

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
Інститут філології та журналістики

ISSN 2304-9383

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

**Літературний експресіонізм
в інтермедіальному контексті**

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 23

Луцьк
ПП Іванюк В. П.
2017

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 19 від 26.12.2017 р.)*

Рецензенти: *Бистрова О. О., д. філол. н., проф.; Бунчук Б. І., д. філол. н., проф.; Гнатюк М. І., д. філол. н., проф.; Кіраль С. С., д. філол. н., проф.; Мейзерська Т. С., д. філол. н., проф.; Михида С. П., д. філол. н., проф.; Поліщук Я. О., д. філол. н., проф.; Скупейко Л. І., д. філол. н., проф.*

Редакційна колегія:

Аркушин Г. Л. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Данилюк Н. О. – доктор філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки;

Діомідова А. Ю. – доктор гуманітарних наук, доцент Каунаського гуманітарного факультету Вільнюського університету, м. Каунас, Литва;

Левчук Т. П. – кандидат філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки (відповідальний секретар);

Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Мойсієнко В. М. – доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки (головний редактор);

Нікольський Є. В. – доктор філологічних наук, професор Варшавського університету, м. Варшава, Республіка Польща;

Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Сірик Л. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Скłodовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Соболь В. – доктор габілітований, професор Варшавського університету, м. Варшава, Республіка Польща;

Чижевський Ф. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Скłodовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Штейнер І. Ф. – доктор філологічних наук, професор Гомельського державного університету імені Франциска Скорини, м. Гомель, Республіка Білорусь;

Шульгач В. П. – доктор філологічних наук, професор Інституту української мови НАН України;

Яструбецька Г. І. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки.

Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. Вип. 23. 256 с.

Видання висвітлює проблеми літературного експресіонізму в інтермедіальному контексті. Уміщено статті теоретичного характеру й історико-літературного, які висвітлюють ознаки експресіоністського стилю у творчості українських і зарубіжних митців.

Збірник адресований широкому колу філологів.

Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 9 до наказу МОН України від 09.03.2016 р. № 241).

Зміст

Акулова Надія Мистецтво Ван Гога в художній інтерпретації Д. Г. Лоуренса (на прикладі новели «Сонце»)	5
Богданова Ольга Интермедіальний контекст прози Володимира Сорокіна.....	14
Головій Оксана «Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст.....	22
Кицан Олена Поетика експресіонізму збірки Л. Якимчук «Абрикоси Донбасу»	34
Клепець Катерина Поетика експресіонізму в «Містерії» Тодося Осьмачки.....	47
Ковалів Юрій Поєма «Польовий Ісус» А. Павлюка – євангелійний голос національного об'явлення	57
Колошук Надія Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра).....	68
Кочерга Світлана Експресіоністична риторика В. Поліщука-мариніста	82
Лахманюк Антоніна Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс М. Коцюбинського	94
Левчук Тереза «Крові запраг зболений аркуш...»: укотре про муки творчості.....	101
Лях Тетяна Експресіонізм у новелістиці Марка Черемшини: метафізика людини і світу.....	112
Марченко Тетяна Протоекспресіонізм у збірці «Листя трави» Волта Вітмена.....	122
Моклиця Андрій Елементи експресіонізму чи експресіонізм? (Драматургія В. Винниченка)	132
Моклиця Марія Експресіонізм як алегоричний стиль	140
Радавська Оксана Експресіонізм у романі Анрі Барбюса «Вогонь» та романі О. Турянського «По́за межами болю»: типологічний аспект.....	150
Романов Сергій Емоція і/чи інтуїція в основах творчого саморуку (досвід Лесі Українки та Василя Стефаника).....	158

Семенюк Лариса	
Експресіоністичні імпульси в художньому просторі середньовічної есхатології (на матеріалі апокрифу «Ходіння Богородиці по муках»).....	170
Сірук Вікторія	
Проза Є. Пашковського: експресіоністські засоби у творенні персонажа	182
Соколова Вікторія	
Ритмомелодика як вияв експресіонізму (вірші у прозі Василя Стефаника)	192
Турган Ольга	
«...Відчуваю людину, як рана сіль»: експресіоністична поетика в творчості Гр. Тютюнника	204
Чернова Ірина, Кравченко Тетяна	
Експресіонізм крізь призму тоталітарної свідомості	221
Чуй (Шахова) Катерина	
Поетика експресіонізму в збірці Павла Коробчука «Хвоя»	230
Яструбецька Галина	
Експресіоністський текст у світлі енергеми.....	239
Про авторів.....	254

Мистецтво Ван Гога в художній інтерпретації Д. Г. Лоуренса (на прикладі новели «Сонце»)

Проаналізовано візуальний компонент поетики Д. Г. Лоуренса у її співвіднесенні з новаторськими пошуками Ван Гога. Підкреслено, що особливо плідною в художньому плані виявилась творча адаптація Д. Г. Лоуренсом специфічних технік та оптичних прийомів Ван Гога, серед яких основними можна вважати відмову від локальної барви й утілення ідеї «довільного колориту», використання розширеного кута зору або подвійного ракурсу, імітацію особливого «нервового» зигзагоподібного мазка тощо.

Ключові слова: поетика візуального, взаємодія літератури і живопису, екфразисна транспозиція, експресіонізм, «буремні двадцяті».

Докорінні соціальні та культурні зміни в повоєнній Європі 1920-х років сприяли радикальній модернізації культури, що характеризувалась рішучим розривом із традиційними цінностями вікторіанської епохи. Цей період набув образного визначення “roaring twenties”. Прикметною ознакою мистецтва того часу став міжвидовий синтез. Особлива роль у цьому процесі належала візуальним медіа. Так, новаторські ідеї знайшли підтримку і матеріальне втілення передусім і переважно в середовищі художників. Саме зображальне мистецтво дало імпульс для оновлення інших медіа, які творчо адаптували його естетичні здобутки. Кардинальне оновлення естетичних засад живопису багато в чому визначило вектори модернізації тогочасної художньої літератури – як на рівні засвоєння окремих філософсько-світоглядних принципів, так і на рівні запозичення зображально-виражальних засобів.

Взаємодія літератури і живопису – одна з основних традицій в історії культури Англії [детальніше про це див.: 7]. Однак етапного значення вона (взаємодія) набула в грудні 1910 року, коли в Лондоні відбулась Перша виставка французьких художників-постімпресіоністів – Ван Гога, Сезанна, Тулуз-Лотрека та ін., – і «Великобританія вперше побачила візуальний образ модернізму» (М. Бредбері). Ця подія стала важливою передумовою становлення новітньої англійської літератури, знаковим представником якої дослідники вважають Д. Г. Лоуренса (західна критика не випадково означила митця як “very much product of his time” [11]).

У наукових розвідках, присвячених творчості письменника, неодноразово звучала думка щодо його природної схильності сприймати дійсність у яскравих зорових образах. Зосібна, у різні часи про це писали Ксенія Антонова [1], Ольга Лебедева [5], Джек Ліндсей [14], Ніна Михальська [8], Кіт Олдрітт [10], Джек Стюарт [18] та ін. Акцентуючи реалізацію Д. Г. Лоуренсом інтермедіального метатексту на різних рівнях літературного твору (ідейно-тематичному, жанрово-стильовому, образно-асоціативному), літературознавці підкреслювали вплив на прозаїка полотен Констебля, Тернера, Сезанна, Ван Гога... Такі спостереження дослідників бачаться закономірними, якщо врахувати особистий малярський досвід Д. Г. Лоуренса і його прагнення оновити мистецтво слова шляхом засвоєння естетичних відкриттів живопису. Роздуми про це містяться у його статтях «Мораль і роман», «Мистецтво і мораль» тощо.

Головна мета нашого аналізу – на прикладі новели «Сонце» Д. Г. Лоуренса дослідити *візуальний* компонент поетики англійського письменника у її співвіднесенні з новаторськими пошуками голландського живописця. Обґрунтуємо доцільність вибору об'єкта й предмета дослідження. По-перше, в обраному аспекті критика цікавилась зазвичай ранньою творчістю прозаїка: переважно – романами «Білий павич» (1911), «Сини й коханці» (1913), «Веселка» (1915). Імовірно це пов'язано з тим, що сам Д. Г. Лоуренс майбутнє літератури безпосередньо пов'язував із майбутнім романного жанру, відводячи йому роль одного з найбільш дієвих засобів оновлення життя в цілому (див., наприклад, його студію «Чому роман має значення»).

По-друге, у літературознавчому дискурсі заявленої проблеми йшлося передусім про спільне розуміння майстром пера і паном пензля завдань мистецтва. Не станемо це заперечувати, адже цей зв'язок більше ніж очевидний. Достатньо згадати хоча б таке висловлювання художника, вміщене в одному з численних листів, адресованих братові: «Я не знаю кращого визначення для слова мистецтво, ніж “L'art c'est l'homme ajouté à la nature”¹. Природа – це реальність, істина, але в тому сенсі, у тому розумінні, в тому характері, що їх відкриває в ній художник і які він дає – qu'il dégage², вилущує, висвітлює» [2, с. 52–53]. На думку живописця, коли об'єктивна даність описуваного предмета

¹ «Мистецтво – це людина плюс природа» (франц.).

² Які він вивільняє (франц.).

становитиме органічну єдність із емоційним переживанням автора, самé життя постане «більш правдиво, ніж буквальна правда» [2, с. 247] – у його істинно буттєвій достовірності.

Схожі міркування знаходимо як у вже згадуваній статті британського прозаїка «Мораль і роман», так і в інших його студіях: «Мистецтво виконує дві основні функції, – писав Д. Г. Лоуренс. – Спершу воно відтворює емоційне життя. Потому [...] стає джерелом уявлень щодо правди повсякдення» [13, с. 297]. Такі теоретизування письменника до певної міри легітимізували висновки радянських літературознавців (чий методологічний підхід не вимагає сьогодні зайвих коментарів) про його «зв'язок із реалістичним мистецтвом, особливо на ранньому етапі розвитку». При цьому обов'язково зазначалося, що «Лоуренса не захоплювали формалістичні шукання» [8, с. 124]. Цілком зрозуміло, чому яскрава піктуропоетика митця залишилась у нас недослідженою. У кращому випадку переважно на рівні констатації йшлося про ідейно-тематичний перегук, живописні алюзії, колористику. Західна критика в цьому розумінні виявилась менш ангажованою, проте свою увагу зосередила головню на ранніх романах, про що йшлося вище.

Згідно з класифікацією Браяна Фінні, поданою в передмові до збірника Д. Г. Лоуренса «Вибрані новели» [12], періодом серйозного переосмислення, часом продуктивних експериментів митця з формою стали 1923–1928 роки. Обраний для аналізу текст написано 1926 року. Цікаво й те, що письменник, який завжди переймався проблемами мистецтва і малював протягом життя (щоправда, переважно копіюючи чужі роботи), серйозно практикувати живопис почав тільки в 1926 році, у сорокалітньому віці. Цей факт переконливо засвідчує Генрі Сквей у розвідці «Лоуренс і експресіонізм» [16, с. 134]. Зауважимо принагідно, що з приводу приналежності письменника до цього стильового напрямку знаходимо діаметрально протилежні погляди в англійській критиці: від заяв про «народження експресіонізму в творчості Д. Г. Лоуренса» [19] до майже цілковитого заперечення впливу «мистецтва крику» на британську літературу загалом і прозу митця зокрема [15].

Щодо творчого доробку Ван Гога ці дискусії на сьогодні вирішені – сучасні дослідники вважають картини художника «емоційним імпульсом» експресіонізму, як їх означає Тетяна Огнева [9, с. 21], «детонатором явища», якщо користуватись формулюванням Михайла Германа [3, с. 153]. Відомо, однак, що у своїй творчості митець про-

йшов складну еволюцію, перш ніж викристалізувалась його особлива індивідуальна манера, співвідносна з однією з найбільш потужних естетичних тенденцій в мистецтві ХХ століття. У ґрунтовній розвідці, присвяченій життю і творчості живописця, Ніна Дмитрієва доводить, що Ван Гог цілком «утверджується в експресивній мові, що дозволяла «найбільш повно виразити себе» під час перебування в місті Арль [4, с. 215]. На думку дослідниці, безпосередньо цьому сприяли досвід спілкування з французькими імпресіоністами і яскраві барви Провансу, до яких потай завжди тяжів геніальний голландець. Наші спостереження переконують, що новела Д. Г. Лоуренса «Сонце» як на змістовому, так і на формальному рівнях особливо відчутно перегукується з полотнами Ван Гога пізнього (арльського) періоду творчості. Зупинимось на цьому більш детально.

Потужністю сугестивного впливу на реципієнта мистецтво зрілого Ван Гога завдячує не лише зовнішнім особливостям експресивної мови. Картини художника мають ускладнено-асоціативний підтекст. Майже усі їх, на думку мистецтвознавців, можна прочитати символічно, причому цю символіку «приховано у звичайних предметах» [4, с. 202]. На думку самого митця, «коли зображуваний предмет гармоніює з манерою зображення, у роботі з'являється стиль і вона стає мистецтвом» [2, с. 218]. Отже, для Ван Гога форма становила органічну єдність зі змістом, більше того – безпосередньо визначалася ним. Авторіві «Зоряної ночі» завжди властиве було контрарне світосприймання, яке протягом життя тільки загострювалось. Лейтмотив творчості – «привнесення людини в природу», розгортаючись, метафорично оприявнював центральну філософську антиномію «життя – смерть». Іще під час перебування на батьківщині, опрацьовуючи переважно селянську тему, художник захоплювався простим способом життя цих людей, їх недоступним для цивілізованого світу розумінням одвічного колообігу природи, органічності смерті. Однак саме на півдні Франції голландський живописець почав замислюватись над вічністю, над космічними силами Всесвіту.

Новела Д. Г. Лоуренса «Сонце» суголосна таким думкам за своїм ідейно-тематичним наповненням, яке реалізується головно завдяки притаманним Ван Гогові малярським технікам та оптичним прийомам. Взагалі герої аналізованого твору сприймають життя підкреслено візуально: вони розглядають, милуються, спостерігають... У такий спосіб автор запрошує читача долучитись до споглядання описуваних

«картин». Цікаво, що письменник неодноразово використовує цю лексему, вводячи її в контекст портретних описів або пейзажів («У темно-сірому жакеті й світло-сірому капелюсі, із сірим обличчям монаха цей сором'язливий бізнесмен абсолютно не вписувався в картину» [6, с. 184]). Підкреслено візуальними (і водночас не позбавленими прихованого сенсу) є й усі порівняння у творі. Так, іноді прозаїк вдається до непрямой екфрази, апелюючи до загальної мистецької ерудиції реципієнта (хлопчик «ніби оголений херувим на картині» [6, с. 177]). Однак зазвичай відбувається творче переосмислення своєрідної манери Ван Гога: якщо художник часто надавав елементам пейзажу людської подоби (виписування природних об'єктів відбувається за законами і пропорціями змалювання тіла людини, іноді композиції віддалено нагадують риси обличчя тощо), то новеліст, навпаки, проводив яскраві зорові паралелі, асоціюючи людину з рослиною (оголена жінка, «як білий гарбуз, який повинен ще дозріти на сонці» [6, с. 172], її груди «схожі на груші» [6, с. 180], а серце «немов квітка, що облітає на сонці, лишаючи по собі тільки коробочку з достиглим насінням» [6, с. 174]).

На наш погляд, такий підхід Д. Г. Лоуренса на глибинному словому рівні вдало корелює із зображальними принципами Ван Гога, для якого «вся картина світу, – як пише про художника Ніна Дмитрієва, – складалась із дієвих «фігур», усе поставало у вигляді «фігури» [4, с. 243–244]. Однією з ключових серед таких «фігур» для зрілого митця стало сонце – око Всесвіту і символ життя. В Арлі він малював сонце особливо багато, зображуючи його безпосередньо – так, як це роблять діти. У доробку цього періоду знайдемо безліч його варіантів (див., наприклад, картини «Червоні виноградники в Арлі», «Сіяч», «Оливкові дерева з жовтим небом» тощо). В аналізованому творі письменник також приділяє особливу увагу описові цього небесного світила: «Вона знала це сонце на небесах, синяво-розплавлене, із білим вогненним обідком, воно випромінювало полум'я» [6, с. 175]; «Проте іноді воно виридало, зашарівшись, ніби велике, сором'язливе обличчя. Іноді – неквапливе, яскраво-червоне, із розгніваним виглядом поволі проклало собі шлях. Іноді ж вона не бачила його – воно рухалось за рівною стіною хмар, лишаючи внизу тільки золотаві й рожеві відблиски» [6, с. 174]. Сонце в новелі справді вангогівське ще й тому, що воно пломеніє, вібрує, клубочиться – так у літературному тексті автор імітує специфічний зигзагоподібний мазок художника.

Варто зазначити, що з вангогівською естетичною концепцією перегукується і змістове наповнення цього образу Д. Г. Лоуренсом: під цілющим впливом сонця душа героїні вивільняється від нальоту цивілізації, і, зливаючись із космічним потоком, жінка повертається до прапервнів буття, вщухають її біль, страх, ненависть, натомість приходить гармонія: *«Сама вона, її свідоме «я» стали чимось другорядним, другорядною постаттю, майже стороннім спостерігачем. Істинна ж Джульєтта темним потоком виливалась із глибин власного ества назустріч сонцю»* [6, с. 178]; *«Дивна, заспокійлива сила сонця, мов чудо, наповнювала її, наповнювала все довкола...»* [6, с. 180].

Вангогівською ремінісценцією звучить також опис селянина в новелі: *«Доволі вгодований, кремезний чоловік років тридцяти п'яти [...] Обов'язково чисто й охайно одягнений, білі штани, кольорова сорочка, старий солом'яний капелюх. І він, і його дружина мали вигляд спокійної переваги, притаманної не класу, а особистості [...] Приваблювала його жвавість, особлива бурхлива енергія, що надавала – за всієї його присадкуватості – чарівності його рухам [...] У нього було широке засмагле обличчя із коротко підстриженими темними вусами й густими темними бровами; майже такі ж густі, як вуса, вони сходились під низьким широким лобом [...] схиливши до землі могутні плечі, він збирав хмиз і вантажив його на осла, який застиг в очікуванні неподалік [...] як тихо міг він працювати, прихований кущами. Немов дикий звір»* [6, с. 187–188]. Суто візуально він дуже нагадує улюблений типаж художника, який не шукав правильних вродливих облич, не любив симетрії. Рима помітна і на концептуальному рівні. Нагадаємо, Ван Гог писав: *«Я часто думаю, що селяни являють собою особливий світ, який багато в чому вивищується над цивілізованим»* [2, с. 147], *«у справжньому селянинові є багато від звіра»* [2, с. 175].

Ще одним улюбленим образом Ван Гога в Арлі став кипарис: *«Я хотів би зробити з них щось на кшталт моїх полотен із соняхами; – зізнавався митець, – мене дивує, що досі їх не написали так, як бачу їх я. За лініями і пропорціями вони прекрасні, немов єгипетський обеліск. І яка вишукана зелень! Вони – як чорна пляма у залитому сонцем пейзажі»* [2, с. 477]. Не обходиться без цієї прикметної ознаки пейзажу і Д. Г. Лоуренс: *«Над сизо-сірим пагорбом кактусів вивищувався кипарис із блідим, товстим стовбуром і гнучким верхів'ям, яке коливалось у синяві. Він стояв ніби страж, оглядаючи море, або ж*

низька срібляста свічка, чиє велетенське полум'я темніло на тлі світла: це земля підносила вгору горде полум'я власного мороку» [6, с. 171]. Як бачимо, письменник знову імітує нервовий хвилястий мазок художника, візуально конкретно відтворює відповідний колорит.

Із кольором, як відомо, пов'язані найбільш значущі експерименти Ван Гога. Д. Г. Лоуренс не просто відтворює улюблену палітру живописця – поєднання жовтого із синім. Він, як і Ван Гог, відмовляється від локального кольору і разом із тим втілює на практиці ідею «довільного колориту», коли загальна кольорова організація картини відповідає емоційному переживанню природи художником. Саме тому в новелі з'являються не зовсім достовірні, проте наповнені імпліцитним смислом описи: *«І тепер його крихітне тільце також стало рожевим, густе біляве волосся відкинуте назад, ніжно-золотаву шкіру засмаглих щічок заливає гранатово-червоний рум'янець. Він був красивим і здоровим, і слуги, які вподобали червоні, золоті, сині барви дитини, називали його ангелом небесним»* [6, с. 176]. Ця екфразя не має конкретного аналога в творчому доробку Ван Гога, однак прочитується як непряме міжвидове цитування, що, провокуючи контакт із новим естетичним контекстом, генерує особливе інтерпретаційне поле твору.

Висновки. 1955 року в статті «“Ода до грецької урни”, або Зміст vs. метаграматика» Лео Шпітцер обґрунтував тезу про те, що екфразисна транспозиція становить металінгвістичний засіб передавання «змісту» естетичного об'єкта [17]. Можемо стверджувати, що творчий «діалог» між письменником і живописцем в аналізованій новелі є способом розширити / пояснити її зміст.

Окрім розглянутих візуальних ефектів Ван Гога, які вдало відтворює Д. Г. Лоуренс (відмова від локальної барви, утілення ідеї «довільного колориту», імітація «нервового» зигзагоподібного мазка тощо), варто звернути увагу на спрощення форм, розмивання першого плану або розширений кут зору, метою якого було створення враження безмежності простору, а також використання специфічного подвійного ракурсу, нефіксованого кута зору або високого горизонту. Ці прийоми вимагають окремої ґрунтовної розмови, тому наша тема не вичерпана.

Література

1. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоренса 1910-х годов: интермедіальний аспект: дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2011. 172 с.

2. Ван Гог. Письма; перевод П. В. Мелковой; общая редакция, составление, вступительная статья и примечания Ю. И. Кузнецова. Ленинград–Москва: Искусство, 1966. 604 с.
3. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. [2-е изд., испр.]. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 476 с.
4. Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник: монография. Москва: Наука, 1980. 396 с.
5. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2017. 284 с.
6. Лоуренс Д. Г. Дочь лошади: рассказы; пер. с англ., сост. и предисл. Николая Пальцева. Москва: Известия, 1985. 256 с.
7. Михальская Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Традиция в истории культуры. Москва: Наука, 1978. С. 180–190.
8. Михальская Н. П. Д. Г. Лоуренс: поэтика романа в ее отношении к живописи // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX вв. Москва: МГПИ, 1974. С. 119–131.
9. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 213 с.
10. Aldritt K. The Visual Imagination of D. H. Lawrence. Evanston: Northern Univ. Press, 1971.
11. Fernihough A. The Cambridge Companion to D. H. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
12. Lawrence D. H. Selected Short Stories; editor: B. Finney. L.: Penguin Books Ltd, 1989. 544 p.
13. Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. D. H. Lawrence. L., 1924.
14. Lindsay J. Paintings of D. H. Lawrence. L., 1964.
15. Mitchell Breon. Expressionism in an English Drama and Prose Literature // Expressionism as an International Phenomenon / editor: Ulrich Weisstein. Paris: Dideri; Budapest: Akademiai Kiado, 1973. pp. 181–191.
16. Schvey H. Lawrence and Expressionism // D. H. Lawrence. New studies. L. : Macmillan, 1987. pp. 124–136.
17. Spitzer L. The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar // Essays on English and American Literature. Princeton : Princeton University Press, 1962. pp. 67–97.
18. Stewart J. The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression. Southern Illinois Univ. Press, 1999.
19. Wildi M. The Birth of Expressionism in the Work of D. H. Lawrence // English Studies. 1937. Vol. 19. Issue 1–6. pp. 241–259.

References

1. Antonova K. N. *Khudozhestvennyi mir prozy D. G. Lorensa 1910-kh godov: intermedial'nyi aspekt* [The artistic world of D. H. Lawrence's prose of the 1910th: Intermedial aspect]. PhD dissertation (Literature of the peoples of foreign countries

- (European and American literature)). The Herzen State Pedagogical University of Russia. St. Petersburg, 2011, 172 p. (in Russian).
2. Van Gogh. *Pis'ma* [Letters]. Leningrad–Moscow, 1966. (in Russian).
 3. German M. *Modernizm. Iskusstvo pervoi poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the 20th century]. St. Petersburg, 2005. (in Russian).
 4. Dmitrieva N. A. *Vinsent Van Gog. Chelovek i khudozhnik* [Vincent Van Gogh. Man and Artist]. Moscow, 1980. (in Russian).
 5. Lebedeva O.V. *Angliiskaia novella ot istokov k sovremennosti* [The English novel from the beginnings to the present days]. PhD dissertation (Literature of the peoples of foreign countries (European and American literature)). The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. Velikii Novgorod, 2017, 284 p. (in Russian).
 6. Lawrence D. H. *Doch' loshadnika* [The Horse Dealer's Daughter]. Moscow, 1985. (in Russian).
 7. Mikhal'skaia N. P. *Vzaimodeistvie literatury i zhivopisi v istorii kul'tury Anglii* [Interaction of Literature and Painting in the History of the Culture of England]. In: *Traditsiia v istorii kul'tury*. Moscow, 1978, pp. 180–190. (in Russian).
 8. Mikhal'skaia N. P. *D. G. Lourens: poetika romana v yeio otnoshenii k zhivopisi* [D. H. Lawrence: poetics of the novel in its relation to painting]. In: *Problemy zarubezhnoi literatury XIX–XX vv.* Moscow, 1974, pp. 119–131. (in Russian).
 9. Ohnieva T. *Vidbytok chasu u dzerkali buttia* [The reflection of time in the mirror of being]. Kyiv, 2008. (in Ukrainian).
 10. Aldritt K. *The Visual Imagination of D. H. Lawrence*. Evantson, 1971.
 11. Fernihough A. *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*. Cambridge, 2001.
 12. Lawrence D. H. *Selected Short Stories*. London, 1989.
 13. Lawrence D. H. *Studies in Classic Ammerican Literature*. London, 1924.
 14. Lindsay J. *Paintings of D. H. Lawrence*. London, 1964.
 15. Mitchell B. *Expressionism in an English Drama and Prose Literature*. In: *Expressionism as an International Phenomenon*. Paris, Budapest, 1973, pp. 181–191.
 16. Schvey H. *Lawrence and Expressionism*. In: *D. H. Lawrence. New studies*. London, 1987, pp. 124–136.
 17. Spitzer L. *The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*. In: *Essays on English and American Literature*. Princeton, 1962, pp. 67–97.
 18. Stewart J. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*. Illinois, 1999.
 19. Wildi M. *The Birth of Expressionism in the Work of D. H. Lawrence*. In: *English Studies*. 1937, vol. 19, issue 1–6, pp. 241–259.

Nadiia Akulova. Van Gogh's art in the Artistic Interpretation of D. H. Lawrence (on the Example of the Short Story “Sun”). The purpose of the article is to analyze the visual component of D. H. Lawrence's poetics in its relation to the innovative searches of Van Gogh. The expediency of choosing the object and subject of the research is substantiated. The literary discourse of the problem is disclosed. Based on specific examples the author shows the influence of the Dutch painter on the creative work of the British prose writer at the levels of borrowing the depictive expressive means and individual philosophical worldview principles. It is emphasized

that particularly fruitful in the artistic sense turned out to be D. H. Lawrence's creative adaptation of Van Gogh's specific methods and optical techniques, among which the main ones can be considered the rejection of the local colour and the embodiment of the idea of "arbitrary coloration", the use of the expanded angle of view and the double perspective, imitation of Van Gogh's "nervous" zigzag smear, etc. The conclusion is made that the creative "dialogue" of the writer and artist in the analyzed work should be perceived as an indirect intermedial citation which generates a special interpretation field of the short story.

Key words: poetics of visual, interaction of literature and painting, ecphrasis transposition, expressionism, "roaring twenties".

Стаття надійшла до редакції 17.06.2017 р.

УДК 82-1/-9

Ольга Богданова

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

Интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина

В статье рассматривается интермедиаальный контекст прозы Владимира Сорокина и выявляются глубинные корни его экспериментальных концептуальных практик. В работе показано, что своеобразие литературного творчества Сорокина опирается прежде всего на живописно-изобразительные приемы художников-концептуалистов, художников-экспериментаторов, художников-практиков. Сопоставительный анализ живописных работ Эрика Булатова и литературных опытов Владимира Сорокина показывает, что вербальные стратегии художественных практик современного писателя опосредованы визуальными приемами видения и моделирования действительности, которые актуализировали в 1970-е годы представители московского андеграунда, т. н. течения «московских концептуалистов».

Ключевые слова: постмодернизм, концептуализм, интермедиаальность, вербальное и визуальное, В. Сорокин, Э. Булатов

Еще в начале своей литературной карьеры современный русский прозаик Владимир Сорокин признавался в том, что именно художники подтолкнули его к занятиям прозой. Из «Автопортрета»: «В середине 70-х годов я попал в среду московского художественного андеграунда, в круг концептуалистов – Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Тогда был пик соцарта, и на меня сильное впечатление произвели работы Булатова, во многом они изменили мое отношение к эстетике вообще. До этого я воспринимал истори-

ческий и культурный процессы оборванными в 20-е годы и постоянно жил прошлым – футуристами, дадаистами, обэриутами. А тут вдруг увидел, что наш чудовищный советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса. Парадоксально, но именно художники подтолкнули меня к занятиям прозой» [5, с. 119]. Теперь эти уже достаточно известные слова современного – неординарного – писателя принимаются во внимание исследователями и, как правило, учитываются при анализе его литературного творчества, однако интермедиаальный контекст прозы Сорокина, совокупность вербального и визуального в текстах писателя чаще всего лишь констатируются, но не эксплицируются и не анализируются. Интермедиаальный фон прозы Владимира Сорокина, как правило, остается background-ом исследования, а не его основным и сущностным предметом.

Цель настоящего исследования – более внимательное обращение к *живописным* истокам *литературного* творчества Сорокина, попытка обнаружить новые возможности для интер(медиа)текстуального взгляда на особенности экспериментальных практик современного прозаика, стремление выявить экспрессионистические константы и истоки его творческого мировоззрения, наметить поэтологические доминанты его образно-мотивной системы, поставить в зависимость вербальное от визуального, писательски литературное от живописно изобразительного.

Художники-концептуалисты (И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Булатов, Д. Пригов, В. Комар, А. Меламид и др.), в среде которых Сорокин оказался в начале 1970-х годов, стали для молодого человека теми кумирами и соратниками, чьи приемы нашли свое непосредственное отражение в его первых художественных опытах (как графика и иллюстратора), а впоследствии – и в его тяготении к репродуктивным техникам в литературе (как прозаика).

Так, уже на раннем этапе литературной деятельности Сорокина можно обнаружить непосредственную зависимость – «вторичность» – его «диалогического» романа «Очередь» (1982–1983, публ. 1985) от визуального образа «карточек» Льва Рубинштейна [1, с. 18–22], наметить связи «коллажного» текста «Нормы» (1994) со зрительными впечатлениями от «альбомов» Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова [1, с. 23–24] или «Цитатой» Виталия Комара и Алекса Меламида [1, с. 28], можно

сопоставить отдельные главы «Пира» (2000), например, «Трапезу», с «Бестиарием» Дмитрия Пригова [1, с. 42–43]. И подобного рода сопоставлений необходимо наметить множество [1].

Переход смысла в небытие оказывался концептуален для «младшего» концептуалиста Сорокина так же, как и для «старших» концептуалистов. Наблюдения исследователей показывают, что художники круга Кабакова осознавали текст как препятствие для полноты философии белого цвета, для смысловой наполненности им пустоты и пространства, потому что буквы, слова, фразы, знаки различного характера лишали пустоту возможных многообразных смыслов и интерпретаций, оскоряли её. По мысли концептуалистов, за отсутствием (или вслед за устранением) определенности излагаемого смысла (чужого по отношению к воспринимающему субъекту) должно сформироваться субъективное (индивидуально-личностное) пространство, которое обретает статус свободы, т. к. может заполняться различными – искомыми и свободными для реципиента – смыслами. Чистое пространство листа, лишённые видимой семантики знаки или многоточия, нагромождение и хаос букв порождают простор для различных немотивированных интерпретаций. Вспомним в этой связи, например, эмоциональную выразительность «Чёрного квадрата» Казимира Малевича или белых чистых заснеженных полей-листов концептуалиста Андрея Монастырского.

Что касается натурализма и телесности, «ужасов» и «грязнот», которые составляют непосредственную плоть повествования Сорокина, то и в этом он оказывается последователем художников-концептуалистов, которые задолго до литературы (например, до Вен. Ерофеева с его «икотой» и «пуканием»), «подменили» в изобразительном искусстве советский рынок духовных ценностей рынком вещевым (М. Чернышов, М. Рогинский) и рынком продуктовым (серия полотен М. Шемякина «Туша №...»).

Однако основным приемом художественной стратегии Сорокина исследователями-литературоведами, как правило (и уже традиционно), признается «сбой» или «слом» повествования, трансформация повествовательного сюжета, когда приблизительно в середине текста один нарратив неожиданно и контрапунктурно сменяется другим: переворачивается художественное пространство (топос), идет вспять время (хронос), перелицовываются одежды (антитеза и контраст), «фигуративный» сюжет подменяется словесной абракадаброй (хаос и алогизм),

даже самый простейший смысл (семантика) вытесняется бессмысленной буквенной графикой (стремящейся к нулю риторики). Вадим Руднев об этом узнаваемом приеме Сорокина пишет так: «Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соц-артовский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома – но вдруг совершенно неожиданно и немотивированно происходит прагматический прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул своим носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов» [4, с. 138]. Т. е. экспрессивность письма Сорокина признается аргіогі и становится «фирменным» знаком его художественной ментальности.

Может показаться, что экспрессия прозаика продиктована особенностями природы художественного таланта Сорокина или спецификой литературного дискурса. Однако это не вполне так. Для постижения механизма подобного эмоционально-экспрессивного «слома», для выявления этиологии основного нарративного приема Сорокина, наиболее показательным и многое объясняющим в творчестве современного прозаика сопоставлением оказывается компаративность литературных и изобразительных стратегий, а точнее – соположенность литературно-вербального дискурса Сорокина и визуально-изобразительного дискурса Эрика Булатова, чье влияние всегда признавал сам Сорокин как влияние Учителя на Ученика.

Работа Булатова «Горизонт» (1971–1972) давно стала канонической и никогда не обходится в различного рода обзорах по концептуальному искусству. В статье «Эстетизация идеологического текста» Б. Гройс делает попытку сравнения интенциональных механизмов творчества Булатова и Сорокина: «Так <...> писатель Владимир Сорокин цитирует в своих романах на многих страницах стиль официальной советской литературы. При этом срабатывают все те же механизмы апроприации, как когда Эрик Булатов цитирует стиль советской художественной продукции» [2, с. 36]. Очевидно, что сходство между Сорокиным и Булатовым устанавливается Гройсом на основе «цитатности» и не далее этого, но, как известно, цитатность не является характерологической особенностью изобразительной манеры именно Булатова. От внимания Гройса (как и других исследователей) ускользает самый важный структурный момент в композиции картин

Булатова, который оказывается принципиально значимым и архитектурно важным для Сорокина.

«Горизонт» Булатова представляет собой пространственное полотно, на котором (с соблюдением законов конструирования соцреалистической модели мира) изображается морской пейзаж с видимой вдали линией горизонта, морское побережье, к которому с ближнего плана картины уверенным и твердым шагом, навстречу ветру, устремляется группа советских граждан: мужчины – в узнаваемых чиновничьи-строгих костюмах, женщины – с остриженными волосами, в неброских кофточках, в юбках умеренно-целомудренной длины. Даже будучи обращенными к зрителю спинами, персонажи картины как будто бы видятся анфас, запечатлевшими классический профиль киногероя 1950-х годов, с взорами, исполненными веры в светлое коммунистическое будущее, с резко прорисованными решительными рабочими скулами, с загорелыми щеками и здоровым румянцем на них. В пространстве картины Булатова ощущается прохлада морского ветра, свежесть морской стихии, беспредельность морского побережья, притягательность недостижимого горизонта. Длинные тени от низкого солнца подчеркивают динамизм движения персонажей, являя собой как бы прорисованный вектор их дирекции, идеологического направления их пути. Словом, работа выполнена с использованием всех устойчиво традиционных образов-символов, призванных передать уверенность советского человека в будущем, его веру в собственные силы и в опору на коммунистический коллектив. Соцреалистическая эстетика советской живописной школы с ее монументально-торжественной стилистикой в полотне Булатова экспрессивна, эмоциональна, и что не менее важно – идеологически определима и ярка.

Не сразу бросается в глаза та единственная (на первый взгляд) концептуальная (заглавная) деталь, которая разрушает (или точнее – нарушает) традиционный советский мирозобраз: линия притягательного горизонта у Булатова представлена в виде орденской ленты. Хотя на самом деле абсурдных деталей на картине множество: достаточно обратить внимание на официальные праздничные черные костюмы и белые рубашки мужчин, направляющихся на пляж, на вязанные теплые кофточки женщин, на их развевающиеся волосы и длинные тени от фигур, которые свидетельствуют не только о приближающемся заходе солнца, но и о холодном ветре, т. е. скорее всего о надвигающейся осени, а не о жарком лете и пляжном сезоне.

Линия горизонта условно делит живописное полотно на две части, едва ли не точно пополам, где первый план – советский мир с его идеалами. На его границе – орденская лента, как опредмеченная метафора вожделений советского человека. За ее границей, т. е. на заднем (реально – верхнем) плане – голубой простор безграничного неба. Горизонт-орденская лента делит весь мир Булатовской картины надвое: на мир земной (или приземленный), т. е. мир конкретный и предметный, и на мир беспредметный, высокий и возвышенный, прозрачный и беспредельный. Не углубляясь в дальнейшие интерпретации, можно выделить главный композиционный принцип «Горизонта» Булатова: деление картины на две сопоставимо соизмеримые части, противопоставленные одна другой, «два слоя – реальное, подчеркнуто реальное пространство и пересекающий его, закрывающий свет социально окрашенный знак или текст» [3, с. 111]. Конфликт (= основная идея) полотна формируется не из прочтения сюжетно-смыслового визуально-изобразительного ряда, а в результате контрапункта двух его частей изобразительного пространства.

Тот же структурно-композиционный прием – раздвоение пространства, разбиение его на две разноприродные части-локусы – становится организующим принципом и для ряда других работ Эрика Булатова. Например, в картине «Слава КПСС» (1975) расслоение пространства полотна осуществляется в вертикальной плоскости условно-голографического экрана: красные, строгие, безэмоциональные, молчаливые, печатно-трафаретные буквы в официально-плакатном шрифте «Слава КПСС» противопоставлены мягкости, неизбывности и проницаемости небесно-голубого пространства, на фоне которого лозунговый слоган нахально и бравурно-мажорно доминирует.

В работе Булатова «Небо — море» (1984), как и в «Горизонте», море сходится с небом, линия горизонта делит полотно ровно пополам. Видимо-невидимый горизонт становится уровнем смыкания (или размыкания) границ двух сфер – небесной и морской. Все на той же линии горизонта происходит уже привычный пространственный «слом»: должно отразиться в зеркальной глади воды слово «небо» прочитывается в отражении как «море». Горизонт Булатова преломляет действительность, разрушает плоскость, опровергает и обесмысливает закономерности материалистической теории отражения. Линия горизонта становится порогом зазеркалья, началом перехода в виртуальную реальность. «Сверху» наложенные на реалистический изобразительный план печатные буквы «небо–море» дублируют го-

ризонтальний слом, поддерживая и удваивая его сломом вертикальным. При таком построении картина Булатова утрачивает традиционную сюжетность (например, «высокое синее небо отразилось в глубоком синем море...»), «раскалывается» на изолированные уровни и плоскости, кажется, лишённые логической взаимосвязи, но при этом коррелирующие и взаимодополняющие, в конечном счете – смыслообразующие. По наблюдениям О. Холмогоровой, картина Булатова «магически соединяет два уровня бытия – конкретику социального и метафизику вечного, высвечивая этой уникальной ситуацией пограничности фальшивость первого и недостижимость второго <...> прорыв в синеву духа сквозь картонные барьеры застилающего ее красного <...> и есть завязка всего искусства Булатова» [6, с. 41].

Двухслойное построение изобразительного космоса Булатова, двухчастная (вертикальная или горизонтальная) композиция его полотен становится определяющей структурной характеристикой его живописного творчества. Совершенно очевидно, что Сорокин заимствует именно этот найденный Булатовым визуальный прием («слом») и из живописи переносит его в литературу, применяя к писательской вербальной практике. И если Булатов деструктурирует картину как классический образец соцреалистического изобразительного искусства (в случае с «Горизонтом» – фотографическую открытку), то Сорокин (в случае, например, с «Тридцатой любовью Марины») – деструктурирует книгу, советский роман, а точнее соцреалистический роман периода развитого сталинизма, классические варианты которого – образцово советские романы С. Бабаевского, Г. Николаевой, П. Павленко, В. Кочетова, М. Шолохова (времен «Поднятой целины») и другие. Выработанный Булатовым в изобразительном искусстве стиль «абсолютной нейтральности», усиливающий степень эмоциональной реакции на картину, наследуется его литературным восприимчивым и способствует обострению «идеологического» конфликта двух повествовательных структур в прозаических текстах Сорокина.

Выводы. Художественный «слом» живописи Булатова (и К°) или прозы Сорокина являет собой выражение одной из основных характерологических черт концептуального искусства, одного из главных его экспрессивных принципов, который состоит в беспринципном соединении в живописи фигуративности и абстракции, в литературе – последовательного сюжета и буквенного хаоса (хотя, как показывают визуально-вербальные практики концептуалистов, примеров и вариантов оксюморонного «соединения несоединимого» как в живописи,

так и в литературе может быть названо множество). Завершая рассуждения об интермедіальном контексте прозы Владимира Сорокина, можно говорить о том, что концептуалист Сорокин находится внутри современной русской литературы, так же как и внутри современной живописной традиции. Интермедіальный контекст сорокинського концептуализма – это сплав, соединение, наложение, комбинирование, компиляция, интерференция. Неслучайны опыты Сорокина не только в области литературы и живописи. Но и в области кинодраматургии и, например, в сфере оперного искусства (опера «Дети Розенталя»). Концептуалист Сорокин мастерски вычленяет некий прием или закон – стратегию – организации какого-либо (почти любого) рода человеческой деятельности, в том числе и прежде всего различных областей искусства, осмысляет его, упрощает, избавляет от излишеств и необязательностей, а затем испытывает его приложимость к литературной концептуальной практике. В этом смысле тенденции развития экспериментального творчества Сорокина не просто обширны, но почти неограниченны.

Литература

1. Богданова О. В. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб.: Филологический фак-т СПбГУ, 2005. 66 с.
2. Гройс Б. Эстетизация идеологического текста // Советское искусство около 1990 года: Каталог / Изд. подг. Ю. Хартен. DuMont Buchverlag–Köln, б. г. Б. п.
3. Деготь Е. Искусство между букв // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. Москва, 1991. 272 с.
4. Руднев В. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. Москва, 1997. 384 с.
5. Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы / послесл. Д. Пригова. Москва: Русслит, 1992. 26 с.
6. Холмогорова О. Соц-арт. Москва: Галарт, 1994. 155 с.

References

1. Bogdanova O. V. *Konceptualist pisatel' I hudozhnik Vladimir Sorokin* [Conceptualist writer and artist Vladimir Sorokin]. St. Petersburg, 2005, 66 p. (in Russian).
2. Groys B. *Jestetizacija ideologicheskogo teksta* [Aesthetics of the ideological text]. B. g. B. p. (in Russian).
3. Degot' E. *Iskusstvo mezhdru bykv* [Art between the letters]. Moscow, 1991, 272 p. (in Russian).
4. Rudnev V. *Slovar' kul'tury twentieth veka: Kljuchevye ponjatja i teksty* [Dictionary of culture of the twentieth century: Key concepts and texts]. Moscow, 1997, 384 p. (in Russian).
5. Sorokin V. *Rasskazy* [Stories]. Moscow, 1992, 26 p. (in Russian).
6. Holmorogova O. *Soc-art* [Sots-art]. Moscow, 1994, 155p. (in Russian).

Ольга Богданова. Інтермедіальний контекст прози Володимира Сорокіна. У статті розглядається інтермедіальний контекст прози Володимира Сорокіна і виявляються глибинні коріння його експериментальних концептуальних практик. У роботі показано, що своєрідність літературної творчості Сорокіна спирається насамперед на живописно-образотворчі прийоми художників-концептуалістів, художників-експериментаторів, художників-практиків. Порівняльний аналіз живописних робіт Еріка Булатова та літературних досліджень Володимира Сорокіна доводить, що вербальні стратегії художніх практик сучасного письменника опосередковано візуальними прийомами бачення і моделювання дійсності, які актуалізували в 1970-ті роки представники московського андеграунду, т. зв. течії «московських концептуалістів».

Ключові слова: постмодернізм, концептуалізм, інтермедіальність, вербальне і візуальне, В. Сорокін, Е. Булатов

Olga Bogdanova. Intermedia Context Prose of Vladimir Sorokin. The article discusses the intermedia context of the prose of Vladimir Sorokin and revealed the deep roots of his experimental conceptual practices. It is shown that the uniqueness of literary creativity by Sorokin relies primarily on scenic and visual techniques of conceptual artists-experimenters. Comparative analysis of the paintings of Erik Bulatov and the literary experiments of Vladimir Sorokin shows that the verbal strategies of the contemporary writer were mediated by visual methods of seeing and modeling reality. These techniques were actualized in the 1970-ies by the representatives of the Moscow underground, the so-called "Moscow conceptualists".

Key words: postmodernism, conceptualism, intermediality, verbal and visual, V. Sorokin, E. Bulatov

Стаття поступила в редакцію 17.06.2017 г.

УДК 821.161.2'05 – 32.09+7.036.5/.7

Оксана Головій

ORCID ID: 0000-0002-0092-0259

«Примара» Лесі Українки як експресіоністський текст

О людство! Край вогненних прірв стоїш...

Г. Тракль [6, с. 129]

У статті проаналізовано оповідання «Примара» Лесі Українки крізь призму поетикально-стильових особливостей твору. Доведено, що в стильовому плані «Примара» – експресіоністський текст. Проблематика оповідання цілком вписується в контекст проблем, які хвилювали експресіоністів; спосіб образотворення – типово експресіоністський: на формальному рівні у тексті домінують алегоричні образи, гіперболи, градації, контрасти, авторка використовує біблійні алюзії та ремінісценції, емоційно насичені конструкції. Уточнено жанр твору – це не «філософський памфлет-нарис» (К. Кухалашвілі, Л. Кулінська), не «філософ-

сько-психологічний етюд» (Т. Третьяченко) чи «нарис-видіння» (С. Чернюк), а експресіоністське оповідання. Доведено, що на світоглядному рівні Лесі Українці були близькими ідеї експресіоністів, однак експресіоністом за типом творчості / ідіости́лем вона не була.

Ключові слова: імпресіонізм, символізм, експресіонізм, «новоромантизм», оповідання, есхатологічні мотиви, проза Лесі Українки.

У сучасному літературознавстві, на відміну від попередніх етапів лесезнавчого дискурсу, увага до прози Лесі Українки зростає. В останні десятиліття з'явилися дослідження В. Агеєвої, О. Забужко, Л. Зубік, М. Зушмана, Н. Колошук, М. Крупки, Ю. Левчук, М. Моклиці, С. Романова, Л. Семенюк, В. Сірук, Л. Щітки та ін. Однак навіть пострадянське прочитання не зняло з прози Лесі Українки ярлика «меншовартості», «другосортності», порівняно з її лірикою й драматургією та кращими зразками європейської белетристики межі ХІХ–ХХ ст. Водночас проза волинської письменниці ані за глибиною й актуальністю проблематики, ані за оригінальністю формальних складників не поступається ліриці й драматургії та вписується в контекст загальноєвропейських жанрових і стильових тенденцій. Доказ цього – «Примара» Лесі Українки – один із творів, який до сих пір залишається на периферії літературознавчих зацікавлень, закріпивши навколо себе утверджений ще в радянські часи ореол «революційності» та «реалізоцентричності». Хоча ще в 1930-х рр. Б. Якубський – загальний редактор книгоспілчанського видання творів Лесі Українки в 12-ти томах (1927–1930 рр.; у 1953–1954 рр. цей 12-томник було перевидано в приватному видавництві Юрія Тищенка та Антона Білуса, м. Нью-Йорк) – у вступній статті до десятого тому, в якому були надруковані прозові твори письменниці, високо оцінив «Примару»: назвав «найміцнішим художнім відгуком на ганебну російсько-японську війну 1904–5 років» [11, с. ХХ], вказав, що це «такий сильний емоційно, ідейно втілений у цілком відповідну йому форму твір, що безперечно належить до шедеврів...» [11, ХХІ–ХХІІ].

Мета нашого дослідження – аналіз «Примари» Лесі Українки в контексті стильових тенденцій межі ХІХ–ХХ ст.

Оповідання «Примара» датоване 30 квітня 1905 року. У цей час завершувалася російсько-японська війна та назрівала революція 1905–1907 рр. Історико-політичний контекст зумовив прив'язку твору безпосередньо до цих подій. Із цього приводу Л. Кулінська – авторка

першої монографії про прозу Лесі Українки – зазначає: «Тема твору «Примара»... підказана життям, конкретними обставинами, пов'язаними з російсько-японською війною» [1, с. 123]; додає, що Леся, як і В. Ленін, «...теж гнівно засуджувала безглузді кровопролитні війни, які обертаються горем, тисячами жертв тільки для трудового народу» [1, с. 124]. Ще одна авторка монографічного дослідження про прозу Лесі Українки – Т. Третьченко – розглядає «Примару» в контексті творів, «породжених творчою наснагою» письменниці впродовж «буремних революційних 1905–1906 рр.» – це «Осінь казка», «Приязнь», «Пісні про волю», «В катакомбах» та ін. [7, с. 212], вказує на революційну проблематику твору.

Нетрадиційний для пласту так званої «революційної літератури» стиль «Примари» радянські дослідники пояснювали формальними чинниками – власне жанровою специфікою. К. Кухалашвілі відніс твір «до особливого виду публіцистичної літератури – філософського памфлету-нарису» [2, с. 25]; крізь призму вияву публіцистичного первня проаналізував «Примару» у праці «Леся Українка – публіцист» (К., 1965), на яку посилаються згадані вище Л. Кулінська та Т. Третьченко. Перша безапеляційно погоджується з жанровим визначенням К. Кухалашвілі («Критик має рацію» [1, с. 124]); друга пропонує своє жанрове окреслення – це «створений у напівбелетристичній формі філософсько-психологічний етюд» [7, с. 212], водночас при аналізі тексту наголошує, що «Примара» «сповнена публіцистичного пафосу» [7, с. 213]. Дослідники роблять висновки про поєднання у творі прийомів белетристики і публіцистики, синтез романтизму з реалізмом, авторського об'єктивізму із суб'єктивізмом, який «впливає із розуміння закономірностей суспільного розвитку, із почуття відповідальності митця за долю народу» [1, с. 125].

Новітнє українське літературознавство не запропонувало ґрунтовного перепрочитання «Примари». Зазвичай, сучасні дослідники лише принагідно звертаються до цього твору – у контексті аналізу інших прозових текстів Лесі Українки. При цьому проблему поетичально-стильових особливостей «Примари» оминають. Складається враження, що всіх влаштовує утвердження в радянські часи прив'язка тексту до романтичної і/або реалістичної традиції. Насправді ж очевидно, що «Примара» виходить далеко за межі класичної мистецької парадигми.

Ведення розмови про стиль «Примари» варто розпочати зі звернення уваги на те, що в прозовому доробку Лесі Українки це оповідання займає окремішню позицію серед чітко виділених стильових пластів: неореалістичного («Жаль», «Одинак», «Приязнь»), імпресіоністського («Волинські образки», «Ein Brief ins Weite» («Лист у далечінь»)), символістського («Місто смутку», «Голосні струни», «Сліпець», «Над морем» та ін.)¹. Більшість із прозових текстів тяжіють до символістської стильової домінанти, що закономірно: у сучасному літературознавстві вже утвердилася думка, що Леся Українка – символіст за ідіостилем і творчим методом (для прикладу див. дослідження М. Моклиці [4]). Водночас у прозі Леся Українка різна – не боїться звертатися до традиційних стилів й експериментувати з ними (неореалізм) та водночас майстерно вправляється з новітніми (імпресіонізм, символізм). Але як далеко можуть зайти її експерименти й вправляння? І на якій «стильовій полиці» слід розмістити «Примару»?

Очевидно, що «Примара» аж ніяким чином не вписується ані в реалістичну/неореалістичну, ані в романтичну/неоромантичну стильову парадигму. На змістовому рівні в тексті немає жодної конкретної прив'язки до подій 1905 р. – воєнних чи революційних, мова не ведеться ані про Росію, ані про Японію; відсутні картини воєнних баталій як в експліцитному, так і в імпліцитному виявах тощо. Перед читачем немов розгортається абстрактна картина: люди сліпо крокують один за одним, утворюючи нерозривний ланцюг, який оперезає і стискає всю землю, нагадуючи рухи змія-полоза.

Формальний рівень тексту теж не класичний. У тексті відсутні чіткі фабула й сюжет, знівельована конкретика хронотопу (посилено ефект позачасовості, позапросторовості), немає традиційних героїв-персонажів – соціально-психологічних типів. Текстуальну тканину наповнюють образи не міметичні, а абстрактні, загальні, розмиті. То, можливо, «Примара» – символістський текст? Однак і в контекст символістської естетики оповідання не вписується. Образи надто

¹ До речі, Б. Якубський теж звертав увагу на цю особливість твору: «Зовсім окремо стоїть по-між прозовими творами Лесі Українки невеличке оповідання “Примара”» [11, с. XX]. Можливо, ця «окремішність» є чи не головним фактором ігнорування «Примари» сучасними літературознавцями? Текст і справді не вписується в загальний контекст творчості Лесі Українки, у «цілісний мистецький портрет» письменниці.

опуклі, схематизовані, кричущі, немов виписані грубим пензлем, а символам це не властиво. Увесь текст просякнутий нагнітаючим, наскрізь трагічним настроєм, який надовго виводить читача із зони комфорту, нагадуючи біблійні пророцтва про Апокаліпсис.

Усі ці навіть поверхневі спостереження наштовхують на думку, що «Примара» близька до експресіонізму. Більше доказів знайдемо при детальному текстологічному аналізі.

В основі образотворення «Примари» – акцент на зримо відчутних образах, а не на музичних, як в імпресіонізмі й символізмі (згадаймо хрестоматійний верленівський принцип «Найперше – музика у слові!») та основному масиві творів Лесі Українки. Так, своєрідним обрамленням тексту є вислів «*Я бачу...*»; власне, ним починаються перший і останній абзаци. Посилюють силу зорового ефекту конструкції «з першого погляду здається» [9, с. 201], «зблизька видко» [9, с. 201]. Однак справа не лише в цих сполученнях слів. «Примара» нагадує живописне полотно з кричущо яскравою палітрою і фактурними образами, які мають чіткі та дисгармонійні контури.

Звісно, імпресіоністи теж експериментували із зоровими образами та кольоровими відтінками, однак шляхи і результати їхніх експериментів були іншими, аніж в експресіоністів. Покликання імпресіоніста – вловити мить. Вправляючись із палітрою, він передає свої миттєві враження; відповідно, його образна система не обмежена лініями, конкретними акцентами. Імпресіоністські полотна (живописні і словесні) надзвичайно легкі в сприйнятті – там нема філософії чи підтекстів, є лише мить і відчуття «легкості буття». Вони виконують своєрідну релаксаційну функцію. Імпресіоністський зоровий образ не спрямований у глибину, у вічність; його мета – миттєвий ефект. Натомість експресіоністські роботи далекі від утілення принципу «естетичного гедонізму» [12, с. 21]; вони сколихують нутро реципієнтів, змушуючи перейматися, вражатися, думати, а то й боятись. Невипадково Г. Яструбецька слово експресіоніста порівнює зі скальпелем хірурга, «який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприявити те, що під нею» [12, с. 21]. Експресіоністський образ – результат не миттєвого споглядання, а глибокого вдивляння у себе і світ, він акумулює трагічний досвід поколінь.

У «Примарі» зорові образи експресіоністської якості. Зображена змієподібна хода – це позачасова хода вселенських масштабів; вона колоподібна, а значить – вічна, без початку і кінця... «Вони» не

просто йдуть, а йдуть «з правіку», «без упину і без кінця» [9, с. 201], ідуть поколіннями: «Сила їх пройшла передо мною, в убраннях незнаних віків і народів, потім прохвилювали гриви над шоломами, промаяли дивовижні крила над шишаками, зашаріли, як маковий цвіт, верхи на кудлатих шапках, промайнули іскри на шпичастих мідяних касках, мов срібні трави на багні-трясовиці, пролеліли білі китиці на ківерах, а тепер уже сунуть плисковаті круглі шапки, мов скалки з олії на тихій воді, пливуть, пливуть так довго... сих найбільше. За ними далеко у темряві мріють знову одежі невідомих віків і народів, інших, не тих, що пройшли вже...» [9, с. 201]. Щоб зафіксувати таку картину мало звичайного настроєвого погляду на світ; потрібен особливий погляд – погляд вищий, якщо не Бога, то пророка. Пророка, який би віщував усю правду, навіть безмежно болісну. Такими віщунами були експресіоністи: вони, володіючи даром передбачення, волали на весь світ про наближення глобальних катастроф, кровопролитних воєн... Та їх не чули або ж не хотіли чути.

Пророчий крик – вияв сутності людини, яка за психологічним типом є експресіоністом. Згідно концепції М. Моклиці, «Експресіоніст – надчутливий прилад по вловлюванню оточуючої небезпеки... Тому Експресіоніст раніше за інших помічає ті суспільні рухи, які ведуть до загрозливих наслідків. Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить» [5, с. 89]. Доповнюють ці твердження спостереження Г. Яструбецької: «творчість експресіоністів має візійний характер, часто – провидчий, це – одкровення, тому езотеричність – типова ознака експресіоністичного тексту. Інакше кажучи, метаісторичне проривається в історію» [12, с. 22].

«Примара» – результат такого «прориву». Історичні події часу написання твору були далеко не втішними: згадувана російсько-японська війна, наближення революції в Росії, страйки і соціальні заворушення в Тифлісі, де Леся Українка працювала над твором, відголоси нещодавніх локальних військових конфліктів у Західній Європі (франко-пруська, англо-бурська війни) та назрівання нових (австро-угорська анексія Боснії, Балканські війни 1913 р.) тощо. Вони не лише зумовили усвідомлення невідворотності кривавої бійні за новий переділ світу, а й змусили подивитися на історію людської цивілізації під новим кутом зору – не позитивістсько-аналітичним чи суб'єктивно-ідеалістичним, а філософським. Результати вдивляння шокували:

людство нищить себе щомиті від початків існування. Таким чином, проблематика «Примари», відштовхуючись від конкретного історико-культурного контексту, виходить на глобальний метаісторичний рівень – це своєрідне одкровення про суть людської цивілізації, невтішне пророцтво про її майбуття.

У цьому контексті згадувані вище вислови «*Я бачу...*», які слугують своєрідним обрамленням тексту, та й сама назва твору «Примара» (похідні – примаритися, привидітися, видіти) набувають особливого значення: оповідання Лесі Українки – результат вдивляння у світ так званим третім оком, рентгенівським, здатним вийти за межі видимого матеріального світу на глобальний універсальний рівень. Цікаве спостереження у цьому ж напрямку зробила С. Л. Чернюк: вона вписала «Примару» в контекст жанру видіння [10].

Звернемося до наступних експресіоністських ознак «Примари». Центральний образ твору – навколосвітня хода, одвічний рух по колу. Леся розглядає її в кількох аспектах. По-перше, звертає увагу на те, що попри безликість, кожна людина в натовпі – особистість: *«Але зблизька видно, що то йдуть усе люди, і хоч вони йдуть безкраїм гуртом і всі немов однаковим пилом припали, однаковим маревом повились, однаковим колоритом пойнялись, мов безліч фігур на одній картині, але кожен з тих людей один і нема другого такого в цілїм світі, нема, не було і не буде з правіку й до віку»* [9, с. 201].

Цей акцент не випадковий. Леся Українка як у творчості, так і в літературно-критичних працях неодноразово зверталася до осмислення конфлікту «натовп/маса» та «особистість/герой». Скажімо, показуючи різницю між «старим» і «новим» романтизмом / «новоромантизмом», акцентувала, що в останньому цей конфлікт зникає, адже кожен із натовпу вивищується до рівня особистості/героя. У статті, присвяченій В. Винниченку, Леся Українка зазначала з цього приводу: *«Але ось поволі виробився новий погляд, захоплено сприйнятий ново-романтиками в мистецтві, а саме, що ані в природі, ані в житті немає нічого, що було б саме по собі, так би мовити, за правом народження, другорядним, що кожна особистість суверенна, що кожна людина, якою б вона не була, є героєм для самої себе і частина середовища стосовно інших»* [8, с. 364].

До речі, з огляду на частотне використання Лесею терміна «новоромантизм» у радянські часи її віднесли до теоретиків неоромантизму і творчість прочитували у його ж контексті. Цей підхід поширений і в

сучасному літературознавстві: скажімо, у «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Коваліва (К., 2007) термін неоромантизм тлумачиться із залученням теорії Лесі Українки [3, с. 118–119]; чимало сучасних літературознавців у статтях та монографіях доводять, що Леся – неоромантик за ідіостилем (наприклад, Г. Левченко, М. Наєнко, Л. Скупейко та ін.). На наше переконання, Леся Українка вживала термін «новоромантизм» у широкому контексті, без прив'язки до конкретних стильової тенденції чи художнього напрямку; позначала ним коло художніх явищ модерної епохи, які згодом – у час становлення терміносистеми – вписалися на термінологічному рівні в контекст чи символізму, чи імпресіонізму, чи неореалізму і т. п. Доказом є той факт, що «новоромантиками» вона називала письменників різних за ідіостиллями / творчими методами, як от М. Метерлінка, Г. Гауптмана, В. Винниченка, А. Чехова, Г. Ібсена та ін. «Новоромантик» у розумінні Лесі Українки – людина, яка усвідомлює себе як особистість, бачить особистісно-неповторне в інших людях; не підводить ані себе, ані інших під штампи і стереотипи.

У «Примарі» вона вкотре звернулася до проблеми вияву в людині потягів до самоусвідомлення і злиття з масою. І якщо в літературно-критичних працях висновки були більш райдужними, то в «Примарі» вона говорить про жахливі речі. Попри те, що кожен у натовпі – особистість (*«І кожен з них має цілий світ в очах, і ніхто інший не має такого світу»* [9, с. 201]), ніхто не має бажання чи сміливості підняти голову, вийти з колони, заявити про свою позицію. Кожен має в собі потенціал, однак ніколи не зреалізує його: *«Світ той гине навіки, як тільки погаснуть тії очі, і вже ніхто не відбудує його таким, як він був, хоч би настали міриади нових світів»* [9, с. 202]. Ніхто не знаходить у собі сили, аби протистояти сліпому рухові. Чому? Адже за людьми ніхто Інший/Чужий не наглядає. Виявляється, є погоничі – це самі люди: кожен – погонич для свого сусіда: *«У кожного з тих людей в різних шапках і одежах є щось гостре в руках, щось блискуче, холодне чи палке, страшне й бездушне і в холоді своєму і в палу, і кожне може дати смерть кожному, хто йде перед ним»* [9, с. 202]; *«Ідуть узброєні люди і кожний клене того, хто вправ поперед нього, і по трупу його йде в його чергу. І хоч би скільки їх падало позаду, передні знають, що неминуча зброя товариша завжди близько і завжди готова вп'ястися в його шию»* [9, с. 203]. Ці картини нагадують фрагменти описів воєнних баталій, точніше, відчуття

людини на полі бою – смерть дихає в потилицю, загроза життю звідусіль... Жах! Очевидно, з огляду на це, названі вище дослідники при аналізі «Примари» послідовно прив'язували її проблематику до війни і кровопролиття. Насправді ж зведення тексту лише до цієї проблеми рівноцінне підняттю на першу сходинку порогу, що веде до будинку. А що ж на другій? Третій? А що в самому будинку?

Безперечно, Леся Українка переймалася кровопролитною російсько-японською війною (перша сходинка). Можливо, вдивившись саме в цей конфлікт вона передбачила Першу світову – криваву бійню вселенського масштабу (друга сходинка). Однак на цьому Лесин погляд не спинився: він піднімався все вище і вище, відкриваючи нові горизонти, нові часові пласти. Очевидно, побачене нажахало письменницю: людство постійно перебуває в стані війни, незалежно від того, мир чи війна в державі. Життя людини – це суцільна війна: війна із собою, війна із ближнім, війна зі світом... (третья сходинка). Однак Лесі відкрилася і ще одна істина (ми нарешті дібралися до дому): людство нищить саме себе. Людина потребує ближнього, боїться його, і його ж першочергово знищує, вбиваючи цим самим і себе. І так було завжди, і так буде. Чи не про це на всі лади воляли експресіоністи на початку ХХ ст.?

Леся Українка уподібнює безкінечну людську ходу образу змія-полоза: *«Вони всі йдуть однаковим кроком, і з першого погляду здається, що то змія-полоз правічний, подоланий, але не поконаний, виліз і тихо в'ється навколо землі, помалу стискає її, хочаби задушити»* [9, с. 201]. Образ змія – архетипний, має традиційні біблійні витоки і є алегорією спокуси, гріха, сили. Однак змія у «Примарі» особливий – він без голови: *«Я бачу, як лізе сей змія-полоз, але я не бачу голови його. <...> Чи, може, оцей змія-полоз був споконвіку безголовий, і сліпий, і страшний у своїй сліпоті безнадійній, як сам хаос?»* [9, с. 203]. Безголовий змія – алегорія людства, яке перебуває в одвічній сліпоті та не відає, що робить і куди прямує.

Про сліпоту людства говорили як експресіоністи, так і символісти (згадаймо хоч би сліпців М. Метерлінка). Однак символісти мали надію, що не всі люди однаковою мірою невидючі, що людство прозріє, натомість експресіоністи таких ілюзій не мали. Показова в цьому аспекті й різниця в підходах до філософії двосвіття – зв'язків світу вищого і нижчого/сакрального і профанного/матеріального і духовного. Для символіста вищий світ – місце звільнення, духовна

квінтесенція, рай; для експресіоніста – продовження земних мук, суцільне страждання, пекло. Так, у «Примарі» кінцевий пункт напрямку змія позначений біблійним образом – брамою для переходу в інший світ: *«Ідуть туди, де зливається темрява з далиною, звідки ні один живий голос не доходить, де жах одвічний стоїть на сторожі, щоб не пускати людей вступати самохіть у ту браму без сліпих проводарів – старості, хвороби...»* [9, с. 202], жах-воротар *«ляскає холодними й гострими зубами, і грозить кривавими устами, і палить вогнем нечистого дихання»* [9, с. 202]. Моторозна апокаліптична картина. І найстрашніше те, що ніхто не може оминати цю браму: *«немає вину нікому»* [9, с. 202].

Образи зі Святого Письма, есхатологічні мотиви – усе це біблійні алюзії, які експресіоністи полюбили використовувати: живописці на полотнах (до прикладу, «Апокаліптичний пейзаж» Л. Мейднера, «Розп'яття», «Воскресіння» Е. Нольде), митці слова – у текстах (скажімо, однойменні вірші «Людство» в доробку ранніх експресіоністів – Е. Верхарна та Г. Тракля). Це закономірно, адже експресіоністський текст – пророчий, споріднений із біблійним.

Оповідання «Примара» типологічно близьке до повісті «Червоний сміх» (1904–1905) Л. Андрєєва. Сучасники письменника та дослідники часів СРСР і його появу прив'язували до російсько-японської війни, хоча насправді ж проблематика обох творів значно ширша. І для Лесі Українки, і для Л. Андрєєва весь світ – кровопролитний апокаліпсис: змії-полоз охоплює весь світ і все міцніше затискає людство в смертельних обіймах; дедалі гучніше лунає Червоний сміх, змиваючи все живе потоками крові. Обидва письменники відчували наближення глобальних катастроф ХХ ст., усвідомлювали їх неминучість і трагічність, передчували масштабність жертв і відповідальність за все це поклали не на вищі сили, а на саму людину.

У «Примарі» експресіонізм проявляється не лише на рівні проблематики, а й у поетикально-стильовому плані. Текст насичений такими художніми засобами:

– гіперболічними образами та градаційними пасажами: *«Початок тої зграї згубився вдалині, кінця не видно у тьмі, аж непевність бере, чи є той кінець і початок, чи се не коло величезне, безвихідне кружить перед очима моїми, кружить, кружить, і нема йому вину»* [9, с. 201]; *«...зачароване коло кружить, кружить без упину, аж одур бере, дивлячись»* [9, с. 201];

– риторичними запитаннями, яскраво вираженими емоційними інтонаціями: «*Хто може спинити його? Хто визволить видючих людей з тіла сліпої потвори?..*» [9, с. 203];

– контрастами, повторами: «*Стати не можна, треба йти, йти, йти*» [9, с. 202];

– стилізаціями під Святе Письмо: «*...і нема другого такого в цілім світі, нема, не було і не буде з правіку й до віку. І кожен з них іде, щоб уже не вертатись. І кожен з них має цілий світ в очах, і ніхто інший не має такого світу, і світ той гине навіки, як тільки погаснуть тії очі, і вже ніхто не відбудує його таким, як він був, хоч би настали міради нових світів*» [9, с. 201–202];

– кричущою ритмічністю, звуковими дисонансами тощо.

Отже, «Примара» – далеко не «філософський памфлет-нарис» (К. Кухалашвілі, Л. Кулінська), не «філософсько-психологічний етюд» (Т. Третьяченко) чи «нарис-видіння» (С. Чернюк), а експресіоністське оповідання. Звісно, Леся Українка не була експресіоністом за ідіости-лем / художнім методом. Однак очевидно, що на світоглядному рівні їй були близькими ідеї експресіоністів. Леся Українка, немов тримаючи руку на пульсі новітніх мистецьких тенденцій, глибоко відчувала найтонші текстуальні матерії й успішно вправлялася в експресіоністському стилі. Причому робила це на рівні кращих зразків європейської прози.

Б. Якубський у згадуваній на початку статті передмові щиро дивувався з приводу того, що на оповідання «Примара» «досі не звернули уваги ні ті, що писали книжки про Лесю Українку, ні ті, що складали літературні хрестоматії часто-густо з третьорядного художньо-ідейного матеріалу» [11, с. XXI]. Прошли десятиліття, а ситуація не змінилася. То чи не прийшов час вдивитися в цей текст і поцінувати його по-справжньому?..

Література

1. Кулінська Л. Проза Лесі Українки. Київ: Вища шк., 1976. 168 с.
2. Кухалашвілі К. Леся Українка – публіцист. Київ: Дніпро, 1965. 247 с.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
4. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
5. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.

6. Тракль Г. Себастьянові сни. Упоряд. і пер. з нім. Тимофія Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. 400 с.
7. Третяченко Т. Г. Художня проза Лесі Українки: творча історія. Київ: Наук. думка, 1983. 288 с.
8. Українка Леся. [Винниченко]. Винниченко В. К. Раб краси: оповідання, повість, щоденникові записи. Упоряд., передм., приміт. В. Є. Панченка. Київ: Веселка, 1993. С. 351–371.
9. Українка Леся. Примара. Зібрання творів: у 12 т. Т. 7. Київ: Наук. думка, 1976. С. 201–203.
10. Чернюк С. Л. Про джерела символіки текстів Лесі Українки й Тодося Осьмачки [Електронний ресурс]. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/8254/97/>
11. Якубський Б. Леся Українка – белетрист. Українка Леся. Твори: [у 12 т.]. Т. X. За заг. ред. Б. Якубського. Нью-Йорк: Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. С. X–XXXII.
12. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 380 с.

References

1. Kulinska L. *Proza Lesi Ukrainky* [Lesya Ukrainka's prose]. Kiev, 1976. 168 p. (in Ukrainian).
2. Kukhalashvili K. *Lesia Ukrainka – publitsyst* [Lesia Ukrainka is a publicist]. Kiev, 1965. 247 p. (in Ukrainian).
3. *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia]. Kiev, 2007. vol. 2. 624 p. (in Ukrainian).
4. Moklytsia M. *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu)* [Aesthetics of Lesia Ukrainka (Context of European Modernism)]. Lutsk, 2011, 242 p. (in Ukrainian).
5. Moklytsia M. V. *Modernizm yak struktura: Filosofii. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk, 2002, 390 p. (in Ukrainian).
6. Trakl G. *Sebastianovi sny* [Sebastian's dreams.]. Lviv, 2004. 400 p. (in Ukrainian).
7. Tretiachenko T. H. *Khudozhnia proza Lesi Ukrainky: tvorcha istoriia* [Lesja Ukrainka's artistic prose: creative history]. Kiev, 1983. 288 p. (in Ukrainian).
8. Ukrainka Lesia. [Vynnychenko] [Vynnychenko]. In: *Vynnychenko V. K. Rab krasy*. Kiev, 1993. pp. 351–371. (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. *Prymara* [The phantom]. In: *Ukrainka Lesia. Zibrannia tvoriv*. Kiev, 1976, vol. 7. pp. 201–203 (in Ukrainian).
10. Cherniuk S. L. *Pro dzherela symboliky tekstiv Lesi Ukrainky i Todosia Osmachky* [About the sources of the symbols of texts of Lesya Ukrainka and Todosy Osmachka]. Available at: : <http://studentam.net.ua/content/view/8254/97/> (in Ukrainian).
11. Iakubskiy B. Lesia Ukrainka – beletryst [Lesya Ukrainka is a fiction writer]. In: *Ukrainka Lesia. Tvory*. vol. 10. pp. 10–32 (in Ukrainian).
12. Iastrubetska H. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013. 380 p. (in Ukrainian).

Oksana Goloviy. Lesya Ukrainka's "The phantom" as an expressionist text.

The article analyzes the story of Lesya Ukrainka's "The phantom" through the prism of poetic-stylistic peculiarities of the work. It is proved that, "The phantom" is an expressionist text in the style plan. The problems of the story fits perfectly into the context of the problems that excited the expressionists; the way of fiction is typically expressionist: the allegorical images, hyperbole, gradation, and contrasts dominate at the formal level in the text, the author uses biblical allusions and reminiscences, emotionally rich designs. The genre of the work is defined. This is not "a philosophical pamphlet essay" (K. Kukhalashvili, L. Kulinsky), this is not "a philosophical and psychological sketch" (T. Tretyachenko) or "essay-vision" (S. Chernyuk). This is an expressionist story. It was proved that the ideas of expressionists were approximated to Lesya Ukrainka on the ideological level, but Lesya Ukrainka was not an expressionist of the type of creativity / idiostyle.

Key words: impressionism, symbolism, expressionism, "novo-romanticism", story, eschatological motives, Lesya Ukrainka's prose.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2017 р.

УДК 821.161.2-1.09Яки

Олена Кицан

ORCID ID: 0000-0002-8722-3041

Поетика експресіонізму збірки Л. Якимчук «Абрикоси Донбасу»

У статті аналізується збірка Л. Якимчук на предмет наявності експресіоністських рис. Поява експресіоністських рис у сучасній літературі, у першу чергу, є реакцією на соціальні потрясіння, воєнні протистояння між Україною і Росією. Адже мистецтво експресіонізму пройнято відчуттям повсякденного болю, зневірою в розумність буття, постійним страхом за майбутнє людини. А тема війна є однією з провідних у мистецтві експресіонізму, адже сам напрям формується напередодні і в роки Першої світової війни в Австрії та Німеччині.

Ключові слова: експресіонізм, світова війна, ритмічна організація, поетика, стиль, художній світ, екзистенціалізм, смерть.

Виникнення експресіонізму передусім пов'язують із німецьким живописом, представники якого плідно звертали увагу на складні психофізіологічні стани людини: тривога, страх смерті, хаос, передчуття трагедії, крик, божевілля. Живопис засвідчив тяжіння експресіоністів до самовираження, коли кожна подія пропускається через власний досвід. А тому поезія експресіонізму надзвичайно суб'єктивна і дуже емоційна. Суть нового мистецтва: вираження замість зображен-

ня, інтуїція замість логіки, динаміка замість статичності, дисгармонія замість гармонії, спонтанність супроти порядку, свобода творчості замість канону. Експресіоніст не є рупором мас, глашатаєм народу, він завжди суб'єктивний, навіть коли говорить про загальнолюдське.

Мистецтво експресіонізму просякнуте відчуттям повсякденного болю, зневірою в розумність буття, постійним страхом за майбутнє людини, життя якої визначається соціальними механізмами, що постійно загрожують йому безглуздою загибеллю. К. Пінтус у своїй передмові до збірника пише: «Хаотичність, притаманна тому часу, руйнування старих суспільних норм, відчай і прагнення до кращого, фанатичні пошуки нових варіантів влаштування людського життя – все це розкривається в поезії експресіоністського покоління з не меншою люттю, ніж розкривалося в реальному житті» [4, с. 11].

Поява експресіоністських рис у сучасній літературі теж, у першу чергу, є реакцією на соціальні потрясіння, воєнні протистояння між Україною й Росією. Письменники намагаються творчо осмислити події, що відбуваються на Донбасі, у зоні проведення АТО, показати трагедію окремої людини в добу воєнного лихоліття.

Тема війна є однією з провідних у мистецтві експресіонізму, адже сам напрям формується напередодні й у роки Першої світової війни в Австрії та Німеччині. Так, у Першій світовій війні (1914–1918) взяли участь наступні експресіоністи (К. Адлер, Г. Зак, А. Ліхтенштейн, Е. Лотц, Е. Штадлер, А. Штрамм та інші). Війна примусила людину переглянути колишні цінності, шукати власне місце в новій реальності, адже звідусіль відчувалася ворожість та агресивність світу. Експресіонізм якнайкраще підходив для передачі тогочасних песимістичних настроїв безсилля людини перед зовнішнім світом з акцентом на почуттях страху, відчаю, туги, невизначеності тощо. Він виразив ідеологію передвоєнних і воєнних років, коли відбувалася деформація всієї культури. Протест проти світової війни експресіоністи поєднували з виразом містичного жаху перед хаосом буття. Під час Другої світової війни (1939–1945) остаточно похитнулася віра в людину як гуманне та розумне створіння.

Поетика експресіонізму, художні прийоми, які здатні передати трагізм сучасного існування особистості, відчай, страх, розуміння безперспективності життя знайшли яскраве втілення в сучасній літературі.

Сучасна антивоєнна література здебільшого представлена чоловічими текстами. Її пишуть письменники, які особисто брали участь у

воєнних подіях (Б. Гуменюк, А. Чех), ті, хто проживають досить близько до епіцентру подій (С. Жадан, О. Чупа), так і ті, що є лише віддаленими спостерігачами (О. Клеменсен, Є. Положій, І. Цілик). Але трагічна тональність і тих, і інших творів подібна, адже автори висвітлюють майже одні й ті самі проблеми, розв'язують схожі конфлікти.

Досить показовим у цьому плані є поява жіночих текстів про війну. І як не дивно, саме жіночі тексти є найбільш експресивними, надривними, а тому мають чимало експресіоністських рис.

Для аналізу ми обрано збірку Люби Якимчук «Абрикоси Донбасу», в якій авторка зі своєї жіночої позиції артикулює тему війни. Вже навіть у коротенькій анотації, написаній М. Савкою, ми чуємо все-ленський крик про допомогу: *«Це книга віршів, які не лише проникають у душу, а й продирають нутро. Вони залишають наскрізні отвори у свідомості, крізь які прозирає та реальність, від якої хочеться затулитися долонями»* [6, с. 2].

У збірці Л. Якимчук «Абрикоси Донбасу» є чимало рис, притаманних експресіоністичній поетиці. Недаремно до одного зі своїх віршів поетка взяла епіграфом слова Гійома Аполлінера *«Твої груди – єдині снаряди що я люблю»*. Відомий французький письменник попри те, що тяжів до сюрреалізму, також публікувався у німецькому журналі «Штурм» (Буря), який стояв на позиціях експресіонізму і закликав до боротьби за нове мистецтво, вільне від політичних, моральних та суспільних ідей часу. Саме в час активного розквіту експресіонізму в Німеччині з'являється маніфест Г. Аполлінера *«Дух нового часу і поети»*, в якому є чимало рис, спільних із програмою німецьких експресіоністів, але не таких гучних.

Л. Якимчук не на передовій, але болісно переживає все, що відбувається на її рідному Донбасі (поетка родом з Первомайську):

*...між мною і моєю мамою вирито сотні могил
і я не знаю, як їх перестрибнути
між мною і моїм батьком літають сотні снарядів
і я не вмю дивитися на них, як на птахів
між мною і сестрою металеві двері погребу
що їх із-середини підпирає лопата
між мною і моєю бабусею караван із молитов –
тонкі шовкові стіни, за якими не чути, зовсім не чути [6, с. 74].*

Війна уособлювала в собі все те, проти чого завжди повставали експресіоністи, – бунт проти старого світу, кризи цивілізації. Спочатку переважало переконання, що глобальне потрясіння спричинить переродження людини, відкритє шлях до нової культури. Але досить швидко ці сподівання розвіялися. Експресіоністи стверджували вторинність створених людиною матеріальних форм, чим відрізняються від футуристів.

Найстрашніше у сучасних віршах про війну те, що вона зображена як невід’ємна частина мирного життя. Вона скрізь і всюди, проникає в наше життя, наші будинки, наш побут. Від неї не втекти, хоча люди намагаються переселитися у безпечніші регіони, забравши з собою найцінніше із колишнього життя:

*«будинок моєї мрії»
намалював чотири танки
вікно
а над ними – парасолька [6, с. 50].*

Експресіоністська правда завжди знаходиться на межі вербалізації, хоче розповісти про таємницю, яку можна виразити або криком, або мовчанням. Деякі рядки з віршів поетки напряду відсилають до картини Е. Мунка «Крик»:

*Ш
Р
А
М
після вибуху розкидані степом
ш – як шовкові нитки вітру, що заплуталися в деревах
р – гуде як турбіна літака
а – роззявлений від крику рот
м – без кінця кличе маму: мама, де моя мама? [6, с. 72]*

Поети, які зверталися до теми війни у своїй творчості, не просто зображували конкретну дійсність, а, швидше, передавали власні переживання, втілені у фантастичних, грандіозних образах. Війна для письменника-експресіоніста – можливість змоделювати правдиву картину життя в межовій ситуації.

Експресіоністський герой загострено переживає все навколо себе, змучений постійним очікуванням смерті, безнадійно самотній і по-

збавлений щасливого минулого. Його постійно хвилюють екзистенційні питання сенсу життя, невідворотності смерті, власного покликання тощо.

Риси експресіоністичної поезії на змістовому рівні:

- вираження прирівнюється до «вибуху»
- трагізм (загублення і крах життя);
- деформація і деконструкція світу (ефект хаосу, руїни, апокаліпсису);
- поетика крику, агонія;
- домінування мотивів смерті, війни та самотності;
- символічність;
- ірраціональність, зацікавленість містичними переживаннями, внутрішнім світом людини та хворобливими виявами її психіки;
- естетика потворного;
- контраст темних і світлих кольорів, світла й тіні.

Трагізм – це втрата моральних і духовних орієнтирів, дезорієнтованість людини у ворожому, жорстокому світі, де кожен виступає сам за себе, зречення власної ідентичності через перманентний конфлікт із дійсністю. Це космічна самотність, коли залишається лише темрява, смерть і віра в Бога. І як би ти не намагався сховатися від усього того, що відбувається, повністю відмежуватися не вдасться:

*а ви пишете вірші, красиві, як вишиванка
ви пишете вірші ідеально гладенькі
високу поезію золоту
про війну не буває поезії
про війну є лише розкладання
лише літери
і всі вони – ррр [6, с. 76].*

Війна для експресіоністів – це передусім моральне падіння людства. Вони описують здебільшого психічні скалічення людей, але й іноді фізичні. Особливого вираження в парадигмі війні набуває людське тіло, понівечене, розтерзане, змучене, мертве, але й прекрасне, навіть «сакральне». Воно стає одним із найважливіших культурних знаків. Воно особливо привертає увагу письменників, які намагаються осмислити трагедію війни.

Особливого драматизму в жіночому письмі набуває тема згвалтованого тіла. Важливо, що тут немає жодного натуралізму, а однамітність дій показана завдяки численним повторам:

*вони її роздягають
вони її розглядають
вони розлягаються
злягаються
лаються [6, с. 84].*

Війна демонструє абсурдність реальності, незв'язність і крихкість її компонентів. Назовні виривається хаос. Речі, явища, люди стикаються, виявляючи свою початкову чужість один одному.

Деформацію і деконструкцію світу авторка подає через фрагментарне письмо, розірваність синтаксичних і лексичних конструкцій:

*це не Б, а В
це не Л, а Д
усе пливе
як гаряча вода в холодній
як прісна вода в солоній
а коли я
одягаю дві О
тобто -О-О-
тобто -О-О-куляри
то я бачу
що твої щічки –
це розкриті крильця зозульки [6, с. 70].*

Експресіоністи не хотіли використовувати вже готову мову, а тому в основі їхньої творчості лежала потреба створити нові форми вираження, або збудити закостенілі форми. Експресіоністи хотіли слова-логосу, а не слова-гри.

На думку С. Жадана, війна змінює не лише літературну лексику, а мову загалом: «Изменилась интонация. Интонация тоже определяет твой язык, твою речь. Стало значительно меньше уравновешенности, значительно меньше продуманности, прагматичности, очень много нервов, очень много эмоций, очень много субъективности, очень много истерики, что естественно, что понятно. Два года стресса, два года войны, боли, крови [2].

У вірші Л. Якимчук «Розкладання» теж йдеться про деконструкцію, але в ширшому масштабі. Руйнується весь світ, замість гармонії постає хаос:

*...не кажіть мені про якийсь там Луганськ
він давно лише ганськ
лу зрівняли з асфальтом червоним
мої друзі в заручниках –
і до нецька мені не дістатися
щоби витягти із підвалів, завалів та з-під валів... [6, с. 76].*

І те, що на перший погляд видається лише грою з графікою, насправді є найбільш оптимальною формою для вираження більш глибокого змісту. Авторка розкладає слова на окремі фрагменти, що отримують вже нового змісту, аби показати, як повсякденна дійсність розпадається на частини, розщеплюється свідомість, роз'єднуються сім'ї, ділиться Україна.

У віршах поетки чимало топографічних назв (Первомайськ, Луганськ, Дебальцево,), які є своєрідними больовими точками на тілі нашої країни.

*-О-О-
це не Б, а В
це не Л, а Д
усе пливе
як гаряча вода в холодній
як прісна вода в солоній [6, с. 70].*

Таке «нервово» письмо характеризується частим введенням у вірш викрикових чи питальних речень, звертань:

*– ба, чому на фото ти в білому?
– весілля моє
– а чому фата на тобі чорна?
– похорон дідуся твого
– а чому ти в білих тапочках, ба
ти мене чуєш? чому? ба!!! [6, с. 50].*

Ліричні запитання, вигуки, повтори, неправильний порядок слів увиразнюють ритмізацію поезій. Інверсією різних членів речення на початку або на кінці фрази авторка досягає певної ритміки речень, внутрішнього римування, а водночас виникають надфразові єдності. Окрім того, Л. Якимчук широко послуговується різними синтаксичними прийомами (уривчаста оповідь, безособові речення, значна кількість знаків оклику, питань, тире), які динамізують оповідь, конденсують емоції, балансуючи на межі крику, екстазу:

*він каже: фотографія? кому потрібна твоя фотографія?
він каже: школа розплавилася – ця зима надто гаряча
він каже: вчительку я не бачив і не проси мене дивитися
він каже: бачив твою хресну – її вже немає [6, с. 96].*

На прийомі гіперболізації побудований вірш:

*хліб наш насущний віддай голодним
і нехай вони перестануть їсти один одного
світло наше віддай темним
і нехай їм проясниться
і прости нам зруйновані міста наші
хоч і ми не прощаємо цього ворогам нашим
і не введи нас у спокусу
зруйнувати світ цей зіпсутий [6, с. 89].*

Це свого роду архітекст, через який просвічує інший жанр – молитва.

Поетика крику, агонія. Експресіоніст своїм словом зриває зовнішню оболонку, під якою можуть знаходитися не зовсім привабливі речі – рани, кров, агонія, конвульсії тощо:

*я вимикаю мамину тінь
я вимикаю татову тінь
я вимикаю всіх вас
але чую крик [6, с. 122].*

Емоційність, надрив, крик присутні не лише у віршах Л. Якимчук, а й у її висловлюваннях у ЗМІ, на поетичних виступах, власне, у передмові до збірки: «Про війну вірші можуть бути лише голі, як дроти без ізоляції, дуже прості та без надмірних кучерявостей, але із чіткими деталями. Ці вірші мають бути як злочин, про який соромно згадувати, вони – як ці щоденні вбивства без прикрас, неприємні болючі вірші – як допити заручників, яким ставлять банки на живіт, яких гвалтують, у яких стріляють. Вірші, як мешканці в окупованих містах, яким нема куди втікати і яких ніхто не рятує від перманентної загрози їхньому життю. Про війну – криваві та смердючі вірші. Поезія, що розкладається, але яка ще не розклалася» [6, с. 9].

З позицій поетики крику можна трактувати молитву, де експресивність відчуттів досягає найбільшої напруги:

*Отче наш, що є на небі
у повному місяці*

*та в порожньому сонці
захисти від смерті моїх батьків
чия хата стоїть на лінії вогню
і вони не хочуть її покидати
як домовину
захисти мого чоловіка
який по інший бік війни
як по інший бік ріки
і цілиться своєю гвинтівкою в шию
яку колись цілував... [6, с. 88].*

Мотиви смерті, війни та самотності наявні у творчості більшості експресіоністів. Воснні перипетії є тим винятковим явищем, що ставить людину на межу життя і смерті, нівелює відстань між ними, змушує вдаватися до постійного морального вибору.

Символічність. В експресіоністичних віршах особливого емоційного значення набувають опозиційні образи-символи (війна – мир, дім – фронт, життя – смерть, свій – чужий, кохання – ненависть, природа – техніка, правда – брехня):

*на війні немає дому
навіть якщо у твою хату не влучили
як у качку або сірого зайчика
на війні немає дому [6, с. 72].*

Ще одним засобом утечі є згадки про дитинство як найщасливіший період життя, про любов як своєрідну терапію самотності, згадки про рідну домівку. Мотив повернення до колишнього спокійного життя, де панує любов і злагода, братерство, людяність, є одним з основних принципів експресіонізму.

Особливе місце відводиться передачі кольору та звуку. У своїй збірці Л. Якимчук часто використовує алітерацію приголосних, особливо звуків «р», «б», що створює какофонічне звучання тексту:

*чорні кульки сажі летять із димаря
залишаючи відбитки своїх траєкторій
на білому простирадлі неба
баба
баба
бах [6, с. 90].*

Колір відіграє особливу роль в експресіонізмі. Якщо поглянути на картини Е. Мунка, К. Шмідта-Ротлуфа, Е. Нольде, О. Кокошки, то бачимо, що основним пластичним матеріалом є яскраві кольорові плями. У поезії колір є первинною якістю і характеризується кількома важливими рисами:

– допомагає втілити індивідуальний, здебільшого негативний досвід (душевних і фізичних ран, бунту, протистояння добра й зла);

– співставлення певного досвіду або етичних понять із назвами кольорів: червоний (кров) – терпіння, біль; чорний – гріх, зло; або константами типу світло (добро) – темрява (зло);

– їх семантика іноді доповнюється визначеннями про зневажливий характер, наприклад: пронизливий, огидний, одіозний, гнилий.

У збірці Л. Якимчук досить виразними є контрасти червоного і чорного кольорів, що проявляється не лише у самих текстах, а й в оформленні збірки. Попри часте використання чорного (19 разів) і червоного (12 разів), все-таки домінує білий колір (36 разів). Будь-яка війна є переломним моментом в історії світу. Але попри всі жахіття, які вона несе з собою, вона також і дає надію на переродження світу, на творення чогось нового.

Контрастні поєднання білого й чорного кольорів зустрічаються навіть у межах одного вірша («чорні кульки сажі...на білому простирадлі неба» [6, с. 90], «ні-ні, не одягну чорної сукні / чорних туфель і чорної хустки / прийду до тебе в білому» [6, с. 102], «казала лікарка чорним по білому» [6, с. 131]).

Можемо спостерігати також персоніфікацію зброї, військової техніки, які свого роду теж протистоять мертвому «тілу» війни. Відбувається прирівнювання у правах людини і речі, яка теж може мати власну сутність. В експресіонізмі межі між живим і неживим світом, реальним і нереальним стираються, техніка оживлюється, натомість люди діють як машини:

*її пальці тремтять на вітрі
як осінні листочки
коли біля ніг проповзає гусінь
танкова гусінь [6, с. 84]*

Ірраціональність. Ірраціоналізм може бути переданий через різноманітні формули таємничості, завуальованості, містичності, неясності (топос темряви):

*ні-ні, не одягну чорної сукні
я одягну чорні брови
твої на себе [6, с. 102].*

«Естетика потворного» виражається в зацікавленні неестетичними, огидними явищами. Зображення смерті в її найжорстокішому вигляді, без ідеалізації – досить характерна експресіоністська риса. Експресіонізм відмовляється від гармонійних пропорцій, акцент робиться на деформації. І найкраще це можна передати завдяки дисонансу.

З'являється виразний образ огидної смерті, часто з детальним описом розкладу напухлого тіла, тіла, що розкладається («*тіло падає / тіло розбризкується юшкою / як розквітлі маки в степу / як заляпані вишнями білі сорочки дітей*» [6, с. 176]).

Попри молодий вік самої авторки, її головна героїня досить часто – це сива жінка, за спиною якої чималий болісний досвід:

*думаю, чи втрималась я
чи вже лежу простоволоса і сива
накрита протирадлом неба
на дощі неба
під небом
із якого стріляють
чорні
і білі [6, с. 91].*

На формальному рівні у збірці «Абрикоси Донбасу» наявні такі риси експресіоністичної поетики: звертання до некласичного вірша, впровадження нових версифікаційних форм, свідомо порушений синтаксис, зокрема деформація поетичного рядка, нанизування образів, градаційна експресивність, різка контрастність, насиченість кольорів, які підкреслюють трагізм зображуваного. Засобами мовної гри стають також стилістичні фігури персоніфікації, гіпербола й динамізація, синекдоха, контраст і депоетизація, гротеск, іронія.

Експресіоністи виступають проти будь-яких традицій і канонів у творчості, їх лірика тяжіє до вільних ритмів. Вона досить часто нехтує метричними канонами, римами і регулярною строфікою. А на певних рівнях мовної структури навіть наближається до прози.

Власне, на користь ритміки перед мелодикою виступає Ян Стур у маніфесті польського експресіонізму «Чого хочемо»: «Бо ритміка є

форма, яка означає, має сенс, є змістом. Натомість мелодика є тільки звуковим механізмом. Якщо заглибитися, то це, по суті, і є опозиція «метр – ритм». Саме під таким гаслом у Німеччині на межі ХІХ–ХХ ст. розпочалися баталії (Р. Демель, А. Момберт, Гофмансталь і передусім А. Гольц).

Напевно, саме тому значна кількість текстів про воєнні події написана саме верлібром. Гармонія і мелодійність класичного вірша є просто неспроможною адекватно передати трагізм сучасних подій, крах людських сподівань, смерть і деструкцію.

Здебільшого верлібром послуговується й Л. Якимчук, адже «про війну неможливо писати, як писалося про любовні трагедії, домашнє насильство та народження дітей <...> кожного разу доводиться починати з початку, із нової форми та нового ритму, який нас не покидає, поки ми живі. І цей ритм – це, може, те єдине, чого війна не забере в поезії» [6, с. 10].

Серед експресіоністських ознак також можна виділити надмірність емоцій, несприйняття гармонії, логіки порядку, натомість тяжіння до всього хиткого, нестійкого, надмірна грубість:

*це так п'янить, слухати чужу кров, одягнувши навушники
особливо, коли моя кров перетворюється на постріл:
нах!
!* [6, с. 75].

Про зміну сучасної поетичної мови говорить і Б. Херсонский: «Произошло огрубение лексики, пришло время большей открытости. Поэтическая речь иногда маскирует эмоции, но сегодня они, по моему, звучат открыто... Говорят, что муза летает над схваткой. Я всегда говорю, что над схваткой летает не муза, а Валькирия, летает только для того, чтобы подхватить очередной труп и отнести его в Валгаллу, посадить за стол и налить ему пива».

У збірці Л. Якимчук наявна ще така експресіоністська риса, як порушення граматичних норм (нехтування правилами пунктуації, синтаксису, морфології). Авторка досить вільно користується розділовими знаками, використовуючи їх у віршах досить спорадично.

Отже, збірка Л. Якимчук «Абрикоси Донбасу» містить чимало експресіоністських рис, завдяки чому перетворюється на схвильований монолог авторки.

Література

1. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд.: Т. Гаврилів]. Львів: «ВНТЛ-Класика», 2002. С. 72–92.
2. Диалог двух поэтов на фоне войны [Електронний ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/27489557.html>
3. Эдшмид К. Про експрессионизм в литературе // Крещатик. 2012. № 2. С. 6–10 або ж URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/2/d30.html>
4. Пинтус Курт (немецкий художник и писатель; 1887–1948). Начать с того... ; пер. с нем. Татьяны Баскаковой // Иностранная литература. 2011. № 4. С. 7–12.
5. Пуніна О. Поетика експресіонізму в ліриці Олеся Ульяненка // Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах. 2015. № 1. С. 54–58.
6. Якимчук Л. Абрикоси Донбасу: поезії. Львів: ВСЛ, 2015. 91 с.
7. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? // Слово і Час. 2006. №. 2. С. 39–45.

References

1. Havryliv T. Ekspresionizm: strakh neprystosovanoi svidomosti [Expressionism: the fear of unsteady consciousness]. In: *Ekspresionizm: [zb. nauk. prats]*, Lviv, 2002, pp. 72–92 (in Ukrainian).
2. Dialog dvuh pojetov na fone vojny. [Dialogue between the two poets on the background of the war]. Available at: <http://www.svoboda.org/a/27489557.html> (in Russian).
3. Jedshmid K. Pro jekspressionizm v literature [About expressionism in literature]. In: *Kreshhatik*, 2012, vol. 2, pp. 6–10 (in Russian).
4. Pintus Kurt (nemeckij hudozhnik i pisatel'; 1887–1948). Nachat' s togo...[Start from that...]. In: *Inostrannaja literatura*, 2011, vol. 4, pp. 7–12 (in Russian).
5. Punina O. Poetyka ekspresionizmu v lirytsi Olesia Ulianenka [Poetics of expressionism in the lyrics of Oles Ulyanenko]. In: *Dyvoslovo: Ukrainska mova i literatura v navchalnykh zakladakh*, 2015, vol. 1, pp. 54–58 (in Ukrainian).
6. Yakymchuk L. *Abrykosa Donbasu* [Apricots of Donbass]. Lviv, 2015, 91 p. (in Ukrainian).
7. Yastrubetska H. Ekspresionizm – impresionizm: stylova opozytsiia chy dyfuziia? [Expressionism – impressionism: stylistic opposition or diffusion?]. In: *Slovo i chas : Naukovyi zhurnal*, 2006, vol. 2, pp. 39–45 (in Ukrainian).

Olena Kytsan. Poetics of Expressionism of the Collection of Poetry “Apricots of Donbass” by L. Yakymchuk. In this article the collection of poetry of L. Yakymchuk for the presence of expressionistic features is analyzed. The emergence of expressionistic features in modern literature is, first of all, a reaction to social upheaval, military confrontation between Ukraine and Russia. The art of expressionism is permeated with a sense of everyday pain, disbelief in the reasonableness of life, constant fear for the future of people. And the theme of the war is one of the leading

in the art of expressionism, since the literary school is formed on the eve and during the First World War in Austria and Germany.

In the L. Yakymchuk's collection of poetry there are the next features of expressionist poetry at the content level: tragedy (loss and collapse of life); deformation and deconstruction of the world (the effect of chaos, ruins, apocalypse); poetics of cry, agony; dominance of the motives of death, war and retreat; symbolism; irrationality, interest in mystical experiences, the another world of people and painful manifestations of their psyche; aesthetics of the ugly; contrast of dark and light colors, light and shadow.

Key words: expressionism, World War, rhythmic organization, poetics, style, world of artwork, existentialism, death.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2017 р.

УДК 82.161.2-1.09

Катерина Клепець

Поетика експресіонізму в «Містерії» Тодося Осьмачки

У статті розглянуто особливості експресіоністичного світобачення Т. Осьмачки, відображеного у драматичній поемі «Містерія». Проаналізовано основні складники її експресіоністичної парадигми: мотив самотності та смерті, арсенал творення трагічного, національний характер. Своєрідність експресіонізму поеми – у його ліризмі.

Ключові слова: експресіонізм, містерія, ліризм, категорія самотності, національний аспект.

Тодося Осьмачку – письменника та перекладача – сучасники називали «неоекспресіоністом та неошевченківцем» [17, с. 217], «лідером нового антинеокласичного струму української поезії» [17, с. 220] та «чи не першим послідовним метафізичним поетом в українській літературі» [15, с. 110]. «Типовим експресіоністом у нашій поезії» [14, с. 28] схарактеризував його і Яр Славутич. Дослідники літератури простежили у творчості митця певну еволюцію. Так, М. Неврлий уважав, що «найсильніший свій вияв в українській поезії експресіонізм знайшов у доробку Тодося Осьмачки, який починав як символіст» [11, с. 88]; експресіонізм «перейшов поступово в Осьмачки до неоромантизму» [11, с. 91]. Таку ж еволюцію – «від символіста до експресіоніста» [5, с. 14] – простежила й Н. Зборовська. Найяскра-

віше про експресіоністичний тип художнього мислення Т. Осьмачки засвідчують його три ранні збірки поезій – «Круча» (1922), «Скитські вогні» (1925) та «Клекіт» (1929).

Період політичного гармидеру та найбільших потрясінь в українському культурному житті ХХ ст. змусив поета звернутися до «Божественної комедії» А. Данте, універсального твору з ключами-відповідями на світоглядні питання. Стан суспільної кризи та невизначеності, почуття безвиході стали спонукою до осмислення християнських догм. Ці дві площини Т. Осьмачка синтезує у драматичній поемі «Містерія» (збірка «Клекіт»), яка є експресивним згустком почуттів і розмислів поета.

Специфіку творчої індивідуальності Т. Осьмачки розглянуто у працях Н. Зборовської «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки» (К., 1996) [5], В. Барчан «Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття» (Ужгород, 2008) [2], Г. Яструбецької «Динаміка українського літературного експресіонізму» (Луцьк, 2013) [19, с. 184–198]. Поетичний доробок митця та його стильові особливості проаналізовано у літературознавчих розвідках Є. Маланюка «Inter arma» [8], О. Тарнавського «Три поети еміграції» [15], Ю. Лавріненка «Неподоланий поет» [7], Н. Колошук «Поезія Тодося Осьмачки: символізм чи експресіонізм» [6], В. Барчан «Природа експресіонізму Т. Осьмачки» [1]. У дисертації С. Чернюк «Образна символіка у творах Т. Осьмачки» (К., 2002) [16] наголошується на активізації у «Містерії» стійкого сакралізованого образного трикутника «поет (митець) – слово (образ) – батьківщина». С. Маринкевич («Стильові доміанти поезії Тодося Осьмачки» (Дніпропетровськ, 2003) [9]) доводить, що «Містерія» – твір, сповнений біблійної символіки; авторська інтерпретація декількох книг Ісаїї, на що вказують деталі, співвідносні із зображенням Судним днем. Драматичну поему Т. Осьмачки розглянуто у статті М. Шудрі «Дантові кола пекла (Тодось Осьмачка)» [18], де увагу зосереджено на ідейному плані поеми.

Мета статті – окреслити експресіоністські доміанти драматичної поеми «Містерія», з'ясувати особливості їх художнього вияву. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань: проаналізувати літературознавчі погляди на питання стильової своєрідності творчості Т. Осьмачки; з'ясувати культурні та соціально-історичні умови написання «Містерії»; розглянути особливості вияву

основних складників парадигми експресіонізму в поемі; розкрити специфіку вияву національного аспекту.

Першу половину ХХ ст. сміливо можна назвати «загостреною хворобою людського духу» [5, с. 3], адже дві світові війни, фашизм, сталінізм, голод на теренах, як здавалося, цивілізованої культурної Європи породили відчай, зневагу і невимовну тугу за втраченою рівновагою душі. Саме у період занепаду традиційних гуманістичних цінностей постає експресіонізм як відповідь на пошуки виходу з глобальної соціально-духовної кризи. Цей тип світосприйняття зосереджував увагу на кризових ситуаціях у житті як окремої людини, так і людства загалом, намагаючись проаналізувати їх в умовах складних історичних випробувань. Саме таким періодом у житті Т. Осьмачки виявився кінець 1920 рр. У цей час ліквідовуються незалежні літературні об'єднання, готується розправа над українською інтелігенцією, інспірується злочасний процес СВУ, а за ним насуваються страшні події всенаціонального винищення. Тому поезія збірки «Клекіт» Т. Осьмачки, зокрема й «Містерія», звучали як «останнє набатне застереження», як «візія передчуття планетарної катастрофи, що насувалася» [5, с. 10].

У драматичній поемі «Містерія» Т. Осьмачка вдало синтезував різні прийоми моделювання художнього світу. Від середньовічного жанру містерії письменник запозичив метаїдею смерті та переродження задля змін, традицію пророцтв, прийом вставної оповіді. Однак у поемі Т. Осьмачки релігійні акценти зміщені на периферію, натомість яскраво представлено лірико-суб'єктивне начало. Поет, відійшовши від сакрального оригіналу, укладає свою ідею в канонічний образ поета-мученика Данте. Сюжет та смислове навантаження «Містерії» відтворюють авторські передчуття та життєві обставини. У поемі в гранично узагальненій формі виражено заглиблення Т. Осьмачки в душевну стихію, адже поет, чий «світогляд різьблений самою дійсністю» [15, с. 109], прийшов до експресіонізму неусвідомлено, без жодних впливів, керуючись лише потребою знайти спосіб вираження бурхливих почуттів.

Первинним експресивним імпульсом «Містерії» є назва, у якій закладена тональність грандіозності, небуденності, втаємниченості, крайня напруга ситуації, яка твориться вищими силами. Семантика назви є прийомом, здатним з певною мірою експресії відтворити поетове світовідчуття – передчуття змін та перетворень.

Містерійна традиція зумовила композицію поеми «Містерія» Т. Осьмачки. Опертя на сакральне число «три» та акцент на змінах та переосмисленні є домінантними рисами цього жанру. Три події християнської історії (народження, смерть та воскресіння Сина Божого) були композиційними центрами середньовічної містерії. У «Містерії» Т. Осьмачки представлені три етапи життя ліричного героя: минуле, теперішнє та майбутнє, однак в підсумку, ліричний герой виходить у позачасову сферу – метаісторичну. Психічний стан героя формують три духовні виміри, у яких і відбувається містерія експресіонізму: самоусвідомлення ліричного героя, його екзистенційна смерть та прозріння з готовністю до саможертви.

Надрив емоцій стає можливий завдяки розповіді від першої особи, що безпосередньо репрезентує світогляд і свідомість самого поета. Ліричний герой поеми – поет-вигнанець Данте – перебуває у сум'ятті, адже його *«тривожить те, що відлетіло, / неначе листя з гілки помертвіле... / Оце, що загубило дні, мов кола...»* [12, с. 115]. Крах надій та сподівань, якими був окрилений, – зруйновані. Він розуміє трагізм свого становища:

*Йди ж, йди, моє страждання,
майбутнє світло, в рідний край,
бо все тепер тобі віддав я,
всьому тепер кажу – прощай* [12, с. 121].

Мотив самотності – один з центральних для експресіонізму – набуває в «Містерії» декількох проявів: «самотність людини перед лицем космосу, самотність України в байдужому до її долі у світі, його особиста самотність за маргінесом суспільства й у його багатолюдді» [13, с. 145–146]. Поет відчував подібність між особистою долею та долею А. Данте, через деякий час Т. Осьмачка і сам буде вигнанцем без домівки та сім'ї. Як поет-флорентієць, він буде «завжди наодинці із собою. Позбавлений керма й вітрил. Без здорового глузду в голові. Але з талантом на рівні з Данте» [18, с. 2]. Тому вустами Данте говорить сам поет, адже «все, що вимучувало його сумління, випікало і висушувало душу, емоційно вибухало в слові» [4, с. 5]. Візією-передчуттям виявилися рядки «Містерії», адже у 30-ті рр. ХХ ст. Т. Осьмачка був засуджений на шлях безкомпромісового спротиву, добровільно прийнявши цей присуд, як свою невідкличну долю. Окрім самотності індивідуальної, у ліричного

героя відчуття самотності космічних масштабів, за якої потрібно боротися за життя:

*Тепер хвилина пробування
на цій планеті-сироті
десятки років існування
в щасливій стоїть боротьбі* [12, с. 121].

Однак боротьба йде не лише з світом, а й з самим собою:

*Та ти, мій духу, знов руйнуєш
не тільки спокій, а й життя,
і до безодень ти простуєш
без вороття, без вороття...* [12, с. 121].

Роздвоєння внутрішнього «я» особистості, боротьба в ній темного та світлого начал – одна з тем у творах німецьких експресіоністів. Максимізує емоційне насичення відчуття ліричним героєм наближення смерті: «*Я чую в грудях крижані очі, / Що серце ловлять на свої вогні*» [12, с. 116]. Саме це стає емоційним імпульсом для підбиття підсумків життя, розуміння його конечності: «*Моє життя уже на обрії / схилило сонце, як на серп, / і на нічній стіні червоній / востаннє кольором цвіте*» [12, с. 121]. Експресіоністи, навіть зображуючи матеріальне, передусім прагнули до духовного, до єдності «я» зі світовою духовністю. Тому смерть як завершення фізичного буття, по суті, у «Містерії» втрачає своє значення, бо дух і душа людська живуть вічно, існують у єдності з іншими, з усім світом, нехай і в космічних просторах.

Відсутнє у драматичній поемі Т. Осьмачки характерне для класичної містерії розмежування простору на пекло та рай. У «Містерії» пекло перенесено автором на землю й твориться воно не демонічними істотами, а для ліричного героя його втіленням є вигнання, самотність та передчуття смерті. За цим простежується мотив втраченого раю, хоча водночас і земної ідилії.

Творенню трагічного настрою поеми сприяє акцентація зорових макрообразів, колористика яких характерна для експресіонізму. Доміnantним кольором серед них є білосніжний, який був сакральним і глибоко символічним у багатьох народів світу. Практично усі святкові фольклорні обрядодії проводили саме в білому одязі. Водночас він символізував смерть. У східних і слов'янських народів покійника

загортали у білий саван. У давнину на Україні померлого відвозили в останню путь на білих волах [3, с. 67–69]. Окрім того, звучання слів «білий» і «біль» викликає смислову асоціацію, відповідно білий колір є своєрідним символом болісних душевних станів, горя, страждань. Саме тому в «Містерії» зв'язок цих слів розкривається через образи холоду («гірські холодні верховини» [12, с. 115], «піднебесні холода» [12, с. 115]), снігу («свистять сніги і сіються на волос» [12, с. 115], «засипані снігами давніх літ» [11, с. 115]), зими («старість з білою зимою» [12, с. 115]).

Чорний – найзловісніший із усіх існуючих кольорів, символ деструктивних сил, смерті, темряви, порожнечі, відходу від земних радощів, скорботи, таємниці. Чорне робить безсилим зір людини, що само по собі загрожує небезпекою [3, с. 869–875]. Кольором темряви насичене й полотно «Містерії»: «у темну землю завалились» [12, с. 115], «дивнії чари держать темну силу у сні» [12, с. 117], «вулиці всі, наче чорні потоки» [12, с. 118].

Для експресіоністської палітри поеми характерний також червоний колір («на нічній стіні червоній» [12, с. 121]). Червоний – найагресивніший колір, що символізує кров, почуття, рани, боротьбу, небезпеку та смерть. Часто червоний колір є мовою ритуалів, у тому числі й очищення [3, с. 859–863]. Через емоційне очищення проходить і ліричний герой «Містерії».

До арсеналу посилення емоційної напруги відносимо й гіперболізовані звукові мікрообрази: «вигук вибухнув дикий, / аж глину сипнула стіна...» [12, с. 115], «косяні гудуть пусті поля» [12, с. 116], «іву побачив, що стогне в долині» [12, с. 118]. Поглиблює емоційне насичення масштабована сила звуку, який здатен вивести з рівноваги: «Не тривож, не тривож ти мене, / твої звуки / як бризки летять / од вітрами обпалених скель, де минуле шуміло колись...» [12, с. 116].

Для експресіонізму характерне «абстрагування та схематизація людини, персоніфікація абстрактних понять та їх перехід у алегоричні образи» [10, с. 13]. Саме ці риси чітко простежуються у вставній оповіді «Містерії». Автор використовує загальні назви на позначення безіменних персонажів: раб, дівчина, натовп. Алегоризовані образи тварин у поемі не є випадковими, адже лев у Біблії часто символізував Юду, диявола-хижака, жадібних лжепророків та ненаситних грабіжників, а сова в українській культурі – народнопоетичне

втілення не лише потаємних знань, а й пітьми, спустошення, саме її крик віщував смерть та біду.

Експресіонізм Т. Осьмачки презентує таку іманентну властивість, як його національний характер, адже художня свідомість поета зумовлена суспільно-історичними умовами, які стали для нації та для нього самого екзистенційно визначальними. Вигнання з рідної землі аналогічне смерті, бо втрачаються родовідні зв'язки, ліричний герой розчиняється між чужими народами. Тому самотність для Т. Осьмачки «передусім екзистенційно-українська» [5, с. 26]. Трагічність світовідчуття поглиблює усвідомлення неможливості повернутися в рідні краї, бо вже «небо ріднеє холоде» [12, с. 115], все життя «розкотило вітром навіки в чужі країни, за чужії ріки» [12, с. 115]. Концентрує трагізм протиріччя:

*Невже любов'ю вік налитий вщерть
до тебе, бідная Італіє моя,
виводить на самотність і на смерть,
де кістяні гудуть пусті поля?* [12, с. 116]

Відчувається щирий біль за батьківщину, ліричний герой вболіває за майбутнє своєї держави: «І буде дума вічно простувати / до мрії, / що мені життя дала... / Та мрія єсть моя розп'ята мати, / моя Італія, об'єднана земля!..» [12, с. 116]. Загалом, суть усієї поезії Т. Осьмачки – прокричати «не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне – воно ж і залежно, і незалежно від себе, стихійно, природно – глибоко національне» [15, с. 220].

Варто зауважити, що особливість експресіонізму «Містерії» Т. Осьмачки – у його ліризмі. Він не надривний чи межово вибуховий, а тужливий та меланхолійний. Це проявляється у відсутності засилля окличних конструкцій, яких у поемі лише декілька, та в домінуванні незавершених фраз, що графічно позначається трьома крапками: «...свистять сніги і сіються на волос, / людей заносять, мов забутий колос...» [12, с. 115], «...я чую, як спить немовля / на колінах прийдешнього дня...» [12, с. 116] і т. д. Таким чином досягається враження недомовленості, сильних почуттів та емоцій, зворушення, уривчастості мови від хвилювання.

Отже, у «Містерії» Т. Осьмачки експресіонізм проявляється не лише як художній напрям, а як специфіка відтворення дійсності через

призму свідомості автора, як тип художнього мислення. Зміст тривожних візій-передчуттів спроектований на алюзії в площині біблійної символіки, адже саме містерійна традиція зумовила композицію драматичної поеми «Містерія» Т. Осьмачки та акцент на переосмисленні. У назві «Містерії» закладена тональність грандіозності, небуденності, передчуття змін та перетворень. Першоособова нарація, яку можна вважати гіпертрофованим авторським «я», передає всю емоційну напругу. У «Містерії» поглиблюють душевний трагізм ліричного героя мотиви смерті, боротьби та самотності, яка тут проявляється багатовимірно. Абстрагування та схематизація людини, персоніфікація абстрактних понять та їх перехід у алегоричні образи, що є характерним для експресіонізму, чітко простежуються у вставній оповіді поеми. Акцентація зорових та звукових мікрообразів входять до експресіоністичного арсеналу творення трагічного. Іманентною властивістю експресіонізму «Містерії» є його ліризм, що проявляється в тужливо-меланхолійній тональності. Для експресіонізму «Містерії» Т. Осьмачки характерний національний характер, адже художня свідомість поета обумовлена екзистенційно визначальними суспільно-історичними умовами. Отже, «Містерія» Т. Осьмачки – яскравий зразок світового експресіонізму в українському прояві.

Література

1. Барчан В. Природа експресіонізму Т. Осьмачки. Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 24. Ч. 2. Київ: Акцент, 2006. С. 72–94.
2. Барчан В. Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття. Ужгород: ТІМРАНИ, 2008. 432 с.
3. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський. Київ: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
4. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання. Осьмачка Т. С. Поезії / Упоряд., прим. Л. Р. Світайло. Передм. М. Г. Жулинського. Київ: Рад. письменник, 1991. С. 5–18.
5. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодосія Осьмачки. Київ: МСП «Козаки», 1996. 63 с.
6. Колошук Н. Поезія Тодосія Осьмачки : символізм чи експресіонізм? Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодосія Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-річчя з дня народження Т. Осьмачки. Черкаси, 2000. С. 71–77.

7. Лавріненко Ю. Неподоланий поет. Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен: Сучасність, 1971. С. 113–116.
8. Маланюк Є. *Inter arma*. Маланюк Є. Книга спостережень: У 2 т. Т. 1. Торонто, 1962. С. 485–503.
9. Маринкевич С. Стильові домінанти поезії Тодося Осьмачки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпропетровськ, 2003. 19 с.
10. Моклиця М. Типологічні риси модернізму // Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 1. Українська література: навч. посіб. Луцьк: Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. С. 9–15.
11. Неврлий М. Символізм і експресіонізм. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ: Вища шк., 1991. С. 60–91.
12. Осьмачка Т. Містерія. Осьмачка Т. Поезії. Упоряд. та приміт. Л. Р. Світайло. Передм. М. Г. Жулинського. Київ: Рад. письменник, 1991. С. 115–121.
13. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). Київ : Ярославів вал, 2003. 367 с.
14. Славутич Яр. Модерна українська поезія: 1900–1950. Філадельфія: Видання «Америки», 1950. 71 с.
15. Тарнавський О. Три поети еміграції. Тарнавський О. Туга за мітом: Есеї. Нью-Йорк : Ключі, 1966. С. 105–112.
16. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2003. 19 с.
17. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції. Шерех Ю. Не для дітей: літературно-критичні статті та есеї. Нью-Йорк: Пролог, 1964. С. 182–225.
18. Шудря М. Дантові кола поета [Тодось Осьмачка]. Українська мова та література. 1997. Ч. 39. С. 1–7.
19. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

References

1. Barchan V. Pryroda ekspresionizmu T. Osmachky [The nature of expressionism of Todos Osmachka]. In: *Literatura. Folklor. Problemy poetyky: zb. nauk. prats*, 2006, issue 24. no. 2, pp. 72–94 (in Ukrainian).
2. Barchan V. *Tvorchist Teodosiia Osmachky v konteksti stylovykh ta filosofskykh vymiriv XX stolittia* [Todos Osmachka's creation in the context of stylistic and philosophical dimensions of the twentieth century]. Uzhhorod, 2008, 432 p. (in Ukrainian).
3. *Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kultury Ukrainy* [Encyclopedic dictionary of symbols of Ukrainian culture]. Korsun-Shevchenkivskiy, 2015, 912 p. (in Ukrainian).

4. Zhulynskiy M. Pryrechenyi na samotnist i vyhnannia [The doomed to loneliness and exile]. In: Osmachka T. *Poezii*. Kiev, 1991, pp. 5–18 (in Ukrainian).
5. Zborovska N. “Tantsiuiucha zirka” Todosia Osmachky [“Dancing star” of Todos Osmachka]. Kiev, 1996, 63 p. (in Ukrainian).
6. Koloshuk N. Poeziia Todosia Osmachky : symbolizm chy ekspresionizm? [Todos Osmachka’s poetry: symbolism or expressionism?] In: *Istoryko-literaturni, teoretyko-literaturni i movno-stylistychni aspekty tvorchosti Todosia Osmachky : materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii z nahody 105-richnytsi z dnia narodzhennia T. Osmachky*. Cherkasy, 2000, pp. 71–77 (in Ukrainian).
7. Lavrinenko Yu. Nepodolanyi poet [The undisputed poet]. In: Lavrinenko Yu. *Zrub i parosty: Literaturno-krytychni statti, esei, refleksii*. Munich, 1971, pp. 113–116. (in Ukrainian).
8. Malaniuk Ye. Inter arma [Inter arma]. In: Malaniuk Ye. *Knyha sposterezhen*, vol. 1. Toronto, 1962, pp. 485–503 (in Ukrainian).
9. Marynkevych S. *Stylovi dominanty poezii Todosia Osmachky* [Style dominants of Todos Osmachka’s poetry]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Dnipropetrovsk, 2003, 19 p. (in Ukrainian).
10. Moklytsia M. Typolohichni rysy modernizmu [Typological features of modernism]. In: Moklytsia M. *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv XX stolittia*, vol. 1. Lutsk, 1999, pp. 9–15 (in Ukrainian).
11. Nevryli M. Symvolizm i ekspresionizm [Symbolism and Expressionism]. In: Nevryli M. *Ukrainska radianska poeziia 20-kh rokiv : Mikroportrety v khudozhnikh styliakh i napriamakh*. Kiev, 1991, pp. 60–91 (in Ukrainian).
12. Osmachka T. Misteriia [The mystery]. In: Osmachka T. *Poezii*. Kiev, 1991, pp. 115–121 (in Ukrainian).
13. Slaboshpytskyi M. *Poet iz pekla (Todos Osmachka)* [The poet from hell (Todos Osmachka)]. Kiev, 2003, 367 p. (in Ukrainian).
14. Slavutych Yar. *Moderna ukrainska poeziia: 1900–1950 [Modern Ukrainian Poetry: 1900-1950]*. Philadelphia, 1950, 71 p. (in Ukrainian).
15. Tarnavskiy O. Try poety emihratsii [Three poets of emigration]. In: Tarnavskiy O. *Tuha za mitom : Esei*. New York, 1966, pp. 105–112 (in Ukrainian).
16. Cherniuk S. *Obrazna symbolika u tvorakh T. Osmachky* [The Figurative Symbolics in the Literary Heritage of Todosia Osmachka]. Extended abstract of PhD dissertation (Literary theory). Kiev, 2003, 19 p. (in Ukrainian).
17. Sherekh Yu. Styli suchasnoi ukrainskoi literatury na emihratsii [Styles of modern Ukrainian literature in emigration]. In: Sherekh Yu. *Ne dlia ditei : literaturno-krytychni statti ta esei*. New York, 1964, pp. 182–225.
18. Shudria M. Dantovi kola poeta. Todos Osmachka. [Dante circle of hell. Todos Osmachka]. In: *Ukrainska mova ta literatura*, 1997. no. 39, pp. 1–7.
19. Yastrubetska H. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of the Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).

Kateryna Klepets. Poetics of Expressionism in the “Mystery” by Todos Osmachka. The article features the expressionistic outlook of T. Osmachka, which is

reflected in the dramatic poem “Mystery”. The main components of its expressionistic paradigm are analyzed, following this feature of the expressionism of the poem, as its synthesis with a lyrical tonality. The main elements of the poetics of expressionism are characterized: the motives of loneliness and death, the inner struggle of the lyric hero. Characteristic for expressionism, the abstraction and schematization of man, the personification of abstract concepts and their transition to allegorical images are expressed in an inserted narrative. Reinforcing the emotional stress by contrasting color gamut and hyperbolized sound micro-images. It is determined that the expressionism of the “Mystery” by T. Osmachka represents such an immanent property as his national character, because the artist’s artistic consciousness is conditioned by socio-historical conditions that have become for the nation and for him the existentially determining ones.

Key words: expressionism, mystery, lyricism, loneliness category, national aspect.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.

УДК 821.161

Юрій Ковалів

Поема «Польовий Ісус» А. Павлюка – євангелійний голос національного об’явлення

У статті висвітлено маловідому нині постать А. Павлюка – активного письменника міжвоєнного двадцятиліття, прихильника авангардизму, полістильного у своїй творчості, в якій елементи експресіонізму поєднувалися з сюрреалізмом, революційним романтизмом тощо. З’ясовано художню рецепцію трагедії національно-визвольних змагань в поемі «Польовий Ісус» А. Павлюка, де найбільш помітні риси експресіонізму. Розглянуто загальні тенденції експресіонізму, його розуміння як стильової течії, так і типу світобачення.

Поема має нефінальну композиційну структуру, завершується не розпачем, а вірою у відновлення історичної справедливості. Експресіонізм А. Павлюка, як і вся його творча настанова, тяжіє до ірраціонального.

Ключові слова: стильова тенденція, тип світовідчуття, експресіонізм, сюрреалізм, поема, християнська містерія, ліро-епічний герой.

Маловідомий нині поет (прозаїк і драматург) А. Павлюк випробовував себе в різних стилях, зокрема і в експресіонізмі, який має нині подвійне трактування. Зазвичай його розглядають як стильову тенденцію авангардизму, сформувану з 1905 р. в німецькому малярстві (дрезденська група «Brücke», тобто «Міст»: Е.-Л. Кірхнер,

Е.-Х. Нольде, Ф. Блайль, Е. Геккель, К. Шмідт-Ротлуфф, М. Пехштайн, К. Ам'є та ін.), збунтованому проти знедуховленого соціуму, позитивістських тенденцій реалізму, академізму й надто імпресіонізму, проти його сенсуалістської манери зображення, естетики враження, неадекватної зденерованому світові. Визначальним критерієм творчості було визнано вираження. Відмінність між ними полягає передусім у світогляді. Експресіоністи заперечили релятивізм, емпіризм, антропоцентризм «тут-існування», мінливість сприйняття, естетичний гедонізм імпресіонізму, протиставивши йому домінанту онтологічного сенсу, принципи антропософії, есхатологізм художнього мислення, візійне позачасове, позапросторове світобачення, менше дбаючи про естетичні категорії. Це не означає, що між двома стилями пролягла демаркаційна лінія, вони навіть поєднувалися в художніх творах. Починання дрезденців підтримали художники мюнхенського «Синього вершника» («Blauer Reiter», з 1912), зокрема В. Кандинський, Ф. Марк, А. Макке, П. Клее, А. Кубін, О. Кокошка, Р. Делоне.

Термін «Експресіонізм» уперше вжив О. Воррінгер в дисертації «Abstraktion und Einfüllung» (1907) на підставі аналізу стильової манери П. Сезанна, В. Ван-Гога, А. Матіса, назвавши їх «синтетистами й експресіоністами». Г. Недошивін вважає, що поняття запровадив колекціонер П. Кассіер на засіданні бюро берлінського «Сецесіону» при поцінуванні картини М. Пехштайна.

Невдовзі стиль перекинувся й на інші мистецтва, а також на літературу, мав відмінні семантичні концепти, тяжів або до деструктивного прокомуністичного «активізму», або до містичних осяянь в дусі середньовічних видінь. У кожному разі його єднав протест проти абсурду буття, проти постренесансних цивілізаційних збочень, що призвели до масштабного відчуження людини в соціумі й світових, кривавих катастроф. Це була «естетика крику», зумовлена екзистенційними дисоціаціями буття. Екзистенціалізм навіть дрейфував від авангардизму до модернізму, ставши властивим ліриці М. Бажана, драматургії М. Куліша, театру «Березіль».

Попри інтенсивне поширення експресіонізму, впадає у вічі розбіжність між ідентифікацією й спробами дефініції явища та його історичним існуванням, що виходить за рамки 10–20-х років. Існують сумніви про становлення експресіонізму на початку ХХ ст. та його німецьке походження, про його виникнення, розвиток і завершення, є

спроби вивести стиль у простір «вічності». Навіть К. Едшмід стверджував, що експресіоністський спосіб мислення має не німецький або французький прояв, а наднаціональний, бо йдеться вже про метафізичну екзистенцію душі. Аналогічної думки дотримувався й М. Бердяєв, на погляд якого варто говорити не так про художнє явище в мистецтві, як «про будь-яке мистецтво та будь-яку красу». Галина Яструбецька, зважаючи на такі міркування та спостереження природодослідників й філософів, зокрема В. Вернадського, акцентує увагу на експресіоністичності як «вродженої» властивості людського світу, схильного до дисиметрії, дисгармонії, гетерогенності, ентропії, анізотропності. Дослідниця принципово обстоює думку про експресіонізм не як про стильову тенденцію, а тип світовідчуження, здавен властивий мистецтву. Такий погляд має право на існування. Свого часу Л. Тимофєєв доводив наявність романтичного й реалістичного типу світовідчуження в давній і сучасній художній свідомості, сьогодні У. Еко наполягає на присутності постмодерністських ознак в історії минулого й сьогоденного мистецтва. Їхні міркування підтверджуються багатьма фактами мистецтва, сталого у своїй постійній мінливості, з багатством різних типів свідомості, серед яких присутній експресіонізм.

А. Павлюк віднайшов експресіоністичні ознаки власної лірики не відразу. Його дебютна збірка «Сумна радість», незважаючи на гучну заяву амбітного початківця – «Том 1», мала наслідувальний характер. Автор поволі долав залежності від творчого досвіду попередників і сучасників. Це помітно в другій збірці «Життя», що з'явилася у Празі, де з 1922 р. проживав поет-емігрант після участі в національно-визвольних змаганнях, арешту й перебування в таборі інтернованих вояків в Шипьорно. Лишаючись романтиком за типом світобачення («Ось все набридле, спорохнявіле – на сконі! / – до моря йдіть! Серця в простір несіть!»), він схилився до неоромантичного стилю. Тривалий час давалася взнаки стилістика революційного романтизму, за якою легко вгадувалися поетизми В. Еллана (Блакитного): «Кулетом // вистукувати нам – / – до такту: / герб – / Молот! // Серп!». Здавлося, що поет перебував не в еміграції, а в УСРР («Жовтень», «Червона зоря»). Вольові імперативи викликали асоціації також із лірикою поетів «Празької школи», коли першорядне значення набуває «нещадне / тверде серце!», занурене в мілітарну атмосферу міжвоєнного двадцятиліття: «На рушниці не ліля, а багнет росте».

Недарма А. Павлюк присвятив свої твори О. Стефановичу (другий вірш триптиха «З щоденного»), А. Падолистові, з яким перебував у таборі інтернованих вояків в Шипьорно («Серце»), апелював до символу «казкової Еллади» як до онтологічної основи України («пахуче дитинство / з даліни Еллади, спокійне, прийшло») й «золотої Сахари» («Зрілість»), що стане притаманним ліриці Є. Маланюка.

Властивими віршуванню А. Павлюка були гетерометричний вірш, що іноді сходив до говірного, часте вживання різноскладових стоп, зміщення цезури, рясні пунктуація та еліпси, що несли додаткове смислове навантаження, порушення нормативного синтаксису. Виникає враження, ніби автор поспішав за імпульсивною думкою, не встигаючи закріпити її в строфічних формах («Руки – шляхи... Людьми – тою кров'ю – / По жилах – шляхах: вічний рух...»), вдавався до банальних рим (кров–любов) поряд з експериментальними (сонному–похоронну, хмара–удар). Вітальна енергія, надаючи віршам А. Павлюка переконливості («Ох, – повно пий життя! – Радій, живий, – вогневі! / що день налив нам тіло силою й жагою»), позначилася на любовній («Кохання», «Дівчині», «Земна любов», «Коханій») і пейзажній ліриці («Вечір на станції»), юнацьких поривах до нових просторів: «Останній крок твій – чин! – той обрій твій останній! / іди ж! – бери життя – моторний і меткий!» («Зрілість»). Охоплений емоціями, автор іноді здавався надто галасливим й велемовним.

Збірка «Осінні вири» фіксувала незначні зміни творчої еволюції А. Павлюка. Семантику книжки, як і в попередньому виданні, голомшить «невтомний молот днів», проймають вольові імперативи («Ні нарікань. Ні сліз. / Нам чин. Залізо нині»), риторика «могутньої і непокірної Людини», нігілістичний жест («Нині старому кінець»), інерція «елланізмів», хоч поет нарешті зізнався: «[...] кажу: “червоної романтики” не знаю. / Я знаю молодість і волю жить – ось / на буденній цій землі!» («Напис на книзі»). В його ліриці переважає жага повноти життя («Бажання», «Весна», «Дні», «Нині», «Світ» тощо) і любові, антропологізація світу («Узяти небо за руки, та й подивитися в очі»), свіжі враження мандрівника («Вітряне», «Муза далеких мандрівок»), охопленого мариністичними осяяннями («В море!», «Буря»), прагнення ексклюзиву («Екзотичне»). Несподівано з'явилися мінорні, застережливі інтонації («Серце! Моє серце! Ну чого ти будиш? / Ну чого вже не схолонеш ти?»), пов'язані з утратою найдорожчого, порожнечу якого заповнюють «пустирі переходу в

серцях». Туга зумовлена переживаннями емігранта («Шинкова», «Яма», «В шинку», «Прощання», «Туга», «Біль» тощо). Є спроби філософічного осмислення людської присутності в житті («Ми все-світу діти»), розуміння невичерпної природи як вічного наставника людини: «Тепло! Проміння! Раптом – і не зчувся – / така лунка, глибока далина, / що в неї щирости та радості я вчуся». Свіжими в неоромантичній палітрі А. Павлюка були імпресіоністичні замальовки з драматичним сюжетом, як у вірші «Цирк Боболі», експозиція якого, означена телеграфним стилем («Папуги. Кльовни. Тир»), переходить у зав'язку («Бульвар осінній, жовклий. Неспокійний вітер»), аби розвиток дії з «каскадом крикливих літер» сягнув кульмінації нещирого дійства, коли птахам – заказано «у вирій». Твір лишається нефінальним, його завершують «роблені смішок та злість... / остання втома й біль... пекучі такі... щирі». Експериментування з версифікацією й тропами притаманне й трьом пейзажним ескізам «Листопад», «Злива в степу», «Літо». Такі й аналогічні вірші («Холодний простір...», «Париж», «Філософія») свідчили про вміння А. Павлюка виходити за межі зужитої пафосної риторики й тропів, ламати строфіку, фіксуючи її «драбинкою» («Маслачки», «Лист», «Стерні»), випробовувати тверді строфічні форми («Кривий сонет»). Не чужі були йому й фонематичні експерименти — не так в дусі М. Семенка, як П. Тичини («La bella Fornarina»), завдяки яким передано сердечні переживання закоханого, що їх не просто висловити словами: «...а я їй: лю – / ...а я їй: – лі – / ...а я їй: – льо – ой, леле» («Щкіц»). М. Хвильовий, посилаючись на віршові публікації журналу «Нова Україна», слушно підкреслив, що поета «виховав [...] тичинівський “Плуг” та “Соняшні кларнети”». А. Павлюк, стилізуючи епістолярний жанр, використовував прийом сфрагіти, тобто вводив себе в текст, діалогізуючи з уявним адресатом: («На очі шапку. // Рушницю в руки... / В смерть // Антін // іде» («Лист»); «Сніг білих мертвих снів... а тут весна безкраями, / і малим атомом життя – Антін Павлюк» («Щкіц»). Він обстоював повноту віршового осяяння, суголосного гнучкій метричній техніці, металогічній стихії поетичного мовлення:

*Не згук на згук ліпити –
Немов безвладну глину.
Ні! День до дна допити,
і так – щоб до краплини [1, с. 307].*

А. Павлюк реалізував власну концепцію *ars poetica* у збірці «Біль», яка пантеличила відсутністю розділових знаків. Завдяки усунутій пунктуації набуває сенсу глибинна (латентна) семантика поетичного мовлення, виловлюються її подвійні коди, фіксовані синтагматичними сполуками, як у типовому вірші «Моря»: «Знаю умру Святим не стану / Там цвів помаранчем би для коханців / Дарунком дитини мамі коханій / чистою свіжою квіткою вранці». Віршовий текст приховує глибші, точніші смислові вузли й асоціативні зчеплення попередніх і наступних лексем, враховуючи й сенси еліпсів: «Знаю умру – умру Святим – Святим я не стану – не стану там – там цвів помаранчем би – помаранчем би для коханців – для коханців дарунком – дарунком дитини мамі – мамі коханій – коханій чистою свіжою квіткою вранці». Версифікаційні експерименти поширені на метрику і строфіку. Автору було затісно в канонічних формах, тому він розхитував силаботоніку, застосовував дольки, не гребував сонетоїдами на кшталт «Пляжу», комфортно почувався у верлібрах.

Стилізуючи риторику авангардистських маніфестів, А. Павлюк брутално посилав «поета що в пророках к чорту», заявляв, що в майбутню літературу «Парнаських витлустих мертес / Не хочемо брати собою», закликав поета стати повсякчасним винахідником, відчувати «Ритм Пульс що у вихриці днів / іскрить», відкрити простір «алітерацій консонансів», «яскравому блиску» метафори – «найкращої квітки в букеті», «їздцеві на мотоциклеті». Серед стилів він обирав сюрреалізм, що «освітить дні / з середини в казковій вроді», хоча поезій, відповідних цій течії, у його доробку майже не спостерігалось. Сюрреалізм згадано під гаслом «Поетизм» як з «реального міст в підсвідоме» в дидактичному циклі «Абетка», написаному-таки на раціональній основі. Проте у віршах А. Павлюка як на репрезентанта гурту «Жовтневе коло» замало ознак авангардизму. Урбаністичні мотиви («Лист другові», «Лист сестрі» «Adieu», «Пізня година») поступаються перед пейзажними замальовками («Осінь» «Весна», «Вечір», «Шлях», «Моря»), що іноді набувають натурфілософського сенсу, коли ліричний герой відчувається часткою гармонійного світоладу («Нічого Нікого Ніде Така тиша / У памороки голови Заливає / Чи хміль чи пахуча п'ятьма ласкавіш / Несе Оберта Коливає»), хоча дисонанси не зникають, зумовлені поневіряннями емігранта, який

прагне по-блазенськи розважитися на чужині, купивши коханій какаду та перекривлюючи його.

Онтологічна повнота, пережита ліричним героєм, зумовила появу неприйнятних для футуризму поезій «Різдво», «Вечір», «Нічний Ісус» або «Чистота», адже без віри світ постає пустелею: «Я в полі сам Далеко вирій / і не мені Мовчи совó / Ну де в тропічне сонце віра / та у вселюдськеє Різдво?!». Любов уподібнена до молитви; закоханий цінує «врочисте мовчання ночі – свят – настрої», бо воно відкриває йому сенс духовно-тілесного кохання («Елегія»). Беручи за епіграф слова зі збірки «Квіти зла» (1857) Ш. Бодлера, А. Павлюк спростовував уявлення про лірику французького поета як втілення душевного розладу, полемізував із зацитованим фрагментом вірша «Хвора муза»: «Скажи, що сталося, моя ти музо вбога? / Ніч одійшла, але в твоїх очах / Похмуро палахтить ненависть і тривога / Там видава відбив безумства жах» (перекл. Д. Павличка). Вірш, названий «Елегією», теж мав епіграф зі збірки «Квіти зла» Ш. Бодлера. Паратекстуальний прийом із посиланням на французького поета застосовано й у творах «Каштани цвітуть», «Алкоголь», що викликають філософічні роздуми над екзистенцією міського відчуження, подолати яке можна лише завдяки сердечним переживанням, дарма що ілюзорним: «Я ваш Гузело руку дай / Одно забудь чим серце будить / казковий на землі цій рай / не буде О не буде». У вірші з іронічною назвою «Уривок» поет передбачив свою майбутню трагічну долю: «Нині зойком і болем в безмежнеє нічне море / За велику любов на смерть – як і завше один іде».

Шукаючи себе в різних стилях, А. Павлюк найзручніше почувався в експресіонізмі, стильові ознаки якого проявилися в його прозі та в поемі «Польовий Ісус» (1919–1921), написаній під час перебування в Армії УНР і в таборах інтернованих вояків що фрагментарно збереглася. Вона, фрагментарно збережена, може сприйматися як авторемінісценція оповідання «Незнайома» (1919), в якому йдеться про Ісуса українських полів. Фрагментарна поема складається із «Заспіву» й трьох частин, фіксованих 65-ма римованими віршами (п'ятистопний ямб) під прозу, в яких верси подано лінійно, як у прозовому творі, хоча в тижневику «Українська трибуна» уривки надруковано з поділом на строфи. Автор, апелюючи до категорій високого, піднесеного, стилізував синтаксичні конструкції й періоди Св. Письма, переносючи його маркери на українську дійсність, потен-

ціював можливості експресіонізму, не так новітнього, як в дусі іспанського маляра-маньєриста, представника «Критської школи» Ель Греко (1541–1614). «Заспів» виконує аперцепційну функцію, готуючи ймовірного читача до християнської містерії модифікованого апокрифу. Фабула заснована на стражданнях ліро-епічного героя, приреченого виборсуватися з національного хаосу до пожаданого «Синього берега». Не спроможний вирватися з магічного кола відроджень, він змушений переходити «Із Твого лона в Твоє лоно, всі розбіги... Це, в ніч пожежами червону, в Твою жагу холоне серце, – що ти відпустиш всі гріхи». Особовий займенник стосується Скорбної Матері – *Stabat Mater Dolorosa*, персонажа католицького гімна, назва якого походить від початкових рядків написаного терцинами вірша «Стояла Мати Скорбна» італійського поета-лаудиста, францисканця Яколоне Да Тоді (XIII ст.). У першій частині молитви йдеться про страждання Матері Божої під час розп'яття Ісуса Христа, що позначилося і на фрагменті «З частини першої “*Mater Dolorosa*”» поеми А. Павлюка. Фіктивний оповідач веде діалог зі Скорбною Матір'ю, називаючи її Калиною, Неопалимою Купиною, аби підкреслити її українську ідентичність. Означення «зоряно-чуйного» Ісуса *Польовий* має хліборобську семантику, символізує націю рільничої культури, яка, щойно пробуджена «з німих руїн» до «життя нового», потрапила в стихію «пожарів-псалмів», в містерію знову розп'ятого Сина Божого, вкотре дешево проданого Іудою. Ліро-епічний герой, виявившись двійником автора, має з ним спільне ім'я Антін (прийом сфрагіти), продовжує справу Польового Ісуса, обіцяючи Скорбній Матері: «Роздмухну я заграву! Запалю я Тобі всі світи». Можливо, вперше в українській літературі з'явилося амбівалентне ставлення до Її образу: Вона, ототожнена з Пречистою, захищає дітей омофором і водночас має негативні конотати: «Моя Мадонно, і повіє, і мати, і сестра», «страшно снилася покриткою Катериною», «О Наречена! Скорбних Мати!». Пізніше таку характеристику Земної Мадонни, очевидно, запозичену з поеми А. Павлюка, застосовуватиме Є. Маланюк. Трагічної миті «“Летючого Голляндця” революцій», коли «в моє серце лунає вість: – Парсифаль і Кукіль?», «заліза і вогню поет» переймає від Неї віру в Сина, завдяки якому «загориться Визволення Сонце і сп'яніє Вкраїна від соняшних снів, позміта, як лушпиння, у безвість віків, одлетить вся короста чужих законців...». *Mater Dolorosa*, на відміну від героїні католицької молитви, не впала у

глибоку скорботу («Як Сина одібрали, риданням не зайшла...»), ставши волею до життя через воскресіння: «На Вогняного Спаса, Маріє, радість сниться! Це ж коси Ти з дощами розвіяла мечами над ярую пшеницю».

Фрагмент «З другої частини “Польовий Ісус”» сприймається продовженням попереднього розділу, не має натяків на благання раю по смерті, що властиво католицькому гімну. Простір поеми заповнює оптимістична тональність, адже «шляхом моя віра остання – буде радість із ночі погроз, де надлюдським кривавим змаганням шлеться в боях Ясний Христос». Воскреслий – «не блискучий цар Іудейський – Польовий – офірний Ісус» має принести «Останній Суд чи Вечерю». Автор сподівається на прихід Чистого Четверга, коли Ісус Христос встановив Таїнство Євхаристії. Тоді віряни позбуваються гріхів, готуються до духовних випробувань, що насувалися в Україну з московської півночі. Вдаючись до алюзій на «світову революцію» як закамуюфльовану російську агресію, на слова вірша «Прийдешні гуни» В. Брюсова, А. Павлюк у 33-му вірші, нумерація якого збігається з роком розп'яття Сина Божого, розкрив провідну ідею своєї поеми, сповненої гнівним пафосом старозавітних пророків:

І орд здичавілих жорстокий ритм чавунний... Підлесливе базікання своїх Іуд... І хтось кричить: «Ідем на Захід, Гуни ми!», і хтось в сльозах: «Я хочу, дайте чуд!». Затъмили день, вогнем жевріють ночі, земля гуде, прийде Месія піль. І хто б мені оце сліпив каганцем очі і хтось базікав про родинний біль. І в безначалії гряде, гряде суворий, і сплять вас, раби, в пекельному огні... Євангеліє піль розкрили нам простори, і суд близький... Готові ви чи ні? [1, с. 393].

Мати Божа, яку не впізнали, не пустили до людського порога, повторює містерію розп'яття свого Сина. Автор не приховує ремінісценцій чотиривірша «Скорбна мати» П. Тичини, полемізує з ним, заявляючи, що «людське серце іще не збідніло», бо Їй судився «шлях до Голгофи Вкраїни і віри», аби, долаючи жорстокі випробування, нарешті зібралася «вся українська родина в Домі Божому». Тому нестерпним стає «– чуєш – від міста, як глум, – чужий спів». Урбаністичний дискурс нівечить іманентний простір українського Польового Ісуса, якого «вродила Мати – Любка степу». Поема має нонфінальну композиційну структуру, завершується не розпачем, а вірою у віднов-

лення історичної справедливості, дарма що «Не курить за селом дорога, не реве, не реве череда. Над селом – мовчання, тривога. Принесла їх, як лихо, біда. І з ними – вечірній промінь гас і живі в напруженню тиші скирти. Він (з ланів) не покинув нас – Він прийшов, аби з сонцем прийти».

Фрагменти поеми «Польовий Ісус» були надруковані у збірці «Біль» (1926) в празькому видавництві «Поетисти», четвертій після видань «Сумна радість» (1919), «Життя» (1925), «Осінні вири» (1926). Невдовзі з'являться ще віршові книжки «Лірика» (1931), «Ватра» (1931), «Полин» (1931). Доробок А. Павлюка, родом із села Рясники Острозького повіту на Волині (21 грудня 1899), учасника національно-визвольних змагань, таборянина й емігранта, видавця альманаху «Стерні», засновника авангардистського гуртка «Жовтневе коло» в Празі (разом із В. Хмелюком й С. Масляком) був містким, але нерівним. Поет (прозаїк і драматург) починав з наслідування революційних романтиків, іноді – футуристів, траплялося що й стилізував виповнену вольовими імперативами лірику «трагічних оптимістів», випробував свій талант в експресіонізмі й сюрреалізмі, доки не знайшов власний ідіостиль, мусив боронитися від упередженої критики. Кепсько видана з погляду поліграфії збірка «Лірика» («Coloured plates. Поетисти») зі стилізацією рукописного, не завжди розбірливого тексту цікава як презентація «кольорових тарілок». Критика в особі криптоніма Т. К-ка на сторінках журналу «Дзвони» (1931. Ч. 4–5) негативно відгукнулася про це видання, вважаючи автора «пролетарським письменником», який бавиться «хворобливо-еротичними малюнками» «кольорових тарілок», виродженими «в дикунську дегенерацію (кафе-дансінг)». Автор у стислій передмові вказував на час написання віршів («Перо зламане кінцем 1928, початком 1929»), висловив власне розуміння мистецтва як явища світовідчуження. Він вдався до ігрового прийому, присвятивши свої «ліричні Америки» Маргариті, «якої, на жаль, не було і, на щастя, не треба».

Творча спадщина А. Павлюка, збережена переважно у гектографічних виданнях, досить нерівна. Він активно шукав власну ідіографічну нішу в літературному процесі, переповненому енергією модернізму й авангардизму, доводив, що мистецтво – «ірраціональне», тому не потребує «доказів, не топиться в риториці, дидактизмові». Поезія апелює не так до розуму, як до «сенсібіліті», тобто великої чуттєвості, інтенсивного почуття, тому вірші, «сугестією розрушив-

ши», подаючи «не річи, а тугу по річах, гін по них», «сублімують». Вони перебувають поза утилітарними інтересами («роман не чоботи, вірші не червона шапочка»), а в іманентному художньому просторі, де панує «Двоплановість. Сюрреалізм. Сенсібілізм. Панліризм». Такою лаконічною післямовою завершувалася збірка «Ватра». Автор обстоював власну концепцію *ars poetica*, суголосну критеріям модерного мистецтва. На жаль, А. Павлюк не зміг розкрити повністю можливості свого таланту. Повірівши принадам більшовицької пропаганди, він поїхав в УСРР (1933), де потрапив під репресивні жорна.

Література

1. Павлюк А. Твори у двох т. Київ: ВЦ «Київський університет», 2012. Т. I. Поезії. 688 с.

References

1. Pavlyuk A. *Tvory u dvokh t.* [Work in two vol.]. Kiev, 2012. T. I. Poeziyi. 688 p.

Yuri Kovaliv. The Poem “The Field Jesus” by A. Pavlyuk is the Gospel Voice of National Revelation. The article deals with the currently little-known figure of A. Pavlyuk, an active writer of the interwar twenty years, a supporter of avant-gardeism and polystyle in his work, in which elements of expressionism are combined with surrealism, revolutionary romanticism, etc. The artistic reception of the tragedy of national liberation struggles in the poem “The field Jesus” by A. Pavliuk, in which the most marked features of expressionism are identified, is found. The general tendencies of expressionism, his understanding of both stylistic currents and the type of worldview are considered.

It is observed that A. Pavlyuk appeals to the category of height, elevation. He stylized syntactic constructions and periods of the Holy Scripture, transferring his markers to Ukrainian reality. The writer potentiates opportunities as the Spanish painter-mannensor, the representative of the “Crete School” El Greco. The existential chronotop of the poem “draws” the reader into the Christian mystery of the modified apocrypha. The fable is based on the suffering of a lyric-epic hero, who is doomed to escape from national chaos to the desirable “Blue Shore”. It is shown that the highest emotional stress was created due to the ambivalent interpretation of the image of the Sorrow Mother, which manifests itself through negative connotations.

The poem has a non-formal compositional structure, culminating not in despair, but in faith that historical justice can be restored. A. Pavlyuk’s expressionism, like all his creative direction, tends to irrational.

Key words: stylistic tendency, type of outlook, expressionism, surrealism, poem, Christian mystery, lyre-epic hero.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.

Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра)

У перспективі нових досліджень про український експресіонізм доцільно по-новому прочитати твори тих авторів, яким довелося зазнати переслідувань через невідповідність канонам насадженого в радянський час соцреалізму. Мета нашого дослідження мемуарних / автобіографічних творів О. Довженка та В. Сосюри крізь призму художньої виразності авторського самовираження у нефікційній прозі: простежити відбір матеріалу, що потрапляє в поле зору автора; виявити внутрішній конфлікт в авторській свідомості, який цілком однозначно вказує спорідненість цих митців з експресіонізмом; підкреслити експресіоністичні особливості оповіді та образу автора-наратора; простежити трансформацію жанрових канонів та їхні модифікації – тобто виявити суто літературні/естетичні характеристики, які й визначаються як прояви певного напрямку в мистецтві.

Ключові слова: нефікційна проза, доба соцреалізму, андеграунд, автобіографічний роман В. Сосюри «Третя Рота», «Щоденник (1939-1956)» О. Довженка, експресіоністичний стиль, конфлікт митця із дійсністю.

Віднедавна наші науковці розглядають експресіонізм як «перманентний в історії вітчизняного письменства», «розмаїтий естетично-духовний простір», як «психокультурний феномен», рівноцінний і сучасний у своєму розвитку західному напрямкові модерного мистецтва у ХХ столітті (Г. Яструбецька) [14, с. 319, 321], і в перспективі цих досліджень доцільно по-новому прочитати твори деяких українських авторів, яким довелося зазнати переслідувань та чимало злигоднів через невідповідність канонам насадженого в радянський час соцреалізму. Передусім це стосується знакових андеграундних творів – мемуарів, щоденників, задуманих їхніми авторами як сповіді чи підсумки творчого шляху і через неортодоксальний зміст неприйнятних для радянської цензури. Дві книги бачаться особливо вагомими й багатостраждальними – «автобіографічний роман» (за авторським визначенням) Володимира Сосюри «Третя Рота» (датований 1926, 1942, 1959 рр.; надрукований уперше без цензурного втручання у 1997 р.) та «архівір з-поміж его-документів радянських десятиліть» (І. Констанкевич [8, с. 369]) – «Щоденник (1939–1956)» Олександра

Довженка, не виданий у повному вигляді жодного разу до часів незалежності.

Якщо розглядати ці книги крізь призму стилю (у широкому його розумінні визначення «експресивний» стало «постійним епітетом» у їхніх дослідників), то постає нерозв'язана проблема: як проявляється суто мистецький, яскраво суб'єктивний, гіперболізований стиль експресіонізму у творах нефікційної прози / не-белетристики?

Отже, мета нашого дослідження мемуарних/автобіографічних творів О. Довженка та В. Сосюри – прочитати їх крізь призму художньої виразності авторського самовираження у нефікційній прозі, тобто: простежити відбір матеріалу, що потрапляє в поле зору автора; виявити внутрішній конфлікт в авторській свідомості, який цілком однозначно вказує на спорідненість цих митців з експресіонізмом (адже експресіонізм виявляється передусім як гранично загострений конфлікт митця зі світом); зауважити експресіоністичні особливості оповіді та образу автора-наратора; простежити трансформацію жанрових канонів та їхні модифікації – тобто виявити суто літературні/естетичні характеристики, які й визначаються як прояви певного напрямку в мистецтві.

Автобіографічна проза В. Сосюри і «Щоденник» О. Довженка досліджені мало, а порівняння між ними у визначеному аспекті – нефікційні твори як експресіоністичні – не проводилося. В іншому ракурсі (проблема авторської самоідентифікації) їх побіжно зіставлено в монографії Ірини Констанкевич [8]. Докладніше про стан дослідження «Третьої Роти» йдеться у двох моїх статтях [6; 7]. Про «Щоденник» О. Довженка, заново надрукований завдяки текстологічним і біографічним дослідженням Романа Корогодського [3], Сергія Тримбача за допомогою російських архівістів [4], писали значно більше: це праці Р. Корогодського, С. Тримбача, В. Агеєвої, І. Захарчук, В. Марочка, І. Констанкевич, збірка документів і спогадів, укладена й відкоментована В. Агеєвою та С. Тримбачем [2] тощо. Поле для нових досліджень тут безмежне, оскільки мемуарний/автобіографічний текст практично невичерпний для інтерпретаторів.

Обидві книги писалися в той складний час, коли радянські цензурні заборони та ідеологічний і політичний терор призвели до занепаду автобіографічних нефікційних жанрів; становище мемуаристики у повоєнний період в Україні стало катастрофічним. Писати спогади чи щоденник в умовах великої в'язниці означало ставити себе на

грань самогубства, оскільки жоден митець не почувався в безпеці, і коли наставав критичний момент, це означало вивертання письменницьких шухляд, арешт усього написаного й передусім щоденників, листів, спогадів, тобто того, що нині називається у літературознавців та культурологів «его-документами».

До того ж, справа не лише в офіційній цензурі й диктатурі, бо найстрашніший ворог автодокументів – страх, який диктатура породжує у свідомості громадян. Тут доцільно послатися на міркування відомого французького дослідника автобіографізму й мемуарів Філіпа Лежена (1996): «Що відбувається, коли в тюрму перетворюється вся країна? Коли кожен дім стає камерою, яку у будь-який момент можуть обшукати? Двадцяте століття дає чимало вражаючих прикладів подібної ситуації, включно зі Францією 1940–1944 років. Терор неминуче породжує самоцензуру. <...> Чи можна вести щоденник або писати автобіографію в умовах диктатури? Чи знає читач, що в Іспанії після 1975 року (у зв'язку зі смертю Франко?) був справжній автобіографічний вибух? А що в цьому сенсі відбувається у Східній Європі з падінням берлінської стіни? Величезна, повільна “відлига”, де обов'язок пам'яті бореться і переплітається з бажанням забути...» [10].

Те, про що йдеться у Ф. Лежена, дуже точно накладається на нашу культурно-історичну ситуацію, хоча французький дослідник, очевидно, не знав про українських мемуаристів. Навряд чи він чув, до прикладу, що в радянському Києві 1974–1978 років дисидент Гелій Снегірьов (1927–1978; близький друг опального прозаїка Віктора Некрасова) у машинописі своєї сповідальної підпільної книги-хроніки підкреслено пропустив назву, зате вказав оказіональне жанрове визначення: «... (роман-донос)» (sic!). Цей близький до щоденника текст після арешту автора опинився в архівах КДБ (як автор і побоювався) і виданий лише у 2000 році сином замученого в кадебістських катівнях і знеславленого їхніми служками письменника. Що вже казати про сталінські часи... Подвиг, який здійснювали В. Сосюра та О. Довженко в умовах сталінської диктатури, пишучи свої заповітні книги, ставить їх у перший ряд геніїв нашої «заблокованої» культури (Ліна Костенко), як би ми не критикували цілий їхній спадок та неоднозначну особистісну еволюцію. Стосовно правдивості свідчень наразі говорити не будемо, – за визначенням Ф. Лежена, автобіографія – це не текст, у якому хтось говорить правду про себе, а текст, у якому хтось реальний говорить, що він її (правду) таки

говорить. Завдяки «автобіографічному пактові» як неодмінному атрибуту оприлюднення еґо-документів (Ф. Лежен [15]) нефікційний текст читається інакше, ніж белетристичний – викликає читацьку довіру, допитливість, спонукає ототожнювати оповідача з реальним автором тощо.

Спробуємо визначати головні способи вияву авторського **експресивного суб'єктивізму** в нефікційних текстах (на прикладі «роману» Сосюра та, головним чином, Довженкового щоденника) як систему проблемно-поетикальних характеристик. Зауважимо такі особливості:

1. Суб'єктивний відбір матеріалу, який потрапляє в поле зору наратора, тобто відбір неповторних подій, деталей чи фактів, представлених через особистісну оцінку. Обидва автори сприймають те, що розповідають, як важливе не так для себе, як для спільноти, з якою себе ототожнюють: Сосюра пише біографію «великого українського поета», Довженко обирає для себе місію українського Пророка. Звідси й наповнення текстів певними подіями, картинами, деталями. Наприклад, Довженко відбирає матеріал для щоденника як типовий експресіоніст – пише про найбільш трагічне, болісне, гостре, не згадуючи про інше, ніби його й не було. Більшість мотивів його щоденникових записів неодноразово повторюються мало не дослівно, найважливіші для автора повторено десятки разів із гострими емоційними акцентами – тим самим вони свідчать про експресіоністичне авторське світосприйняття. Стосовно Сосюриної «Третьої Роти», напевне, можна було би сказати те саме, якби твір писався як щоденник. У «романі» (завдяки традиційній автобіографічній структурі «роману виховання») це виглядає дещо інакше, хоча впадає в око відсутність чіткого сюжетного стрижня, настійливі повтори окремих мотивів, емоційна виразність деталей, які складають неповторну картину авторського світу. Непередбачуваність розвитку оповіді теж видає у книзі Сосюра експресіоністичну манеру.

2. Масштаб узагальнення окремого людського досвіду, тобто поєднання здатності бачити те, що становить приватний інтерес, із загальнозначущою історичною перспективою, – для мемуариста/автора нефікційного тексту є чи не найважливішою проблемою. Рівень глибини й самостійності в оцінці історичних подій, поданих із погляду конкретної людини – їхнього учасника чи очевидця – визначає головні лінії внутрішніх конфліктів, які розгортаються у свідомості автобіографічного героя/наратора такого тексту. Із цього погляду

обидві книги свідчать про ангажованість і тяжку травмованість їхніх авторів радянською системою. Поза тим, за цією характеристикою автори – знов-таки типові експресіоністи: усупереч чиненому на них тискові йдуть за голосом власного сумління. Навіть тоді, коли залежать від нав'язаного ідеологією чи пропагандою клімату своєї доби, вони бачать те, що їм болить, і не оглядаються на кон'юнктуру, не уникають прямого висловлення. Зацьковані й позбавлені можливості вільно творити, вони не бояться висловити свої різкі оцінки й заповітні думки.

Зокрема в Сосюриному «романі» залежність радянського митця від нав'язаних авторові стереотипів (наприклад, щодо «українського буржуазного націоналізму») очевидна, однак не все йому можна було нав'язати: частини тексту, які писалися раніше (робота над автобіографією «великого радянського поета» почалася досить рано – йому ще й тридцяти не було), пов'язані з подіями національно-визвольних змагань в Україні 1918-1920-х років, не вкладалися в рамки офіційної ідеології при всіх авторських стараннях «виправити» їх. Сосюра так і не позбувся «помилки», суб'єктивності, розчулення, пристрасності і зрештою не визнав чужої волі над своєю заповітною книгою, що й вирішило її долю недрукованого тексту.

3. Мистецтво освітлення вражень і фактів зумовлює емоційну насиченість нефікційного тексту, поліфонію авторських інтонаційних та стилістичних засобів оповіді. Експресіоністам-малярам, як відомо, була притаманна контрастна палітра; у письменників-експресіоністів арсенал емоційних засобів включає контрастні й гіперболізовані деталі та стильові характеристики. До прикладу, у Довженковому творі улюблені засоби – гіперболізація й монументалізація («*Я почув, брати мої, що я лежу на земній кулі*» [запис 27.05.1942; 4, с. 161]); алегоризація («*Як важко думати, що під моїм, українським красивим дубом вироста, викохалась товста єврейська свиня*» [запис без дати, 1942; 4, с. 101]); риторичні пафосні «відступи» чи звернення (прикладни нижче); драматичні або трагічні сюжети, які фіксуються нібито з дійсності або уявляються під враженням якихось подій для майбутніх творів: «*У новелі “Дезертири” дати на одній сторінці не менше десяти убивств. Коротко*» [запис без дати; 4, с. 100; підкреслення авторське]. Але й конкретні ситуації зі власного життя Довженко так само подає гіперболічно загостреними. Мовний стиль його щоденникових записів насичений риторичними питаннями, вигуками, звертан-

нями. Він не утримується від лайки на адресу конкретних людей: «*Ся скотина своєю “критикою” продажного хама, що осідлала була мою “Землю”, привела мене на край могили, одняла 10 років життя і надовго зробила мене нещасним, гонимим*» [запис 14.04.1945; 4, с. 335]. Однак не вільний і від розпачливого самоїдства, у нападах якого повсякчас бере на себе право говорити від цілого народу: «*Бідний, убогий, многострадальний мій народе, який ти нещасливий, ведуть тебе поводити*» [запис 03.08.1942; 4, с. 241]; «*...бодай нас господь покарав, гидоту срану*» [запис без дати, 1942; 4, с. 241]; «*Їхали по-дурному, по-українському...*» [запис без дати, 1943; 4, с. 251].

4. Розкриття авторської особистості (оскільки автор є головним і, по суті, єдиним «повноформатним» персонажем у нефікційному тексті-сповіді, хоча може бути представлений у кількох різночасових іпостасях) через висловлення на межі можливої одвертості. Іноді не обходиться й без егоїстичного, дріб'язкового рахунку до життя та сучасників – це очевидно в Довженкових записах, які стосуються приватного життя в Москві, кар'єри, стосунків із колегами, матір'ю тощо. Як і в інших експресіоністів (за психологічним типом світосприйняття), у Сосюри й Довженка повсякчас розгортається трагічний конфлікт митця із дійсністю, і знамените експресіоністське гасло «нас цікавить не падаючий камінь, а закон земного тяжіння» справджується тим, що навіть глибоко особисте й нібито дрібне в чужих очах митець-експресіоніст намагається показати загальнозначущим, якщо таким його вважає.

5. Здатність зважитися на свідчення під впливом сильних переживань усупереч тенденціям суспільного замовчування «білих плям» в історії чи політичній кон'юнктурі; долання суспільних стереотипів, притаманних сучасникам автора; авторська відкритість новому досвідові та новим цінностям – про ці характеристики на прикладі книг обох українських авторів варто писати окреме дослідження, хоча їхні біографи вже не раз використовували можливість зіставляти конкретні факти з текстовими свідченнями. Зрештою, сам факт звернення до автобіографічного/мемуарного жанру говорить за себе. Зокрема для В. Сосюри, за визначенням І. Констанкевич, «стратегія наївного щирого свідка», яку той обрав у «Третій Роті», дозволяла «іноді більше, ніж якийсь інший тип оповіді. Лукавство видається мимовільним» [8, с. 218].

6. Жанрова і стилістична свобода та вправність оповіді; вихід поза естетичні канони своєї доби у формуванні неповторної структури документального свідчення, недотримання усталених жанрово-композиційних і стильових норм. Заповітні книги обох авторів таким явно не відповідають. У «романі» Сосюри численні порушення власне романної структури настільки очевидні, що навіть збивають з пантелику деяких дослідників. Так, М. Осадчий писав про книгу як про «щоденник» [12]. Стильову спонтанність, нерівність художньої оповіді у «Третій Роті» мені вже доводилося аналізувати [6; 7]. При всій своїй невикінченості ця книга залишається одним із найяскравіших літературних пам'ятників своєї доби.

7. Живий процес кристалізації авторської думки та форми на очах у читача – ця риса передусім стосується щоденникової форми. Щоденникові записи Довженка (без дат чи датовані; українською та російською мовами; з перекресленнями й виділеннями; включно з фрагментами майбутніх творів і зі схематичними начерками та списками-переліками) – форма текуча, хаотична й мінлива, однак чітко підпорядкована своєму призначенню: починалася зі фрагментарних нотаток для пам'яті й поступово зростала до сповіді митця-Пророка. Усі його масштабні художні задуми так і залишилися нереалізованими планами, а «Щоденникові» судилося свідчити про їхній грандіозний розмах і заступити їх усіх своїм змістом.

Проілюструємо цю тезу докладніше, коментуючи Довженків «архітвір». Перші записи подаються не в усіх нинішніх виданнях: в опублікованому масовим тиражем у 1995 році київською «Веселкою» (упорядник Олександр Підсуха), коментованому Р. Корогодським томі «Щоденник» нібито почато в 1941 році [див.: 3, с. 173–174] – до недавнього часу на цей текст мусили посилатися й дослідники [див.: 5]. Із докладніших текстологічних коментарів у виданні 2013 року бачимо, що збереглися, хоча й не без втрат, записи від 1939 року [див.: 4, с. 820-823].

Завдяки повнішому виданню й науковому підходові до редагування (максимально збережені всі особливості першоджерела) стало помітно, що Довженко вже тоді думав двома мовами. Чим далі, тим більше він відходить від української і, відповідно до мовної інтерпретації, його свідомість усе помітніше роздвоюється: про найважливіше – вселюдське та інтимно-рідне – повсякчас писатиме українською, залишаючись ревним патріотом і свідомим своєї місії

художником; про суєтне, виробничо-нагальне, політично-актуальне здебільшого писатиме російською, перебуваючи на рівні публіцистично-побутовому. Мовна стилістика російськомовного Довженкового тексту маловиразна й очевидно веде до втрати його письменницької індивідуальності, оскільки є усередненою стилістикою соцреалістичного російського письменства. У 1950-х роках, коли художник із новими силами взявся працювати над кінофільмом про «будівників комунізму» («Поема про море»), постійне перескакування на «общепонятный язык» призвело до неминучих мистецьких втрат – читаємо одноманітні стерті вирази й характеристики, по-газетному зафіксовані картини, за якими він силкується побачити велич «комуністичного майбутнього».

Власне, на початку роботи над текстом, який нині читаємо як цілісний мемуарний твір Довженка, це був фрагментарний записник, зрозумілий лише тому, хто писав, а нині подекуди цікавий хіба біографам: *«Дід Біличенко – герой – Левко Цар. Умирає героєм. Слова про те, як він став безсмертним»* [запис 06.03.1942; 4, с. 51]. Тут очевидно експресивним є плакатний довженківський стиль (спрощення й узагальнення цілком відповідають його експресіоністичній манері 1920–1930-х років), однак він не дає уявлення про смислову наповненість та стилістику цілого «Щоденника». Записи не регулярні, принагідні (лише деякі зі фрагментів датовані), а головне – часто видають авторське ідеологічне підпорядкування настановам «зверху», вплив радянської пропаганди чи суспільної думки. С. Тримбач слушно назвав подібні записи – вони переважають і в перших зошитах (до 1942 року включно), і в записах останніх Довженкових років, після смерті Сталіна, – «мисленням у рамках тодішнього “темника”, який задавав необхідні мотиви» [13, с. 236]. Іноді вони настільки трафаретно сформульовані, що здаються непотрібними для фіксації в пам'яті: *«Написати статтю про українську культуру. І культуру фашистських прихвоснів»* [запис 03.04.1942; 4, с. 87].

У розлогіших записах-картинах (майбутніх кінокадрах?) теж вгадуються сучасні їм пропагандистські штампи: *«Німці прикрили свій ганебний наступ нашим населенням. Діди, жінки, діти. <...> Тоді у страшній тиші чути було слова, голоси жінок – стріляйте по нас, не жалійте, стріляйте, товариші! Рятуйте себе і Україну, нашу скривавлену матір»* [недатований запис, 1941; 4, с. 49]. А через кілька сторінок бачимо реальне підґрунтя цієї картини, бо мотив прире-

ченості мирного населення повторюється вже без реплік, і стосується не наступу німців, а відступу радянської армії, у тилкових частинах якої перебував Довженко в перші місяці німецько-радянської війни: *«Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свого дома проклинала, ой синочки мої, синочки, на кого ж ви мене покидаєте»* [недатований запис, 1942; 4, с. 54]. Страшна реальність усенародного горя побачена загальною панорамою, художник намагається втілити його в конкретику власних образів, однак під перо лягають знайомі слова народної пісні та плачу-голосіння.

Болюча дійсність війни радикально міняла Довженків світогляд, підпорядкований ідеологічним настановам, а разом із ним змінювався стиль. Дедалі частіше в його фронтових та повоєнних записах замість героїчного пафосу, до якого він був приневолений становищем радянського кінематографіста, лунає плач за Україною, перетворюючись у довгу низку ламентаций над долею *Великої Удовиці* та її народу-пасинка [див.: 4, с. 41, 103, 158, 182, 215–216, 219, 300, 308, 337, 342, 371, 384, 425 тощо]. Р. Корогодський порівнював цю «здатність митця не лише емоційно переживати, а й усе чітко усвідомлювати, глибоко аналізувати. <...>...за силою больового рефлексу хіба що з Шевченковим» [9, с. 550]. Такі пасажі повсякчас пройняті гострим болем, піднесені до апокаліптичних масштабів і з моменту оприлюднення «України в огні» (кінець 1943-го) усе більше прив'язані до особистої долі автора: *«Нема на світі другого народу з такою безмірно жахливою долею. Нема і не було в Європі великого пасинка другого, що так був би зневажений в усіх своїх правах в угоду підлих кон'юктур. <...> – Далі публіцистичний монолог переходить у стильовий реєстр молитви: – Пом'яни мене, мученика і сироту на чужині. Не презри моїх сліз, коли плакав я над твоєю долею в страшні часи німецької неволі. І коли топтатимуть перед тобою ім'я моє мале, якщо це треба буде нащось нечистим, злим людям, не одкинь мене і дай мені вмерти на своїй землі, що дала мені хліб і серце, любов і звичаї твої, і радість творчості, і труд, і велику печаль, і страждання»* [запис 30.06.1945; 4, с. 342].

Гірких «провісницьких» записів – та ще й одверто націоналістичних (за оцінками інформаторів НКВД, які пильно стежили за Довженком [див.: 13, с. 193–243]) особливо багато впродовж 1945 року.

Здається, митець не міг думати ні про що інше, крім загрози існуванню свого народу на теренах сплюндрованої України. Війна закінчилася «великою перемогою», а Довженко й далі пророкував страшні її наслідки та неминучість загибелі: *«Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, новий Дантів “Ад”. І не чорнилом у Москві, а кров'ю і сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах великої Матері-Вдовиці. Та що ж поробиш, коли Москві “нужна правда возвышенная”»* [запис 22.09.1945; 4, с. 371]. Зауважмо, що апокаліптична тема для експресіоністів Західної Європи була провідною ще з передодня Першої світової війни.

Совість поневоленого українського художника бунтувала проти брехні, яку його змушували продукувати (*«нужна правда возвышенная»*), і він не міг стриматися від сарказму чи обурення, згадуючи тих, хто стояв за цими вимогами. У таких записах кожне речення – окрема велика й трагічна тема в житті України ХХ століття. Великою втратою нашої культури є те, що після Довженка ніхто з українських письменників так і не зумів вчасно розгорнути цих тем на повну силу. Через те його гіркі передбачення збуваються й донині. Ще в сталінські часи вони були сказані з притаманною митцеві пристрастю, але залишалися «непроявленим», непочутим, замовчаним провалом у національній історичній та культурній свідомості.

Загалом враження від записів після 1943 року таке, що автор-наратор, образно кажучи, не «стоїть із кінокамерою» (саме таке враження складається на перших сторінках його кінематографічних записників), а говорить вагомим голосом мислителя, публіциста, письменника, який свідомо взяв на себе місію українського Пророка в пустелі московського «вигнання». Упорядники найповнішого видання правомірно роблять висновок: «...Довженко схилився до думки про вихід із кінематографу. Слово – ось підхожий інструмент для діянь художника, стурбованого долею народу у найбільш трагічну, смертно-носну годину. Навіть слово не явлене, інтимне, щоденникове. Із такого слова народилася “Україна в огні” – як спроба рятунку, рятівний жест. Після критики Сталіна стало очевидним – через посередництво кінотекстів впливати на це життя неможливо. Щоденникова форма запису стає основною у Довженка. <...> Ця стратегія була відпрацьована Довженком, і щоденники говорять про це цілком визначено. В її основі маніфестування главенства життя, первинності життя перед мистецтвом... <...> І тому щоденник є найбільш при-

родний спосіб реалізації такого розуміння суті справи. Пророк, яким і мислив себе художник, більш за все вірить у те, що його Слово володіє магичними якостями і, рано чи пізно, все одно проб'є стіну, що відгороджує його від Буття» [11, с. 7–8]. Цей висновок підтверджується й листами письменника до дружини Юлії Солнцевої ще від 1942 р. [див. тексти листів та дослідження С. Тримбача: 2, с. 140–144, 43–75].

Перелік тем, яких Довженко торкався у щоденнику, величезний, адже крім різних – великих і малих – проблем, пов'язаних із життям батьківщини та її народу, автор повсякчас міркував і про мистецтво. Власна доля як доля поневоленого митця постає в його роздумах показово експресіоністською місією Пророка. Маємо справу не просто з рядом записів на одну тему, а послідовно й усе більш гостро та болісно розгорнутий конфлікт в авторовій свідомості. Спочатку це діяльний і дисциплінований радянський кінематографіст, що звик відчувати свою важливість як партійний помічник і через те був прикро вражений хамством першого-ліпшого військового бюрократа, але готовий поступитися особистими амбіціями заради надважливої справи: *«Так. Значить, я уже не перший кінорежисер Радянської кінематографії, не той мастер кіно, якого американці вважають за і т. і., я інтендант второго ранга, другого, так би мовити, сорту, з двома гробиками на ковнірі. <...> Постараюсь писати так, ніби я інтендант не другого, а першого сорту»* [записи 03.07 та 04.07.1942; 4, с. 177-178]. А далі бачимо, як Довженко намагався зійти з відведеного йому місця ідеологічного прислужника. Після зламу в свідомості у зв'язку з катастрофічним провалом «України в огні» він пережив розчарування у партійних та владних діячах, навіть у Сталіні, на якого так довго покладався як на вищого суддю. Однак не позбувся впливу ідеології, яку той уособлював. Зрештою (як доводять В. Агеєва [1] та С. Тримбач [13]), Довженко не зжив її до кінця своїх днів...

Отже, не просто експресивний – яскраво суб'єктивний і виразний, а достеменно **експресіоністичний стиль** (тобто однотипний із декларованим і втіленим у художній практиці західних митців-експресіоністів модерної доби – **експресіоністським**) в автобіографічних чи мемуарних творах уцілілих українських митців із генерації «розстріляного Відродження» – не випадковість, оскільки це прояв психологічної природи художника. Очевидно, що різновидів експресіоністичного стилю в нашій літературі чимало (починаючи від пре-

експресіоністичного Стефаніка), хоча вони й не були генеровані в потужний напрям. У радянський період виявлялися не в офіційно дозволеній, а в андеграундній мемуарній творчості. Неповторні, хоча й багато в чому схожі тексти – «Щоденник...» Довженка та «автобіографічний роман» «Третя Рота» Сосюри – дивом постали нефікційні книги найжорстокішої доби. Експресіоністичний психотип автора в них виявляється у відборі матеріалу, що складається в суб'єктивну образну картину минулого; у внутрішньому конфлікті митця з дійсністю, через розвиток якого постає суперечливий характер героя-наратора; а також у мовностильових характеристиках оповіді.

Література

1. Агеєва В. Геній і ціна компромісу // Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. С. 395–405.
2. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. 472 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941–1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. 576 с.
4. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванов. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).
5. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.
6. Колошук Н. Г. Любовно-еротична тематика в автобіографічному романі В. Сосюри «Третя Рота» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 135–144.
7. Колошук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч. II. С. 320–335.
8. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2014. 420 с.
9. Корогодський Р. Велика містерія: життя після смерті // Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). Київ: Веселка, 1995. С. 550–564.
10. Лежен Ф. Слово за решеткой [Електронний ресурс]; пер. с фр. Бориса Дубина // ИНДЕКС. URL: <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html> (11.06.2017).

11. Марголит Е. Я., Тримбач С. В. Хроники трагедии // Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванов. Харків: Фоліо, 2013. С. 5–15.
12. Осадчий М. Трагедія роздвоєної особистості (До першої публікації уривків з поеми Володимира Сосюри «Розстріляне безсмертя» та його щоденника «Третя Рота») // Український вісник: громадський літ.-худож. та сусп.-політ. журнал. Вип. 9-10, жовт.-листоп. 1987. Київ; Львів: передрук закордонного представництва Української Гельсінської спілки, 1988. С. 32–39.
13. Тримбач С. Довженко та вожді // Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. С. 193–263.
14. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.
15. Lejeune P. Le pacte autobiographique / P. Lejeune. Paris; Seuil, 1975. 357 p.

References

1. Aheieva V. *Henii i tsina kompromisu* [The genius and the price of the compromise]. In: *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, pp. 395-405 (in Ukrainian).
2. *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, 472 p. (in Ukrainian).
3. Dovzhenko O. *Zacharovana Desna: kinopovist. Ukraina v ohni: kinopovist. Shchodennyk (1941-1956)* [Enchanted Desna: cinematic story. Ukraine in fire: cinematic story. The Diary (1941-1956)]. Kyiv, 1995, 576 p. (in Ukrainian).
4. Dovzhenko O. P. *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956 = Dnevnikovyie zapisi, 1939–1956* [Diary entries, 1939-1956]. Kharkiv, 2013, 879 p. (in Ukrainian and Russian).
5. Zakharchuk I. V. *Viina i slovo (Militarna paradyhma literatury sotsialistychnoho realizmu)* [The War and the word: militaristic paradigm of socialist realism]. Lutsk, 2008, 406 p. (in Ukrainian).
6. Koloshuk N. H. *Liubovno-erotychna tematyka v avtobiohrafichnomu romani V. Sosiury “Tretia Rota”* [Love-erotic themes in the autobiographical novel “Third Roth” by V. Sosiura]. In: *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii: linhvistyka i literaturoznavstvo* [Actual problems of Slavic philology Series: Linguistics and Literary Studies]. Berdiansk, 2013. Issue 27. Vol. 1, pp. 135–144 (in Ukrainian).
7. Koloshuk N. H. *Povsiakdennia u dzerkali memuarnoi radianskoi literatury (V. Sosiura ta inshi)* [The occupation in the mirror of Soviet memoir literature: V. Sosiura and the others]. In: *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii “Linhvistyka i literaturoznavstvo”* [Actual problems of Slavic philology. Series: Linguistics and Literary Studies]. Berdiansk, 2012. Issue 26. Vol. 2, pp. 320–335 (in Ukrainian).

8. Konstankevych I. *Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittia: avtobiohrafichni dyskurs* [Ukrainian prose of the first half of the 20th century: autobiographical discourse]. Lutsk, 2014, 420 p. (in Ukrainian).
9. Korohodskiy R. *Velyka misteriiia: zhyttia pislia smerti* [Great mystery: life after death]. In: Dovzhenko O. *Zacharovana Desna. Ukraina v ohni. Shchodennyk (1941-1956)* [Enchanted Desna: cinematic story. Ukraine in fire: cinematic story. The Diary (1941-1956)]. Kyiv, 1995, pp. 550-564 (in Ukrainian).
10. Lejeune P. *Slovo za reshetkoi* [The word behind bars]. In: YNDEKS. <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html> (11.06.2017) (in Russian).
11. Marholyt E. Ya., Trymbach S. V. *Khronyky trahedy* [Chronicles of the tragedy]. In: Dovzhenko O. P. *Shchodennykovi zapysy, 1939–1956 = Dnevnikovye zapisi, 1939–1956*. [Diary entries, 1939–1956]. Kharkiv, 2013, pp. 5-15 (in Russian).
12. Osadchyi M. *Trahediia rozdvoienoi osobystosti (Do pershoi publikatsii uryvkiv z poemy Volodymyra Sosiury “Rozstriliane bezsmertia” ta yoho shchodennyka “Tretia Rota”)* [The tragedy of a bifurcated personality (for the first publication of fragments from the V. Sosura’s poem “Destroyed immortality” and his diary “Third Roth”)] In: *Ukrainskyi visnyk* [Ukrainian Herald]. Issue 9–10, 1987. Kyiv, Lviv, 1988, pp. 32-39 (in Ukrainian).
13. Trymbach S. *Dovzhenko ta vozhdii* [Dovzhenko and the leaders]. In: *Dovzhenko bez hrymu: Lysty, spohady, arkhivni znakhidky* [Dovzhenko without makeup. Letters, memories, archival finds]. Kyiv, 2014, pp. 193-263 (in Ukrainian).
14. Yastrubetska H. I. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).
15. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975, 357 p.

Nadiia Koloshuk. Expressionist Memoirs in the Ukrainian Post-war Literature (O. Dovzhenko and V. Sosyura). The works of those Ukrainian authors who had to be persecuted because they did not match to the canons of socialist realism in Soviet times – now they require a new research in the perspective of studies on Ukrainian expressionism. The purpose of our study of memoirs/autobiographical works by O. Dovzhenko and V. Sosyura is to show artistic expressiveness of author’s expression in nonfiction prose. This means: to trace the selection of material that gets the attention of the author; to identify an internal conflict in the author’s consciousness, which quite clearly indicates the affinity of these artists with expressionism; to emphasize the expressionist features of the narrative and image of the author-narrator; to trace the transformation of genre canons and their modifications – that is, to find out purely literary / aesthetic characteristics, which are defined as manifestations of a certain direction in art.

Key words: non-fiction prose, socialist realism, underground, V. Sosyura’s autobiographical novel “Third Rota”, “Diary (1939-1956)” by O. Dovzhenko, expressionistic style, artist’s conflict with reality.

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.

Експресіоністична риторика В. Поліщука-мариніста

Досліджено своєрідність мариністики В. Поліщука, що зарекомендував себе яскравим новатором поезії 20-х років ХХ ст., популяризатором авангардистського напряму конструктивний динамізм. Основна увага приділена кримському сегменту творчості поета. Доведено, що у циклах поета «Кримські поезії», «Деталі вічної дороги», «Подих моря», «Деталі кримських краєвидів» наявні елементи експресіонізму: підкреслений динамізм, синестезійність образів, високий емоційний реєстр, мортальні знаки обсервації.

Ключові слова: В. Поліщук, мариністика, конструктивізм, динамізм, експресіонізм.

Український літературний ренесанс 20-х рр. ХХ ст. збігається з активними експресіоністськими шуканнями в літературі. Орієнтація молодих авторів на новаторство у руслі західноєвропейських надбань засвідчує певну суголосність письма українських літераторів, насамперед авангардистів, з експресіоністськими рисами таких поетів, як Г. Гейм, Й.-Р. Бехер, Г. Тракль, Г. Бенн та ін. Експресивно-масштабні образи та тропи, безперечно, були затребувані епохою грандіозних замислів. Знаковий для експресіонізму бехерівський «напружений, відкритий в екстазі рот» насамперед асоціюється з соціальною проблематикою, але експресіонізм має місце і в пейзажних замальовках, зокрема в мариністиці. Згідно з міркуваннями К. Едшміда, для експресіоністів «весь простір... стає видінням», суб'єктивним баченням, у якому ідилія категорично відкидається, митці використовують мазки потужні, цинічні, нерідко апелюють до образу смерті, страждань, болю. Жага, пал екстазу зумовлюють нову естетику, з характерною для нею нервовою емоційністю, оперуванням гіперболами та гротеском.

На думку вітчизняних літературознавців, елементи експресіонізму наявні у віршах ранніх П. Тичини, В. Сосюри і особливо М. Бажана, близького до футуристів. Власне, органічними вони були передусім для футуристів, але не чужі і навіть абсолютно природні для тих, хто сповідував так званий конструктивний динамізм, лідером якого в Україні зарекомендував себе В. Поліщук. Вдалий поетичний дебют,

позитивні, а подекуди і захоплені відгуки сучасників (О. Лейтес, І. Капустянський, В. Коряк, П. Єфремов), серед яких чи не найавторитетнішою постаттю був Хвильовий, закономірно привели до тривалої ейфорії в самооцінці автора. Втім, сам М. Хвильовий згодом став відкритим опонентом теоретичного пустодзвонства та інфантильної самозакоханості Поліщука. Щодо останньої, то її підкреслює одне з самовизначень поета: «...життя йде спіраллю. От і в українській поезії... паралель така: Семенко – це точно ж сьогоднішній Вороний, Тичина – Олесь..., Сосюра – копія Чупринки... і лише один Поліщук випадає з цього кола. ...його спіральний круг вище вгорі, маючи проекцію в ідеях Лесі Українки та у Франковому бунтарстві» [7, с. 113]. Найбільш різкі вислови М. Хвильового в бік Поліщука репрезентує стаття «Ахтанабіль» сучасности або Валеріян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету». За духом вона є критикою квазіекспресії, але водночас утвердженням природності експресіоністських інтенцій у тогочасній літературі, запереченням актуальності для постреволюційної доби імпресіонізму, про який Хвильовий говорить у минулому часі: «На що хворів імпресіонізм – ми знаємо: включно до словесного онанізму» [10, с. 231].

Особливо різкій критиці і сатиричному висміюванню М. Хвильовий піддав працю В. Поліщука «Літературний авангард. Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії» (Харків, 1926). Попри давні приятельські стосунки і в минулому спільні погляди на призначення літератури (останнє підтверджує, приміром, оприлюднена ще 1922 р. «Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців») рецензент з характерною для нього легкістю познувався над науковими претензіями «пересічного поета», «милого, хоч і малописьменного», вбачаючи в книзі лише матеріал для гумориста Остапа Вишні. Погоджуючись з певними слушними міркуваннями Хвильового, все ж не можемо не визнати контроверсійності деяких суджень блискучого памфлетиста, нав'язливу апеляцію до ідей «нашої партії», рекомендацій «динамічному верлібристу» почитати Леніна та ін.

Нині заслуговують переосмислення не такі вже поверхові суспільні погляди В. Поліщука та його літературознавчі тези. У згадуваній праці автор позиціонує себе пропагандистом європейської передової думки, пріоритетними для нього є експресіоністські інтенції західних авторів.

Ось, для прикладу, як він пояснює термін «динамічність твору»: суть її полягає у «передачі почування від творця до людей приймаючих... мистецькими засобами духовного напруження в експресивній формі ритму евфонії, образів, сюжету та ідей...» [8, с. 13]. Сьогодні видається безпідставною критика М. Хвильового поліщукового захоплення верлібром на підставі того, що вважав цей жанр «дитиною імпресіонізму», а, отже, пройденим етапом. Справді, епоха диктувала домінанту енергійних, пасіонарних, патетичних художніх засобів. І цю особливість часу напрочуд гостро відчував Поліщук, що зафіксовано у його мистецькій діагностичній формулі: «Навіть у звукові ми хочемо Вагнера, чи Скрябіна, а нам дають Мендельсона од поезії» [8, с. 57–58].

Однак після різкої критики М. Хвильового, культової постаті для двадцятих років, В. Поліщук не припиняв активну популяризацію групи «Авангард» та її шукань у якості видавця. Нечисленні сучасні дослідники спадщини В. Поліщука, передовсім А. Біла та О. Омельчук, вказують на експресивну форму його визначень таких категорій, як конструктивізм чи динамізм. Не можна оминати і питання про самотність та суголосність експресіонізму і конструктивізму. Якщо перший напрям передбачає максимальну зосередженість художника на власному емоційному стані, то другий – на революційному перетворенні світу. Експресіонізм впізнаваний насамперед завдяки напруженим емоціям, песимізму на грані повного відчаю або цинізму, зумовленого руйнацією і хаосом епохи, жахом реалій буржуазного світу. Натомість конструктивізм – перейнятий оптимістичною ідеологією, вірою в конструктивну людину та модифікацію суспільства за допомогою розвитку техніки, вдосконалення технологій виробництва тощо. Однак, попри розбіжність засад, конструктивізм не можна звести до сухої раціональності, радше це піднесене, захмеліле утвердження її перемоги, а відтак без експресії художник-конструктивіст обійтися не міг. Свого часу лідер творчого об'єднання ЛЕФ Б. Арватов, протиставляючи ці два напрями, констатував: «У конструктивізмі й експресіонізмі є тільки одна спільна риса: історія і того, й іншого розкладає традиційне зображення, використання чітких ліній звичного малюнку, обидва прокладають дорогу від певних зміщень у зображенні світу до повної абстрактності» [1].

З іншого боку, можна говорити не так про експресіонізм конструктивістів, як експресивність. Нова парадигма засвідчує збережен-

ня здебільшого видозмінених пріоритетів експресіонізму. Подекуди засадничий для когорти українських поетів оптимізм стає не додатковим відтінком експресіонізму, його новим регістром, а від'ємним чинником, який вбивав саму сутність експресіонізму. І хоч експресіонізм за інерцією ще збільшував число своїх симпатиків серед покоління Поліщука, та сповідували зазвичай його зовнішні прояви, а внутрішній механізм (кажучи мовою конструктивістів) був замінений з надією на ефективнішу функціональність, проте ці сподівання виявились ілюзорними. Світоглядна відмінність врешті-решт розвела конструктивістів і експресіоністів.

Під кінець 60-х років ХХ століття був вироблений попередній системний погляд на авангардизм в Україні. За Г. Вервесом, провідними у ньому слід вважати три напрями: футуризм, сюрреалізм та експресіонізм [3, с. 38]. До певної міри конструктивізм – це спроба їх синтезувати, яка не досягла чистої кристалізації в умовах пресингу соцреалізму. Однак, безсумнівно, внесок Поліщука та його однодумців у розвиток української лірики 20-х рр. ХХ ст. завдяки демонстрації потужної енергетики слушно трактують як прогресивний. Абсолютно погоджуємось з А. Білою, яка вважає, що індивідуальні особливості В. Поліщука зумовили своєрідний характер української версії конструктивізму, більш людяної, з поєднанням рис раціоналістичного й інтуїтивного пізнання як світу машини, так і світу природи [2, с. 238]. У цьому сенсі заслуговує увагу мариністика В. Поліщука, аналіз якої у світлі експресіонізму і є метою статті.

Мабуть, закономірно, що, поліщук за ментальністю, поет напрочуд гостро реагував на природу Криму, оскільки саме тут він відчував суголосність пейзажу з потребою фіксації небуденних явищ словом митця-авангардиста. Море Поліщука, сина краю тихих озер, це скоріше океан, що повсякчас перебуває у русі, сповнена небезпеки стихія, яка вабить і лякає своєю силою.

У постреволюційні роки у вітчизняній літературі за Кримом закріпилася слава «літературної Мекки». Чимало українських письменників того часу намагались урізноманітнити спектр кримських краєвидів і символіки, збагатити новими барвами і відтінками відповідно з тенденціями диктатури літературного процесу. Як відомо, більшість яскравих письменників того часу стали жертвами тоталітарної системи, їх твори були маргіналізовані, особисті документи нерідко знищені, тому

про факти перебування в Криму письменників 20-х рр. ми знаємо менше, ніж про письменників дореволюційних. Зі збережених листів, спогадів на сьогоднішній день можна тільки приблизно відтворити кримські сторінки життя українських письменників того часу.

Приїздили вони переважно на лікування та відпочинок у профспілкових санаторіях: Сімеїз (санаторій Нижній Сімеїз) Алушка (санаторій «Харакс»), Гурзуф (дача Гурова, «Бююрнус»). У численних кримських циклах 20–30-х рр., до яких поети вдавались з легкої руки Лесі Українки, варто виділити такі ракурси в зображенні особливої аури південного побережжя півострова.

Ракурс політичний. У змалюванні Криму з'явилися характерні для епохи червоні кольори, що символізували початок «збільшовиченої ери», однак вплив ідеологем біля моря, «там, де цар пішки ходили», помітно слабшав. З попереднім тісно пов'язаний **ракурс всесоюзної здравниці.** Відпочинок за путівкою налаштовував поетів на цикли-щоденники з яскраво вираженим кримським хронотопом. Такою є архітектоніка циклу М. Рильського «Море і солов'ї», М. Чернявського «Крим». До них тяжіють і цикли В. Поліщука «Кримські поезії», «Деталі вічної дороги», «Подих моря». Щоправда, від щоденникового дискурсу відрізняється цикл «Деталі кримських краєвидів», складений з акварельних замальовок, які дихають радістю метафоричної гри, певною мірою нагадуючи цикл «Енгармонійне» П. Тичини.

Пафос бачення кримського курорту з класової позиції не оминув В. Поліщука, що засвідчує алушкинський вірш «Вілли» (1924):

*Коряві руки та обличчя
І невгамовний гомін юрм
Тепер посіли ці палаци.
Сьогодні з плюскотом перловим
Зелено-синіх моря вод
Загуркотіла пісня нова –
Співців прислав сюди завод [4, с 25].*

Ракурс історико-етнографічний. Візію Криму будь-якої епохи не можна уявити без ретроспекції. Інтелектуалізм поетів нового покоління найяскравіше репрезентували неокласики, які у кримські вірші рясно вплітали відомі міфологеми, пропонували їх нові проєкції і тлумачення. Частково ця тенденція проявляється у Поліщука, кот-

рий згадує у своїй поезії «жертвник Агні», «храм Ваала, «громаду синьо-бурих турів», йому ввижається «Геліосів бик» у перловій купіллі тощо. По-новому трактується «бусурманський Крим», а також наявні спроби знайти сліди української культури та історії на півострові. В. Поліщук висловлює свою симпатію до кримських татар, бачить їхню тісну спорідненість з українцями, що стала наслідком перипетій історичних випробувань.

Ракурс еротичний. Щедра кримська природа, своєрідність клімату, який дарував насолоду, традиційно провокували поетичну уяву на чуттєві образи. Якщо в XIX ст. такі асоціації були ближчими до пасторальних, то поступово вони стають більш тілесними, відвертішими, що толерувала постреволуційна епоха з характерною для неї сексуальною революцією. Примітними в цьому ракурсі є кримські вірші П. Тичини. На думку дослідника Т. Шумейка, кримські твори поета є зразком фалічного осмислення символіки сонця. Разом з тим вони цікаві як спроба показати пластику жіночого тіла або ж використати її в ландшафтних метафорах. Зразок еротичного живопису містить вірш Д. Бурлюка «Крим неначе квітучий лобок...». Цілком природно, що в зображенні моря Поліщуком є очікуваною еротика, адже його любовна ненаситність не тільки відображена у чутках, але й безпосередньо у творчому доробку. Однак Поліщук не зловживає еротичними алюзіями, хоча наголошує, що сама сутність жінки для нього дорівнює морській стихії. Ця теза чи не найвиразнішою постає у поемі «Роден і Роза» (1930), яка містить деякі паралелі з «Забутою тінню» Лесі Українки, авторитет якої для Поліщука був непохитним. У цій поемі автор осмислює природу чоловіка як пустельну, натомість жінку він бачить морем, «що химерами снить»: «Жінка – то море, / де зразу до дна не достанеш» [6, с. 113].

Ракурс десакралізації. Для епохи, що відзначалась атеїзмом, природним стає зменшення екзальтованих од, урочистих віршів-молитов, натомість спостерігається інтимізація трансцендентного. Зізнання в захопленні кримською природою стають більш буденними, по-сімейному простими, але водночас на диво зворушливими. Проникливі рядки про Крим ми знайдемо в епістолярній спадщині того часу та мемуарах. Скажімо, Ю. Шерех вважав значно аристократичнішим Крим за Кавказ, багато в чому завдяки присутності в ньому кримських татар. Згадуючи свої кримські дні і ночі він писав: «Може, це аберація молодечих спогадів, але сьогодні, коли я знаю вже й

Італію, і Грецію, і малоазійську Туреччину, і північ Африки, я все таки не знаходжу рівні Криму: ніде пахощі не були мені солодші, ніде повітря не вдихалося так легко й п'ярко» [11, с. 223]. Багаті на кримські враження і листи В. Поліщука. Між іншим, в них часом пробивається все-таки його «лісова натура», вміння читати, малювати і сприймати дерева, як рідних людей: «Але найбільша радість була коло платана. В ньому з всього оточення я почув найбільш живого – живу матерію. Обійняв його, як свого великого батька й поцілував у могутню лапу... він замурилював і зашелестів до мене всією вирізною зеленню, просотано сонячним сяйвом – ласкаво приголубив мене. І я заплакав...» [7, с. 125]. Мабуть, спричинив цю відвертість особливий, «волошковий» настрій поета. Ми ж бо знаємо, що він стверджував: «волошкові поети щезнуть незабаром», але не заперечував, що і сам зрідка свідомо грішить «волошками», «для менту». Однак загалом пасторальні рядки в його кримській мариністиці трапляються рідко.

Судячи з листування, Поліщук точно бував у Криму кілька років поспіль у двадцятих роках, причому, мабуть, через хворобу, йому приходилось затримуватись там мало не на півроку. Тривале перебування на півострові зумовило його абсолютну адаптацію на березі стихії. Поліщука вабила насамперед її динаміка, космічна загадковість, невичерпність ликів. Навіть у його листах практично відсутнє замилювання штилем. Романтика, що приховувався у ньому, збуджували шторм, круговерть, насиченість барв, як-от: «В Партеніт була така хвиля, що не можна було пристати, от я й виріши їхати в Гурзуф, об'їзджаючи Аю-Даг. Там такі скелі, кручі, урвиська над водою!.. Під скелям ярко-синьо-зелена вода. Мене аж стискало од радості» [7, с. 122].

Мажорний шлейф небезпеки аранжує більшу частину його мариністичного доробку, про що промовисто говорять навіть назви віршів: «Гра валів», «Голос прибою», «Тиск», «Маси (Шторм)» тощо. Цілком природно для конструктивіста, у його малюнку виникає відлуння виробничого процесу, машинізації праці. У фактурі його марин часто зустрічається метал, залізо, сталь. Сяйво сонця над морем нагадує йому ковадло, горнило, і навіть «бесемерову піч», з лавини якої виринають металеві стріли, електроіскри тощо. Потужний струс прибою нагадує йому динамітний газ, що підриває «тіло вод».

В одному з ранніх віршів Поліщука зустріч з Кримом симптоматично позначена злощасним автомобілем.

*Здоров, незнаний брате мій,
Здорово, море!
І знов авто баский
Перемотнув мене через холодні гори,
Де твоє серце б'ється і говорить... [5, с. 51].*

Зауважмо, що мить перетину гір на автомобілі та опис панорами з Перевалу зафіксовано і у відомому вірші М. Зерова «Чатир Даг». Не зайве підкреслити, що поезія Зерова написана двома роками пізніше. Помітна суттєва різниця між морем у неокласика і конструктивіста: у Зерова воно – це насамперед візія бібліофага, а Поліщук зриває посередницькі лінзи, вбачає в ньому рідну істоту (брата), або ж таким чином досить зухвало ідентифікує свою «м'ятежну» сутність. Поет не цурається антропологізованих екзерсисів, вдається до уособлення, його море – чубате, з розпростертими для обіймів руками. Натомість люди в його маринах практично відсутні, і в цьому він вторить Лесі Українці, яка в експозиції оповідання «Над морем» писала: «Десь я чула вираз, ніби сама природа, самий красвид, без людей, – то все одно що рамка без картини; але я часами думаю, що се картина – без плями» [9, с. 159].

На відміну від суші Південного побережжя Криму, ритмічно організованої виноградниками, море для Поліщука – торжество хаосу. Воно справляє враження явища космічного – таємниче, магнетичне, грізне. Інколи морську стихію він трактує як феномен ноосфери. У тайні морської чаші, захищеної «скель кольчугою», для Поліщука «сконцентроване палке палахкотіння / Думок людини» [5, с. 51].

Ліричний герой мариністики Поліщука – не відпочивальник, а радше астронавт, який передає інформацію про свої експедиційно-розвідки. Поліщуківі описи моря зазвичай багатослівні, неоднорідні за стилем, але з чітким усвідомленням місії – осягнути цей хаос, проникнути до його тайн, знайти сліди чужої цивілізації, в якій також, мабуть, колись були свої культи, своя історія боротьби, воєн і революцій, мистецькі шедеври тощо. Він спостерігає не так за рухом хвиль, як за «роями комет», вкритих білою піною, припорошених «прозорим пилом».

«Кристалом живого» для Поліщука в цьому космічному світі постає медуза. Прикметно, що зображенню цієї істоти він присвятив

не один вірш («Медуза актинія», «Ступені», «Кристал живого», «Бунт матері»), і просякнуті ці вірші культурософськими міркуваннями про народження людства, про закономірності поступу, про життєдайний сексуальний потяг між жінкою і чоловіком. Автор вглядається у форму кришталю «драглеця», задумується над питанням наявності в ньому світового розуму і навіть адресує урочистий спіч:

*Ти перший сон глибокого хотіння
Рухомих сил енергії землі.
Пройдиш в лоні світовому,
Сама породження його [6, с. 80].*

Змальовуючи море як фантастичний простір, Поліщук вишукує метафори, відмінні від традиційного поетичного «меню» української мариністики. Залишається відчуття, що чимало вражень він змальовує з глибини кратера, де все навколо перебуває в негмовній динаміці. І все ж ліричний герой – центр цього кратеру, центр всесвіту, навіть місячна стежка, що зникає десь за обрієм, виходить «радіусом» від нього.

Іманентний для Поліщукового стилю тотальний рух як потік зауважили ще сучасники. На думку О. Білецького, «текучість» – характерний образ для поетового світовідчуття, навіть тяжіння до індустріалізації у нього лише деклароване. Брак сталості, чітких обрисів він компенсує «текучістю», яка дає підстави побачити в ньому жіночність натури. Це тяжіння до змалювання тотальної вологої рухливості у мариністиці дозволяє Поліщукові відчувати себе абсолютно комфортно. Отож відкрита поетом-астронавтом «планета» стала для нього домом, батьківщиною духу.

Всупереч твердженню Білецького, очевидним у його маринах постає маскулінне «Я», чоловіче прагнення ризику, адреналіну (хоча гіперболізованість цих рис можна трактувати і як замасковану жіночність). Морське плесо в Поліщука – переважно «негмонне й коливне», хоч його рисунок здебільшого не плавний, а кострубатий. Автор повсякчас демонструє жагу апогею дев'ятого валу:

*Будови водяні все падають донизу,
То знов здимаються в зелених перегонах моря,
Лютують сказом і киплять [5, с. 59].*

Поліщуковий почерк також можна впізнати завдяки численним спробам змалювати фонтани бризок, які злітають, падають, «лопа-

ються в пил космічний». Неодноразово він зображає туман над морем, що інколи видається рельєфно-множинним, зернистим, як на картинах пуантилістів.

У музичному сенсі риторичу Поліщука-мариністика можна позначати переважно маркерами мецо-форте, форте, фортіссімо, крещендо. У його безкінечній симфонії морська безодня рокоче, реве, свистить, шипить, галасує, кричить. Окрім чупринківської галасливості, знаходимо в нього й оригінальні авторські звуки моря, які він передає за допомогою порівнянь та метафор: «як юга в телефонних дротах», «мов сотні решет підсівають ячмінь», «мов град по блясі»; «гнівню шкварчить його сковородка масна» тощо. Натрапляємо і на контрастні фрагменти піано, як-от:

*А теплий вал
І серце мив, і гравій,
І що вурчало м'якше,
Ніхто б і не сказав [5, с. 54].*

Цікаво, що партія каміння як музичного інструменту в какофонії Поліщука є вельми помітною. Ось один з прикладів:

*Вода, мов віл, облизує шумливий берег,
У рот втягає гальку, гравій,
Жере, хрумтить,
Аж вибухи одрижкою в далекій канонаді
Десь крутять жорна каменів [5, с. 55].*

Варто наголосити, що попри зовнішнє наслідування мови експресіоністів, у Поліщука наявні і прикмети трагізму, що по суті є серцевиною цього стилю. Його елементи знаходимо і в листах, що є майстернею авторської мариністики, як-от: «Вже зовсім вечір потухав, криваві плями поміж хвилям ще й дрижать, переливаються, як справжня кров... Смертна якась красота...» [7, с. 122]. У мариністичних поезіях Поліщука жах і магнетизм кінцевості вряди-годи нагадує про себе: прибій для нього – це захована в кольчuzі синього блику солонна смерть, вітрило вдалині тоне у судорогах смертних, «прозора райдуга по гребенях» сповнена страху перед невідомістю, куди несе її рок. Кров, біль, руйнація голосно заявляють про себе у його космічних штормах, яким немає спини.

Отже, закоханий у Крим поліський син залишив вельми цінну мариністичну спадщину, море він бачив абсурдним, негармонійним, хаотичним, але не ворожим. Його динаміка і ритм наснажують

ліричного героя, роблять сильнішим і мудрішим, збагачують досвідом спілкування з незбагненим. Почерк художника характеризують оригінальна синестезійність світовідчуття, здатність відтворювати високий емоційного реєстр обсервації. При прискіпливому та перспективному вивченні ідіостилю В. Поліщука-мариніста можна знайти співіснування рис різних напрямів, що засвідчували пріоритети у мистецтві того часу: імпресіонізм, постімпресіонізм, фовізм, пуантилізм тощо. Але впізнати його самобутність дозволяють насамперед виразні експресіоністичні засоби. В. Поліщук-мариніст цілком міг би підписатися під перефразованим афоризмом своєрідного сюрреаліста С. Далі: *єдина різниця між мною і експресіоністами полягає в тому, що я – експресіоніст.*

Література

1. Арватов Б. Экспрессионизм как социальное явление // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика; сост. В. Н. Терехина. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. 512 с. URL: <http://ec-dejavu.ru/e/Expressionism.html#arvatov>
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час, 1992. № 12. С. 37–43.
4. Люблю тебе, мій Крим. Вірші українських радянських поетів про Крим; упоряд. Д. Кононенко. Сімферополь: Таврія, 1988. 158 с.
5. «Наче з арфи золотої...». Українські письменники про Крим; упоряд. О. М. Івасюк, В. Є. Бузинська]. Сімферополь : Бізнес-Інформ, 2004. 181с.
6. Поліщук В. Вибрані Твори; упоряд. Олеся Омельчук. Київ: Смолоскип, 2014. 680 с.
7. Поліщук В. Калейдоскоп // Авангард, 1929. № 3. С. 111–125.
8. Поліщук В. Літературний авангард: Полеміка. Критика. Теорія поезії / Валеріян Поліщук. Харків, 1928. 132 с. URL: <http://www.twirpx.com/file/1118612/>.
9. Українка Леся. Над морем // Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Київ: Наукова думка, 1976. Т. 7. С. 159–190.
10. Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. Нью-Йорк: Слово, Смолоскип, 1983. Т. 4. С. 140–232.
11. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади. В 2 т. Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1. В Україні. 428 с.

References

1. Arvatov B. Jekspressionizm kak social'noe javlenie [Expressionism as a social phenomenon]. Russkij jekspressionizm: Teorija. Praktika. Kritika. Available at: <http://ec-dejavu.ru/e/Expressionism.html#arvatov> (in Russian).
2. Bila A. *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky* [Ukrainian literary avant-garde: search, style directions]. Kiev, 2006, 464 p. (in Ukrainian).

3. Verves H. Ukrainskyi avanhardyzm u konteksti yevropeiskykh manifestiv i prohram [Ukrainian avant-garde at context European manifesto and programme]. In: *Slovo i chas*, 1992, no.12, pp. 37–43 (in Ukrainian).
4. *Liubliu tebe, mii Krym. Virshi ukrainskykh radianskykh poetiv pro Krym* [Love you, my Krym. Verses ukrainian soviet poet about Krym]. Simferopol, 1988, 158 p. (in Ukrainian).
5. “*Nache z arfy zolotoi...*” Ukrainski pysmennyky pro Krym [“As if from harp gold...” Ukrainian writers over Krym]. Simferopol, 2004, 181 p. (in Ukrainian).
6. Polishchuk V. *Vybrani tvory* [Selected works]. Kiev, 2014, 680 p. (in Ukrainian).
7. Polishchuk V. Kaleidoskop [Kaleidoscope]. In: *Avanhard*, 1929, no. 3, pp. 111–125 (in Ukrainian).
8. Polishchuk V. *Literaturnyi avanhard: Polemika. Krytyka. Teoriia poezii* [Literary avant-garde: Polemics, Criticism. Theory poetry [Elektronnyi resurs]]. Available at: <http://www.twirpx.com/file/1118612/> (in Ukrainian).
9. Ukrainka Lesia. *Nad morem* [Over seas]. In: *Zibrannia tvoriv u 12 t.* Kiev, 1976, vol. 7, pp. 159–190 (in Ukrainian).
10. Khvylovyi M. *Tvory v piatokh tomakh* [Writs in five vollums]. New York, 1983, vol. 4, pp. 140–232 (in Ukrainian).
11. Shevelov Yu. *Ya – mene – meni... (i dovkruchy): Spohady.* V 2 t. Kharkiv–New York, 2001. T. 1. V Ukraini. 428 p.

Svitlana Kocherga. Expressionistic Rhetoric of Yaroslav Polischuk’s Marines.

The article is devoted to the peculiarity of Marines of Y. Polischuk, who was a bright innovator in poetry of the 20-ies of the 20th century, popularizing the avant-garde direction called a constructivistic dynamism. The argumentation in the article is based on the use of the Crimean correspondence of the poet, which testifies to his presence in Gurzuf, Partenita and other places of the Southern coast of Crimea and represents the whole spectrum of marinistic impressions. The main attention is paid to the Crimean segment of Y. Polischuk creativity. It is proved that the poetic cycles “Crimean poetry”, “Details of the eternal road”, “Breath of the Sea”, “Details of the Crimean landscapes” contain the elements of expressionism: underscored dynamism, synestheism of images, high emotional register, mortality marks of observation. As a constructivist, Polishchuk-aesthete represents an optimistic outlook, different from the traditional orientation of existentialists on the horror of social trauma. However, the common ground for constructivists and expressionists is the movement from a certain aberration to complete abstraction. Polischuk’s marinistic poetry is at the same time an example of the the leading angles of the era in the Crimean poetry of that time: political, historical and ethnographic, erotic, desacralizing. The sea of Polischuk makes an impression of the ocean, the cosmos, the noosphere. In the musical sense, the poet’s marinistic rhetoric should be marked with markers of the mezzo-forte, crescendo and others.

Key words: Y. Polischuk, marinistics, constructivism, dynamism, expressionism.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2017 р.

Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс М. Коцюбинського

Стаття присвячена аналізу стильових особливостей новели «Intermezzo» М. Коцюбинського. Парадоксальність стилю – імпресіонізм/експресіонізм – головний акцент дослідження. Виділено картини світу персонажа-імпресіоніста (спокій, гармонія, легкість) та персонажа-експресіоніста (небезпека, страх, крик, біль тощо).

Ключові слова: експресіонізм, імпресіонізм, парадокс, синтез мистецтв, стиль, когнітивний аналіз.

Традиційно в українському літературознавстві (Ю. Кузнецов, В. Марко, П. Хропко та ін.) новела Михайла Коцюбинського «Intermezzo» подана як «вершина українського імпресіонізму». Так, порушуючи питання про стиль і метод М. Коцюбинського, Юрій Кузнецов констатує, що «естетична функція світлотіні, кольору, образів природи в творах М. Коцюбинського надзвичайно складна. Найбільш яскраво це простежується в новелах «Цвіт яблуні» та «Intermezzo», цілком відмінних, але побудованих на єдиних *імпресіоністичних засадах*» [5, с. 149]. При аналізі «Intermezzo» він звертає увагу на ліризацію, симфонізм та мажорність тексту. Також П. Хропко у підручнику «Українська література» визначає «Intermezzo» як новелістичний шедевр. Віддаючи перевагу картинам природи, від яких читач отримує естетичну насолоду, автор наголошує на тому, що «доводиться знову згадувати *імпресіоністичну літературну техніку*, яка дала Коцюбинському змогу збагатити реалістичне художнє письмо відбиттям безперервного руху життя, його постійних змін і перетворень [13, с. 251].

Дещо іншого погляду дотримується літературознавець Ярослав Поліщук, наголошуючи на модерному новаторстві М. Коцюбинського: «Видатний художній ефект твору полягає у відсутності в ньому котурнових, штучних ідей. Навпаки, ідейний зміст цілком пластично втілено на всіх рівнях організації художнього тексту – його тропіки, риторики, стилю, композиції. Кредо митця, що постулює його кров'яний зв'язок із людьми, з сучасністю, з актуальною

дійсністю, є глибоким світоглядним принципом, а втома й сумніви лише надають переконливості цій ідеї. Адже внутрішня криза героя проявляє його як живу людину, схильну переживати болі й розчарування, а не ходульного «борця» чи поета-трибуна з неодмінним «служінням народові». У цьому новела М. Коцюбинського є вищою й мудрішою (мірою справжньої класики) від усіх спроб її кон'юнктурного інтерпретування» [12, с. 118–119]. «Пластичне зображення емоцій та переживань – в усій їх гамі та повноті – робить твір М. Коцюбинського цілком органічним у системі *модерністичної поетики*, зокрема в ширшому європейському контексті: в «Intermezzo» можна відчитувати творчі перегуки та збіжності з творами А. Доде, Г. Ібсена, Дж. Лондона» [12, с. 120].

Очевидно, що більшість дослідників вважають художній стиль новели «Intermezzo» імпресіоністичним, аргументуючи це вираженням зв'язку з малярством (поєднання яскравих барв, зміна тонів, взаємоперехід кольорів тощо), музикою (моделювання ритму, звукові ефекти) тощо. Проте, внутрішній світ ліричного героя представлений кричущими та болючими емоціями, які він виражає через своє сприймання.

Якщо проаналізувати рецепцію персонажа, то можна зауважити, що стиль письма М. Коцюбинського у згаданому тексті – це не лише імпресіонізм. На нашу думку, в новелі спостерігається переплітання двох стилів: *персонаж-імпресіоніст* (людина з тонким відчуттям кольору) перебуває в *експресіоністичному світі* (так би мовити, у чорно-білому світі). Герой сприймає одну картину, а засвоює іншу. Досі жоден літературознавчий підхід не враховував розділення стилів у новелі «Intermezzo», тому є підстави говорити про *стилістичний парадокс* Михайла Коцюбинського.

Отже, мета цієї статті – дослідити неоднозначність стилю «Intermezzo» та за допомогою когнітивного аналізу виявити естетичну природу тексту.

Парадоксом називають «міркування, що містить формальну суперечність, а під час його доведення можна одночасно підтвердити істинність і хибність судження». [8, с. 181]. Навіть заголовок «Інтермеццо» (італ. *intermezzo*, від латин. *intermedius* – що знаходиться посеред, проміжний) натякає на неоднозначність стилю: проміжний між чим? Можливо, між імпресіонізмом та експресіонізмом? Спробуємо довести цю думку, ідучи услід за текстом.

Картина світу експресіоніста. «...На переконання експресіоністів, достеменний митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень «мистецтва крику», творити іншу, особливу дійсність, наскрізь бачену крізь призму неухильного розладу» [8, с. 323]. Тут доречно згадати монографію «Візуальне у творчості М. Коцюбинського» Олександра Ковальчука, професора Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Розділ у книзі з назвою «Intermezzo» (імпресіонізм + експресіонізм + сюрреалізм?) одразу привертає увагу. Далі читаємо: «...не маючи змоги вирішити художні проблеми тільки в межах блискуче освоєного імпресіонізму, М. Коцюбинський звертається до засобів та прийомів, характерних, швидше, для *авангардних течій* з їх галюцогенними та сновидними образами» [2, с. 135]. О. Ковальчук стверджує, що у новелі «Intermezzo» відштовхуватися слід «від концепту відчаю, який особливо виразно матеріалізувався в образі *крику*: «А люди йдуть. За одним другий, третій, і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні – і всі *кричать* у мої вуха криком свого життя або своєї смерті, і всі *лишають* на душі моїй сліди своїх підшош. *Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!*» [3, с. 86; 2, с. 136]. «Крик може бути засобом епатажу, формою протесту-бунту (таким криком сповнені твори А. Камю). Але найчастіше крик – це реакція на страждання в житті, на появу земного пекла. Саме таким відображає життя людини *експресіонізм*, який спершу осмислювався в зіставленні з імпресіонізмом. Якщо в імпресіонізмі головним є мистецтво бачити світ у розмаїтті його кольорової гами, у грі світлотіні, то в експресіонізмі актуалізувалося вміння відтворювати складні екстатичні стани людини за допомогою «акустичних» засобів...» [2, с. 136–137]; [Додаток 1].

Прихильники експресіонізму відкидали сенсуалістичні настанови імпресіоністів, спрямовані на фіксацію вражень тих чи тих подразників, натомість наголошували на потребі виражати істотний стан розколеної бінарними опозиціями, асиметричної, дисгармонійної дійсності, трактованої шляхом експресії, загостреної динаміки вираження без врахування суміжних аспектів художнього мислення. Конкретна форма підлягала деструкції на користь абстрактної форми при відмові від «ідеології перспективи», кольорового екстазу, реєстрів різнобарвної гами, що призводило до хроматичних узагальнень, до пошуків відкритої, чистої барви при кричущому контрастуванні їх [8, с. 323].

Початок новели переносить читача у внутрішній світ ліричного героя, котрий втомився від численних «треба» та «мусиш». Персонаж заглиблюється у свій проблемний психічний світ: *«Бо життя безупинно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті – хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку»* [3, с. 83].

Зовнішня картина світу для героя загрозлива, небезпечна, страждальна, болюча тощо. Наприклад:

– *«Се ти одягла землю в камінь й залізо...»* [3, с. 83];

– *«Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач»* [3, с. 84];

– *«Здавалосьь, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає»* [3, с. 84];

– *«Десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вінця»* [3, с. 85];

– *«І досі той морок наді мною панує – всі ночі, половину мого життя стоїть він між мною й тобою»* [3, с. 90];

– *«Ага, людське горе, ти таки ловиш мене? І я не тікаю!»* [3, с. 94];

– *«Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного. Як нам світить ще сонце і не погасне?»* [3, с. 94].

Сприймання персонажем відбувається через його волю. Він «виливає» те, що у ньому наявне зараз, іншими словами виражає своє ставлення. Таким чином, «емоції крику» ліричного героя представляють *експресіоністичну картину світу* у тексті.

Картина світу імпресіоніста. Групою австрійських письменників, очолюваних Г. Баром, була сформульована естетична модель імпресіонізму. Її основою стало вчення Е. Маха («Аналіз відчуттів»), головною тезою якого є те, що «світ складається з наших вражень». Обстоювалася доцільність використання випадкових асоціацій, прийомів недомовленості, хисткості мовлення, натяків на таємницю, фатальність [8, с. 417].

Визначальні елементи стилю (зокрема, пленерне світосприймання, що виконувало передусім настроєву функцію і реалізувалося найчастіше через артистичні тропи, каталогізація чуттєвих компонентів, що часто сягала рівня синестезії тощо), який виявився органічним склад-

ником українського модернізму, на відміну від європейської літератури, найповніше розкрився у творчості М. Коцюбинського [8, с. 417].

В «Intermezzo» імпресіоністична картина представлена пейзажними уявленнями персонажа, що виповнені яскравою поетичною вишуканістю:

– «...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін – ку-ку! Ку-ку! – і сіє тишу по травах. Уявляється раптом зелений двір...» [3, с. 86];

– «Тихо пливе блакитними річками льон... А там ячмінь хилиться й тче... тче з тонких вусів зелений серпанок» [3, с. 88];

– «Мене спиняє біла піна гречок, запашина, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни» [3, с. 88];

– «Молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість» [3, с. 89].

Чому ліричному герою доводиться уявляти? Тому що це природно для нього. Він намагається відчутти, прожити свої стани, бути з'єднаним зі своєю рецепцією, а натомість болісно переживає картини загрозового та небезпечного світу. Людина з тонким відчуттям кольору і звуку відчувається розгубленою в чорно-білому середовищі.

Завершальний фрагмент твору говорить про те, що душа головного персонажа (імпресіоніста) прилаштувалася до умов дисгармонійної дійсності (експресіоністичного світу): «Покірливо дав я себе забрати, і поки залізо тряслось та ляцало, я ще раз, востаннє, вбираю у себе спокій рівнини, синю дрімоту далеких просторів... Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає...» [3, с. 95].

Експресіоністичний світ в тексті – це фрейм (рамка), крізь призму якого виливається назовні внутрішній світ митця. Він інтерпретує те, що надходить з його свідомості. Природа героя імпресіоністична, а сприймає він експресіоністично. Свідомість розірвана, вона шукає відповіді на запитання: а як є насправді? як має бути? Водночас стверджує: я хочу знати! я дошукуюсь, що ж насправді. Незвичне поєднання двох стилів дає підстави говорити про парадоксальність літературного методу М. Коцюбинського.

Література

1. Горболіс Л. Герой «Intermezzo» М. Коцюбинського: «у пошуках своєї орбіти» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Зб. наук. праць з нагоди 60-річчя д-ра філол. наук, проф. Миколи Ткачука / За ред. д. ф. н. Поплавської Н. М. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 49–54.
2. Ковальчук О. Г. Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 232 с.
3. Коцюбинський М. М. Мала проза. *Fata morgana*. Тіні забутих предків: повісті, оповідання. Харків: Аргумент Принт, 2012. 256 с.
4. Коцюбинський М. М. Твори: В 4-х т. Т. 2 / Упоряд. і приміт. М. Грицюти. Київ: Дніпро, 1984. 382 с.
5. Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі: посібник для вчителя / Ю. Б. Кузнецов, П. І. Орлик. Київ: Рад. шк., 1990. 208 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ: Наук. думка, 1989. 269 с.
7. Курбайтаева А. А. Явление стилистического парадокса в современной лингвистике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (52): в 2-х ч. Ч. I. С. 101–104.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. 624 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гором'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.
10. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Сов. энцикл., 1987. 751 с.
11. Марко В. Аналіз художнього твору. Грані епічного слова: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2015. 256 с.
12. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: Академія, 2010. 304 с.
13. Хропко П. Українська література: підруч. для 10 кл. середн. шк., ліцеїв, гімназій, коледжів. 3-тє вид. Київ: Освіта, 1998. 528 с.

References

1. Horbolis L. Hero of “Intermezzo” M. Kotsiubynskoho: “u poshukakh svoeyeyi orbity” [Hero of “Intermezzo” by M. Kotsiubynskyi: in the search of own orbit]. In: *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Ternopil, 2009, issue 27, pp. 49–54 (in Ukrainian).
2. Kovalchuk O. H. *Vizualne u tvorchosti M. Kotsiubynskoho: monohrafia*. [Visuality in the works of M. Kotsiubynskyi: monograph]. Nizhyn, 2015, 232 p. (in Ukrainian).
3. Kotsiubynskyi M. M. *Mala proza. Fata morgana. Tini zabutykh predkiv: povisti, opovidannia* [Flash fiction. Fata morgana. Shadows of Forgotten Ancestors: tales, short stories]. 2012, 256 p. (in Ukrainian).
4. Kotsiubynskyi M. M. *Tvory* [Works]. Kiev, 1984, vols. 1–5, 2nd vol., 382 p. (in Ukrainian).

5. Kuznetsov Y. B., Orlyk P. I. *Slidamy fei Morhany: Vyvchenia tvorchosti M. M. Kotsiubynskoho v shkoli* [Following traces of fairy Morgana: Studying of M. Kotsiubynsky's oeuvre at school]. Kiev, 1990, 208 p. (in Ukrainian).
6. Kuznetsov Y. B. *Poetyka prozy Mykhaila Kotsiubynskoho* [The poetics of prose by M. Kotsiubynsky]. Kiev, 1989, 269 p. (in Ukrainian).
7. Kurbaitayeva A. A. *Yavleniye stilisticheskoho paradoksa v sovremennoy lingvisti* [The phenomenon of stylistic paradox in modern linguistics]. Tambov, 2015, vols. 1–2, 1st vol., issue 10, pp. 101–104 (in Russian).
8. *Literaturoznavcha encyclopedia* [Literature encyclopedia]. Kiev, 2007, vols. 1–2, 2nd vol., 624 p. (in Ukrainian).
9. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary glossary and reference book]. Kiev, 2007, 752 p. (in Ukrainian).
10. *Literaturnyi entsiklopedicheskyi slovar* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow, 1987, 751 p. (in Russian).
11. Marko V. *Analiz khudozhnoho tvor. Hrani epichnoho slova* [Analysis of fictional works. The lines of epic word]. Kiev, 2015, 256 p. (in Ukrainian).
12. Polishchuk Y. *I kata, I heroya vin lubyv...* [He liked both executioner and hero...]. Kiev, 2010, 304 p. (in Ukrainian).
13. Khropko P. *Ukrainska literatura* [Ukrainian literature]. Kiev, 1998, 528 p. (in Ukrainian).

Antonina Lakhmaniuk. Impressionist in Expressionist World: Stylistic Paradox of M. Kotsiubynsky. The article is devoted to the analysis of stylistic peculiarities of novella *Intermezzo* by M. Kotsiubynskyi. The cognitive effect of stylistic paradox is examined in the text. On the basis of comparison of two styles (impressionism and expressionism) it is described its literature technique. Mainly, the accent of the given research is put on the question of stylistic paradoxicality within impressionism and expressionism. The fictional world of the given novella by M. Kotsiubynskyi is represented by world's maps of two characters: impressionist character (tranquility, harmony, calmness) and expressionist character (hazard, fear, cry, pain etc). The studying of inner hero's state is witness to the domination of the emotions of the cry and indicates expressionist text.

Key words: expressionist, impressionist, paradox, synthesis of the arts, cognitive analysis, style, method, cognitive analysis.

Додаток 1

Імпресіонізм	Експресіонізм
Імпресіонізм – мистецтво кольору, звукопису, світлотіней	Експресіонізм – «мистецтво крику»
Відтворення особистих вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань	Вираження власного «я» через психічні процеси, напругу його переживань та емоцій
Відображення світу через безпосередню перцепцію	Заперечення безпосереднього сприйняття
Суб'єктивність, епізодичність,	Фрагментарність та плакатність

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 одномоменто 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 *tagnit 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 болію 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 его. 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 Меллвілл 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 мерццями, 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 розпачу 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 Прометейя*, 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 забудим,
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. Chyzhevskiy 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].

Чи не першим дослідником, котрий помітив риси експресіонізму у творах новеліста, був М. Зеров: «манера і стиль Черемшини в його ранніх речах взагалі рідні Стефаниковим. За браком порівнюючих даних дуже трудно сказати, як і звідки ця спорідненість постала. <...> в кожному разі, взаємовідношення розповіді й реплік, користання діалектом, нарешті, ритм і побудування фраз у обох авторів дуже подібні» [3, с. 480]. О. Грушевський відзначав у збірці «Карби» синтез імпресіоністичних та експресіоністських тенденцій, майстерне уміння автора «в кількох яскравих рисах <...> передати цілу гаму почуттів і зворушень» [2, с. 88]. На думку літературознавця М. Ткачука, Марко Черемшина використовує поетику експресіонізму, щоби «створити таке мистецтво, яке було б справжнім виразом української душі гуцула, відбивало його ментальність» [12, с. 296]. До експресіоністів також зараховує Марка Черемшину, як і В. Стефаника та Леся Мартовича М. Наєнко, відзначаючи манеру письма кожного автора: «В. Стефаник – це артист-епік Божою ласкою; Л. Мартович – сатиричний аналітик людського соціуму; М. Черемшина – тонкий лірик із домінуючою в його поезиці фольклорною барвою» [11, с. 628].

У новелах збірки «Карби» першорядними стають ідеї, пов'язані з екзистенціальною філософією. Автор відображає трагізм людського буття, ключовими модусами якого є смерть, страждання, покута, моделює у творах ситуації, які «виходять за рамки гуцульського села і набувають космічних, загальнолюдських вимірів» [12, с. 297]. О. Черненко висловила суголосну думку про Стефаникового героя, що «не є жадною мірою типовим образом українського селянина, натомість зображенням людини взагалі» [16, с. 199].

На відміну від Василя Стефаника, психотип котрого можна віднести до експресіоністського, творчу постать Марка Черемшини назвати так можна частково, зокрема через особливість його натури, про яку митець писав у автобіографії: «Твар під високим чолом ділиться на дві половинці: одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч» [15, с. 350].

За М. Моклицею, «експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям <...>, часом не помічає в світі приємного і позитивного, але завжди імпульсивно ворогує на негативне, вороже <...>, свобода – вища цінність у його внутрішньому світі» [9, с. 89]; для експресіоніста «ноша емоцій може стати настільки тяжкою, а світ настільки ворожим, що виникає бажання втекти від цього у смерть» [9, с. 90].

Марко Черемшина називає у своєму автопортреті риси, типові для психологічного типу експресіоніста: «<...> свободолюбний. Не терплю ніякого ярма»; «Лютий я на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає» [15, с. 350–351]. Водночас автор був «скептик до філософії, ентузіаст до мистецтва, природи і всього, що гарне. Більше пасивний, чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не борець я» [15, с. 350]. А людина, яка цінує красу та «любість гарячу, як вогонь», не може сприймати світ ворожим і тим паче втекти від нього.

Глибоке відчуття персонажами Марка Черемшини природи аж до пантеїстичного світосприймання яскраво презентоване у збірках новеліста пізнього періоду творчості, та вже у перших новелах автор, попри акцентуванні внутрішніх станів персонажів, пов'язує буття людини з матеріальним, зовнішнім світом. Така онтологічна складова новелістики Марка Черемшини творить відповідну поетику експресіонізму. З огляду на це варто переосмислити екзистенційний аспект експресіонізму в новелістиці письменника, дослідити метафізичний модус людини і світу у експресіоністичному дискурсі новеліста, що є метою даної розвідки.

Поняття метафізики у пропонованому дослідженні використовується не у традиційному сенсі на позначення чогось таємничого чи малозрозумілого, а в якості філософського вчення про надчуттєві принципи буття: «Метафізика осягає рішуче все, що взагалі «є». Вона охоплює чуттєве і надчуттєве, речі, дані з досвідом, та їх граничні основи, отже, також первісне і найвище, божественне буття» [5, с. 13]. Як відомо, людина в межових ситуаціях самотності, страждання, страху, смерті тощо насамперед є об'єктом уваги експресіоністів. Водночас переживання людини в момент найвищої емоційної напруги формує метафізичний горизонт буття, який є «сутнісною, а пріорі першочерговою відкритістю людського духу буттю» [5, с. 6].

У новелах Марка Черемшини «Дід» (1901) та «Бабин хід» (1901) відображення трагізму буття людини у світі, самотньої старості актуалізує екзистенціали страждання, болю, самотності, відчаю. Зовнішнім світ сприймається на чуттєвому, метафізичному рівні, шляхом рефлексій та переживань персонажів. Творам притаманна ескізність малюнка, пластичний опис, зорові образи. Сюжет у новелах відсутній. Автор наче впіймав із великого потоку життя один фрагмент і в деталях його зафіксував.

У новелі «Дід» рідні діти виганяють батька з власної хати. Причиною самотності старого стала сварка з дітьми, його вигнання з

власної хати. Образа на дітей спонукає діда помститися – повіситися біля дому, щоб те місце стало проклятим: «Най повішеника ховає, най люди це місце обминають» [15, с. 32].

Смерть діда Марко Черемшина відтворює крізь призму естетики експресіонізму. Чюрей пішов з життя без покути, навпаки, в момент смерті його переповнював гнів, бажання помсти. Такий стан душі рівносильний втечі від Абсолюту, що в новелі відображено у «негативній віталізації смерті» (О. Черненко): «Увесь дід задрожав дознаки так, як старий підрубаний дуб, що має скотитися стрімголов у пропасть, аби там зігнити» [15, с. 32].

Монолог персонажа становить сюжетну канву твору. Автор фіксує всі нюанси переживань у час нервового напруження аж до останньої передсмертної години. Спочатку це обурення Чюрея, його перші враження від сварки: «І дід скорчився під колешниною на в'язці мерви, аби спати, але очі не зажмурюються, у голові вариться». Далі нервова напруга посилюється: «Його голова розліталася, усі старі кісточки тріщали і розскакувалися, як спорохнавілі тріски, усі жили рвалися» [15, с. 31]. Нарешті переживання сягає найвищої точки: «Дід підвів мале, як грудочка сухої землі, лице, аби його діти били. Лице металося, гейби розсипалося, а сухі руки моцювали курей» [15, с. 32].

Показуючи передсмертні переживання старого, Марко Черемшина вдається до «онтологізації тривоги», яку, за спостереженням М. Зубрицької, часто використовував у новелах на тему смерті В. Стефаник: цей прийом «окреслює перспективу смерті. Тривога виступає як вид людського страждання, як спосіб людського буття, коли людина не знаходить-місця-в-цьому-світі, коли руйнуються основи людської стабільності та закоріненості людського існування і розпочинаються пошуки “житя десь інде”» [96, с. 212].

У новелі перетинаються дві точки зору: власне автора, «нараторіальна», та точка зору персонажа, «персональна» [17, с. 127]. Із персональної точки зору самогубство є виправданим вчинком, виходом із межової ситуації, в якій опинився дід. Протилежною до персональної у творі стає нараторіальна точка зору, явлена в словах автора, що завершують новелу: «Гори попідпирали свої великі голови й лежали каменем, гейби боялись ночі, аби їх не задушила. Такі мокрі, як хмари, так поупрівали. Але ніхто їх не порунтає, бо важкі, бо на то їх земля сплodiла, аби мир годували. Усі роти мають

кожного дня погодувати, усю голоднечу наситити. Лиш дід Чюрей не роззявить до них більше рота, бо... такий мав розум!» [15, с. 32].

Тут маємо іронію Марка Черемшини у ставленні до не-«розумного» вчинку діда. Міфічний мотив землі-годувальниці (за давньогрецькою міфологією, «гори є породженням Геї» [8, с. 153]) переміщує увагу читача із внутрішнього, психічного світу персонажа, на зовнішній, матеріальний світ. Через метафору незрушних гір, які «усі роти мають кожного дня погодувати», Марко Черемшина вказує на зв'язок людини з природою. Вважаємо, таке світосприйняття автора не відповідає базовій концепції експресіоністів, для котрих «основною реальністю є внутрішній, невидимий, духовий світ, а не зовнішній, видимий, що його людина сприймає змислами» [16, с. 105]. Мотив їжі, прагнення насититися вказує на «матеріально-тілесне начало життя» (М. Бахтін), котре сприймається «як універсальне і всенародне і саме як таке протиставляється будь-якому відриву від матеріально тілесних коренів світу, будь-якому відчуженню і замиканню в собі, будь-якої відособленої ідеальності, всіляким претензіям на відсторонену і незалежну від землі та тіла значимість» [1, с. 105]. Отож матеріально-тілесний аспект оприявнює у творі опозицію вітаїстичного і танатичного: вічну та життєдайну природу (ніхто гори «не порунтає, <...> бо на то їх земля сплodiла, аби мир годували») автор протиставляє безглуздій, на його погляд, смерті діда («Чюрей не роззявить до них більше рота»).

До новели «Дід» близький за змістом «Бабин хід». Невід'ємною складовою екзистенції старої також стає самотність. Як і Чюрей, баба терпить зневагу від своїх дітей («мні тепер мій син збиткує» [15, с. 62]) і також здійснює своєрідну помсту, позбавивши їх спадку.

У новелі Марко Черемшина акцентує увагу на процесі повернення старої жінки додому. Як зауважує Ю. Кузнецов, «нерідко “подолання” простору героєм виконує важливу ідейно-естетичну функцію, виражаючи кризовий переломний момент у його почуттях» [6, с. 206].

Екзистенціал самотності надає «ходу» двопланового виміру: «хід» баби – не просто її шлях додому, це хода людини дорогою власного життя, яке добігає кінця: «Така, гей хрущик, маленька, як грудочка глини під тичкою, як маціцька каблучка межи стовпом а землею. Вітер звіяв би її полегоньки і, як стеблом, перекидав би по дорозі, якби його гори не спирали. <...> Кришку синього лица до стовпа, як до подушки, притулює, віддихується» [15, с. 61].

Письменник малює образ старої, використовуючи експресіоністичний прийом дереалізації – «нищення зовнішнього вигляду реальних речей і явищ, щоб вони у зміненій формі знову стали приступними нашому емпіричному та змісловому сприйманню» [16, с. 185]. Автор порівнює бабу з грудкою землі, комахою, що асоціюється із трагічним образом людини-комахи Ф. Кафки, яка не може віднайти себе у цьому світі, тому гине. Художній прийом дереалізації допомагає автору глибше передати переживання людиною самотності у світі.

У новелі детально відтворено поведінку старої, її репліки, діалог із «бадіками», в якому звучить мотивація «бабиного ходу» («А я до натаря ходила»). Згодом кілька односельців, яких вона зустрічає, випереджають її хід і йдуть своєю дорогою. Баба опиняється у «метафізичній» самотності, яка «окреслює переживання людиною світу як чужого і ворожого» [13, с. 8]. Саме таким стара бачить світ, тому її екзистенцію визначає вже не лише самотність, а й «самота» – «стан трагічної викинутості з людського буття. Це перебування віч-на-віч із Долею під тиском зовнішніх обставин» [14, с. 15]. Цей стан старої підкреслює пейзаж: «Гори, гейби горбаті старці, сидять рядом над глибокою долиною і потоками спльовують осінню, тяжку вогкість та й лякають бабу. <...> Ледь-ледь вітер повіє, ледь-ледь вода камінці постручує, то й слід загине по бабі та й по бабинім ході» [15, с. 62].

У новелі «Грушка» (1901), попри відчуття персонажем самотності у світі, наявне вітаїстичне світосприйняття, що в метафізичному плані виражено зв'язком людини з природою як Абсолютом людського буття. У новелі відображено вечір у хаті Ілаша напередодні похорону його газдині. Композиційним та ідейним центром твору стає «грушка» – «забава, що її устроює молодіж в тій хаті, в якій лучиться смерть старшої особи, у вечір напередодні похоронів» [15, с. 391].

Ритуал «грушки» формує настроєве тло новели. За словами А. Музички, твір побудовано «на боротьбі двох настроїв, сумного й веселого, що походять від двох сил, смерти та життя, при чому перемагає останнє» [10, с. 195]. Цей контраст передають звукові образи. Сумний настрій («трембітав сумними голосами», «газдівські собаки будилися, і скомліли, і вили», «жалібні голоси хвилювали гребенистими хвилями по хаті» [15, с. 50–51]) переплітається з радісним: забава («челядь сміялася придушеним сміхом»), радісні вигуки трембітаря під час «грушки» наповнюють твір життєствердним настроєм. Танатична атмосфера (майстер «збивав деревище», трембітар «трем-

бітав сумними голосами», «жінки обід на похорон варили, свічки сукали», а довкола розливаються плачі-голосіння і сміх від «грушки») є своєрідною ширмою, яка поступово відкриває інший аспект твору: історію життя Ілашки, ключові моменти якого автор влучно передав і в плачах-голосіннях доньок, і в монологі Ілаша, у коротких репліках газдинь: «Ніби того ми в гараздах тільки час крївали, нібито було коли гідне слово до себе заговорити?»; «перед людьми мовчала, у рукави плакала, дітем дорогу стелила» [15, с. 52].

Останньою дією життєвої драми Ілашки стає смерть. Однак кінця нема без початку, і цим початком для покійної газдині колись стало заміжжя, тобто «грушка» у розумінні її еротичної символіки, адже ця гра провіщає майбутній шлюб. Отже, «грушка» стає точкою в новелістичній структурі, де змикаються, як у колі, дві протилежні події: початок (майбутній шлюб) і кінець (гра біля покійника). Автор відтворює життя за циклічною моделлю, де все має шанс повернутися до своїх першооснов, де радість змінює смуток. Тому «<...> трембітар з усієї сили повістував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: “Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має”» [15, с. 53].

Останні слова містять мотив невідворотності людської долі. Вони стають завершальним акордом новели, і це надає їм ще більшої ваги. Має бути так і не інакше. Бо так сказала «грушка». Водночас тут криється тонка іронія автора. Якщо взяти до уваги спостереження В. Миронюк про те, що «у Марка Черемшини назви новел завжди є способом вираження авторської позиції» [7, с. 7], то назва твору є кодом до розуміння іронії письменника: долю людини вершить «грушка», тобто гра. І якщо все йде колу, і гра визначає життя, то й життя стає грою. Життя триває, гра триває... Молоді люди незабаром поберуться, однак у грі ніхто не знає, кому посміхнеться фортуна. Чи новина, яку повторює трембітар, справді радісна для молодих людей? Чи, може, радість молодят обернеться колись гіркими життєвими сльозами, як у Ілашки? Чи зможуть Василина, Одокія, Гафія все пережити з гідністю, «плакати у рукав», як колись це робила покійна, щоб коли-небудь заробити повагу в села і статус «пишної» та «гречної» газдині?

Метафізику смерті як переходу в наступний етап буття людини Марко Черемшина втілює, вдаючись до експресіоністичного прийому «позитивної віталізації смерті». Зоровий контраст (Ілашка «як біль,

біла, спочивала по чорних муках» [15, с. 50]) показує, що через страждання і смерть людина дійшла до «білого світла Абсолюту». Таке розуміння автором смерті співзвучне Стефаниковому, для якого страждання і смерть «є позитивним явищем, потрібним для перетворення і духовного росту людини» [16, с. 174]. Однак якщо у В. Стефаніка людина найбільше страждає у земному житті, а смерть є засобом звільнення її від мук, то в розумінні Марка Черемшини, світ навколо приносить радість, а за скоєні гріхи людина має відплатити муками по смерті. Тому так боїться карбів у однойменній новелі старенька бабуся, бо вони є мірилом страждань, через які має пройти її душа, щоб очиститися. Ілашці смерть сплітає «терновий вінок». Ця деталь також вказує на очищення душі через муки: «Плачі наперхали зів'ялими чічками на Ілашку, а смерть їх на сивім волоссі довкруг тварі уклала, терновий вінок сплітала» [15, с. 53].

Життя мінливе, мов гра, людина не може нічого змінити, бо так «сповнитися має». Однак є щось над грою, над людським буттям з його постійними клопотами, радощами й печалюми, і над смертю, що може його враз обірвати. Першопочатком усього є природа: «Літній вечір спускався сивим соколом додолу, прохолоджував зрошених потом бадіків», «червона луна горіла на окрайках неба і припалювала крильця зірницям, що пустували і забагали гратися з нею кидки» [15, с. 49]. Саме природа існуватиме завжди попри смерть чи гру.

Метафізику людини як взаємодію зовнішнього і внутрішнього крізь призму поетики експресіонізму відтворює Марко Черемшина в новелі «Зведениця» (1900). Героїня твору перебуває у межовій ситуації: знеславлена паном дівчина повертається лісом у рідне село з дитиною. Твір написано у формі монологу Зведениці, який часом переривають слова автора, що нагадують ремарки. В уяві дівчини виникають одна за одною сцени зустрічі з батьками, подругами, цілим селом. Знаючи, яку реакцію викличе в людей, Зведениця вирішує: «піду собі глибокого плеса шукати» [15, с. 64]. Сприйняття життя як муки, наратив у формі монологу є «характеристичним для експресіоністів засобом» [16, с. 112]. Переживання дівчини відображають деталі навколишнього світу, при цьому автор використовує гіперболу, персоніфікацію: «Лісом іде. Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде»; «Гори землі не тримаються, увесь світ гойдається, в колісці колишеться» [15, с. 62–63].

Отже, буття людини, екзистенційні стани у збірці новел «Карби» Марко Черемшина відображає переважно засобами експресіонізму. Внутрішній світ новеліст проектує на зовнішній, який сприймається персонажами на чуттєвому, метафізичному рівні, шляхом власних рефлексій та переживань. Метафізика людини і світу в експресіонізмі автора виявляється у зв'язку персонажів із природою, що є ознакою цілісності людського буття. Дослідження доповнює науковий доробок, що стосується поетики експресіонізму, новелістики автора, зокрема його стилю, з'ясовує розуміння письменником людини і світу, накреслює подальші шляхи вивчення українського літературного процесу в модерністському дискурсі.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
2. Грушевський О. Іван Семанюк // Літературно-науковий вісник. Річник XI. Т. XLIII, кн. VII. Київ–Львів: Друкарня 1-ої Київської Друкарської спілки, 1908. С. 25–40.
3. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: у 2-х т. / упорядкув. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2 : історико-літературні та літературознавчі праці. 1990. С. 401–435.
4. Зубрицька М. Онтологізація смерті у творчості Василя Стефаника // Незнайома: антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / [авт. проект, упорядкув., вступ. слово, бібліограф. відомості та прим. Василя Габора]. Львів: ЛА «Піраміда», на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2005. С. 208–214.
5. Корет Э. Основы метафизики ; пер. с нем. Київ: Тандем, 1998. 248 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
7. Миронюк В. М. Поетика прози Марка Черемшини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2008. 20 с.
8. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов. энцикл., 1991. 736 с.
9. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
10. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк). Одеса: Держвидав України, 1928. 280 с.
11. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності. Київ: ВЦ «Просвіта», 2008. 1064 с.
12. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.

13. Фльорко Л. Я. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії». Львів, 2006. 17 с.
14. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Київ, 1998. 34 с.
15. Черемшина Марко. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / [вступ. ст., упорядкув. й прим. О. В. Мишанича; ред. тому В. М. Русанівський]. Київ: Наук. думка, 1987. 448 с.
16. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника // Сучасність, 1989. 280 с.
17. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

References

1. Bakhtin M. *Tvorchestvo Fransua Rable I narodnaya kultura srednevekova i Renesansa* [The works by Fransua Rable and folk culture of Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1990, 543 p. (in Russian).
2. Hrushevskij O. *Ivan Semaniuk* [Ivan Semaniuk]. In: *Literaturno-naukovyj visnyk. Richnyk XI. T. XLIII, kn. VII*. Kiev–Lviv, 1908, p. 25–40 (in Ukrainian).
3. Zerov M. *Marko Cheremshyna I halytska proza* [Marko Cheremshyna and Galizian prose]. In: Zerov M. *Tvory u 2 t.* Kiev, 1990, vol. 2, p. 401–435 (in Ukrainian).
4. Zubrytska M. *Ontolohizatsiya smerti u tvorchosti Vasylya Stefanyka* [Ontologization of death in the works by Vasyl Stefanyk]. In: *Neznajoma: antologiya ukraïnskoï zhinochoï prozy ta eseïstyky druhoï polovyny XX – pochatku XXI st.* Lviv, 2005, pp. 208–214 (in Ukrainian).
5. Koret E. *Osnovy metafiziki / perevod s nem.* [Basics of Metaphysics]. Kiev, 1998, 248 p. (in Russian).
6. Kuznetsov Yu. B. *Impresionizm v ukrainskij prozi kintsia XIX – pochatku XX st.: problem estetyky i poetyky* [Impressionism in Ukrainian prose in the end of XIX – the beginning of XX centuries: the questions of aesthetics and poetics]. Kiev, 1995, 304 p. (in Ukrainian).
7. Myroniuk V. M. *Poetyka prozy Marka Cheremshyny* [Poetics of prose by Marko Cheremshyna]. Kiev, 2008, 20 p. (in Ukrainian).
8. *Mifologicheskij slovar* [Mythological vocabulary]. Moscow, 1991, 736 p. (in Russian).
9. Moklytsa M. V. *Modernism yak structura: Filisofiya. Psykholohiya. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk, 2002, 390 p. (in Ukrainian).
10. Muzychka A. *Marko Cheremshyna (Ivan Semaniuk)* [Marko Cheremshyna (Ivan Semaniuk)]. Odesa, 1928, 280 p. (in Ukrainian).
11. Nayenko M. *Khudozhnia literatura Ukrainy: vid mifiv do modernoi realnosti* [The artistic literature of Ukraine: from myth to modern reality]. Kiev, 2008, 1064 p. (in Ukrainian).

12. Tkachuk M. *Naratyvni modeli ukrainskoho pysmenstva* [Narrative models of Ukrainian literature]. Ternopil, 2007, 464 p. (in Ukrainian).
13. Florcko L.Ya. *Samotnist liudyny yak problema suchasnoi yevropejskoi filosofii* [Solitude of human being as problem of Modern European Philosophy]. Lviv, 2006, 17 p. (in Ukrainian).
14. Khamitov N.V. *Samotnist yak fenomen liudskoho buttia* [Solitude as phenomenon of human being]. Kiev, 1998, 34 p. (in Ukrainian).
15. Cheremshyna Marko. *Novely; posviaty Vasylevi Stefanyku; ranni tvory; pereklady; literaturno-krytychni vystupy; spohady; avtobiografiia* [Short stories; works dedicated to Vasyl' Stefanyk; early works; translations; literary and critics articles; reminiscences; autobiography]. Kiev, 1987, 448 p. (in Ukrainian).
16. Chernenko O. *Ekspressionizm u tvorchosti Vasylia Stefanyka* [Expressionism in the works by Vasyl' Stefanyk]. Suchasnist, 1989, 280 p. (in Ukrainian).
17. Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003, 312 p. (in Russian).

Tetyana Lyakh. Poetics of Expressionism in the Short Stories by Marko Cheremshyna: Metaphysics of Human and the World. The characteristic features of Ukraine literary process in the end of XIX – the beginning of XX centuries develops in connection with Modernism in its European and Ukrainian national patterns. The Marko Cheremshyna's works is closely connected to these stylistic tendencies especially to the transcendental sphere that forms the metaphysical horizon of the author's fiction by the poetics of expressionism. The article deals with the metaphysics of human and the world and its connection with expressionism in the short stories by Marko Cheremshyna. This question is primarily manifested by the existential states, when the person opens the "supersensual", "divine being". The depth of psychology Marko Cheremshyna's hero is closely connected to the transcendental sphere and also is the feature of expressionism worldview. The states of life and death, sin and remorse, suffering and solitude, the symbols, time and space categories, the way chronotop in works by Marko Cheremshyna have been analysed in the article.

Key words: expressionism, metaphysical horizon, existential states, short story, symbol, image.

Стаття надійшла до редакції 25.09.2017 р.

УДК 821.111(73)'06-1.09Вітмен+[82.02:7.036.7

Тетяна Марченко
ORCID ID: 0000-0001-7293-8725

Протоекспресіонізм у збірці «Листя трави» Волта Вітмена

У статті йдеться про особливості поезії Волта Вітмена. Увагу приділено зображенню людини в збірці «Листя трави». Образ трави й розмаїття його

трактувань як складники унікальної вітменівської концепції людини. Простежено ознаки експресіонізму, присутні у вітменівському баченні людини.

Ключові слова: експресіонізм, концепція людини, верлібр, архетип, людська пам'ять.

Волта Вітмена часто називають «батьком верлібру», тому що його твори написані незвичною для його часу римою. Вірші Вітмена не схожі на класичні. Автор зовсім не дотримувався традиційного віршування. Слова у вірш ніби лягають вільно й невимушено, а ритм створюється не одним рядком, а йде поступово від рядка до рядка, іноді змінюючись, перериваючись. Такий розкутий, вільний вірш був народжений новим змістом, таким самим вільним і розкутим. Поезія Вітмена змінювала тодішнє уявлення про «поетичне» – «непоетичне». Своє поетичне гасло поет висловив так: «Все приймаю, нікого не кидаю, нікому не дам переваги» [12, с. 25].

Саме таким вільним віршем була написана збірка «Листя трави» – єдина збірка автора, яка прославила ім'я поета назавжди. Упродовж усього життя з кожним черговим виданням митець доповнював її, залишаючись вірним символічній назві «Leaves of Grass». Її назва для читача трохи дивна, особливо якщо зважати на тематику віршів, що містяться в збірці. Це вірші про все те, що сприймають розум і серце поета, але переважно вони про людину, її працю, любов до життя, про природу живу й неживу.

Про постійну зацікавленість творчістю Вітмена свідчать літературознавчі дослідження творчості митця Н. Абієвої, С. Бреславської, Т. Венедиктової, В. Демецької, О. Дубрової, В. Джеймса, М. Дяченка, М. Мендельсона, Т. Михеда, Н. Науменко, О. Старцевої, М. Стріхи.

Вірші Вітмена звернені до кожного, поет відчуває себе часткою людської спільноти, її самобутнім голосом:

*Перший, хто зустрінеться на моєму шляху,
Якщо ти, проходячи повз мене,
захочеш заговорити до мене,
то чого б тобі не заговорити до мене?
Чому б і мені не розпочати розмову з тобою?* [12, с. 113].

«Я» Вітмена розростається до розмірів усього людства й усесвіту:

*Я славлю себе і оспівую себе,
І що я приймаю, приймете й ви,
Бо кожен атом, який належить мені, належить і вам,* – [12, с. 115].

Так починається твір, у якому поет ставить вічні питання про людину, її сутність, надії і прагнення, про радість буття і свободу духу. Ці питання завжди хвилюють людство. «Кожен повинен пізнати себе в усіх», – пояснює експресіоністське тяжіння до загального Бехер [12, с. 113].

Волт Вітмен називав своїм учителем філософа й поета Р. Емерсона, який виголосив найважливіші для розуміння творчості Вітмена тези: «Природа – це символ духу», «Творення краси є мистецтво» [12, с. 113].

Поезія В. Вітмена надзвичайно складна для розуміння, має глибоко прихований філософський зміст, який нелегко піддається інтерпретації. Відмовившись від колишніх правил і канонів, Вітмен проголосив один єдиний закон митця, який визначив вільний політ фантазії, його творчу незалежність і силу уяви, здатну творити нові світи і проникати в небачені глибини дійсності та внутрішній світ особистості.

Як зазначає Н. Науменко, вітменівська концепція людини проявилася в різних літературах пізнішої доби по-різному. На початку ХХ ст. у Франції виникає течія унанімізму, формальні ознаки якої – конкретність і лірична безпосередність вірша, уживання верлібру, а змістові – сповідування принципів єднання народів, «одностайності» людей, злиття з природою.

Ці змістові ознаки унанімізму, що беруть свій початок у вітменівському космізмі, виразно помітні у творчості українських поетів – представників різних стилів. Приміром, виявляючи інтерес до В. Вітмена, П. Тичина, М. Семенко, В. Поліщук, О. Слісаренко та інші митці утверджували власне бачення макрокосмосу довкілля та вписаного в нього мікркосмосу людини. Інтертекстуальний зріз поезії 20-х рр. ХХ ст., у якій присутній і класичний вірш, і верлібр, створюється не лише завдяки рецепції лірики В. Вітмена, її мотивів та поетики, а й завдяки осмисленню українськими авторами образу американського поета [8, с. 63]. Саме вітменівське бачення людини можна знайти й в експресіоністів. А звідси – риси експресіоністської поетики: свідомо деформація картин дійсності, яка ґрунтується на принципі суб'єктивної інтерпретації, тяжіння до абстрактного узагальнення, загостреної емоційності, гротеску, фантастики. Вітмен, як і митець-експресіоніст, піднімається над історією, над реальним буденним світом, звертаєть-

ся до універсального, вічного, космічного. «Явища, які виражає експресіонізм, ніколи не складають зображення певного теперішнього», – зізнається експресіоніст М. Крелл [10, с. 31]. Мить для експресіонізму знецінюється, він шукає вічного, як зазначає Оскар Вальцель. «Він відриває людину від її повсякденної обстановки. Він звільняє її від суспільних зв'язків, від сім'ї, обов'язків, моральності. Людина має бути лише людиною...» [10, с. 25].

У творчості Вітмена віднайшла художню реалізацію еволюція поглядів на людину впродовж розвитку і гуманітарних, і філософських наук у вигляді своєрідної схеми: спочатку людина сприймалася лише як мала частка Всесвіту, згодом зацікавлення викликав внутрішній світ людини, набуло значущості превалювання людського життя над усіма іншими сферами буття, причому акцент робився на її моральній сутності, особливості, відмінності від тварин, що призвело до протиставлення духовного тілесному. Досліджуючи єдність соціального й індивідуального характеру суспільства в часопросторовому континуумі, Волт Вітмен звертав увагу не лише на побутові обставини життя людини, а й на її внутрішній духовний світ.

Сам світ для більшості письменників-експресіоністів ворожий для людини, яка стала свідком драматичних подій і тяжких потрясінь початку ХХ століття. Цей світ технічного прогресу, що перебуває, на думку експресіоністів, напередодні апокаліптичної катастрофи, хаотичний, дисгармонійний, абсурдний, і людина приречена на страждання в ньому. Звідси – проникливий біль за людину, за її відчуженість від суспільства та інших людей, прагнення повернутися до первісних людських почуттів дружби й кохання, мрія про всесвітнє братерство людей. «Світ починається з людини», – цей вираз Ф. Верфеля стає одним з філософських і художніх принципів експресіонізму. Співчуття до «розірваної» людини, проникнення в її суперечливий внутрішній світ – один зі здобутків наряду.

Аналізуючи сучасне Вітмену суспільство, митець зіткнувся з проблемою своєрідного погляду людей на себе й навколишній світ: оголосивши себе найвищою формою розвитку на Землі, вони почали тлумачити своє існування як надприродне, ігноруючи гармонійні взаємовідносини з природою і Всесвітом. Волту була неприйнятна думка про найвище право людини панувати над усіма іншими життєвими формами, тому що «розумністю», мудрістю, довершеністю

маркований не лише світ людей, а й рослин і тварин, які за законами природи мають однакові права й повинні розумно співіснувати за єдиними законами справедливості та рівноправ'я.

Експресіоністи стверджували, що людина взагалі неспроможна пізнати духовне «в чистому вигляді», натомість може пережити його в собі і в об'єкті, як пов'язане з матерією, і відчувати тільки в одухотвореній матерії. Отже, мистецтво не може зобразити дух без форм об'єкта. Це, однак, не означає, що дух, який творить або нищить конкретні форми об'єктів, не є водночас абстрактним. Абстрактна духовність людини пов'язана з конкретним об'єктом тіла; тому митець може цю абстрактну духовність реалістично зобразити тільки в конкретних формах вічно мінливої матеріальної субстанції.

Як зазначав Е. Толлер, «реальність має бути пронизаною світлом ідеї» [10, с. 15]. Автор у творах цього напрямку насамперед прагне виразити власне ставлення до того, що він зображає, ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивне, пристрасне. Для експресіоністів важливим було те, щоб мистецтво відображало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції і щоб воно теж було експресією ритму та руху життя.

Співвідношення реальності й часу знаходимо і у світоглядних позиціях В. Вітмена, де є постійна напружена духовна спрямованість на реконструкцію тих часових зв'язків, що впродовж віків поступово руйнувалися та розпадалися завдяки розвиткові сучасної людини. Визнаючи циклічну теорію часу, поет наголошував на взаємозв'язку всіх часових категорій – минуле існує в теперішньому, теперішнє – у майбутньому, де розмиваються чіткі межі між ними й людина становить лише малу частку від усього світового еволюційного процесу. Відповідно до звичайного сприйняття, час завжди має проходити шлях від минулого до майбутнього через теперішнє (тож події, що відбулися, назавжди залишаються історією), звідси – незворотній характер часу: «Свій похід натомість починай, Індустріє! Виводь свої безстрашні армії, Техніко! Свої вимпели, Праце, випускай на вітер! Сурми в свої горни голосно й дзвінкої» [12, с. 82].

Однак, згідно з художньою парадигмою поета, минуле, уся історія людства, його життя завжди залишаються складниками теперішнього й існують лише в такій площині. Щодо теперішнього, то найскладнішим завданням для людини, на думку Волта Вітмена, є пережити насиченість й емоційність моменту. Однак у цьому теперішньо-

му моменті неможливо звільнитися від «отрути минулого та майбутнього» [12, с. 80], від жалю за минулим та від страху перед власним майбутнім. Майбутнє і минуле – складник теперішнього, і лише завдяки цьому воно активно твориться та розвивається. Саме на такому своєрідному світоуявленні, постійному пригадуванні та поверненні до минулих сфер існування, що становлять основу архетипної пам'яті людства, і ґрунтується космологізм Волта Вітмена [9, с. 13]. Особливо знаковими в його поезії є випадки, коли доля окремої особи (дана їй Богом) проектувалася й на долю всієї людської спільноти, а поет постав у вигляді своєрідної призми, крізь яку висвітлювалися різноманітні зв'язки людини з навколишнім світом, як-от: Людина–Людина, Людина–Суспільство, Людина–Природа, Людина–Всесвіт.

Гармонія розбитого на частки світу має бути наново відбудована. Народжується в експресіоністів «туга за неподільним буттям, за визволенням від змислових ілюзій нашого ефемерного життя». Мистець прямує до поєднання не з матеріальним світом, а з духовим космосом. Тому «експресіоністична природа» – це той зовнішній світ, який живе й розвивається поруч людини і незалежно від її волі, і це не зовсім тотожна з природою Вітмена, який постійно акцентує на зв'язку людини з природою.

Саме ці ідеї втілилися в поетичній творчості Волта Вітмена: «Я вірю: листочок трави не менший, ніж поденна робота зірок, Мураха, піщинка, яечко золотомушки однаково досконалі, І жабка зелена – шедевр, вище якого немає, І ожина гідна бути прикрасою небесних віталень...» [12, с. 22].

Саме трава стала магістральним рослинним образом збірки поезій В. Вітмена. Ця назва й досі викликає суперечки серед дослідників. І справді, чому саме «Листя трави», а не дерев або кущів? На думку Г. Гачева, «саме з трави (а не з дерева) листя: в американському Євангелії «Листя трави» – не модель Світового дерева, притаманна всім культурам Євразії, а самоуподібнення до трави, в якій коріння неглибоке» [4, с. 437].

Із цим трактуванням суголосна й думка Т. Морозової: «Листочки трави практично не відрізняються один від одного, і при погляді на них може виникнути парадоксальна ідея: в Америці є індивідуалізм, але нема індивідуальностей» [8, с. 149].

Однак такі оцінки видаються дещо категоричними. Якщо підійти до семантики образу трави з позицій його філософсько-естетичного трактування, то Х. Керлот виводить цей образ на архетипний рівень: «Трави іноді стають символами людських істот. Цю ідею закладено в значенні слова «неофіт» (у перекладі з грецької – «нова трава») [7, с. 142]. Саме в цьому й полягає тісний зв'язок між «Листя трави» В. Вітмена й американським Євангелієм [8, с. 61].

Це можна завважити й у «євангельському» стилі викладу «Пісні про себе»: «...може, й сама трава – це дитина, немовля, рослинами виплекане?..» [12, с. 22].

На думку В. Вітмена, поезія має передавати стан природного, життєвого руху та зростання. Образ трави в цьому аспекті дуже показовий. Попри суто, на перший погляд, схожість її стебел, серед них нема двох цілковито однакових – так само й семантична наповненість цього образу постійно варіюється впродовж усієї «Пісні про себе»: трава – це і звичайна художня деталь, і порівняння («слова прості, неначе трава»), і метафора («І безгоміння темне має свої паго-ни») [12, с. 21].

Образ цей перебуває в стані градації, що особливо засвідчує частина шоста:

*... трава – це прапор моєї вдачі...
 ... вона – це хусточка Божжа...
 ... трава – це дитина...
 ... вона – ієрогліф, завше один і той самий...
 ... зараз вона здається мені прекрасним, непідрізаним волоссям
 могил [12, с. 22].*

Головними в цій послідовності виступають «прапор» і «хусточка», поєднані символічним концептом ткацтва. За Х. Керлот, ткацтво – це «створення час, життя, особливо – життя, оскільки позначає при-множення зросту» [7, с. 518]. Отже логічним стає перехід до образу дитини. Саме це дало змогу В. Вітменові передати власне символічне бачення образу трави; для нього це символ не лише оновлення та дитинства, а й постійного руху, заперечення смерті як кінцевості буття. Доречно сказати і про ще один вияв вітменівського символізму трави і природної образності взагалі – це «трава-як-Мова», що «про-мовляє незліченними язиками», це – «природа-як-Слово» [3, с. 62].

Завдяки цьому концепція природи у В. Вітмена нерозривно пов'язана з концепцією мови. Для поета мова – живий організм у стані розвитку, в якому «б'ється пульс, ритм нашого життя». Слово для нього – це гори, море, кожна людина й він сам [9, с. 119]. «Славлю себе» означає «славлю Людину» (перифраз євангельського «На початку було Слово») [8, с. 62].

Усе це вказує на те, що образ трави й розмаїття його трактувань – складники унікальної вітменівської концепції людини. На думку багатьох дослідників, мало кому в історії світової поезії пощастило сягнути такого рівня узагальненості, так гостро відчуту й передати словом свою безпосередню причетність до всього, що діялося, діється й діятиметься [6, с. 14].

В. Вітмен вірив, що в кожній людині є «Над-Душа», і для того, аби відкрити в собі божественне «Я», долучитися до «Над-Душі», потрібно налагодити приязні стосунки з природою. Саме трава й виступає основним образом: *«Це все – насправді думки всіх людей. / Це – трава, що зростає повсюди, де є ґрунт і вода...»* [12, с. 22].

За С. Павличко, людина в поезії В. Вітмена проходить три стадії розвитку: автопортрет поета, людина як утілення своєї епохи та країни, універсальна міфічна людина [9, с. 45].

Образи природи – це коди людини, її сутності й існування, а отже, у контексті поезії В. Вітмена вони набувають значення «Людина-в-Світі»: «Вчинки, мов пластівці снігові, некеровані, слова прості, неначе трава...» [12, с. 22].

Масштабною у В. Вітмена виявляється концепція образу трави як екзистенційного виміру «Світ-у-Людині»: «Я зрозумів, що включаю в себе гнейс, і вугілля, і довгі волокна моху, і зерно, і коріння поживне, Я обліплений весь чотириногими і птаством...» [12, с. 22].

Розглянувши збірку Вітмена під кутом протоекспресіонізму варто відзначити, що ознаками його поезії, так само як і експресіоністської лірики, є напруженість виражальних засобів, «нанизування» образів, внутрішній акцент і «пропускання» всього через себе, через власні емоції та психологічний стан, прагнення нових версифікаційних і синтаксичних форм. У творчості митця можна відшукати ще багато спільного з представниками модерністських течій, що й спонукає до подальших літературознавчих досліджень у царині творчості американського поета.

Література

1. Борхес Х. Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе : сб. ; пер. с испан. Москва: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. 618 с.
2. Венедиктова Т. Д. Поэзия Уолта Уитмена. Москва: Изд-во МГУ, 1982. 128 с.
3. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 208–215.
4. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Москва: Академия, 1998. 432 с.
5. Дуброва О. В. Кольористична парадигма поезії В. Вітмена // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. Вип. 54: Філологія. С. 84–8
6. Дуброва О. В. Архетипна пам'ять та її семіотичні відповідники у творах Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05. Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2010. 26 с.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
8. Науменко Н. Рослинна образність в американській та українській поезії // Слово і час. 2006. № 5. С. 61–67.
9. Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон. Front Cover. Киев: Наук, думка, 1988. 227 с.
10. Сарт Д. Экзистенциализм и современная литература. Москва: «Академия», 1973. 234 с.
11. Стріха М. «Добрий сивий поет» з берегів Поменока: Уолт Уїтмен // Всесвіт. 1997. № 10. С. 153–158.
12. Уїтмен У. Листя трави: поезії: пер. з англ.; вступ.ст., пер. В. Коротич; ред.-упоряд. В. Коптілов. Київ: Дніпро, 1969. 195 с.

References

1. Borhes X. L. *Stihotvorenija. Novelly. Jesse* [Poems. Novellas. Essay]. Moscow, 2003, 618 p. (in Russian).
2. Venediktova T. D. *Pojezija Uolta Uitmena* [Walt Whitman's poetry]. Moscow, 1982, 128 p. (in Russian).
3. Gadamer H.-G. *Poeziia i filosofiiia* [Poetry and philosophy]. In: *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Lviv, 1996, pp. 208–215 (in Ukrainian).
4. Gachev G. D. *Nacional'nye obrazy mira* [National images of the world]. Moscow, 1998, 432 p. (in Russian).
5. Dubrova O. V. *Kolorystychna paradyhma poezii V. Vitmena* [The cordial paradigm of poetry by W. Whitman]. In: *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazin.* Kharkiv, 2008, pp. 84–88 (in Ukrainian).
6. Dubrova O. V. *Arkhetypna pam'iat ta yii semiotychni vidpovidnyky u tvorakh Volta Vitmena ta Bohdana-Ihoria Antonycha* [Archetypal memory and its semiotic

- correspondences in the works of Walt Whitman and Bogdan-Igor Antonych]. Dnipropetrovsk, 2010, 26 p. (in Ukrainian).
7. Kerlot X. Je. *Slovar' simvolov. Mifologija. Magija. Psihoanaliz* [Dictionary of symbols. Mythology Magic Psychoanalysis]. Moscow, 1994, 608 p. (in Russian).
 8. Naumenko N. Roslynnna obraznist v amerykanskii ta ukrainskii poezii [Vegetable imagery in American and Ukrainian poetry]. In: *Slovo i chas*, 2006, no. 5, 61–67 pp. (in Ukrainian).
 9. Pavlychko S. D. *Filosofskaja poezija amerikanskogo romantizma: Jemerson, Uitmen, Dickinson* [Philosophical poetry of American romanticism: Emerson, Whitman, Dickinson]. Kiev, 1988, 227 p. (in Russian).
 10. Sart D. *Jekzistencializm i sovremennaja literatura* [Existentialism and modern literature]. Moscow, 1973, 234 p. (in Russian).
 11. Strikha M. “Dobryi syvyi poet” z berehiv Pomenoka: Uolt Uitmen [“Good Gray Poet” from the shores of Pomenok: Walt Whitman]. In: *Vsesvit*, 1997, no. 10, pp. 153–158 (in Ukrainian).
 12. Uitmen U. *Lystia travy: poezii* [Herbs leaves: poetry]. Kiev, 1969, 195 p. (in Ukrainian).

Tatyana Marchenko. Protoekspresionizm in the Collection “Leaves of Grass” by Walt Whitman. The article deals with the peculiarities of the poetry of Walt Whitman. Attention is paid to the features of the human image in the collection “Leaves of the Grass”. The image of the grass and the diversity of his interpretations are presented as components of the unique Uithman concept of man. Trace signs of expressionism, which are present in the Uithman’s vision of man. It is the Uithman’s vision of man that can be found in expressionists. And from here – the features of expressionist poetics: the conscious deformation of the pictures of reality, which is based on the principle of subjective interpretation. W. Whitman’s poetry is extremely difficult to understand, has a deeply concealed philosophical meaning that is not easily interpreted. The poet, like an expressionist artist, rises above history, over a real everyday world, turns to universal, eternal, and cosmic.

For expressionists, it was important that art reflected the human consciousness, its internal experiences and emotions, and also that it was an expression of the rhythm and movement of life. The correlation of reality and time is also found in the philosophical positions of W. Whitman where there is a constant intense spiritual orientation for the reconstruction of those time relations that have gradually collapsed and decayed over the centuries due to the development of a modern person.

Considering the collection of Wittman at the angle of proto-expressionism, it should be noted that the signs of the poetry of Volta, as well as expressionist lyrics, are the intensity of expressive means, “naznirovanie” of images, internal accent, and “passage” all through itself, through their own emotions and psychological state.

Key words: expressionism, human concept, vers libre, archetype, human memory.

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.

Елементи експресіонізму чи експресіонізм? (Драматургія В. Винниченка)

Існує ціла низка визначень стилю В. Винниченка: неореаліст, неоромантик, реаліст і натураліст, модерніст з елементами символізму, експресіонізму, сюрреалізму. Багато суперечностей у дослідженнях творчості письменника можна зняти, якщо розглядати Винниченка як послідовного експресіоніста. Для драматургії Винниченка характерні загострені конфлікти, посилена, іноді гіпертрофована емоційність персонажів; майже нав'язлива тенденційність; деформація реальності; трагічне світосприйняття; посилена увага до сфери інстинктів тощо. У статті розглядаються означення «інтелектуальна драма», «драма ідей», «мелодрама» як підмінні назви експресіоністської драми.

Ключові слова: Винниченко, драматургія, експресіонізм, драма ідей, мелодрама.

Серед найталановитіших українських митців ХХ століття почесне місце посідає Володимир Винниченко – прозаїк, драматург, політичний діяч, художник. Його складна спадщина вже багато років є об'єктом наукових досліджень. Перші спроби В. Винниченка на теренах літератури привернули увагу таких визнаних майстрів слова, як Леся Українка та Іван Франко. Інтерес до творчості Винниченка в українському літературознавстві не послаблюється з часів появи перших ґрунтовних розвідок М. Зерова та І. Білецького. Серед розмаїття написаного про В. Винниченка вирізняються праці Г. Сиваченко, яка вперше заговорила про експресіонізм В. Винниченка («Сонячна машина» в магічному колі експресіонізму), «Конкордизм Винниченка, або мистецтво бути щасливим», «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя» та ін.).

У полі зору багатьох сучасних дослідників перебуває драматургія письменника, що засвідчують праці В. Гуменюка, Л. Барабан, М. Кудрявцева, Л. Мороз, Т. Свєрбілової та ін. У монографіях В. Гуменюка, Л. Мороз В. Винниченко постає як драматург світового масштабу, яскравий модерніст.

Деякі аспекти праць суперечливі. Кажучи словами В. Гуменюка, «питання характеру неповторності і художньої цілісності драматургічного письма В. Винниченка ще залишається відкритим» [2, с. 42].

Попри віднесення Винниченка до модернізму, в конкретизаціях його стилю частіше уживається термін «реаліст». В. Панченко тримається переконання, що «творчість В. Винниченка розвивалася переважно в річищі реалізму» [5, с. 9], проте розуміє, що доробок письменника не вписується в традиційний реалізм. Як розв'язання проблеми дослідник пропонує термін «неореалізм» як такий, що зберігає зображальне і об'єктивне начало, але збагачений засобами модернізму.

Інша позиція – Винниченко-модерніст – теж непослідовна. Прагнення осучаснити письменника часто знаходить своє завершення в такому, наприклад, твердженні: «Від натуралістичної відкритості життєвим реаліям до символістської узагальненості, настроєвості автор в цій п'єсі йде через експресіоністичну трансформацію життєвої конкретики, послуговуючись засобами сюрреалізму і театру абсурду» [2, с. 87]. Золотою серединою можна назвати таку позицію: «В. Винниченко підносить українську літературу до рівня західноєвропейських літератур, утверджує новий літературний напрям – неоромантизм» [3, с. 7].

Не може митець бути одночасно неореалістом, неоромантиком і модерністом в усіх стильових проявах. У такому разі напрошується висновок: творчість В. Винниченка – суцільна еkleктика. На нашу думку, багато суперечностей можна зняти, якщо, слідом за Г. Сиваченко, розглядати творчість В. Винниченка в аспекті експресіонізму.

Про елементи експресіоністської поетики в драмах В. Винниченка згадується часто, в багатьох розвідках. Щоправда, такі твердження завжди фрагментарні і не достатні для висновку щодо домінанти стилю. Навіть у статті з назвою «Поетика експресіонізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня») Т. Преображенської вкотре йдеться про елементи поетики, але не визначається драматургія Винниченка як експресіоністська.

Підстав для розгляду драматургії В. Винниченка як експресіоністської достатньо: загострені конфлікти, посилена, іноді гіпертрофована емоційність персонажів; майже нав'язлива тенденційність; деформація реальності; трагічне світосприйняття; посилена увага до сфери інстинктів тощо. Але це тема не однієї розвідки. Ми зупинимось на тих проявах поетики, на яких зійшлися дослідники, але пропонуємо подивитись на них в аспекті експресіонізму.

Експресіонізм в літературі і живописі виник не з потреби розвивати тонкий естетичний смак. Це мистецтво грубих і яскравих

кольорів, призначене для потужного впливу на читача чи глядача з приводу вселюдських проблем і катаклізмів. Мета експресіонізму – якомога сильніше вплинути, схвилювати, примусити думати інакше, вийти за межі особистих проблем. Експресіонізм, як ніякий інший стиль, здатний найповніше відтворити суб'єктивне авторське Я і перенести його вболівання на стан усього людства.

Драма ідей – це скоріше жанрова форма, аніж стиль. Зіткнення ідей – це не просто філософська суперечка за зразком давньогрецьких діалогів, а дуже гостре зіткнення, яке із приватного швидко переростає у масштаб загальнолюдський.

Конфлікт у п'єсах Винниченка виявляє себе як «двобій» опозиційних пар: Корній і Рита («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), Мусташенко й Інна («Закон»). В епіцентрі сутички – кардинально важливе для В. Винниченка питання, не просто віддалене від побуту, а й посилене опозиціями «раціональне-іраціональне», «емоційне-розумове», питання надто масштабне і загострене, аби можна було його віднести лише до розряду філософських.

В експресіонізмі драма вийшла на перше місце не випадково. Не дивно, що героїв експресіоністських творів порівнювали з резонерами класицистських драм. Те, що в прозі виглядає штучно, як надмірне моралізаторство, в драматургії виглядає природно. З допомогою сценічних елементів вплив на глядача можна максимально загострити. «Сполучаючи міміку і пантоміму з дереалізацією зовнішнього вигляду, що доходила не раз до спотвореної бридоти, та з динамічною гіперболою, письменник досягає ще сильнішої експресії внутрішнього світу людини» [6, с. 213] – писала О. Черненко про прозу В. Стефаніка. Цю думку можна спроектувати на експресіоністську драматургію.

Якщо уважніше придивитись до інтелектуалізму В. Винниченка, стає очевидним, що всі ідеї рухаються в одному напрямку – ствердити якусь авторську позицію, наперекір не лише опонентам, а й всьому світові. Не переконати логікою, а накинути іншим своє бачення, змусити повірити.

Відверта тенденційність В. Винниченка не вимагає навіть заглиблення у текст – кожен ідею видно, наче на долоні. «Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі? (Схоплюється). Ти! Дай мені дитину, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу

цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу почувати біля серця й лизати, – чуєш, лизати! – мою дитину без ніяких ваших філософій і цивілізацій. Чуєш, ти?» [1, с. 547] – така позиція Інни з драми «Закон». Це, по суті, маніфест природної людини. Ірраціональна сфера владно промовляє й ігнорує голос розуму, точніше сказати – поблажливо відсторонює. Голос природи настільки сильний, що заглушає навіть крихту здорового глузду, яка могла б врятувати від трагедії Інну (для Мусташенка такий фінал навряд чи фатальний) – закон на те й закон, що обов'язковий для всіх. Інна готова була все віддати задля дитини, навіть абстрактної, але не подумала про те, як себе має почувати справжня мати.

«Хочеш бути, як всі «порядочні»: родилась дитина, ну і чорт з нею, хай уже живе, раз трапилась така неприємність? Не вбивай же його, мовляв, хоть і буде й їй погано і другим... Та що ти собі думаєш, що таке дитина? Це – людина! Розумієш ти? – Лю-ди-на! Це людськість, про яку всі так турбуються... Щоб чоботи робить, для цього готуються, вчать, а дітей роблять випадково, як попало, не думаючи, як скоти...» [1, с. 46].

Кривенко, а з ним автор, вміє бути дуже переконливим. Його слова, попри бездоганну логіку, насичені емоціями і зворушують читача до глибини серця.

Або приклад «чесності з собою». Сюжетно драма «Memento» споріднена з романом «Записки Кирпатого Мефістофеля». Щоправда, романна і сценічна версії кардинально різняться фіналами. Картина у «Записках Кирпатого Мефістофеля» значно оптимістичніша. Там герой робить невдалу спробу вбивства, «усвідомлює» свою помилку і врешті стає люблячим батьком. Для експресіонізму невдала розв'язка. У «Memento» автор більш послідовний – максимальний трагізм і глухий кут там, де мало з'явиться вирішення проблеми.

Конфлікти у Винниченка глобалізуються, проектується на суспільство загалом. Згадаймо: герої письменника – це завжди носії якогось кардинально нового погляду, люди нетрадиційних моральних принципів. Винниченко завжди будує сюжет так, що ці персонажі мусять вступити у прямий конфлікт з суспільством, він не дозволяє їм залишатись просто «не такими». Ось, наприклад, Марія з драми

«Гріх». Її нетрадиційні погляди ні для кого не є секретом, але сприймаються вони скоріше як дивацтво, жіноча забаганка. Коли ж події змушують реалізувати свої переконання задля врятування інших, замість вдячності отримує неприховану ворожість і зневагу.

Не важко помітити, що усі магістральні ідеї драматургії В. Винниченка споріднені. Усі вони – в опозиції до суспільства в традиційному розумінні, і, як правило, мають грізного опонента або спільника в одній особі – природну сутність людини. Окремі драматичні твори є відображенням філософії «чесності з собою». На думку О. Черненко, «Пошук за «правдою в собі» це теж одна з тез експресіоністичного світогляду» [6, с. 40].

Те, що у п'єсах Винниченка багато натуралізму і соціального реалізму, не викликає сумніву у дослідників. В. Гуменюк зауважує: «Натуралістична фактурність в нього підлягає передусім експресіоністичній трансформації» [2, с. 332]. Цю думку дослідник наголошує, але не відступає від терміну натуралізм, намагається саме у цьому річищі бачити драматургію Винниченка.

Свого часу О. Черненко ствердила: «Експресіонізм не покидав предметного явища навіть тоді, коли він його деформував або стилізував до найабстрактнішої крайності» [6, с. 14].

Сама по собі художня деталь, чи реалістична, чи натуралістична, не суперечить експресіонізму, адже під його впливом вона видозмінюється, підпорядковуючись глобалізму. Чи не є зміна реалістичного елемента на більш різкий, контрастніший, натуралістичний, що чітко простежується в еволюції Винниченка, саме такою трансформацією?

«От ви подумайте: вам хочеться схопити мене за горло, задушить, загризти, а ви, в той же час, обнімаєте мене, цілуєте. Га? Запевняю вас, це оригінально, пікантно. Більше того: це гостро, це... не маю слова, щоб висловити як слід» [1, с. 523] – картина настільки фактурна, що мимоволі постає в уяві. І викликає роздратування, адже читачі симпатизують героїні, бо знають її справжні помисли. Така натуралістична деталь посилює емоційність, обурює: невже людське нахабство може зайти так далеко? Дещо інакше сприймається натуралістична деталь в такому епізоді: «О р и с я (чим більше він проясняється, тим більше вона похмурюється. Губи стуляються жорстоко і гидливо). Ні, збираюсь. Я збрехала. Збираюсь за його заміж!» [1, с. 40]. Героїня настільки пройнялась емоціями, що не може

контролювати себе або й зумисне посилює вербальний зміст мімікою. Для Бурчака, який закоханий в Орисю, така реакція рівнозначна сильному удару. Більш того, Орися не спиняється, а ще сильніше вибухає: «Легше. Хочу мучить. (Дико, жагуче). Хочу! Я б вас на вогні пекла!» [1, с. 40]. Натуралістичні деталі, які автор вводить у текст для посилення експресії, стосуються не тільки емоційних станів, як от: «Важко дихає. Регоче. Нервово-весело. Приголомшений. Сердито. З мукою», а й ремарок, що вказують на деталі інтер'єру або портрету: «Товстий, коротенький чоловічок з кудим носом, товстими червоними щоками, кругленькими оченятками» [1, с. 58]. Яскрава художня деталь у Винниченка часто використовується для створення сатиричного чи іронічного забарвлення, яке саме по собі є посилено емоційним: «Ха-ха-ха! Обережно, чарку розіб'єш, двадцять сантиметрів коштує, не хватить заплатити. Ха-ха-ха!» [1, с. 299].

Монологи у Винниченковій драматургії часом настільки сконденсовані, що в них можна простежити усі найяскравіші елементи індивідуально-авторського стилю: «М у с т а ш е н к о Плюєш. Ти смієшся при других із мого болючого, інтимного. Ми з тобою разом, як товариші, як... ми вдвох умовилися про це пенсне. Це – моя боротьба з диким і темним у мені, це – моє й твоє інтимне, нехай смішне, але для мене важне. І те, що ти з цього смієшся при других, розкриваєш його, це значить, що ти вже не моя Інна, не мій друг і товариш, а... чужа, ворожа людина, яка знає мої секрети. (Раптом, несподівано з вибухом гніву схоплюється). Дикун я? Ха! Пенсне одягти? На тобі пенсне! (Скажено жбурляє пенсне на підлогу й топче ногами). На, на, на! Можеш завтра своїм оперетковим друзям розповідати, «для чого деякі професори пенсне одягають». Можеш розповідати, які вони дикуни, як вивертають руки своїм жінкам, як одкушують пальці. Прошу! Будь ласка! Прошу навіть розказувати, як цілують, обнімають. Бий, плюй, топчи: все к чорту! Прошу!» [1, с. 546]. Монолог побудований градаційно: починається болючим усвідомленням поступового розриву стосунків, коли навіть інтимна сфера стає предметом насмішок і завершується спонтанним, навіть брутальним вибухом емоцій. Мусташенко наче демонструє наслідки боротьби з інстинктами – повністю втрачає контроль над емоціями. Монолог просякнутий суб'єктивним «я», що ліризує першу частину (зближуючи її зі сповіддю) і посилює енергію другої частини.

Мелодраматизм Винниченка згадується так само часто, як інтелектуалізм чи натуралізм. Якщо вникнути у термін інтелектуальна мелодрама, то стане очевидним, що таке визначення замінює поняття експресіонізм. Адже з одного боку – боротьба ідей, майже публіцистика з метою вплинути на читача, відверта тенденційність, а з іншого – текст, просякнутий суб'єктивним «я», посилено емоційний, з гострими конфліктами і часто трагічними розв'язками.

Драматичні твори Винниченка – це своєрідний експеримент, де автор перевіряє придатність принципу «чесності з собою». Кривенко з драми «Memento» дивує усіх своїми моральними принципами. Його не розуміють, іронізують, але не більше. Потім виникає ситуація, коли герой мусить відстояти свої принципи, довести свою «чесність з собою» навіть ціною чужого життя. Конфлікт максимально загострюється – нерозуміння переростає у ворожість. З такого погляду сюжети драматурга дещо схематичні, умовні. Реальність деформується, адже автор часто надто далеко відходить від логіки викладу, слідкуючи насамперед за зіткненням сильної особистості зі світом. Візьмемо, скажімо, драму «Закон». Теоретично подію можна було б розгорнути з вигодою для Мусташенка та Інни. Адже у суспільстві реальному все вирішують гроші. Не важко було б знайти дівчину, яка радо погодилась би на угоду, або, в крайньому випадку, звернутись до суду, який передав би опікунство Мусташенку. Винниченка ж не цікавить реальність як така. Він будує подію як гостре зіткнення людини з законами природи і суспільства. Тому трагічний фінал неминучий. Одиниця приречена на поглинання масою. Максимум, на що вона здатна – гордо зійти зі сцени (самогубства Марії та Наталі Павлівни, рівнозначний самогубству від'їзд Інни тощо). Тому важко сказати, хто у Винниченка є переможцем – людина чи суспільство. Але однозначність суперечила б художньому методу. Читач мусить проїнятися емоціями, заглибитись у проблему і вирішити її для себе, а не сприйняти чітку позицію, яка відкине потребу роздумувати над прочитаним чи побаченим.

Висновки. Свій конфлікт зі світом Винниченко спроектував на творчість. У його драматургії очевидний посилений трагізм сприйняття та яскрава експресія. Поєднані з інтелектуалізмом, вони створюють стиль, який і є основою цілісності цих творів.

У драматургії Винниченка експресіонізм з'явився відразу. Посилена емоційність і можливість прямо викласти власну позицію є

природними компонентами драми. Винниченко вдало цим скористався, зробивши персонажів драматургії рупорами власних ідей. Авторська позиція базується на принципі «чесності з собою», тому драматургія Винниченка не просто новаторська, а схожа на експеримент – апробацію нової моралі в суспільстві. Жанр інтелектуальної мелодрами, як основний у творчості драматурга, не що інше, як підмінене назва експресіонізму: з одного боку – боротьба ідей, майже публіцистика з метою вплинути на читача, відверта тенденційність, а з іншого – мелодраматичний сюжет, просякнутий суб'єктивним «я», з загостренням морального чи побутового конфлікту до трагічної розв'язки.

Загальну структуру еволюції творчого методу В. Винниченка можна окреслити як рух від психологічного реалізму до експресіонізму.

Місце Винниченка серед першорядних митців закономірне: тільки талановитий майстер може осмислити власний світогляд, свою природну суть і втілити їх у творчості. У Винниченкових творах немає фальші і штучності – психологічний експресіоніст виразив себе з допомогою експресіонізму-стилю.

Література

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.
2. Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. Сімферополь, 2001. 340 с.
3. Жулинський М. Чесність із самим собою // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. 2000. №1. С.6–7.
4. Мороз Л. З. «...Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994. 208 с.
5. Панченко В. Творчість В. Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ ст. // Слово і час. 2000. № 7. С.9–16.
6. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Київ: Сучасність, 1989. 280 с.

References

1. Vynnychenko V. *Vybrani piesy* [Selected drama]. Kiev, 1991, 605 p. (in Ukrainian).
2. Humeniuk V. *Syla krasny. Problemy poetyky dramaturhii Volodymyra Vynnychenka* [The power of beauty. Problems of poetry of drama Vladimir Vynnychenko]. Simferopol, 2001, 340 p. (in Ukrainian).
3. Zhulynskyi M. *Chesnist iz samym soboiu* [Honesty with yourself]. In: *Ukrainska mova y literatura v serednikh shkolakh, himnaziakh, litseiakh ta kolehiumakh*, 2000. no 1, pp. 6–7 (in Ukrainian).
4. Moroz L. Z. “...Sto rivnotsinnykh pravd”. *Paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka* [“...One hundred equals of truth”. Paradoxes of drama V. Vinnichenko]. Kiev, 1994, 208 p. (in Ukrainian).

5. Panchenko V. *Tvorchist V. Vynnychenka 1902–1920 rr. ta khudozhni techii pochatku XX st.* [Vinnichenko's creativity of 1902–1920 and artistic trends of the early twentieth century]. In: *Slovo i chas*, 2000. no 7, pp. 9–16 (in Ukrainian).
6. Chernenko O. *Ekspresionizm u tvorchosti Vasylia Stefanyka* [Expressionism in the work of Vasyl Stefanyk]. Kiev, 1989, 280 p. (in Ukrainian).

Andrii Moklytsia. Elements of Expressionism or Expressionism? (Playwriting V. Vinnichenko). There are a number of definitions of V. Vinnichenko's style: the neo-realist, the neo-romantic, the realist and the naturalist, the modernist with elements of symbolism, expressionism, surrealism.

This too long list questions the self-sufficiency and integrity of Vinnichenko's work, in particular, his dramaturgy. A writer can not be both a neo-realist, an neo-romanticist and a modernist in all styles. Many contradictions in the study of the writer's work can be removed if we consider Vynnychenko as a consistent expressionist. For Vinnichenko's dramaturgy, pointed conflicts are characteristic, intensified, sometimes hypertrophied emotionality of the characters; almost intrusive tendentiousness; deformation of reality; tragic world perception; increased attention to the sphere of instincts and the like. In the article the definitions of "intellectual drama", "drama of ideas", "melodrama" are equivalent to the names of expressionistic drama.

Key words: Vinnichenko, dramaturgy, expressionism, drama of ideas, melodrama.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017 р.

УДК 821.161

Марія Моклиця

ORCID ID: 0000-0001-7984-4377

Експресіонізм як алегоричний стиль

У статті йдеться про домінанту алегорії в експресіоністському стилі. Стверджується, що концептуальне (або концептуалізоване, пропущене через рефлексію у процесі формування авторської естетики) образне слово може стати стилетвірним чинником. Великі стилі епох, з яких живилися численні індивідуальні стилі (і, в свою чергу, впливали на великий стиль, творили його) – виникли внаслідок концептуалізації символу (символізм), неологізму (футуризм) і метафори (сюрреалізм). Зв'язок між алегоричним мовленням і експресіоністським стилем розглядається на прикладі поезії Євгена Маланюка.

Ключові слова: алегорія, стиль, експресіонізм, концептуалізація, Маланюк.

Стильові інтенції образного слова – окрема і досить дискусійна тема літературознавства. Буйство стилів епохи модернізму посприяло зацікавленню мовними образами як місткими універсальними моделями мислення. На сьогодні створені цілі бібліотеки про образні

засоби – зусиллями не лише філологів, а й філософів, психологів, етнологів, істориків релігій, семіотиків тощо, тощо. Але, на жаль, саме в літературознавстві, нібито найбільш зацікавленому мовними образами, лишилась практично не осмисленою їх стилетвірна функція. Кліше вульгарного соціологізму, який привчив дослідників наприкінці розвідки повідомляти читачів, що письменник такий-то, окрім того, що піднімає і вирішує гострі проблеми, вміло користується епітетами, порівняннями, метафорами і символами, в зовсім нові, теперішні часи парадоксальним чином перекинулось на дослідження стильової специфіки творчості. У кожній новій розвідці про якогось письменника ХХ ст. можна знайти свого роду стильовий «джентльменський набір»: всі були символістами, експресіоністами, сюрреалістами, імпресіоністами, подекуди натуралістами і реалістами, часом романтиками і неоромантиками. Хіба що не всі бавилися футуризмом.

При більш уважному ставленні до художньої речовини творчості, тобто мовленнєвого потоку, можна спостерегти, що митці далеко не однаково ставляться до мовних образів, а ще уважніший погляд мусить зафіксувати очевидний зв'язок стилю і домінуючого мовного образу. Власне, назвавши себе символістами, символісти відкрили нову епоху в ставленні до мовних образів, твердо і без сумніву поставили мовний образ на найвищій щабель в ієрархії всіх літературних засобів. Як пізніше ствердить філософ, психоаналітик і літературознавець Гастон Башляр, «навколо навіть одного образу може сформуватися поетика...» [1, с. 43–44].

Прецедентом є сам факт називання мистецького напрямку (відповідно методу і стилю) символізмом, тобто терміном, похідним від одного з цілого ряду мовних образів. Це означає (принаймні, теоретично), що будь-який мовний образ може зіграти свою найбільш видатну роль – створити стиль.

Виводячи певний художній напрям з тих чи інших засадничих постулатів, сформульованих переважно філософами, ми часто випускаємо з поля зору виражальну функцію літератури і той пункт естетики, який скеровує на стильове новаторство. Кардинальна роль символу у творенні символістського стилю не підлягає сумніву. Не менш очевидно важлива роль неологізму у постанні футуристичного стилю (про це досить переконливо сказано не лише у творах футуристів, зокрема, В. Хлебнікова, а й у працях формалістів В. Шклов-

ського і Р. Якобсона, у сучасних дослідженнях футуризму (праця О. Ільницького про український футуризм). Основоположну роль метафори у постанні сюрреалістичного стилю обґрунтували учасники руху у перших маніфестах, достатньо писали про це і дослідники стилю. Це реалії історії літератури, складова численних маніфестів, підтверджена у художній творчості. Ці процеси постали не з умоглядних концепцій, а з живого творчого процесу, отож і можуть забезпечити нам певну аксіоматику.

Вкотре не пощастило алегорії: її не менш видатну роль у творенні стилю умудрилися умовчати не лише дослідники, а й самі автори, які залюбки витягнули із алегоричного мовлення всі його надзвичайні властивості. Саме алегорії (а не гіперболі, як найчастіше пишуть) завдячує своїм постанням експресіоністський стиль.

В українському літературознавстві виділяється потужна когорта дослідників експресіонізму: українського (А. Біла, Г. Веселовська, Н. Костенко, Н. Мафтин, А. Матющенко, О. Осьмак, Л. Петренко, С. Хороб, Г. Яструбецька та інші) і зарубіжного, переважно німецького (О. Гаврилів, Т. Гаврилів, С. Маценка, П. Рихло та інші). Але на зацікавлення алегорією скоріше натрапиш в студіях медієвістів, аніж в працях про експресіонізм, хоча є окремі розвідки про алегорію у того чи іншого автора (О. Кобилянської, В. Винниченка, М. Куліша), але вона розглядається або на рівні персонажному, або як жанрова особливість. Це нехтування алегорією при дослідженнях експресіонізму вочевидь неприпустиме, з огляду хоча б на те, що поняття алегоричний театр ХХ ст. синонімічне експресіоністському театру. Але є й інші дошкульні моменти цього процесу: суттєві не-прочитання творів без урахування алегоричного мовлення, закладеного у стиль твору.

Концептуальне образне слово може стати стилетвірним чинником. Великі стилі епох, з яких живилися численні індивідуальні стилі (і, в свою чергу, впливали на великий стиль, творили його) – це визначні надбання національної і світової культури.

Концептуалізація алегорії, не така помітна, як концептуалізація символу, неологізму і метафори, в період модернізму відбувалася так само на всіх рівнях творення мистецтва. Дуже чітко видно цей вододіл у драматургії і прозі: раптом першорядні письменники втратили інтерес до створення характерів. Чому раптом замість портрета і дбайливої індивідуалізації знову, як в часи бароко, загальники, замість імен –

соціальні чи родинні ролі? Експресивне ставлення до глобальних процесів забезпечило експресіоністам переконливий психологізм. А в світі всепланетного масштабу конкретна людина втратила своє значення, цікавішим об'єктом стала людина як феномен життя.

Очевидний домінуючий засіб експресіоністського стилю – гіпербола – може бути дієвим засобом алегоризації. Цей зв'язок добре видно на класичних сатиричних творах європейської традиції, зокрема, знаменитих «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле чи «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта. Збільшення будь-якого об'єкта (включно з людиною) супроти інших об'єктів, надає йому цілком іншого значення: об'єкт стає очевидно наочним, більш експресивним, додається значення специфічно алегоричного способу узагальнення: абстрактна ідея знаходить наочне втілення. Усі гіганти, починаючи давньогрецькими чи старозавітними міфами, – це алегорії гігантизму людської психології, схильної розміри і обсяги будь-чого вносити у шкалу цінностей. «Психіка цілком перебуває під владою надмірних образів. Образи вогню чинять динамічну дію, а динамічна уява є суто активним витокком психіки. Цей принцип надмірності, який забарвлює літературні образи, розкриває нам психологічну реальність, яку ми повинні висвітлити», – вважав Г. Башляр [1, с. 29–30].

Гіперболізм експресіоністського стилю пов'язаний також із іншими витокками: глобалізмом й есхатологізмом / апокаліптизмом світосприйняття. Гіпербола перетворює кожен фрагмент (особливо натуралістично виписаний) на приклад світових процесів. Але ледве цей процес вмикається, як одразу у свої права вступає алегорія. Збільшене зображення будь-чого реального одразу стає алегорією явища. Реалісту, аби вийти на узагальнення такого масштабу, треба довго (на великих обсягах тексту) і скрупульозно склеювати натуралістичні фрагменти, аби поступово вийти на закономірність, яка впливає на перебіг життя. Збільшений натуралістичний фрагмент – страшний, отже алегоричний. Він волає про неправильність світоустрою. На алегорію працює також багато інших композиційних і риторичних засобів експресіонізму: калейдоскопізм, фрагментарність, нагнітання, схематизація образів-персонажів (це алегоричні маски і ролі) та інше.

Але починати треба з головної алегоричної інтенції – виражальності. Ці якості алегорії були апробовані і в середньовічних жанрах, і

в бароковій літературі, і у творчості романтиків. Останні розчинили алегорію в поетичному мовленні так вміло, що вона майже втратила свій дидактичний ореол.

Непомітно поруч із повчанням і моралізаторством алегорія почала виконувати й дещо іншу роль. Цю нову роль вповні продемонстрував бароковий театр, персоніфікувавши морально-етичні якості людини і таким чином перетворивши її внутрішній світ на гігантську сцену, де Добро у білосніжних шатах змагається з понурою лихо-вісною постаттю в чорному лахмітті – зі Злом. Боротьба Добра і Зла на сцені набуває не лише наочності, такої важливої для дидактики, а й яскравої виразності. Внутрішній світ людини наповнюється драматизмом і суперечливістю, в умовних (таких ж раціонально створених) постажах несподівано прозирає переконлива (отже – реальна!) психологія. Втім, бароковий театр швидко потіснить класицистський, вернеться бароковий театральний алегоризм аж у ХХ столітті. Можливо, саме тому виражальні здібності алегорії впадуть з поля зору і митців (до ХХ століття), і науковців. Дещо про виражальні можливості алегорії напише у 1920-і роки Вальтер Беньямін, але це суттєво не вплине на вивчення алегорії, оскільки вона все менше і менше цікавить науковців. Далі алегорія послідовно буде прив'язана виключно до раціонального мислення, і всі її особливості будуть виводитись саме з цього первня. Хоча від доби Ренесансу раціоналізм отримав у європейській культурі однозначно високий статус, захитувати його весь час намагалось мистецтво, як завжди в історії культури, періодично впадаючи в крайнощі. Піддавши тотальній критиці раціоналізовану творчість, романтики домоглись повної дискредитації розуму в процесі творчості і вплинули на наступні концепції мистецтва. Тимчасом активна і повновартісна участь розуму (інтелекту, свідомості) в процесі творчості очевидна. Коли саме раціональні складники творчості стають художнім здобутком, а коли перетворюються на дидактику чи риторику, залежить від конкретного автора. Зрозуміло, що нас мусять цікавити приховані аспекти цього процесу, особливо коли вони завершуються переконливими творами.

Випадання поняття «алегорія» з активного словника критиків і літературознавців, які вивчають новітню літературу, теж покаже: на відміну від символів, неологізмів і метафор, алегоріями насичувати твір не так просто. Створити алегорію легко (тому вона повсюдна у повсякденному мовленні): варто лише назвати людину іменем твари-

ни, рослини чи предмета (усі прізвиська за походженням алегоричні, фіксують в такий спосіб важливу рису людини). Але це означає одночасно назвати роль, а втілення ролі вимагає хоч невеличкого сюжету. Якщо персонажів назвати іменами тварин, вийде байка або сатира у стилі Рабле, якщо роздати замість імен соціальні ролі, тим паче спрацює механізм вмикання гри: почнеться розігрування дії з подвійним значенням. Тобто одразу формується не так стиль, як жанр. Стиль – це у першу чергу мова, мовленнєвий потік. Здається, алегорія надто громіздка конструкція, аби існувати на рівні речення. Але насправді у мовлення як виразний і не надто умоглядний засіб алегорія увійшла давно і так само органічно, як символ чи метафора. Особливо це помітно у творчості романтиків, в поезії яких є безліч яскравих алегорій, щоправда, дослідники дуже часто називають їх символами, хоч відрізнити алегорію дуже легко завдяки негативним маркерам. Збереглася ця тенденція й надалі, упереджене ставлення до алегорії як не дуже поетичного, а переважно дидактичного засобу, дається взнаки у більшості історико-літературних досліджень й дотепер.

Загалом проблема розрізнення двох протилежних і навіть контроверсійних образів, символу і алегорії, криється в тому, що одні і ті ж конкретні поняття стають то символами, то алегоріями. Але в першому випадку процес рухається від конкретного до абстрактного, в іншому навпаки – від ідеї, умоглядної абстракції, до втілення, наочності, ілюстративності.

Символ, алегорію і метафору можна зробити синонімами, вживаючи їх у сенсі «багатозначний», але якщо ми хочемо відчитати у тексті глибший зміст, нам треба найперше в'яснити, яким способом, символічним, алегоричним чи метафоричним, утворена багатозначність, бо вони надто різні і ведуть до надто різних результатів. Алегорія веде до повчання і емоційного тиску, символ – до осяяння щодо відкритих універсалій, метафора – до подиву тотальним ускладненням світу. Романтики, послідовно змагаючись з повчанням у поезії, відкрили в алегоричних образах цілком інший потенціал – експресію. Раціонально утворена алегорія, на відміну від інтуїтивно знайденого символу, виявилась спроможною втілювати найсильніші людські почуття.

Найсильніші емоції добре відомі вже первісним спільнотам: страх і агресія. Вони є важелями інстинкту виживання, який в людській психіці працює у більш складних умовах, аніж у психіці тварин,

навіть вищих ссавців, близьких до людини багатьма властивостями. У людині інстинкт виживання мусить співпрацювати з «хитромудрим» розумом, який чим далі в цивілізацію, тим певніше перебирає на себе повноваження головного охоронця. Людська психіка – це змінна і нестабільна сфера, особливо ускладнена поділом на свідоме і несвідоме. Взаємодія протилежно спрямованих елементів зумовлює катастрофічне ускладнення системи, яка мусить щораз інакше вирішувати проблему виживання.

Алегорія – один із найдавніших видів образного мовлення. Об'єктивувати (реалізувати, випускати на волю) внутрішнє, вдягаючи на нього маску і входячи у відповідну роль, людина навчилась уже на ранніх сходах культури (згадаємо численні і різноманітні обряди, пов'язані з перевдяганням і маскарадом). Саме тоді формувалися міфічні персонажі, які яскраво втілюють головні людські емоції й потяги: численні страшидла втілюють людські страхи, спокусливо-прекрасні демонізовані чоловіки й жінки втілюють потяг до протилежної статі і небезпеки, які його супроводжують, численні страждальці стають алегоріями жертви заради чогось, звірі стають різноманітними алегоріями людських якостей тощо. Внутрішня людина виявляє себе назовні через алегорію, завдяки алегорії вона вчиться пізнавати себе.

Алегорія піднеслася в експресіонізмі, попри ореол «непоетичності», створений символістами, які, у свою чергу, продовжували справу романтиків. Звинувачення в надмірному дидактизмі, органічно властивому алегорії (будь-яке унаочнення аргіогі повчальне) призвело до витіснення алегорії на другий план саме тоді, коли рефлексія над значенням образного слова для літератури стала найбільш інтенсивною. Отож ті митці, які інтуїтивно тяжіли до алегоричного мовлення, воліли вживати слово «символ», називаючи символами безсумнівні алегорії. Для прикладу, це характерно для Івана Франка, поетичний стиль якого формується навколо алегорії, але широка ерудиція заважала Франкові розібратися з цим тяжінням: він явно неохоче вживає поняття «алегорія», а конкретні образи власної творчості переважно класифікує як символи. Ще більш показовою є творчість багатьох митців періоду зрілого українського модернізму (1920–30-і рр.), коли експресіонізм, а з ним і алегоризм вираження, поширюються практично на всю драматургію, часто формують малу прозу і поезію: тотальної присутності алегорії ніхто не зауважує.

Отож не дивно, коли вірш з яскравим алегоричним образом в основі називається «Символ»: у вірші Євгена Маланюка з такою назвою образ безголової скульптури богині Ніке, яка раптом оживає, – це безсумнівна алегорія. Її перейменування на символ дозволяє автору посилити позитивний маркер, адже образ справляє моторошне враження: «З одірваною головою, / Безумна і посмертно-біла, / Вона несе над полем бою / Своє сліпе й крилате тіло» [3, с. 127]. Повчання, до якого прямує автор і заради якого використовує поняття «символ», не постало б без того емоційного стресу, якому піддається читач через алегорію.

Що стосується поезії Євгена Маланюка, то вона, на мій погляд, є яскравим і безвіймковим прикладом експресіоністського стилю (поет крику, крові, вогню й заліза), з одного боку, а з іншого – не менш яскравим зразком алегоричного мовлення. Мені вже доводилося писати на обидві теми, тому відсилаю читачів до оприлюднених матеріалів [див. позиції 4 і 5 в списку]. Попри те, що за поетом усталилися такі характеристики, як «імператор залізних строф», «поет Чину», «Поет абстрактів і контрастів» [див. статтю Войчишин: 2], його місце в експресіонізмі навіть не обговорюється.

Є чимало прикладів органічного зв'язку експресіонізму й алегорії, прикладів, які переконливо доводять стилетвірну спроможність алегорії (а не лише жанротвірну). Але в межах статті нема можливості бодай побіжно їх охопити. Тому обмежимось прикладом творчості Євгена Маланюка. Те, що наскрізні образи поезії Маланюка, – алегоричні, очевидно кожному неупередженому читачеві. Образ України – не просто персоналізовано-антропоморфний, а багато-рольовий.

Україна – Сибілла, Пророчиця судного дня, що кричить про кінець несправедного світу і хибного шляху цілого людства, Європи, цивілізації.. «З несамовитого Синаю / Ти – гураганом голосів – / Гукаєш, кличеш, проклинаєш, / В своїй розіп'ятій красі» («Несамовитим криком крові»). «І під залізним небом клетотить / Пророчий крик. / І в нім – проклин і визов» («Батьківщина») [3, с. 133].

Але Україна – це також демонізована повія чи покритка. «По болотах скрегочуть млосні жаби, / Шепоче тьма, і стогне в снах Дніпро, – / Летиш страшна й розхристана на шабаш – / Своїх дітей байстручу пити кров» («Варязька балада») [3, с. 76]. «Хто гвалтував тебе? Безсила, / Безвладна, п'яна і німа, / Неплодну плоть, убоге тіло /

Давала кожному сама» («Лежиш, розпусто, на розпутті...») [3, с. 104]. «Так, покриткою, йдеш віками / І в дикім лоні, наче камінь, / Монгольське важчає байстря» («Невимовне») [3, с. 107].

Україна легко постає в цілком протилежних ролях: Земної Мадонни, сліпучої й співучої Степової Еллади, хранительки цінностей залізного Риму, діви Обиди, родючої й прекрасної Деметри, безголової Ніке та інших. Кожного разу роль тягне за собою дію, драматизує лірику. Росія, Петербург, Мідний Вершник Петро – також алегоричні персонажі історичних винуватців, які дозволяють поетові розгортати наскрізну драму, розбудовувати свою історіософію, проявляти трагічний сюжет на тисячолітніх підмостках Європи. «І знову, знову Вершник Мідний / Над бруками з твоїх кісток, / Пускаючись у чвал побідний, / Заносить мідне копито» («З «Полтави») [3, с. 129]. «І помста сичала, і ятрилась зрада, / І ядом руїни труїлася кров. / Два ворога лютих – Юдея й Еллада – / Від Тибру, від Райну аж ген по Дніпро...» («Від віку й донині») [3, с. 131].

Культурософія Євгена Маланюка – вкрай суб'єктивна, не стільки раціональна, скільки емоційна, але саме тому – переконлива. Вона постала з глибин його власного спротиву, з його незгоди з історичною поразкою України. Він персоналізує абстракції, збільшене зображення робить водночас реалістично-натуралістичним. Уславлення героїзму змінюється їдким сарказмом, вбивчою сатирою, розчулення від райської краси – гнівом на слабохарактерність і зрадливість, пророкування Апокаліпсису раптом завершується ідилічною картиною земного раю. Маланюк сповнений найрізкіших контрастів, його мова не просто експресивна, а оксиморонно-експресивна. Таку амплітуду емоційних коливань спроможна втримати і з'єднати у цілісність лише алегорія.

Висновки. Роль алегорії в постанні експресіоністського стилю щойно починає осмислюватись, але навіть побіжний огляд проблеми дає достатньо підстав для ствердження органічного зв'язку між механізмом творення багатозначності, закладеним в алегорію, і сутністю експресіоністської естетики. Так само, як алегорія, експресіонізм поєднав у цілісність максимальний раціоналізм і найсильнішу емоційність. Завдяки алегорії експресіонізм уможливив загальники («правильні» ідеї), які стосуються людства, наповнив живим людським болем і стражданням.

Література

1. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / пер. з фр. Р. В. Мардера. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.
2. Войчишин Ю. «Поет абстрактів і контрастів» // Дивослово. 2000. № 10. С. 49–54.
3. Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране. Братіслава: Словацьке педагогічне вид-во, 1991. 450 с.
4. Моклиця М. В. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває: монографія. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.
5. Модернізм в українській літературі ХХ століття: навч. посіб. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 392 с.

References

1. Bashlyar G. *Frahmenty Poetyky Vohnyu* [Fragments of the Poetics of the Fire]. Kharkiv, 2004, 143 p. (in Ukrainian).
2. Voychyshyn Yu. “*Poet abstraktiv i kontrastiv*” [“Poet abstracts and contrasts”]. In: *Dyvoslovo*, 2000, issue 10, pp. 49–54 (in Ukrainian).
3. Malanyuk Ye. *Zemna Madonna. Vybrane*. [Terrestrial Madonna. Selected]. Bratislava, 1991, 450 p. (in Ukrainian).
4. Moklytsya M. V. *Alehorychnyy kod literatury, abo Reabilitatsiya alehoriyi tryvaye* [Allegorical code of literature, or Rehabilitation of allegory continues]. Kiev, 2017, 292 p. (in Ukrainian).
5. Moklytsya M. V. *Modernizm v ukrayins'kiy literaturi XX stolittya* [Modernism in the Ukrainian literature of the twentieth century]. Kiev, 2017, 392 p. (in Ukrainian).

Maria Moklytsia. Expressionism as an Allegorical Style. The article talks about the dominant allegory in the expressionist style. It is argued that conceptual (or conceptualized, omitted through reflection in the process of formation of author's aesthetics), a figurative word can become a style-making factor. The great styles of epochs, from which they nourished numerous individual styles (and, in turn, influenced the great style, created it) – arose as a result of the conceptualization of the symbol (symbolism), neologism (futurism) and metaphor (surrealism). Conceptualization of the allegory is not as noticeable as the conceptualization of the symbol, the neologism and the metaphor, in the period of modernism, it was the same at all levels of art. An expressive attitude to global processes provided persuasive psychologism to expressionists. And in the world of a planet-wide scale, a particular person has lost its value, a person of interest was a more interesting object as a phenomenon of life. The connection between allegorical speech and expressionist style is considered on the example of Yevhen Malanyuk's poetry.

Key words: allegory, style, expressionism, conceptualization, Malanyuk.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017 р.

Експресіонізм у романі Анрі Барбюса «Вогонь» та романі О. Турянського «Поза межами болю»: типологічний аспект

Статтю присвячено аналізу та порівнянню роману Анрі Барбюса «Вогонь» і роману О. Турянського «Поза межами болю». Досліджено домінуючий образ-архетип Вогню та поетику експресіонізму у романах, виконано компаративний аналіз творів, виявлено типологічну близькість на проблемно-тематичному й художньо-образному рівнях. Віднайдено спільні експресіоністські акценти.

Ключові слова: експресіоністський стиль, поетика експресіонізму, образ-архетип Вогню, «поетика вогню», експресіоністські акценти, експресіоністські прийоми.

Усі великі стилі, народжені епохами в історії культури, мають міжнародний характер, проявляють найглибші тенденції в розвитку культури. Експресіоністський стиль – загальноєвропейське явище, на думку усіх дослідників експресіонізму. Вивчення стилю, який виходить за межі національної літератури, – складне завдання, навіть проблема, якщо йдеться про типологію. На нашу думку, сучасна архетипна критика та міфокритика уможливають вихід на типологічний складник стилю, адже переважно словник міфів і символів у всіх європейських літературах спільний, оскільки вони мають один антично-християнський витік. Про міфи як стійкі мотиви літератури пишуть усі сучасні компаративісти, пов'язуючи його також з архетипними образами. Зокрема, про це йдеться в роботах І. Зварича та А. Нямцу. Але зв'язок міфів й архетипів із літературним стилем, – проблема, що досліджена значно менше. Аби глибше розкрити образ-архетип Вогню, вийти на типологію експресіоністського стилю, потрібно порівняти різні твори про війну, написані сучасниками. Загалом про Першу світову війну створено цілу бібліотеку літератури. Але ми зупинили свій вибір для порівняння на романі Анрі Барбюса «Вогонь», та на творі, котрий дослідники вважають зразково-експресіоністським – це роман О. Турянського «Поза межами болю». Наше завдання дослідити домінуючий образ-архетип Вогню та поетику експресіонізму, виконати компаративний

аналіз названих вище творів, виявити типологічну близькість на проблемно-тематичному й художньо-образному рівнях.

Темою обох творів стали війна, її жахіття та божевілля. У романах знайшла яскраве відображення поетика експресіонізму, різні художні прийоми, що виражають гострі проблеми людства: відчай, песимізм, розуміння безперспективності життя і т. д. Тому потрібно розглянути особливості поетики експресіонізму у цих творах і пояснити численні збіги у творах, котрі писалися письменниками, які не впливали один на одного.

Варто вказати, що раніше дослідники не зіставляли роман А. Барбюса «Вогонь» з романом О. Турянського «Поза межами болю», хоча й ставлять їх в один ряд. Для зіставлення існує чимало вагомих підстав: це твори сучасників, представників різних літератур про війну з найбільш потужним антивоєнним пафосом. Нас цікавить, зокрема, експресіоністський стиль цих творів й архетип Вогню. Адже, як стверджував М. Нестелєєв, «<...> висвітлення подібних літературних типів стало надзвичайно актуальним у добу модернізму. У цьому сенсі повість О. Турянського найчастіше порівнювали з «Червоним сміхом» Л. Андрєєва й «Вогнем» А. Барбюса, незважаючи на те, що в них ідеться про різні війни. Окрім належності до літературної течії «втраченого покоління», «Поза межами болю» також нерідко аналізують у межах поетики експресіонізму» [3, с. 51]. М. Нестелєєв підкреслив, що експресіоністська поетика є домінантною у творі О. Турянського. А також його твір став предтечею української прози про Другу світову війну. Н. Мафтин називає такі ознаки експресіонізму в романі О. Турянського: «О. Турянський “опредметнив” у слові біль людської душі й тіла, передав його відлуння кожним рядком свого твору. Цьому підпорядкована й композиційна своєрідність роману, в основі якої – кінематографічний монтажний принцип, і чорно-біла колористика, і максимальне навантаження зорових і слухових образів-символів як негативної <...> так і позитивної семантики» [2, с. 61].

Насамперед потрібно наголосити, що романи А. Барбюса «Вогонь» та О. Турянського «Поза межами болю» – це романи-заклики зупинити війни й убивства, волення про допомогу, крик-застереження про неминучу катастрофу всього світу та людства. Романи проголошують, що війна – це страхітливе зло. Це болісні спогади обох письменників про ті події, учасниками яких вони були, тобто

твори ґрунтуються на реальних подіях із життя самих авторів. Нагадаємо, що основу роману Анрі Барбюса складають його листи з фронту, які він писав своїй дружині й у яких оповідав про своє окопне життя, жахливе існування солдат-побратимів, показав жахливі реалії війни, котрі сам пережив. Осип Турянський також написав спогади про своє минуле та загиблих товаришів, які *«впали жертвою жахливого злочину <...> І судилося нам пройти за життя пекло, яке кинуло нас поза межі людського болю – у країну божевілля і смерті»* [6, с. 13], тобто війни, голоду, холоду, страждань, марень, болю, смерті, канібалізму, божевілля тощо. Сюжет роману О. Турянського ґрунтується на реальних подіях із життя автора, які він пережив, переходячи через албанські гори як військовополонений. Усі його товариші загинули під час переходу, вижив лише він. Ці події стали основою роману.

Обидва автори засуджують війну, бо це масові вбивства, адже людина перетворюється на звіра, хижака, ката, який, прагнучи вижити, поїдає та знищує іншого, собі подібного. Для обох авторів сонце є символом віри в майбутнє, промінчиком надії на краще життя, символом прозріння людства від пільми під назвою війна, що огорнула світ. Усе погане минає, війна теж закінчиться й настане мир та спокій. Солдати живими повернуться до рідних домівок, полонені виживуть та зустрінуться з рідними. У романі «Поза межами болю» Романа Оглядівського рятує від самогубства сліпий скрипаль Штранцінгер словами: *«Є сонце в житті <...> Далеко <...> там <...> сонце <...>»* [6, с. 105] – завжди є надія на порятунок. Поки людина дихає, живе, вона до останньої хвилини вірить та має надію. Сонце – це символ життя й Бога. Роман А. Барбюса закінчується такими сумними, але все ж таки оптимістичними словами: *«<...> чорне громове небо тихо розступається над нашими головами. Між двох чорних хмаровищ проступає спокійний прозір, і ця вузька смужка така сумна і вбога, що здається мисляча, все-таки є вістю, що сонце існує»* [1, с. 291]. Віра в майбутнє – це спільна риса авторів: *«Солдати починають розуміти безмежну простоту буття. Істина не тільки запалює в них зорю надій, але й відроджує в них сили й відвагу»* [1, с. 291]. Розуміння, ясність думки, прозріння, можливість порятунку в силі думки також простежуємо в романі «Поза межами болю»: *«Коли у тьмі і в хаосі, в якому ми мучимося, тліє іскра якої-небудь ідеї, то твоя огненна любов до життя і до його вищих*

цінностей переможе смерть» [6, с. 120]. Сонце також належить до образів вогню. Вогнище, довкола якого сидять персонажі О. Турянського, символізує життя. Доки горить вогонь, існує джерело тепла, а отже, і продовження життя. Погасне вогонь – настане смерть не лише від голоду, але й від холоду, тобто вогонь – це життя: *«Бояні лебедів: – Огонь... огонь... огонь!.. Згинемо без огню»* [6, с. 28], *«Всесвітній огонь життя горить над всесвітньою безоднею нічогості»* [6, с. 41]. Вогонь життя палає в серцях та душах персонажів. Спогади про минуле життя й жінок розпалює цей вогонь ще дужче, як вулкан, і тоді лава спогадів та емоцій виливається словами. Отже, чітко простежуємо «поетика вогню»: *«Цей огонь у мені так жагучий, що я хотів би пригасити його трошки струєю сліз. Та, на жаль, мої сльози замерзли»* [6, с. 44]. Тому слова їх гріють, вони перетворюються на вогонь спогадів та роздумів, що також їх зігріває, бо це єдине, що залишилось у житті – спілкування, доки розум ще жевріє, доки божевілля не поглинуло свідомість: *«Вони не проміняли б слів огню за найкращі мелодії чудової музики, бо вона була б тепер тяжким роззвучком для їх замерзлої душі»* [6, с. 50]. Не дарма сліпий скрипаль Штранцінгер спалює свій інструмент. Це єдине, що в нього залишилося цінного у житті, адже скрипка була його очима й душею. Він жертвує нею та кидає її у вогнище заради життя інших, щоб було тепло. Скрипка стає джерелом продовження життя. У кінці роману, коли погас вогонь, згасло й життя товаришів. Залишилися біля вогнища лише сидячі трупи: *«– Де мої товариші? Осталися на горі й сидять довкола вогнища. – Огонь горить? – Ні, погас. – Вони мертві? – Не думай тепер про них <...>»* [6, с. 122].

В А. Барбюса вогонь здебільшого чинить має згубну та нищівну дію. Це стихія війни, котра знищує усе живе на землі. Лише в деяких випадках вогонь символізує тепло й затишок. Наприклад, тепло польової кухні або груди солдатів, які шукають тепла та хочуть зігрітися, називаються «убогим вогнищем». Сім'ї людей, котрі живуть під мирним небом, у той час, як інші воюють, – це також «вогнище». Усі інші значення жахливі та нищівні, подібні на вулкан із лавою: *«<...> біжу далі, в бурю, пронизану рудими блискавками, в згубні потоки лави; мене підстьобують фонтани гарячого пилу й кіптяви»* [1, с. 209]. Спільним для обох романів постає образ Ісуса Христа, який з'являється асоціативно до людської долі, до її хресного шляху. У «Поza межами болю» Оглядівський приймає страждання й

спокутує гріхи, прагне змінити світ любов'ю, образно воскресає з мертвих, коли його замерзле тіло занурюють у воду, щоб хоч так відігріти. Спостерігаються також образи Фенікса, воскресіння, обряду хрещення, тобто відродження для нового життя. У «Вогні» це жовнір, який підводиться, падає на землю й знову підводиться: *«Під гидкою корою його сльозиться рана; він плямує землю кров'ю; він поширеними очима вдивляється в кров, яку він віддав, аби зцілити світ»* [1, с. 290]. Тобто в цих романах простежено жертовність заради інших, місіонерське (експресіоністське) бачення світу.

Подібно до А. Барбюса, у романі О. Турянського також живі люди порівнюються з трупами або ж мертві схожі на живих: *«Бачу їхні обличчя живих трупів»* [6, с. 13], *«Ідуть живі трупи людей по трупі природи»* [6, с. 15]. Порівнюємо з романом А. Барбюса: *«Перед нами й позад нас – люди з обличчям трупів»* [1, с. 273], *«Здавалося, мертвяк якось чудно кривиться і посміхається до своєї гвинтівки <...>»* [1, с. 201], *«<...> свіжі трупи як ніби ще страждають або сплять <...>»* [1, с. 211]. На думку П. Рихла, *«Натуралістичні засоби зображення «великої бійні» викликають апокаліптичні видіння <...> перетворюють експресіоністичне богошукання на свою протилежність <...>. Однак відомо, що експресіонізм так само вдається й до інших образів, які змальовують провісницькі, сповнені оптимізму перспективи всезагальної любови, сонячні ідилії мирного співжиття»* [5, с. 123]. У всіх трьох авторів простежуємо таке оксиморонне поєднання в зображенні натуралістичної бійні війни з вірою в прекрасне майбутнє.

Що стосується колористики твору «Поза межами болю», то загалом фон твору – чорно-білий, хоча наявні й інші експресіоністські барви смерті, а саме: синій, зелений, фіолетовий, сірий, червоний, земляний. *«Чорні хмари закрили задрісно сонце <...>, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення»* [6, с. 15], *«Їхні смертельно-тривожні обличчя, схожі на брудно-сірі, зелені й фіолетні черепки із глини, які ось-ось розсипляться»* [6, с. 41]. Отже, за допомогою накладання експресіоністських барв письменник намагався відтворити потворність війни, сам подих смерті, одвічний і безкінечний розпач людського існування. Домінування темних та песимістичних кольорів у романі здатне викликати страх, біль, хворобливе відчуття, пригнічений стан духу, напруження, чекання невідомої фатальної миті. Тому в романі мало епізодів, від сприйняття яких

читач міг би спочити й розслабитися. Цим він близький А. Барбюсу, який також використовував експресіоністську гаму кольорів для нагнітання негативних емоцій: *«Пам'ятаю, як я перестрибнув через труп; він горів, увесь чорний; багряна кров шкварчала на вогні»* [1, с. 210].

Потрібно вказати на ще один експресіоністський прийом у романах – уселенський крик розпачу й божевілля, попередження про небезпеку, яку ніхто не бачить і не відчуває, крик із закритим ротом, а радше стогін. Як писав про експресіонізм Г. Бар: *«Людина кричить замість душі, ціла епоха є єдиним криком у небезпеці. Мистецтво також кричить разом з нею – в глибокій темряві <...> це, власне, є експресіонізм»* [цит. за: 4, с. 147]. З огляду на це твердження, у романах також можна знайти приклади, що підтверджують наявність придушеного крику. Наприклад, у романі *«Поза межами болю»* нерідко монологи персонажів переростають у крик, якому передують біль, що виступає не лише душевною й фізичною мукою героїв, але і їхнім випробуванням, мірилом первинної сутності людини: *«зі скаженою люттю він кусав, гриз, жував банкнот <...> і кричав далі»* [6, с. 68], *«останній крик розпуки перед смертю»* [6, с. 20], *«Жах, розпука й божевілля кричали з його уст: – Смерть!.. Смерть!.. Боже!.. Зглянься!..»* [6, с. 46]. У романі Анрі Барбюса *«Вогонь»* можна також знайти чимало схожих прикладів: *«Я на мить розрізняю чудні обличчя кричущих людей; ці крики чуєш, але не бачиш»* [1, с. 210], *«<...> все частіше солдати <...> кричать, видають глухі, шалені, розпачливі зойки або моторшиний стогін, що ним миттю сходять ціле життя»* [1, с. 213]. Спільним для обох авторів є засудження війни, а особливо тих можновладців, котрі на ній збагачуються та роблять усе, щоб її затягувати, вони не мають бажання покласти край війні й установити мир. Наприклад, Анрі Барбюс звертається досить експресивно та з великим осудом до влади: *«Ганьба воєнній славі, ганьба арміям, ганьба вояцькому ремеслу, воно обертає людей то в тупі жертви, то в підлотних катів. Так, ганьба!»* [1, с. 219], *«Усі ці люди <...> огидні й смішні <...> Всі ці люди не можуть або не хочуть установити мир на землі <...> Всі ці люди – ваші вороги! Ось вам вороги – все одно, де вони народились, як їх звали і якою мовою вони брешуть. Шукайте їх на небі й на землі <...> Добре визнайте їх і запам'ятайте назавжди!»* [1, с. 289]. Осмислюючи ці слова, можна зрозуміти, що війна завжди вигідна певному колу людей, особливо

для їх збагачення. І не має значення, яка це країна і яка війна, вона збагачує одних та знищує інших.

На думку багатьох сучасників О. Турянського, його твір сприймався передусім як могутній протест проти війни. І це справді вражаючий за силою емоцій протест: *«Хай би боги, царі і всі можновладці, що кинули людство у прірву світової війни, перейшли оце пекло мук, у якому люди караються! Хай би вони самі відчули й пізнали бездонну глибіню людського страждання! Тоді боги стали б людьми, а люди братами»*, – проголошує Осип Турянський [6, с. 38]. Різниця протестних пафосів між аналізованими авторами полягає лише в тому, що О. Турянський ставить питання людяності понад усе, а винними у війні вважає самих людей, які підкорилися владі, темним силам, тому зараз повинні спокутувати свої гріхи: *«Навіщо ми, люди, вбивали людей? <...> Ми здерли з себе людське обличчя і стали сліпим, бездушним, жорстоким оруддям убивства. <...> І це наш злочин. <...> І за цей злочин мусимо вмерти»* [6, с. 80].

Таким чином, особливостями поетики експресіонізму у романі Анрі Барбюса «Вогонь» та романі Осипа Турянського «Поза межами болю» стали: використання однієї палітри кольорів; образу вогню; експресіоністського прийому вселенського крику; експресіоністських тем приреченості людства та місіонерське бачення світу; загострена емоційність; фрагментарність сюжетобудови та кінематографічність; проблема смерті, засудження війни та віра у майбутнє.

На цій підставі можна зробити висновок, що роман Анрі Барбюса «Вогонь» та роман Осипа Турянського «Поза межами болю» мають спільні типологічні витоки, закладені в образі вогню, є проявом і прикладом «поетики вогню».

Література

1. Барбюс А. Вогонь. Оповідання; пер. з фр. М. Терещенко. Київ: Дніпро, 1969. 339 с.
2. Мафтин Н. Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андреєва «Червоний сміх» // Слово і Час. 2011. № 10. С. 24–32.
3. Нестелєєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір // Дивослово. 2012. № 11. С. 50–56.
4. Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 202 с.
5. Рихло П. Експресіонізм у ранній творчості Альфреда Маргул-Шпербера // Експресіонізм: зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. Львів, 2004. С. 120–138.

6. Турянський О. Поза межами болю. Дума пралісу: вибране. Київ: Академія, 2015. 312 с.

References

1. Barbius A. *Vohon. Opovidannia* [Fire. Story]. Kiev, 1969, 339 p. (in Ukrainian).
2. Maftyn N. Poetyka ekspresionizmu v romani Osypa Turianskoho "Poza mezhamy boliu" ta povisti Leonida Andreieva "Chervonyi smikh" [Poetics of Expressionism in Osyp Turiansky's novel "Beyond the Pain" and Leonid Andreev's story "The Red Laughter"]. In: *Slovo i Chas*, 2011, issue 10, pp. 24–32 (in Ukrainian).
3. Nestelieiev M. Poza mezhamy i u mezhakh: Osyp Turianskyi i yoho naividomishyi tvir [Outside the boundaries and within: Osyp Turyansky and his most famous work]. In: *Dyvoslovo*, 2012, issue 11, pp. 50–56 (in Ukrainian).
4. Pecharskyi A. Ia. *Poetyka tvorchoosti Osypa Turianskoho* [Poetics of creativity Osip Turyansky]. Lviv, 2003, 202 p. (in Ukrainian).
5. Rykhlo P. Ekspresionizm u rannii tvorchoosti Alfreda Margul-Shperbera [Expressionism in the early work of Alfred Margul-Schwerbe]. In: *Ekspresionizm*. Lviv, 2004, pp. 120–138 (in Ukrainian).
6. Turianskyi O. *Poza mezhamy boliu. Duma pralisu: vybrane* [Outside the pain. The Duma of the Virgin: Selected]. Kiev, 2015, 312 p. (in Ukrainian).

Oksana Radavska. The Expressionism in Henri Barbu's Novel «The Fire» and the Novel by O. Turiansky «Beyond the Pain»: Typological Aspect. The article is devoted to the analysis and comparison of the novel by Henri Barbus "Fire" and the novel by O. Turiansky "Beyond the Pain". The theme of both works was war, its horror and insanity. In the novels, a bright reflection of the poetics of expressionism, a variety of artistic techniques expressing the acute problems of mankind: despair, pessimism, understanding of the hopelessness of life, etc., was found out in the article. Therefore, the features of the poetics of expressionism are considered in the article, and the numerous coincidences in works written by writers who are not influenced each other. It is worth pointing out that earlier the researchers did not compare the novel by A. Barbus with the "Fire" with the novel by O. Turiansky "Beyond the Pain", although they put them in one row. In the article the dominant image-archetype of the Fire and the poetics of expressionism in the novels are investigated, a comparative analysis of the above-mentioned works was performed, typological proximity was found on the problem-thematic and artistic-figurative levels. Common expressive accents are found.

Key words: image-archetype of the Fire, expressionistic style, poetics of expressionism, poetics of fire, expressionistic accents, expressionistic techniques.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2017 р.

Емоція і/чи інтуїція в основах творчого саморуху (досвід Лесі Українки та Василя Стефаника)

У статті в порівняльному контексті розглядається художній доробок Лесі Українки та В. Стефаника у парадигматиці авторської стилістики. Вихідною тезою праці слугує концепція модернізму як буттєво-творчої практики, що визначає психотип митця (з домінуванням певного внутрішнього вектора), а відтак і неповторність його художніх візій. Ідеться про специфічно національний інваріант модернізму, у чомусь суголосний, а у чомусь, не менш важливому, то й ні західному канонові. Так, есхатологізм експресіоніста Стефаника в органічний спосіб поєднано із суспільнозначущим світоглядним пафосом гуманізму й оптимізму. А інтуїтивно-чуттєве, кордоцентричне мислення Лесі Українки – символіста знаходить несподіване і водночас якісно вище доповнення і продовження у раціоналістичних побудовах.

Ключові слова: емоція, інтуїція, розум, тип, мистецтво, виклик, гра, мова, читач.

Уміння відстояти свій текст, а отже й світоглядно-художні інтенції ним увиразнені, мабуть, одна із визначальних рис письменників порубіжжя. Ця принципова й, загалом, нова риса поведінки молодих дивувала, а не рідко й дратувала тих, хто займався підготовкою (чи швидше це слід називати адаптацією?) їхніх творів до друку. Згадати хоча б справжні редакторсько-видавничі війни, що у них не раз ламали списи Леся Українка, і В. Стефаник, М. Коцюбинський і О. Кобилянська. І йшлося, звичайно, не тільки чи навіть не стільки про мовно-стилістичну сферу (хоча на цьому рівні допускалося чимало перекручень і недоглядів), як про суто мистецьке прагнення донести до читача неспотвореними свої думки. А тут мало того, що могли дати пораду доповнити, переробити, словом «заокруглити» надісланий матеріал, а й усерйоз просити кинути писати про «давніх гебреїв і троянців, а приглянутись до запорожців». Що було відповідати на таке? «Руфіна і Прісціллу», приміром, Леся Українка, згнітивши серце, скоротила, сяк-так позатягавши сюжетно-композиційні прогалини. Погодилась ж вона на це лише тому, що конче потребувала грошей, а редакція «ЛНВ» не хотіла друкувати довгі, малозрозумілі, а головне витратні у сенсі авторського гонорару речі. Однак це, по суті,

єдиний випадок, коли письменниця пішла на поступки та й то, як любила жартувати, у такій «неуступчій формі». Але ніколи не дозволяла собі опускатися на рівень «удопонятної лектури», що її буцімто потребував читацький загал; а то більше писати щось на замовлення. Коли ж до Стефаніка зверталися із такими пропозиціями, то він завжди давав коротку, але, з огляду на його стиль, багату смисловими нюансами відповідь – «не вмію».

Основною ж причиною такої затятої оборони художнього світу від зовнішніх втручань було намагання зберегти чистоту і світло горіння своєї душі, як писав Стефанік, «горіння жертвеника перед Богом». Дивовижними є ті, на жаль, поодинокі документальні свідчення, у яких митці привідкривали таємницю творчості. І найцікавіше тут звернутися до специфіки розуміння обома природи власного обдарування, яке (розуміння) виявляється теж дуже близьким. І найбільше письменників вабили джерела тієї снаги, усе-сильної енергії, що пробуджує з мовчання отерплі від жаху нововідкритого світу вуста. А головне, що вдалося їм з'ясувати, – це темну, трагічну сутність дару, що прирікає вибраних на надсадний крик у намаганні передати відчуте й побачене. І що ж тоді життя, як не постійне змагання з вічністю без найменшого сподівання на перемогу, а лише зі слабкою надією, що слово може залишитись, уречевитись, зрештою перейти у буття, у дію? Оповідаючи, «по щирості», І. Франкові обставини появи «Одержимої», Леся Українка несподівано чи, навпаки, цілком закономірно виходить на розрізнення справжнього, істинного і несправжнього, профанного мистецького покликання. Загалом не схильна до категоричності у таких суб'єктивних і поліаспектних питаннях, авторка виявляє тут граничну певність і навіть поширює свою «концепцію» на особу співрозмовника. «Такий вже фатум над поетами, – читаємо у листі, – що мусять гукати на майданах і “прорицати акі одержимі” в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки. [...] Отже, і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він змінює діла в слова! [...]. Зате, правда, наші слова стають нашими ділами і судять нас люди “по ділах наших”, а над ким того фатуму нема, той базикає собі, скільки схоче, і ніхто з нього нічого не питає. І думається мені: коли такий наш фатум неминучий, то даремно й тікати від нього» [3, с. 654].

Фаталістичне сприйняття і прийняття свого таланту притаманне і В. Стефанікові. Тільки для нього, визначальнішим був імператив

випробування (усвідомленого як покарання), тоді як для Лесі Українки таким виявився обов'язок (усвідомлений як призначення). В листі 1900-го року Стефаник, через ланцюжок химерних асоціацій, наштотується на метафору «маленьких смертей», якою означає свої реалізовані і ще ні художні задуми. Розвиваючи далі цю «некрологічну концепцію», він, здавалося б, доводить її майже до абсурду чи навіть божевілля, але, таке враження, злякавшись самого себе, раптово зупиняється. Завершення утім дуже прикметне. «Труночók я маю повне серце і обливаю їх теплою кровею, – звіряється письменник майбутній дружині. – А по ночах вони отворяються, і встають із них молоді мари, і розказують пімсту, і прокльони, і сльози. І бринять вони над моєю головою, і б'ють крилами в душу, і дзвонять чорними сльозами у серце... [...] Гірко, друже мій, бути собі гробарем. А я пишу тепер. Часом кровею ряди веду вперед і вперед, часом безкровними вже губами лиш шепчу і не веду далі рядів. А часом то з-під землі вибухають співи якісь нелюдські і затиснених долонь мільйони або якась дуже сумна пісня. Або моногонія якась спадає з неба така, що все в ній вмирає, і сонце, і звізди, лишень я один зістаюся. *І тоді чую свою прокляту долю найліпше*» (курсив мій. – Р. С.) [6, с. 454].

Хоча власна доля видавалася прокляттям, свій хрест творчості, письменник усе одно приймає. І тут, поряд із соціально-політичними, психологічними, навіть теологічними причинами, потрібно поставити ще одну, можливо й головну, – генетичну. Ймовірно, без відповідної наукової аргументації (а такі дослідження у сфері комплексного вивчення людської природи ведуться уже тривалий час) це прозвучить не надто аргументовано, але В. Стефаник, як і Леся Українка, був митцем вродженим. Така особистість і за найнесприятливіших умов (як зовнішнього, так і внутрішнього порядку) прагне самореалізуватися. У нашому випадку – пише тому, що не писати просто не може. А коли складуться обставини, творчість стає і найдієвішим захистом, а іноді, то й єдиним порятунком від світу, людей, навіть самого себе. Так принаймні було у багатьох колег Стефаника – О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки.

Важко сказати чи ця гармонія з музою осягалася десятиліттями напруженої праці, а чи є властивістю вродженою, складником таланту. Безсумнівно одне – з якими б труднощами не був пов'язаний творчий процес і якими б наслідками для автора не обертався, творчість усе одно залишалася непроминальною і за цих умов визначаль-

ною цінністю й сутністю. «Я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, – писала Леся Українка Л. Старицькій-Черняхівській, – коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходиться демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammengeklappt* (*безсила – нім.*), як порожня торбина» [7, XII, с. 394]. Стан, який так переконливо передає авторка, виявляє цілковиту упокореність, залежність людини від сили (назвемо її обережно – надреальною), що владно змушує «провидця» фіксувати, ословлювати відкриті видіння та образи. Але існував тут, хоча і менш очевидний, але не менш значущий зворотний зв'язок, що визначався умінням генерувати й спрямовувати цю потужну енергію у конструктивне русло. Власне кажучи, Леся Українка навчилася керувати своєю, як писала у ще одному приватному листі, манією. Керувати принаймні у тих межах, що дозволяли з рівня уяви (стану творчої «орфеевської» одержимості) ретранслювати інформацію на рівень тексту, матеріальної дійсності.

Описана модель у випадку В. Стефаніка бездоганно спрацьовувала лише у першій своїй частині. Письменник також мав видіння, і його настирливою юрбою обступали образи з якими він, до пори до часу, давав собі раду. Але уповні опанувати своєю манією йому не вдалося, про що, поміж іншого, свідчить і п'ятнадцятилітнє мовчання. «Як мене катують образи! – зізнавався він на початку творчого шляху С. Морачевській. – Вони у мене такі файні, такі файні, що я вповісти не годен. Ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони конче хоча йти на свій хліб, на своє господарство. Боже, що я тогди за болі переживаю! Я дурію тогди. Беру пишу. Даю їм своє господарство. Дивлюся на їх господарство і виджу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацькими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах [...]. І йду з подвір'я блудних синів і забуваю за них» [6, с. 386].

Цитований уривок, щоправда, може видатися хоча й трохи ексцентричною, але зрозумілою осторогою початківця перед літературним дебютом: непевністю у власних силах, побоюванні критики та

широкого читацького загалу і т. п. Однак автор, ненастанно вдосконалюючись, писатиме й далі, навіть попри негативні або невиразні відгуки, і так само «дуріючи» над кожним твором. І, зрештою, найголовніше – це зізнання має дуже характерне завершення, яке варто уважно перечитати: «Я вам кажу, як на сповіді, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію. Прецінь, то страшна річ! Маєш доньку – та й фльондров стане, маєш сина – та й жебраком або злодієм людім в очі лізе. І кожда донька така, і кожен син доньці подобен» [6, с. 386]. Лише через цей, крайній спосіб знищення, В. Стефаник виявляє можливість боротися із безталанними дітьми, що так необачно йдуть від нього. Бажання замкнути творчу діяльність межами внутрішнього світу іноді ставало просто непереможним. І визначалося це не суто естетичними чинниками, як, приміром, у його улюбленого прозаїка М. Коцюбинського. «Ще поки обдумую сюжет, поки в уяві моїй малюються люди, події й природа, – писав автор “Intermezzo”, – я почуваю себе щасливим: таке все яскраве, свіже, повне і сильне, що я тремчу од зворушення. [...] Скінчивши роботу, я почуваю попросту обридження до неї, такою мізерною видається вона мені. Коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би дуже щасливий. Проте щось сильне тягне мене до літературної праці – і літературі я відданий цілою душею» [4, VII, с. 43].

Неймовірним виглядало б саме припущення, що під такими словами міг підписатися В. Стефаник. Навіть обмислюючи свої майбутні твори, він не почувався не то щасливим, а просто спокійним. І коли у процесі роботи Коцюбинський, зазвичай, переживав тільки збудження й розчарування, то його покутський колега – невимовні страждання. А щодо останньої тези про притягальну силу літератури, то й вона могла бути потверджена тільки наполовину. Стефаник, безперечно, пізнав безмірну владу «демона лютішого, над всі недуги», що наказує писати, але якнайшвидше хотів її позбутися. Тож не дивно, що знищивши чернетки кількох новел, він міг спокійно зауважити, що тепер розуміє чому Гонта порізав своїх дітей, але не розуміє, чому той плакав над їхніми тілами. Отже питання не лише риторичне – чи може тут ітися про глибинне усвідомлення самоцінності мистецького витвору, сказати б, модерністське потрактування його як найвищого здобутку й сенсу людського існування? Можливо, також, що й через

ці сумніви Стефанік постійно відчував непевність у власному творчому покликанні, у доцільності називатися письменником.

Суттєво позначилося на такому само позиціонуванні й досить суперечливе розуміння феномену письменства. Вступаючи на цей шлях, Стефанік покладав на нього неабиякі надії. Та уже на початку 1899 року у листі не кому іншому, як О. Кобилянській роздратовано ствердив: «Література – то є афішованя, то є комедіянство. Вся, вся» [6, с. 426]. Появу цього «категоричного імперативу» можна пояснювати кількома далеко не рівнозначними причинами. Найпрозорішою, але зовсім не основною, було сумнозвісне тенденційне розуміння мистецтва у тогочасному суспільстві. Але усе ж значно вагомішими видаються суб'єктивні чинники. Першим із них є небажання виносити на суд громадськості найсокровенніше, що для більшості, у кращому випадку, видається просто незрозумілим. Інше міркування визначалося необхідністю т.зв. фахової налаштованості на реальність, про що колоритно писав Стефанік усе тій же О. Кобилянській: «Не люблю я кар'єри літературної. Що зауважиш, що “підглянеш”, що почуєш – зараз махай на торг, аби продати!» [6, с. 417]. Та усе ж головною причиною, думається, тут стало розчарування Стефаніка як у суто художніх можливостях мистецтва передати трагедію і красу світу, так і в спроможності мистецтва цей світ змінити.

Отже, у сприйнятті літератури В. Стефанік переходив від крайності до крайності: або найвищий здвиг людського духу, або нічого не варта марничка, «комедіянство». Однак друге, у цім випадку, було похідним від першого, а тому і не таким значущим. Надто серйозне ставлення до справи, надвимогливість до себе, творів, читача – усе сприяло своєрідному ототожненню мистецтва і життя, навіть підміни одного іншим. За такого підходу повністю випадав ніби й невеликий, але дуже важливий компонент – компонент гри. А тільки вона надає необхідної легкості, розкутості уяві, переводить творчість із площини «обов'язку» у площину «бажання». («Як я люблю оці години праці!» – повторити ці слова за Лесею Українкою Стефанік навряд чи зумів би). І саме завдяки цьому, гра дозволяє тримати у рівновазі психіку митця, повсякчас зберігаючи творчий тонус і форму. А так переключатися, розпружуватися В. Стефанік, очевидно, не вмів, тому й зламався порівняно швидко, зупинившись, фактично, на високому злеті. Чи то не зміг стишити «горіння» власної душі, скерувавши його у спокійніше русло, чи не повірив у можливість бути в Україні професійним

письменником, як, скажімо, В. Винниченко чи О. Олесь. Але факт залишається фактом – Стефаник поринув у мовчання.

Цікаво, чи вважав він, що у такий спосіб зможе позбутися того прокляття творчістю, про яке іноді оповідав? Достеменною відповіді, зрозуміло, не знайти. Але можна подивитися з чим він залишився після того, як збувся потреби (чи точніше сказати необхідності?) писати. Спроби знайти себе у науково-викладацькій діяльності, громадській роботі, політиці – усе це напевно було не тим. А в останні два десятиліття доля узагалі подарувала можливість повернутися до (нагло перерваного), але ж визначеного походження і обставинами «модусу існування» – спокійно і звичайно жити природним життям газди-селянина. І що ж робить Стефаник перед тим, як виїхати з Відня на Батьківщину – пише першу, після п'ятнадцятирічної перерви, новелу «Діточа пригода». Таки ніщо не змогло замінити йому творчості, цього найдієвішого для вродженого митця шляху пізнання й опору світові. У славетному «Міфі про Сізіфа» А. Камю глибоко розкриває цей феномен. «Творчість, – твердить він, – найефективніша школа терпіння і ясності. Вона ж є і разючим свідченням єдиної чесноти людини: впертого бунту супроти власного приділення, наполегливості в безплідних зусиллях. Творчість вимагає щоденних зусиль, панування над собою, точної оцінки меж істини, вимагає міри і сили. Творчість – це різновид аскези. І все це “ні для чого”, щоб вічно повторювати одне й теж, не рухаючись з місця. Та, може, важливим є не сам великий витвір мистецтва, а те випробування, якого він вимагає від людини, той привід, що дається витвором мистецтва людині для подолання примар і хоча б незначного наближення до оголеної реальності» [2, с. 87].

Очевидно те «наближення», про яке пише Камю, є надзавданням митця, що достатньо свідомий власного призначення. Наважитись і зуміти побачити у бутті найголовніше, а ще спробувати це зафіксувати (не без потаємної надії відкрити очі й іншим) – чи ж не велика й велична місія. І, мабуть, заради її виконання справді можна відмовитися від багатьох речей, тим паче, коли є необхідність стати частиною (чи, сказати б, навіть провісником) чогось достеменно важливого, епохального. У певному сенсі поколінню українського порубіжжя пощастило бо ж, повторюючи за Стефаником, усі вони стали свідками народження «нових форм життя і нових ідеалів». Покликання ж письменника, нагадаємо, автор сказаного бачив у тому, щоб «витесати на

камінних хрестах» усі зусилля і муки цих великих народин. Чи означало це, що роль творця мала бути зведена до функцій літописця? Безперечно із таким твердженням не погодився б ні Стефанік, ні його колеги. Тоді виникає інше запитання: чи виконували вони, оперуючи нинішніми загальниками, соціально-політичне замовлення доби, а коли так, то чи робили це свідомо?

Відповідь на обидва запитання буде позитивною, однак лише тією мірою, якою справжній митець віддячує власній епосі, зупиняючи, вкарбовуючи її у вічності. Переконливою ілюстрацією сказаному, думається, буде невелика заувага Лесі Українки висловлена у датованому листопадом 1905 року листі А. Кримському. Описуючи побратимові свої враження від збуреного революцією Києва, вона, не без подиву, зізнається: «В поезії я тепер обдарована несподіваною гармонією настрою моєї музи з громадським настроєм (се далеко не завжди бувало!). Мені якось не приходитьсь навіть нагадувати сій свавільній богині про її “громадські обов’язки”, так обмарив її суворий багрянець червоних корогов і гомін бурхливої юрби. Я навіть не розумію, яка приємність сій *citoyenne Muse* (*громадяниці Музи – фр.*) воловодиться тепер з таким недолугим створінням, як я» [7, с. 139]. Наведений фрагмент примітний, звичайно, цілковитою довірою і виразною залежністю письменниці від натхнення й таланту. Але це зовсім не означало, що саме соціальна емпірика їх стимулює і скеровує. У цьому ж листі авторка повідомляє, що громадянський обов’язок виконуватиме як співробітник однієї з трьох запроєктованих українських газет, здобуваючи (в оригіналі – «купуючи») тим собі право займатися поезією, котру судитиме історія мистецтва, а не суспільно-політичних рухів.

Стефанікові громадські повинності органічніше поєднувалися із творчістю, яка, під цим оглядом, могла сприйматися на рівні з його партійно-державницькою діяльністю. Проте як справжній митець він не міг не визнавати естетичного пріоритету над будь-яким іншим. (Вже у 1920-х рр., покликаючись на своє літературне чуття, цілком серйозно запевняв, що половину із ним написаного варто «перечеркнути» як маловартісне). Тому важливим і цілком слухним є твердження про те, що, окрім зовнішніх, т. зв. соціальних чинників, до творчості його спонукало іще щось інше, значно сильніше. Уже йшлося про феномен вродженого таланту, що повністю підпорядко-

вує собі особистість, визначаючи її думки, прагнення, дії. У Стефаника, наче зумисне на цей випадок, є цікава самохарактеристика, розгорнута у відповідь на питання О. Кобилянської про його внутрішній стан і «поводження». «Як вам показати чоловіка, – із розпачем покликує автор, – що ходить коло великої мармурової брили? Ходить коло неї, потім падає на ню, потім нігтями її рве, – а брила мертва. Потім сльози падають на камінь, ще потім душа прожерла би камінь – і раниться. Раз з тої брили стає хрест над могилою – і смуток; раз вибігає білий ангел, як з раю, і радість. [...] Як Вам описати такого чоловіка, що ходить коло тої плити і видить, що в плиті жиє мармурове жите?!» [6, с. 410].

Дивовижна метафора – буття і мистецтва і, звичайно, долі митця, що вічно перебуває наодинці з собою, збентежений грандіозністю пізнаного світу й тими звершеннями, котрих йому належить у нім сягнути. Сюжетом своїм вона відсилає до максими одного із велетів відродження Мікеланджело Буанаротті, який на захоплення сучасників його скульптурами, спокійно відповідав, що усі справжні образи закладено у самому мarmorі. Він же, як майстер, просто допомагає їм звільнитися, забираючи зайве. За зовнішньою простотою сказаного, криються титанічні зусилля творця, без сумніву знайомі й Стефанікові через працю над витесуванням своїх камінних новел. Лише чутлива, зосереджена душа може у безгомінній для інших брилі вловити токи живого життя, прозирнути за реальністю позірною – справжню присутність і сутність. І тоді вже відпадають усі резони й міркування, окрім, власне, одного, – видобути осягнуте на поверхню, звільнивши його від мороку небуття. М. Бланшо, апелюючи до античної міфології, напряду узалежнював творчий процес від цього стремління, гону до істинного. «Творити можна лише тоді, – перекопував французький мислитель, – коли незмірного досвіду глибини, – досвіду, що його греки визнавали необхідним для творчості, досвіду, в якому творіння випробовується незмірністю, – прагнуть здобути заради нього самого. Глибина не відкриває себе, якщо опинитися з нею віч-на-віч, вона відкривається лише тоді, коли чаїться в творінні» [1, с. 160].

Мистецькі шляхи, котрими Леся Українка та В. Стефанік осягали виміри означеного досвіду, спільними, очевидно, бути не могли (спільним чи, власне, єдиним постає сам досвід). Це зрозуміло навіть, якщо

поминувши суб'єктивно-біографічні й суспільно-культурні фактори, звернутися до найелементарнішого (а з іншого погляду – найголовнішого) – їхньої мовної практики. Не потрібно мати особливих лінгвістичних навиків, щоб з'ясувати хто із двох послуговувався діалектом, а хто, хай і не у всьому унормованим й випрацюваним, але літературним варіантом. Та коли говорити про органічність, то для кожного своя стихія була однаково самодостатньою і рідною. Але зовсім не рівноцінним виявився їхній внесок у розвиток української мови і, як загальнонаціонального об'єднавчого чинника, і як інструмента й матеріалу письменницької праці. Хоча і тут, звісно, є певні нюанси.

Самокритична у всьому Леся Українка не рідко була незадоволена із мови власних творів: інколи та здавалася їй штучною, а то й безживною чи неповнокровною. А що вже казати про народників, котрі мабуть, із не меншим подивом і роздратуванням, аніж київські русофіли, почули з уст героїв «Блакитної троянди» – представників високого панського світу – «малоруське наріччя». Але, напевно, така уже доля кожного сміливця, що наважується порушити здавалося б непорушні до того приписи. Письменниця, як, до слова, і її мати, і страший товариш М. Старицький і ще дехто з приятелів та колег належала до тієї унікальної категорії майстрів, котрі «кували» (термін епохи) українське слово. Те слово, яким до світу могли б озватися не тільки люди землі, але й митці, філософи, політики, історики, священики.

Однак, щоб «викувати» міцний і повнозвучний голос для інтелігенції потрібно мати надійну основу, належний матеріал. А його у достатку «настачити» міг тільки усенародний геній. Тому й такими зрозумілими виглядають нарікання Лесі Українки на долю, що позбавила її щастя жити на Батьківщині, спілкуватися з простими людьми, щоб, як підкреслював К. Квітка, «студіювати» їхню мову. Навіть вітчизняних реалістів другої половини ХІХ століття, яких у всьому іншому ставила дуже невисоко, письменниця цінувала саме за філігранне володіння живим словом. Хоча стверджувати, що мовні партії героїв її волинських оповідань або навіть «Лісової пісні» звучать неприродно чи відірвано від поліського контексту теж, мабуть, не доводиться.

Засадничо відмінною була функція або, точніше, повноцінна роль покутської говірки у новелах В. Стефаника. Чи не вперше у новій українській літературі вузько локальний діалект успішно актуалізо-

вано не задля стилізації, а саме як повноцінний художній засіб, до певної міри навіть художній образ. Як це вдалося письменникові – тема, вочевидь, іншої, швидше лінгвістичного плану розмови. Нам же важливо з'ясувати авторську позицію і, сказати б, стратегію у цьому питанні.

Найочевиднішим поясненням може слугувати теза, підтримана й самим Стефаником, про незнання літературної мови на достатньому для творчості рівні. Однак це твердження легко спростувати, вказавши бодай на пристойне знання польської, російської та німецької. Отже філологічні здібності він мав, і щоб опанувати рідну не потребував докладати надмірних зусиль) хоча б таких, як його молодший колега – лемко Б.-І. Антонич). Та й після 1916 року Стефаник переконливо довів, що володіє словом Шевченка не гірше за найвідоміших своїх сучасників. Виходить, що причина тут у якійсь внутрішній засторозі, а можливо, навіть упередженні.

Як відомо, на диво стійку і відверту неприязнь молодого Стефаника викликала «освічена руськість». То ж чи могла його привабити (або хоча б задовольнити) мова спільноти, від котрої так послідовно намагався дистанціюватися? І лише згодом, після зміни епох і пережитих бурхливих подій він допевнив у конечній необхідності «фермента» інтелігенції у суспільно-державному будівництві. Неабияк укріпить письменника на такій думці й друга (і остання) поїздка у Наддніпрянщину. Це був, слід уточнити, січень 1919 року – період Директорії. Саме у ці часи в його новелах починають з'являтися виразно марковані національні (а не лише етнічні й соціальні) означники – «Україна», «українці», а отже, і єдиний для всієї країни засіб спілкування. А через кілька років Стефаник узагалі скаже про доцільність чи навіть необхідність «перекладу» своїх творів на літературну мову. І коли всередині усе тих же 1920-х рр. його запитують чому так мало пише (та й писав до цього), то, можливо й несподівано, із уст «мужицького поета» почують абсолютно філологічну, сказати б, мистецьку відповідь. Ось вони, ці слова: «Якби я володів таким органом творчості, який дістає змалку кожний французький письменник – повною, готовою, всесторонньою, гнучкою мовою інтелігента, придатного до вислову всіх індивідуальних ідей і почувань, тоді я був би, може, вам дав щось більше... тоді я не потребував би обмежитись до

того недосконалого засобу, яким є мій своєрідний діалект, і я не переходив би, змагаючись з ним, тих мук творчості, яких ціною писав те, що дав вам» [5, с. 99].

«Недосконалий засіб», що ним видавався для зрілого Стефаника покутський діалект, не завадив, однак, його прозі (навіть попри труднощі перекладу) здобутися на всеслов'янський резонанс. Як, до речі, мазурська говірка не загальмувала творчого становлення одного з найтонших психологів модерної польської літератури, доброго знайомого нашого письменника – Владислава Оркана. Та й переконливо доведено, що архаїчність авторської мови не може слугувати ані мірилом таланту, ані здатності митця осягати й послуговуватися найновішими відкриттями у царині художнього стилю.

Висновки. Те, що Леся Українка, як і В. Стефаник, кожне у свій спосіб шукали шляхів оновлення вітчизняного мистецтва й у цих шуканнях прийшли до модернізму, сьогодні видається цілком очевидним. Власне, проникливі критики, яких у тім не так уже й багато, вказували на це ще за життя письменників. Зокрема про автора «Синьої книжечки» досить переконливо говорилося (й говориться) як про послідовного експресіоніста. Хоча, приміром, С. Єфремов, уважав деякі його речі наскрізь символістськими. А от творчі пріоритети Лесі Українки видаються, сказати б, зворотно-протилежними. Варто визнати слухність за тими науковцями, котрі, виокремлюючи символізм як основу індивідуального стилю письменниці, водночас віднаходять у її творах ще й впливи поезики експресіонізму.

Література

1. Бланшо М. Простір літератури; пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.
2. Камю А. Бунтующий человек; пер. с фр. И. Волевич, Ю. Денисов и др. Москва: Политиздат, 1990. 415 с.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості; репринт. вид. Луцьк : ВАТ Вол. обл. друк., 2006. 928 с.
4. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. Київ: Наук. думка, 1973–1975.
5. Рудницький М. Його слово. Василь Стефаник про себе // Василь Стефаник у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари. Київ: Дніпро, 1970. С. 86–112.
6. Стефаник В. Твори. Київ: Дніпро, 1964. 552 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1975–1979.

References

1. Blanscho M. *Prostir literatyru* [Literature space]. Lviv, 2007. 272 p. (in Ukrainian).
2. Kamy A. *Buntuyschiy chelovek* [Rebelling man]. Moscow, 1990 (in Russian).
3. Kosach-Kryvyniyk O. *Lesia Ukrainka. Chronologia zhyttia i tvorchosti* [Lesya Ukrainka: Chronology of life end creation]. Lutsk, 2006. 928 p. (in Ukrainian).
4. Kotsubinskiy M. *Tvory* [Works]. Kiev, 1973–1975 (in Ukrainian).
5. Rudnitschiy M. *Yoho slovo. Vasyl Stephanyk pro sebe* [His word. Vasyl Stephanyk about himself]. In: *Vasyl Stephanyk u krutuci ta spogadah*. Kiev, 1970. 552 p. (in Ukrainian).
6. Stephany V. *Tvory* [Works]. Kiev, 1964. pp. 86–112 (in Ukrainian).
7. *Ukrainka Lesia. Zibrania tvoriv: U 12 t.* [Collection of works]. Kiev, 1975–1979 (in Ukrainian).

Serhiy Romanov. Emotion and/or Intuition how Basis of Art Creation (Lesya Ukrainka's and Vasyl Stephanyk's Experience). In the article the artistic creatively by Lesya Ukrainka and Vasyl Stephanyk in comparative context art are observed. The main idea this work is conception nuove haw existence and creative activity. Its defines the psychototype of a writer (there are main inside direction) and so writer's art visions originality. The special national version of the art nuovo that was harmonious and to western canon is narrated. Thus the Vasyl Stephanyk's eschatological expressionism fundamental connects with important social world outlook fervor of humanism and optimism. Lesya Ukrainka's – symbolist intuition, sensibility and emotion thought by rational constructions the unexpected and high qualitative is additioned and continued.

Key words: emotion, intuition, mind, type, art, challenge, play, language, reader.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2017 р.

УДК 82.161.2-97.09:229:236

Лариса Семенюк

ORCID ID: 0000-0002-6619-9695

Експресіоністичні імпульси в художньому просторі середньовічної есхатології (на матеріалі апокрифу «Ходіння Богородиці по муках»)

У статті на матеріалі апокрифу «Ходіння Богородиці по муках» відстежено деякі вияви імпресіоністичного способу мислення, що був органічним для творців середньовічної есхатології з її катастрофізмом, динамічністю, трагічним напруженням, апеляціями до теми смерті тощо. Розглянуто такі елементи поезики, що виводять цей текст за межі середньовічної стильової парадигми.

Ключові слова: апокриф, есхатологія, середньовіччя, експресіонізм, стиль, архетип.

Прикметно, що українське літературознавство останніх десятиріч усе переконливіше відстоює думку про національні джерела й витoki стильових явищ у літературі – починаючи від бароко і завершуючи постмодернізмом. Це сприяє усвідомленню органічності, повновартісності нашої національної літератури в європейському контексті та стимулює до подальшого пошуку питомо національних, етногенетичних джерел тих явищ, що сформувалися на національному ґрунті, хоч і були спровоковані європейськими стильовими тенденціями.

Одне з таких явищ, глибоко закорінених у національному мистецтві слова, – це український літературний експресіонізм, котрий, на думку Г. Яструбецької, – «не результат наслідування європейських зразків», а породження відповідного типу свідомості, «який міг існувати й існував в рудиментарному стані, очікуючи на свій першопостовх». На думку дослідниці, «Етногенетичні джерела українського експресіонізму більш очевидні, ніж європейські, зокрема німецькі, адже емоційно-почуттєва домінанта у світосприйманні, *verbum cordis* як фундаментальний словообраз – ознака національної феноменології» [13, с. 88]. Не менш вагомою причиною питомості цього мистецького явища на українському ґрунті Г. Яструбецька вважає його співзвучність із художньо-стильовими домінантами попередніх культурно-історичних епох: «Український експресіонізм, проходячи шлях структурування автономної поезики, абсорбував найбільш сутнісне з елітної літературної парадигми: середньовічні ідеї Бога й літургійно-акафістні модуляції слова; просторово-антропологічні зміщення в бік містичного, ірраціонального, концепт духовного мандрівництва барокової епохи; емоційно-почуттєвий масштаб екстазу, надміру з концепції особистості романтизму; переосмислений дарвінізм як можливість внутрішньої переміни, трансформації свідомості з теорії реалістичного мистецтва...» [13, с. 317–318].

В українській літературі вплив «експресіоністичного ферменту» простежується, починаючи з дописемної, фольклорної епохи і завершуючи сучасним літературним контекстом. На жаль, так звані «пролегомени до вітчизняного експресіонізму», які засвідчують тяглість та функціональність відповідного типу художньої свідомості, на сьогодні ще вивчені недостатньо. Особливої уваги потребують най-

давніші культурні періоди, коли, власне, відбулося формування «експресіоністичного первня» в національному мистецтві слова. У цьому напрямку сучасна наука робить лише перші поодинокі кроки [13, с. 52–53]. Ми теж не ставимо перед собою мету показати увесь шлях «протоекспресіонізму» в українській літературі. Зрештою, це неохопний матеріал, оскільки експресіоністичний первень «притаманний образно-художньому мисленню в усі часи» [13, с. 8]. Мета цієї статті – на прикладі одного твору, що належить до популярних зразків середньовічної есхатології, – апокрифу XII ст. «Ходіння Богородиці по муках» – розкрити «дію» експресіоністичних імпульсів у художньому просторі середньовічного тексту.

Досліджуючи староруські апокрифи, І. Франко справедливо вбачав у них «прояви духовного і артистичного життя» та вважав їх «тим мостом, що провадив розвій національного письменства з-під виключного панування церковщини і більш або менш мертвої церковної мови до свободнішого руху, до світських тем і інтересів» [11, с. 106]. Думка авторитетного вченого проковує пильніше придивитися до стилістики цих популярних середньовічних текстів. Тим більше, що дослідники XX ст. у своїх оцінках художньої вартості апокрифічної літератури, як правило, дотримувалися невисокої думки. Приміром, Д. Чижевський більшого значення надавав їх змісту, аніж художній формі [12, с. 59], а сучасний дослідник М. Наєнко, зараховуючи ці тексти до зразків так званого «низового монументалізму», підкреслює їх публіцистичність та «не дуже вибагливу форму» [7, с. 73–74].

Апокриф «Ходіння Богородиці по муках» належить до зразків середньовічної есхатології – сукупності легенд, оповідань, повчань книжно-фольклорного характеру, які містили цікаві розповіді про кінець світу і Страшний Суд, про потойбічну долю праведників і грішників. Твір зберігся у грецькій редакції XI ст., виданій О. Сирцовою, що в перекладі українською мовою має назву «Апокаліпсис Пресвятої Богородиці про покарання» [8, с. 226–281]. Найдавніший східнослов'янський його варіант, що походить із XII ст., опублікував І. Франко за збірником Троїцько-Сергієвої лаври («Слово пресвятыя Богородицы велми душеполезно о покои всего мира») [9, с. 124–134] (відомі й пізніші варіанти цього апокрифа за рукописами XVIII ст.).

Зміст твору зводиться до того, що Матір Божа споглядає страждання грішників у пеклі і, вражена побаченим, благає Господа помилувати душі заблудлих страдників. Характерно, що в обох найдавніших текстах географічним початком мандрівки Богородиці на той світ є гора Єлеонська (Оливна), а супровідником її у пеклі служить архистратиг Михаїл.

Сюжет апокрифу розгортається у формі низки однотипних сцен, кожна з яких відкривається фразою «Бачить свята Богородиця...», а завершується моральною констатацією «За те так мучаться». В основі кожного епізоду лежить опис конкретних мук певного типу грішників та короткий однотипний діалог архангела Михаїла і Богородиці з приводу побаченого. Неважко помітити, що структура цих міні-новел позначена впливом фольклорної традиції (особливо кумулятивних казок, заклинань та заговорів), що сягає глибин архетипного та відображає абстрактність, схематичність мислення, відсутність причинно-наслідкового зв'язку.

Усі картини «Ходіння Богородиці по муках» об'єднані між собою принципом постійного руху (ходіння, мандрівки). Причому ходіння тлумачиться тут не традиційно як «подорожні замітки», «мандрівка до Святих місць», а як переміщення між світами, між небом і землею, між людським і Божим [4, с. 125]. «Координати мандрівки означено рухом Богородиці у незбагненному просторі то на захід, то на південь, то наліво, то направо. Коли ж «розверзнувся галес» (Аїд, пекло), координати простору автор позначив образами-символами. Богородиця бачила: велику пітьму, що здатна закрити сім небес, бачила киплячу смолу, що покриває людські душі, бачила вогняну ріку, в яку занурені чоловіки й жінки, бачила хмари, наповнені вогнем, бачила підвішені у просторі тіла, бачила вогняні лави, на яких пеклися грішники, бачила залізне дерево із залізними гілками, за яких були почеплені люди – за язика, за руки, за ноги» [4, с. 152]. Принципом постійного руху, як стверджує Г. Яструбецька, також послуговувалися письменники-імпресіоністи, проте вони «перенесли його і в емоційно-психологічний простір людини, трансформували в особливу форму психологізму (плинність, мінливість важко вловимих настроїв, відчуттів, процес їх перетікання одне в одного)» [13, с. 115]. Ця думка стосується й експресіонізму, простір якого «динамічний на протигагу застиглому простору емпіричної людини» [13, с. 87]. Зауважений Г. Яструбецькою психологічний динамізм до певної міри

характерний і для середньовічного тексту, адже кожна наступна сцена, накладаючись на попередню, справляє емоційно-психологічний вплив на Богородицю та переконує її в потребі заступництва.

Окрім того, автор «Ходіння» вдається до прийому, що його у ХХ ст. активно використовуватимуть імпресіоністи та експресіоністи, – це «картинний» принцип реалізації просторової ідеї твору» [13, с. 99]. Звісно, в експресіоністів він виявляє себе в набагато вишуканіших формах – на рівні зорового ефекту тексту (його розірваність, розмежування сторінки на фрагменти за допомогою крапок тощо) [13, с. 100], однак і в «Ходінні» картинність служить засобом вираження не лише просторового руху, а й переживання Богородицею чужих мук (це підтверджує й назва, що закріпилася за апокрифом, – «Ходіння Богородиці *по муках*» (курсив наш. – Л. С.).

Аналізований апокриф насамперед цікавий тим, що подає своєрідну об'єктивізацію містичного засобами художнього слова. Цілком зрозуміло, що його завдання (як і призначення такого типу творів у цілому) виходить за межі соціальної та історичної сфери як сукупності емпіричного і фактологічного досвіду людства. У творі сконструйовано містичний позаземний світ (пекло, чистилище), населений земними персонажами (грішниками) всіх соціальних груп і станів, який споглядають біблійні герої (свята Богородиця, архистратиг Михаїл), що дозволяє об'єктивізувати цю дійсність. Інший містичний простір твору – місце біля Божого престолу, куди Богородицю після її мандрівки пеклом відносять ангели. Присутність містичного (картини пекла, мук, предметів тортур, місць перебування грішників тощо) обумовлює недостатність інтелектуального досвіду для трактування всього, що відбувається у творі. Це виводить читача поза межі раціональної аргументації, що варто розглядати як один із серйозних експресіоністичних стильових імпульсів.

В образній структурі твору містичним ореолом сповнений насамперед образ Богородиці, що акумулює в собі християнське поняття про чесноти: її змальовано як заступницю, володарку, милостиву, благодатну, святу, осяяну Святим Духом. Цей образ збільшує прірву між небесним, світлим і земним, недосконалим: з одного боку, постійно підкреслюється добродієність Діви, а з іншого, – засуджується ступінь людської гріховності, бо муки, представлені у творі, – безкінечні. Завдяки проявленню співчуття та безмежного милосердя до людей цей образ, відповідно до католицької та православної тради-

цій, контамінує в собі значення «всепрощаюча Мати, до якої може звернутися найбезнадійніший грішник» [1, с. 142].

Однак, ключова ідея розуміння образу Матері Божої, на думку О. Сирцової, «виражена в молитві про припинення пекельних мук», котра «у певному культурному контексті могла набирати... “чистецького” сенсу» [8, с. 189]. А це свідчить, як стверджує сучасна дослідниця маріїнської тематики в давньому національному письменстві О. Матушек, про «поєднання рис православної і католицької субкультур» [6, с. 1] у даній пам'ятці і символізує її україно-європейську спрямованість [5, с. 127].

У «Ходінні» стани й відчуття грішників показано за принципом надміру, максималізму, пограниччя. Розгортаючись у кожному епізоді за принципом градації, вони стають причиною того трагічного напруження та відчуття катастрофізму, який супроводжує читача від першої до останньої сторінки. Приміром: «Бачить свята Богородиця людей, які мучаться в огненних печерах. Біси під ними вогонь димлять, а інші біси палаючі залізяки у рот [їм] б'ють, а інші вуха вертять палаючими рожнами, а інші тіло їм щипають огненними кліщами, а інші молотами б'ють [їх] безперестанно. Кричать ті голосно: «Горе, горе нам, грішним!» [3, с. 444]. Подібні описи, насичені епітетами, гіперболами, сприяють нагнітання емоцій та легко вкладаються в експресіоністську стильову парадигму з притаманними їй ознаками катастрофізму, трагічного напруження, сили чуття [13, с. 87].

Катастрофічні мотиви в апокрифі проявляються на всіх рівнях твору, включно із образами та колористикою. Наскрізними тут є образи вогню, заліза і води. Ключовий образ вогню, крім семантично-конотаційної функції, відіграє ще й роль «барвника» твору, уособлює пекельні муки грішників. У різних конфігураціях цей образ наявний чи не у кожній картині «Ходіння». Найчастіше він сполучається з образами води, крові та заліза: «Бачить свята Богородиця *багато гілок огненних і пут залізних*» [3, с. 440], «*Огонь кромішній, море вогненне, змішане з кров'ю*» [3, с. 441], «...через город темний *перекладини залізні протягнуто, і чад, і вогонь*» [3, с. 443], «Бачить свята Богородиця *озеро криваве, кров із огнем клекотить...*» [3, с. 446] (курсив наш. – Л. С.). Є у творі й образ чистильної вогненної ріки (власне, чистилища), що запозичений із католицької традиції: «По тому прийшли [свята Богородиця і архангел Михаїл] до чистильного вогню, тобто до чистильної ріки, що в ній вогонь пополам з водою, ефірний,

захмарний, безсмертний, що зветься чистцем: навпіл з водою [змішане] полум'я розливається рікою вогненною, а з того полум'я вогонь зустрічає грішних і праведних на сто і сімдесят миль і полірує їх» [3, с. 448].

Образи вогню та води належать до архетипних та наділяються очисною функцією. Вони належать до знаків «іншого буття» – анти-світу. Кривавий колір, що вважається улюбленим у експресіоністів [13, с. 192], теж має емоційно-сміслову навантаженість, оскільки уособлює зло. Залізо у відповідних словосполученнях («пута залізні», «перекладини залізні», «тягарі залізні», «палаючі залізяки», «гвіздки з огнем», «нігті залізні», «поворози вогненні») асоціюється із предметами катувань, страждань та мук. У тому ж смислового ряду стоять і образи морозу, безпросвітної темряви, кромішньої глибини.

Усі перераховані образи так чи інакше пов'язані зі смертю (зауважимо, що експресіоністам теж притаманні апеляції до теми смерті з обов'язковим її архетипом [13, с. 87]). Вогонь, кров, залізо, вода, темрява, глибина – образи, що відіграють роль емоційно-сміслових віх на шляху усвідомлення феномену життя-смерті у «Ходінні», танатографія якого набуває масштабів глобальної катастрофи. Біль, страх, розпач, мука як конотати смерті надають текстові апокаліптичної тональності.

Таке ж функціонально-емоційне навантаження мають і різні варіації тілесності, якими насичені картини «Ходіння». Переважають сцени тілесних мук, що їх терплять грішники, підвішені за язика, шию, руки, ноги, терзані лютими звірами, точені червами, сковані морозом, мучені бісами тощо. Простежується акцентування естетики потворного, яка в деяких сценах виходить за межі людського уявлення: «Бачить Богородиця чоловіків і жінок, які паляться на вогні немилостиво, а біси їм уста розігривають і в уста вовну і шкіру з огнем пхають, другим на очі попіл киплячий ллють, нігтями залізними, розжареними тіло їм рвуть, гвіздки гострі з огнем в очі, в уста б'ють» [3, с. 445]. Деякі картини насичені гротесково-гіперболічною образністю, притаманною експресіоністичним текстам. Так, поряд із бісами Богородиця зустрічає в пеклі і міфологічно-казкових істот, подібних до крилатих, триголових звірів-людоджерів. Гротескного характеру набувають і страшні картини катувань грішників, змальовані у творі. Приміром: «Бачить свята Богородиця людей, які в огні

стоять, а птиці їм тіло дзьобають, шершевиці, оси, комарі тіло їхне кусають немилостиво» [3, с. 445].

Естетика жахів, потворного у «Ходінні» – це результат танатичного сприйняття світу свідомістю, що синтезувала два світогляди, дві культурні традиції – архаїчну і християнську. Це дає підстави вважати, що середньовічна есхатологія, формуючи власну естетику з усталеною художньо-понятійною ієрархією, постала як наслідок дуалізму – взаємопроникнення фантастично-легендарних архетипно-родових уявлень про життя і смерть та новітнього християнського вчення про земний гріх, посмертну покару і спокуту. Подібний синтез язичницьких образів-архетипів, пов'язаних зі смертю, та християнської есхатології із притаманними їй мотивами страху, провини, кари становить основу естетики експресіонізму [13, с. 198], яка своїми візіями й настроями апокаліптичного змісту передає відчуття катастрофічності суспільних процесів ХХ ст.

У «Ходінні Богородиці по муках» виразно помітна ще одна сутнісна складова ідейно-змістової концепції експресіонізму – моралізм. У творі закладено біблійне розуміння і тлумачення гріха, кари і спокути та середньовічні уявлення про християнські принципи моралі, порушення яких веде до гріховності, за яку відступників, незалежно від їхнього соціального становища, чекає страшне покарання, що виходить за межі узвичаєних уявлень про гуманізм. Присутність «соціальної» складової у середньовічній есхатології, її безпосередній прояв у «Ходінні» можна розглядати як своєрідне підґрунтя, на якому постала гостра реакція експресіоністів на дегуманізацію суспільства, розпад духовності, засвідчені катаклізмами початку й середини ХХ ст.

Цікаво простежити, яку шкалу гріховності вибудовує середньовічний текст та які головні моральні постулати він пропагує. Насамперед варто відзначити, що серед покараних, муки яких споглядає Богородиця, – представники різних верств населення; головні їх провини – не перед державою, а перед церквою, вірою, звичаями і приписами моралі, тобто основні гріхи знаходяться не в суспільній, а в морально-етичній, духовній площині. Такий підхід відповідає середньовічним уявленням про стосунки світу і людини, в яких переважали морально-аскетичні установки. Діапазон гріхів, поданий у «Ходінні», дуже широкий: каралися ті, що не вірили у Святу Трійцю, не величали Отця, Сина й Святого Духа, які заперечували віру в Ісуса Христа, не шанували Богородицю, не ходили щонеділі до

церкви, не вітали належно пресвітерів; ті, що служили церкві, але привласнювали собі її прибутки; ті, що у храмі читали Святе Письмо для людей, проте самі не дотримувалися його настанов; патріархи, митрополити, єпископи, котрі не були гідні свого звання через недостойну поведінку; сріблολюбці; жінки, котрі по смерті своїх чоловіків поводити себе негідно; ті, що не поважали своїх батьків, за що були прокляті ними; ті, що не поважали своїх кумів; жінки, що робили аборти та глушилися над тілами немовлят; ті, хто неправдиво присягали хрестом, пліткували, поширювали чвари, доносили, лихо-словили, нападали на інших, розлучали рідних, пиячили, убивали, чаклували, чинили блуд. За спостереженням М. Малинки, «Пекло немов би вміщує весь топос негативізму епохи Середньовіччя, згрупований за релігійно-народним розумінням рівнів морального відступництва» [5, с. 126]. Так, найгіршу кару спокутує світське населення «іж чужоє добро шарповали, ...пили» [10, с. 38], «лінивії вставати до церкви» [10, с. 39], лихварі; духовенство, яке ставить перед прихожанами високі моральні вимоги, а самі «волі божої не творили», «зле чинять» [10, с. 40]. На думку П. Білоуса, «Тлумачення гріхів у «Ходінні Богородиці по муках» відображає своєрідне поєднання біблійної і фольклорної традиції» [2, с. 184], тому моралізм Святого Письма тут сполучається із традиційними морально-етичними установками.

Проте цим не обмежується морально-дидактичний зміст апокрифа. Прагнучи показати силу любові Богородиці до всіх християн, «Ходіння» розкриває етапи її заступництва. Спочатку вона прагне залишитися в пеклі і прийняти спільну з грішниками кару, бо «вони, – за словами Богородиці, – є діти Сина мого». Далі сюжет розгортається, власне, за драматургічним сценарієм, оскільки Божа Матір, аби домогтися збавлення грішників від кар, вдається за допомогою до ангела, всіх пророків та апостолів, самого Ісуса Христа, святої Неділі, щоб спільно просити Господа про помилування грішних християн. Цікавою в плані моралізаторства є також аргументація Господа на користь посмертної небесної карі за злі вчинки грішників: вона, за його словами, є необхідною, оскільки зменшує зло, що його творять люди на землі; якщо ж її не буде, то люди самі платитимуть злом за зло, і цьому ніколи не буде кінця. Зрештою, завдяки молитвам Богородиці і всіх святих, Господь дарує грішникам звільнення від мук у

дні від Святого воскресіння до П'ятидесятниці. У заклику Божої Матері до духовного очищення та прославлення Спасителя також яскраво простежується дидактична спрямованість апокрифа.

Як бачимо, моралізм як сутнісна складова ідейно-змістової концепції літератури середньовіччя і модернізму також споріднює художні системи цих віддалених культурно-історичних епох.

Безперечно, ейдологія експресіонізму набагато складніша за художню природу тексту, що своїм корінням сягає раннього Середньовіччя. У «Ходінні Богородиці по муках» ми відстежили лише деякі вияви імпресіоністичного способу мислення, що був органічним для творців середньовічної есхатології з її катастрофізмом, динамічністю, трагічним напруженням, апеляціями до теми смерті тощо. Як типовий зразок есхатологічного апокрифа «Ходіння» поєднує характерні ознаки книжно-літературного і усно-фольклорного тексту. Художню вартість цього твору не варто недооцінювати, адже в ньому поряд із виразними ознаками середньовічного монументалізму простежуємо такі художні імпульси, що виводять цей текст за межі середньовічної стильової парадигми: принцип руху між земним і небесним, тілесним і духовним, картинність, об'єктивізація містичного, символічність Богородиці як Матері-заступниці, трагічне напруження, відчуття катастрофізму, смислова та емоційна насиченість архетипних образів вогню, заліза і води як конотатів смерті, загалом апокаліптична тональність, різні варіації тілесності, гротесково-гіперболічна образність, естетика жахів, потворного, наскрізний моралізм, що відображає поєднання біблійної і фольклорної традицій. Усі ці елементи поезики підтверджують думку вчених про потужність «дії» експресіоністичного ферменту в національному мистецтві слова вже на ранніх етапах його становлення.

Література

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. Київ: Дух і літера, 2004. 640 с.
2. Білоус П. Українська середньовічна література: монографія. Житомир: Вид. Євенок О. О., 2015. 584 с.
3. Давня українська література : хрестоматія / упор., передм. та комент. М. М. Сулими. 3-тє вид. Київ: Освіта, 1996. 656 с.
4. Історія української літератури: У 12 т. Т. 1: Давня література (X – перша половина XVI ст.) / наук. редактори: Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ: Наук. думка, 2014. 840 с.

5. Малинка М. Образ Діви Марії в апокрифі «Ходіння Богородиці по муках» та в українському хронографі XVI ст. [Електронний ресурс]. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15454/08-Malynka.pdf?sequence=1>
6. Матушек О. Ю. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський держ. ун-т. Харків, 1999.
7. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: ВЦ «Просвіта», 2008. 1064 с.
8. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI століття Ottobonianus, gr. 1; Інститут філософії НАН України. Київ: Видавничий дім «КМ Academia»; Університетське вид-во «Пульсари», 2000.
9. [Слово пресвятыя Богородицы велми душеполезно о покои всего мира] // Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. 4: Апокрифи есхатологічні (Серія: «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури»). Репринт видання 1896 року / Передм. Я. Мельник. Львів, 2006. С. 124–134.
10. Українська література XIV–XVI ст. / Автор вст. ст. і ред. тому В. Л. Микитась. Упоряд. і приміт. В. П. Колосової. Київ: Наук. думка, 1988. 600 с. (Бібліотека української літератури. Дожовтнева українська література).
11. Франко І. Передмова до видання «Апокрифи та легенди з українських рукописів. Т. 1. Апокрифи старозаповітні» // Франко І. Зібрання творів: у 50-ти томах / редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. Т. 38: Літературно-критичні праці (1896–1911) / упоряд. та комент. О. І. Гончара; ред. М. Т. Яценко. Київ: Наук. думка, 1983. С. 7–293.
12. Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
13. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

References

1. Averyntsev S. *Sofiia-Lohos. Slovnyk* [Sofiia-Lohos. Dictionary]. Kiev, 2004, 640 p. (in Ukrainian).
2. Bilous P. *Ukrainska serednovichna literatura* [Ukrainian Medieval Literature]. Zhytomyr, 2015, 584 p. (in Ukrainian).
3. *Davnia ukrainska literatura : khrestomatiia* [Old Ukrainian literature]. Kiev, 1996, 656 p. (in Ukrainian).
4. *Istoriia ukrainskoi literatury u 12 v. V. 1: Davnia literatura (X – persha polovyna XVI st.)*. [History of Ukrainian Literature: In 12 volumes. V. 1: Ancient Literature (10 – the first half of the 16th century)]. Kiev, 2014, 840 p. (in Ukrainian).
5. Malynka M. *Obraz Divy Marii v apokryfi “Khodinnia Bohorodytsi po mukakh” ta v ukrainskomu khronohrafi 16 st.* [The image of the Virgin Mary in the apocrypha “Walking the Virgin on pain” and in the Ukrainian chronograph of the 16th cen-

- ture]. Available at: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15454/08-Malyinka.pdf?sequence=1>
6. Matushek O. *Symvolika Bohorodytsi u metateksti barokovoi literatury* [Symbolics of the Virgin in metatext of Baroque literature]. Kharkiv, 1999 (in Ukrainian).
 7. Naienko M. *Khudozhnia literatura Ukrainy. Vid mifiv do modernoi realnosti* [Fiction of Ukraine. From myths to modern reality]. Kiev, 2008, 1064 p. (in Ukrainian).
 8. Syrtsova O. *Apokryfichna apokaliptyka: Filosofska ekzezeza i tekstolohiia z vydanniam hretskoho tekstu Apokalipsysa Bohorodytsi za rukopysom 11 stolittia Ottobonianus, gr. 1* [Philosophical exegesis and textology with the publication of the Greek text of the Apocalypse of the Virgin on the manuscript of the 11th century Ottobonianus, gr. 1]. Kiev, 2000 (in Ukrainian).
 9. Ivan Franko. *Apokryfy i lehendy z ukrainskykh rukopysiv* [Apocrypha and legends from Ukrainian manuscripts. V. 4]. Lviv, 2006. pp. 124–134 (in Ukrainian).
 10. *Ukrainska literatura XIV–XVI st.* [Ukrainian literature of XIV–XVI centuries] Kiev, 1988 (in Ukrainian).
 11. Franko I. *Peredmovna do vydannia “Apokryfy ta lehendy z ukrainskykh rukopysiv. V. 1. Apokryfy starozapovitni” V. 38* [Preface to the publication “Apocrypha and legend from Ukrainian manuscripts. T. 1. The Apocrypha of the Old Testament” V. 38]. Kiev, 1983. pp. 7–293 (in Ukrainian).
 12. Chyzhevskiy D. *Istoriia ukrainskoi literatury: Vid pochatkiv do doby realizmu* [The History of Ukrainian Literature: From the Beginning to the Realm of Time]. Ternopil, 1994, 480 p. (in Ukrainian).
 13. Yastrubetska H. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian Literary Expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).

Laryssa Semeniuk. Expressionistic Impulses in Artistic Space of Medieval Eschatology (Based on Apocryphal “Virgin’s Walking on Sorrows”). Some expressions of the impressionistic way of thinking that was organic to the creators of the medieval eschatology with catastrophism, dynamic, tragic tension, appeals to the theme of death and so on is traced in the article on the material of Apocrypha “Virgin’s Walking on Sorrows”. Elements such as the principle of motion between earth and heaven, bodily and spiritual, objectification of mystical symbolism of the Virgin Mother as patroness, tragic tension, a feeling of catastrophism, semantic and emotional saturation of archetypal images of fire, iron and water as connotative of death apocalyptic tone, different variations of physicality, hyperbolic grotesque imagery, aesthetics horrors, ugliness, penetrating moralism, reflecting a combination of biblical and folk traditions derive this text outside the medieval stylistic paradigm.

Key words: apocrypha, eschatology, medieval, expressionism, style, archetype.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2017 р.

Проза Є. Пашковського: експресіоністські засоби у творенні персонажа

У статті розглядаються експресіоністські засоби у творенні персонажа на прикладі прози Є. Пашковського, зокрема роману «Свято». З'ясовується їхнє естетичне, художнє значення як засобів, за словами самого письменника, «правдивості й переконливості», які підсилюють емоційний вплив на читача. За допомогою стилістичного «потoku свідомості», фрагментів-снів, візій, які мають містичне значення, фольклорних вкраплень, «обов'язкового порогу незворотності», Є. Пашковський змінює погляд на людину. Фрагменти розкривають глибинні мотиви вчинків персонажів, їхні психологічні стани, внутрішнє напруження, урізноманітнюють форму викладу. Завдяки цьому тексти Є. Пашковського сприймаються не як невпорядкований потік свідомості, а як логічне розгортання нарації.

Ключові слова: експресіонізм, роман, фрагмент, персонаж, нарація, потік свідомості.

Є. Пашковський – яскравий представник покоління вісімдесятиників, творчість якого розпочинається на зламі ідеологічної, політичної епохи і припадає на час утвердження постмодернізму в мистецтві та літературі. Як і більшість вісімдесятиників, письменник звертається до теми відчуження людини в суспільстві, яка відчуває екзистенційну порожнечу, вакуум. Приреченими на самотність як психологічний тягар стають люди освічені, інтелігентні, що нерідко стає причиною трагічного кінця. Проза автора належить до серйозної, матеріалістичної, екзистенційної літератури. Він продовжує розпочаті на початку 80-х рр. ХХ ст. теми «я-людини» у часі і просторі, нереалізованість її творчого, емоційного потенціалу, глобальну проблему сучасності – екзистенційне відчуття відчуженості в суспільстві, абсурдність існування, інтерес до аномалій, до підсвідомого людини. Найчастіше в ролі організовуючих елементів тематики виступають урбаністичні мотиви.

Є. Пашковського можна зарахувати до сучасних експресіоністів. Якщо експресіоніст – це «психотип з певним комплексом вроджених ознак, серед яких – надзвичайно розвинута інтуїція і надчуттєвість», і

для нього «тим фактором, що запускає емоційно-інтуїтивний механізм, вважають екзистенційну межову ситуацію» [6, с. 44–45], то такою у житті сучасного письменника можуть слугувати мандри, коли він не завершив навчання у Київському державному педагогічному інституті (тепер – Київський державний університет імені М. Драгоманова) і після третього курсу перевівся на заочне відділення. У 1987–1990 роках об'їздив і обійшов пішки всю Ростовщину, Ставропілля, Краснодарський край, Північний Кавказ, Башкирію, Урал. Працював виїзним фотографом Родіоново-Несветаєвського РВУ Ростовської області. Жив, як це часто буває в молодих неспокійних митців, незатишно, борсався й не міг пригріти сталого місця, що, зрештою, дало йому змогу придивитися до різних проявів дійсності. Про цей час згадує так: «...кидав немилу науку, шарпався розхристаним світом, приземлюючись до його доль і обставин настільки, що врешті, минаючи їх, починав за ними шкодувати, тривожитись ними та перейматись, не менш, як недавно над небесним світом. У цьому велика гріховність письменництва, – подумав я потім, – але не смертельна гріховність. Бог допоміг мені виписати не одну книгу» [3, с. 7].

Мета і завдання статті – аналіз художнього тексту «Свято» Є. Пашковського як такого, що репрезентує експресіоністське світовідчуття і світобачення письменника, а також окреслення засобів зображення персонажа, особливостей його думання, мислення, мотивацій поведінки, розкриття його трагічної долі.

Оскільки «домінанта буттєвого – визначальна ознака експресіоністичного тексту», то у прозі Є. Пашковського онтологізується як слово, так і текст у цілому. Творчу манеру Є. Пашковського можна означити як «потік часу», як намагання схопити матерію часу, відобразити час у дзеркалі духу, через поетику становлення, буття, проходження слова, його внутрішню енергетику. «Євген Пашковський – письменник, пам'ять якого, як колись пам'ять давніх людей, зберігає неймовірну кількість образів, звуків і голосів, кольорів і смаків... І про що б він не писав – він завжди повертається додому (додому), до себе. Але щоб дістатися – він змушений пройти через суцільні навали образів, звуків, кольорів... Він ніби захлинається від величезної кількості вражень... і ці враження захлинають його писання», – вважає В. Габор [4, с. 501]. Письменник висвітлює найболючіші проблеми сучасності і викликає глибокі роздуми як під час читання, так і опісля. Зокрема, теми занепаду культури, катастрофічного стану еко-

логії і природи, людських душ. «Творчість Є. Пашковського можна сприйняти як результат спонтанного духовного прориву, де вражає не інтенсивність викладеного змісту, а простір пошуку, який невпинно розширюється вібруючою свідомістю творця», – зауважувала Н. Зборовська [1, с. 12].

Письменник пише про непросте буття людини у сучасному світі, її фізичне, духовне, моральне існування, «про Содом і Гоморру, пекло нашого життя і пекло в людських душах» [4, с. 501], звертається до трагічних сторінок історії українського народу. Для своїх творів обирає дещо незвичну для традиційного сприйняття форму викладу: стилістичний потік чи потік свідомості, так звану «соціальну клініку», вдало поєднуючи його з глибокою християнською традицією і біблійністю (хоча сам письменник стверджує, що «термін – “потік свідомості” демонструє убогість критиків. В кожному романі співіснують десятки стилів. Тисячами засобів художник домагається правдивості і переконливості. І, якщо йому пощастить, самотність мови переростає у тексті у відвертість часу» [3, с. 7]). Його герої проходять нескінченні кола чистилища, а оригінальність тлумачення подій, явищ та алюзійних паралелей ламає усталеність примітивних догм. Осмислення його новаторства й парадоксальності потребує неабиякого інтелектуального напруження. Прозаїк намагається досягти такої могутньої художньої концентрації, яка б вивела нашу літературу на новий естетичний рівень. В одному зі своїх інтерв'ю Є. Пашковський стверджує, що «не сприймає в сучасному літпроцесі легковажності, пластмасової мови, дрібнотем'я», бо «письменник промовляє від духу народу – і від якості його промовляння залежить майбутнє» [3, с. 7]. Тому кожен з його творів дає підстави говорити про феномен Є. Пашковського.

Репрезентуючи перший роман Є. Пашковського «Свято», В. Шевчук визначив його як «реалістичну драму», вказавши при цьому на традиційність обраної теми: «Біблійна притча про блудного сина так чи інакше трансформувалася у творчості Т. Шевченка, Панаса Мирного, А. Кримського, В. Підмогильного, М. Хвильового, а також у досвіді шістдесятників». Ця тема, вважає В. Шевчук, породжена специфікою українського життя, бо прихід селяка в місто – це одна із ключових драматичних ситуацій, котрі витворюються в нашому житті, отже, й такий великий інтерес до цієї теми в літературі – наслідок не тільки літературного наслідування, а й однакових пере-

живань письменників у різночассі, тому роман Є. Пашковського гідно продовжує це естетичне коло [5].

Шукання героєм місця в житті і у світі – одна з магістральних тем української літератури. Йдеться про однакові сюжети: людина не може втриматися вдома; життя складається так, що розлучає юнака із рідною домівкою, природним оточенням; він змушений йти з батьківського дому; життя, у яке потрапляє, не завжди прихильно ставиться до нього; хлопець змушений боротися з несприятливими обставинами. Інколи людина знаходить собі нове пристанище, намагається пристосуватися до змінених умов життя. Трапляються випадки, що людина не витримує випробувань і повертається до покинутого дому або ж гине морально, стає «пропащою силою».

Герой роману «Свято» Є. Пашковського – «пропаща сила», хоч не раз мріє про повернення або ж робить несміливі до того спроби. Тут постає ще одна проблема, яка докладно розроблена Панасом Мирним та Іваном Біликом у соціально-психологічному романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», – виродження неспокійної, обдарованої індивідуальності у злочинця. Письменники 2-ї пол. ХІХ ст. причину моральної деградації такої особистості вбачали у соціальних факторах: моральне виродження детерміноване соціальною дисгармонією. Сьогодні ця проблема осмислюється у дещо іншій площині: чи можливе існування такої утопічної соціальної гармонії, чи можливе узагалі життя без драм, переступів, злочинів?

Роман «Свято» дуже відчутно спирається на традиційне письмо, на національну літературну традицію (вибір теми, ідейні акценти, введення до структури художнього твору народно-пісенних мотивів, на яких побудовані численні асоціації тощо). Основна сюжетна лінія розгортається навколо драми Андрія – блудного сина. Ця історія аналогічна до сюжету з роману В. Підмогильного «Місто», але Є. Пашковський прагне виробити свій стиль епічно-ліричного мовлення. Показовою з цього боку є відмова від діалогічної форми. У романі «Свято» діалог виконує суто інформативну функцію, відчутно, що це непотрібний елемент у розбудові твору, без нього автор може легко обійтися. Цьому сприяє й основний стильотворчий фактор: персонаж Є. Пашковського – приречений самотник. А монологізувати мовлення це й означає відмежуватися, замкнутися в собі.

Андрій, головний герой роману «Свято» Є. Пашковського, викинутий із села, як і мільйони його ровесників. Над причинами цього

явища автор чи його герой не задумуються – це одна з реальностей життя. Андрій потрапляє в місто (Київ), а звідти – в Афганістан. Звідти він повернувся фізично здоровим, але душевно спустошений, втомлений. Його чекає дівчина, яка живе в міському гуртожитку. Андрій мріє про одруження і власний затишок. Герой залюбки відвідує рідний край (під впливом ностальгійних почуттів), але повертатися туди не збирається. Андрій згадує навіть посвячення у парубки у селі, своєрідну ініціацію: «...батька й матір шануєш? не просторікуєш за столом? а цілований, не? кажи по правді! а вдежину справну маєш? може, маршалком хтось на весілля візьме», відтак наказували співати, Андрій набичував шию, басив як міг, «чом дуб не зелений? бо туча прибила, козак невеселий – лихая година, ой як мені, дубе, веселому бути: любив дівчиноньку, не можу забути», «веселої, утни, веселої», він старався вгодити, «чого ти, дівчино, по тім лісі блудиш, либонь ти, дівчино, мого сина любиш? якби не любила, то б і не ходила, через твого сина бистру річку брила», «ну, коли так, прозивайсь парубком», на греблі його, роздягненого, за руки, за ноги шубовснули в ставкове срібноводдя, піднесли оскоминну зелепугу й чарку, поплескали по мокрій спині, «теперечки можеш присікуватись до чужосельців, заїхати по мармизі ухажору своєї дівчини, крутити пляшку в підхмеленому колі, ставати на рушничок, сікти щиглями по вухах стабунену під вікном малишню, ставити платівки на радіолу, одним словом, действуй» [2, с. 109].

Перша кривда, якої зазнає Андрій, – зрадливість дівчини, з якою мріяв одружитися. Хлопець намагається усе забути – влаштовується на роботу (стелить на вулицях асфальт – така подія була і в житті самого автора) і закохується у жінку, для якої «дитя – фотографія, милування на відстані», бо маленька дочка живе у старій матері в селі. Друзі цієї жінки убогі й нікчемні. Попри все Андрій хоче утриматися в місті. Але й тут він приречений на поразку: Анна губить їхнє спільне дитя – вона не готова до серйозних стосунків. Андрій не знаходить надійного пристанища: їздить до рідного дому у село, знову повертається у місто. Драма душі Андрія не в тому, що він «невдаха», а в тому, що він людина добра, але не здатна протистояти моральному спустошенню, якого зазнає від життєвих невдач. Моральна сила Андрія, скерована на добро, гине. Отже, на хибний шлях стає той, хто обриває своє коріння, хто не протистоїть злу. Самотність, жаль, туга, страх, тривога, розпач – це означальні слова твору.

Стильовою домінантою, основним конструктивним елементом текстів Є. Пашковського стає фрагмент, деталь, які спрямовані, передусім, на вираження цінності світу. У романі «Свято» присутня величезна кількість фрагментів-сновидінь, візій, які віщують трагічні події в житті персонажів. Бурхливе асоціювання, несподіване поєднання віддалених образів, зосередження на інтуїтивному, несвідомому осягненні світу, заглиблення в марення, сновидіння, відтворення фактичного функціонування відчуття і думки без будь-якого контролю розуму покликані не лише попередити очевидні драматичні, трагічні події, але й занурити читача у потаємно-достеменний сенс буття, зафіксувати химерні видіння, де простір і час, людина і витвори її уяви постають zdeформованими. Екстатичні стани призводять до кардинальної зміни свідомості. Стара жінка, мати Олени й Анни, розказує свій «сон анахтемський»: «...стадо плямистих свиней шубовснуло з кручі до пінявих вод, кувіщить (виразна алюзія до біблійної притчі), з оскаленими задертими рилами пливе за обрій, відтак воскресла воєнна пора, колій Терешко за задні ноги до сволюка підвішує кабанця, мотузок шоркає об залізний гак, сіє в очі іржу... послинює мантачку і гострить ножа, паруючою в кварти кров'ю запиває щупку солі на язиці, білує щетитисту тушу...». Прокинувшись, стара жінка думає про близьке горе, яке може трапитись з її сином чи двома доньками: «не перед добром лихе снище, ой не, довідаюсь-но в город, сусідка корову вицяпне й малу догляне, авжеж». У недоброму сні вона бачить прокляття: «прокляття перелетіло на голову Анни? На ухажорів неїних? На дітей?.. Господи, помилуй безпутню дочку мою, зжалься над нею, зціли біснування її і пошли милосердну надію, і спокій замість гордині, не доведи до гріха» [2, с. 113]. Сумні події не забарились: Анна (одна з дочок старої жінки) позбавилась дитини. Андрій, співмешканець Анни, теж вражений вчинком коханої, адже мріяв про родинне життя. Він гостро відчуває власну провину, адже був у селі, коли в Анни визріла страшна думка. Сон, марення, у які поринає персонаж, передають його душевні муки, сум'яття: «наснилось, що гуляє з дитиною над каламутним потоком... дитя забігає в швидку каламуть, жаліється на кутній зубик, потім заходять до лікарні, «хіба можна такій малишні рвати зуба?», він обертається в кріслі, червоно плює до посудини з ватою, він боїться, «дитятко лишилося без догляду за дверима, аби-но кудись не зайшло». Сон

залишив гнітюче відчуття: Андрій розуміє, що зруйнувались його надії на родинний затишок, усе його життя втратило сенс.

Не менш важливу роль у романі відіграють уснопоетичні фрагменти: приказки, вкраплення уривків з народних пісень. Таке повернення до фольклору сприймається як нагадування читачеві про середовище, з якого вийшов Андрій і зрештою усі персонажі. Вони покинули село, але так і не змогли пристосуватися до нових умов у місті: усі мають пристанище, але не мають дому, де б панував затишок, родинне тепло. Попри спроби створити сім'ї, усі персонажі залишились самотниками, мешканцями гуртожитків, врешті – стають людьми, які поволі втрачають ту високу моральність, духовність, які прищепило село. Раз-у-раз персонажі пригадують чи співають ту чи ту українську пісню: «пропив коні, пропив вози, пропив ярма ще й занози, все чумацькеє добро», «чом дуб не зелений? Бо туча прибила, козак невеселий – лихая година, ой як мені, дубе, веселому бути: любив дівчиноньку, не можу забути», «чого ти, дівчино, по тім лісі блудиш, либонь ти, дівчино, мого сина любиш? якби не любила, то б і не ходила, через твого сина бистру річку брила», «чи ти будеш, дівчинонько, за мною тужити, як я сяду та поїду до війська служити? Ой не буду, козаченьку, далєбі, не буду – ти за нові ворітенька, я тебе забуду», «годі тобі, голубонько, високо літати, ходи, сідай коло мене, щось маю казати: за річкою, за бистрою наברי отрути, дай же мені того зілля, щоб тебе забути», «дівчино моя, гей, сідай на коня, та й поїдем у чистеє поле, до мого двора», «ой на Івана Купала там ластівонька купалась, на беріжечку сушилась, білим рушничком втиралась» та ін.

У романі «Свято» можна виявити риси імпресіонізму. Прозаїк зосереджується на відтворенні миттєвих вражень персонажів від безпосереднього зіткнення з дійсністю, на щонайточнішому фіксуванні сприйнятого в даний конкретний момент. Він зображує мінливі нюанси настрою, невпинний перебіг почуттів, вражень як потоку свідомості, фіксуючи перше миттєве враження персонажів від оточуючого середовища: («Віра закликала в гості: пес на утрамбованому котовилі зубами сік блохи, мати на ослоні крізь м'ясорубку чавила в емальовану миску помідори, зітхнула на привітання, на сходах донька фломастером підмальовувала метеликів на зачитаній книжці і постаречому кахикала в кулачок...на другому поверсі Ігор помітив: над курганом спалахує сторожове світло, містечко урозкидь огортає дим-

кувата імла, ріка засинає в кам'яній, зеленкуватій від моху тіснині, зрідка мотористи пригинаються в катерах під мостом, на сходах жінка пестить бант на голові доньки, що здивовано глипає на чужака в дверях...» [2, с. 154]). Письменник у такий спосіб намагається максимально наблизитися до «правди дійсності», побаченої неупередженим зором, без якихось опосередкувань, продиктованих традицією, а насамперед – певною ідеологією. Загальна ідеологічна настанова автора – на духовне відродження, гуманізацію світу, на згармонізування людського суспільства, людини і природи, людини і космосу. Ставлячи перед собою завдання зафіксувати реально існуючі моменти, а не конструювати якісь моделі, письменник відкидає поняття ідеалізації й ідеалу, адже ідеал практично не може явитися в конкретній реальності. Разом з цим зникає однозначне романтичне протистояння високого і низького, прекрасного і потворного, – ці антонімічні начала, поняття переплітаються. Наприклад, Андрій зовсім не ідеальний персонаж, це звичайна, щоправда з вельми чутливою душею, людина, вкрай стомлена життєвим хаосом. У його душі панує і альтруїзм, і егоїзм, і високе, духовне, і приземлено-низьке, і слабке, і сильне. Андрій вкрай суперечлива особистість.

У романі часопростір ущільнюється і подрібнюється, події поступаються місцем уривчастим фрагментам, які відбиваються у свідомості персонажів. Кожне найменше враження набуває самодостатньої цінності. Картини атомізуються, подрібнюються: «...ще стіни тримали дух свяченої верби, ще сухі айстри ліловіли на купі книг ... ще з “огоньківської” обкладинки над дзеркалом зорив босий Толстой, ще на дитячому ліжку дрімало безвухе зайча, на томику Мопоссана лежав навпіл згорнутий журнал “Здоровье”, коли хруснули її пальці, «горіла сосна, палала, під нев дівчина стояла», – жалісна моя, ходім до мене, бабуся на богомілля поїхала»... житиму тутай до зими, – “більше служить не будете, під білий вельон підете”, осінню легше забути, розійдемось, та й, – “під білий вельон, під вінок, більш не підете у танок...”» [2, с. 116].

Характер персонажа втрачає статичність, а іноді й цілісність. Увагу Є. Пашковського часто привертають саме ті моменти, які розкривають у героєві риси, несподівані для нього самого, неспіввідносні з його буденною поведінкою. Персонаж цікавий не стільки своєю активністю, спрямованістю на перетворення зовнішнього світу, а саме «пасивною» здатністю сприймати, реагувати на зовнішні

збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень: «Спросоння чув: бабця шкребе сковороду ножем і виполіскує теплою водою з чайника; металевий звук кігтів груди новим забуттям, доки в перед-обід помітив крізь прохил фіранки: хазяйка пхнула до трьохлітрового слоїка посипану сіллю цілушку хліба, пішла до сусідки по молоко... звідтепер кожна година розлуки, кожне випадкове на осінніх дорогах добро, кожен видих милосердя до стрічних людей власкавить долю до дитини з нестерпно старечим бухиканням...» [2, с. 98].

Повістеве начало хоч і зберігається, проте втрачається розлогий, цілісний сюжет, натомість у ньому посилюється ліричне, суб'єктивне начало та фрагментарність оповіді. Сюжет як ланцюжок зовнішніх подій втрачає своє колишнє значення. Стержневою первиною стає настроєвість – в романі Є. Пашковського сюжет ледь-ледь проступає, натомість розкриваються вузлові почуття, стани героїв – втома у місті, відпочинок на селі, на природі, спалахи душевної енергії. Прозаїк за допомогою різноманітних засобів викладу (різні форми внутрішнього монологу, спроби відтворення потоку свідомості героїв, сюрреалістичні, імпресіоністичні, експресіоністичні фрагменти) намагається відтворити взаємозв'язок різних сфер людського сприймання, передати одночасно зорові, слухові, дотикові враження як взаємозалежні, взаємопереплетені.

Пейзаж у творах Є. Пашковського – це не просто картина природи, виокремлена спостерігачем і докладно описана, не тло подій, а засіб психологічної характеристики. Підкреслюється його повсякчасна мінливість, непостійність, – причому ці зміни можуть бути спричинені як різним освітленням, часом доби, настроєм спостерігача. Прозаїк легко жертвує широтою, всеохопністю опису, виокремлюючи промовисту деталь, суголосну чи контрастувальну з душевним станом героя: «Обвітрене сонце жахтіло в безхмар'ї, зелені ковальки-стрибунці злякано відпорскували від Андрієвих кроків, гасли зеленими іскрами, вітрюган здував випари степу, крізь обкущену безом огорожу на цвинтарі проглядали хрести в рушниках, ґрунтовка біліла між колихкого жита, небосхил бачивсь безкраїм, синьо прозоріла височінь, журно прозоріло серце, наповнившись світлом миттєвої печалі, «любов, народжена із жалю та остраху, миттєва і вічна, як подих...» [2, с. 82]. Нова форма викладу вимагає і нових мовних засобів. Для мови творів Є. Пашковського характерне поглиблене, ускладнене асоціювання, особлива яскрава, оригінальна

тропіка, неврівноваженість, уривчастість синтаксису, послаблення логічних зв'язків у ньому, а натомість посилення емоційності, часте використання інверсій, безсполучникових конструкцій.

Висновки. За допомогою стилістичного «потoku свідомості», фрагментів-снів, візій, які мають містичне значення, фольклорних вкраплень, «обов'язкового порогу незворотності для всіх емоційно-почуттєвих субстанцій, де звичне знищується, зникає, трансформуючись у трансцендентне, ламаючи лінійний дискурс» [6, с. 44], Є. Пашковський змінює погляд на персонажа. Письменника цікавить не лише конкретна людина, а сам феномен людини, феномен масової свідомості, ініційований нівелюванням людської індивідуальності. Услід за Г. Яструбецькою можна стверджувати, що «крайня емоція, криза свідомості, межа існування, інтенсифікація пам'яті, активізація архетипів, трансценденція, танатографічний досвід» [6, с. 27] як психологічно-світоглядна парадигма Є. Пашковського зумовили його образотворчий арсенал. Фрагментування, за словами самого письменника, сприяють «правдивості й переконливості» тексту, підсилюють емоційний вплив на читача. Експресіоністські засоби розкривають глибинні мотиви вчинків персонажів, їхні психологічні стани, внутрішнє напруження, урізноманітнюють форму викладу. Завдяки цьому текст Є. Пашковського сприймається не як неупорядкований потік свідомості, а як логічне розгортання нарації.

Література

1. Зборовська Н. Романи Є. Пашковського (представника нової української прози) // Слово і час. 1993. № 7. С. 12–18.
2. Пашковський Є. Безодня: Романи. Львів: ЛА «Піраміда», 2005. 268 с.
3. Пашковський Є. «...тут тобі заповідано бути письменником»: розмова з цьогорічним лауреатом Шевченківської премії // Голос України. 2001. 14 берез.
4. Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття; упоряд., вступ. слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. Львів: ЛА «Піраміда», 2002. 628 с.
5. Шевчук В. Чи ж буде вороття додому?: (Про твори українського прозаїка Є. Пашковського) // Дніпро. 1989. № 9. С. 5–7.
6. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 380 с.

References

1. Zborovsjka N. Romany Je. Pashkovsjkogho (predstavnyka novoji ukrajinsjkoji prozy) [Romany E. Pashkovsky (representative of the new Ukrainian prose)]. In: *Slovo i chas*, 1993, no. 7, pp. 12–18 (in Ukrainian).

2. Pashkovsjkyj Je. *Bezodnja: Romany* [Abyss: Romans]. Lviv, 2005, 268 p. (in Ukrainian).
3. Pashkovsjkyj Je. "...tut tobi zapovidano buty pysjmennykom": rozmova z cjoghorychnym laureatom Shevchenkivskojji premiji ["... here you are commanded to be a writer": a conversation with this year's winner of the Shevchenko Prize]. In: *Gholos Ukrajiny*, 2001, 14 berez. (in Ukrainian).
4. *Pryvatna kolekcija: Vybrana ukrajinsjka proza ta esejistyka kincja XX stolittja* [Private collection: Selected Ukrainian prose and essays at the end of the twentieth century]. Lviv, 2002, 628 p. (in Ukrainian).
5. Shevchuk V. Chy zh bude vorottja dodomu?: (Pro tvory ukrajinsjkogho prozajika Je. Pashkovsjkogho) [Will return home?: (About the works of Ukrainian prose writer E. Pashkovsky)]. In: *Dnipro*. 1989, no. 9, pp. 5–7 (in Ukrainian).
6. Jastrubecjka Gh. *Dynamika ukrajinsjkogho literaturnogho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).

Viktoriiia Siruk. E. Pashkovsky's Prose: Expressionist Means in Creating a Character. The article deals with the expressionist means in the creation of the character on the example of E. Pashkovsky's prose, in particular the novel "The Feast". Their aesthetic and artistic significance is clarified as means of "truthfulness and persuasiveness" which, according to the writer himself, strengthen the emotional impact on the reader. With the help of a stylistic "stream of consciousness", fragments-dreams, visions that have a mystical meaning, folklore inclusions, "an obligatory threshold of irreversibility", E. Pashkovsky changes the view on the man. Fragments reveal the deep motives of the actions of characters, their psychological states, internal tension, diversify the form of statement. Thanks to this, Pashkovsky's texts are perceived not as a disorderly stream of consciousness, but as a logical representation of the narration.

Key words: expressionism, novel, fragment, character, narration, stream of consciousness.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2017 р.

УДК 821.161.2'05–3.09 Стефаник: 801.65

Вікторія Соколова
ORCID ID: 0000-0002-3682-9406

Ритмомелодика як вияв експресіонізму (вірші у прозі Василя Стефаника)

У статті через аналіз ритмомелодики доведено експресіоністичний характер віршів у прозі В. Стефаника. Індикатором експресіоністської авторської настанови вважаємо внутрішню конфліктність, контраст, які виявляються на різних рівнях поезики. Наголошується контрастність ритміко-інтонаційного

членування внаслідок спорадичної появи метрично організованих фрагментів (аналогів силабо-тонічної метрики, елементів дольника й акцентного вірша) на тлі прозового висловлювання. Як засоби ритмізації мовлення розглянуто рефрени, анафори, аналогічні синтаксичні конструкції, алітерації, асонанси, внутрішні рими.

Ключові слова: експресіонізм, вірш у прозі, ритміка, метрика, інтонація, контраст, градація, В. Стефаник.

Василь Стефаник – яскравий представник українського експресіонізму. У своїй творчості, зокрема в новелістиці, письменник виражає передовсім своє ставлення до того, що він зображує, ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивне, пристрасне. Г. Яструбецька визначає експресіонізм як самостійний стиль «з притаманними йому ознаками катастрофізму, динамічності, трагічного напруження, сили почуття, апеляцій до теми смерті з обов'язковим її архетипом, експресіоністичною стилістикою, гротесково-гіперболічною образністю, надвисанням до духовного ідеалу» [14, с. 87]. Відчуття дисгармонійності, перенапруження, гострого конфлікту, властиве експресіонізму, знаходить вираження не тільки в новелістиці, а й у поезіях у прозі В. Стефаника.

До жанру поезії в прозі В. Стефаник звертається на початку своєї творчої біографії. Появу цієї форми в його творчості дослідники пов'язують із впливом французьких поетів, зокрема Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. Також є думка, що на вираження своїх творчих потуг саме в цьому жанрі митця надихнула творчість С. Пшибишевського. Український письменник пильно стежив за розвитком західноєвропейської літератури, реагував на новітні літературні явища, що засвідчує його епістолярій. Ц. Тодоров, характеризуючи дуальність у віршах у прозі Ш. Бодлера, називає три визначальні фігури: неправдоподібність, амбівалентність, антитеза [11, с. 60–61], ознаки, суголосні з естетикою не тільки символізму, а й експресіонізму. Ці ознаки виявляються й у творчості В. Стефаника. Невід'ємними рисами його поезій у прозі стали глибока внутрішня напруга, гостра емоційність, внутрішня конфліктність, яка знайшла відображення в тематиці, у структурно-композиційному аспекті, засобах художнього вираження, ритмомелодійній організації.

Про експресіоністичний характер творчості В. Стефаника писали О. Черненко, М. Коцюбинська, Р. Мовчан, А. Островська, Л. Петрен-

ко, Г. Софійчук, М. Ткачук, М. Токарник, С. Ямборко, Г. Яструбецька та інші. Ці дослідники визначають експресіонізм як домінуючу стильову ознаку творчості В. Стефаника загалом і новелістики зокрема. Проте існують й інші погляди на проблему творчого методу письменника, коли дослідники наголошують на реалістичності, предметності його письма, імпресіоністичну манеру. С. Хороб вважає, що «треба говорити про своєрідність художнього мислення Василя Стефаника, синтез у ньому таких типів авторської естетичної свідомості, як символізм, імпресіонізм та експресіонізм» [12, с. 414]. Компромісну позицію демонструє М. Теплинський, який, аналізуючи книгу О. Черненко «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника», говорить про синтез різних напрямів і стилів у творчому доробку письменника та пропонує для позначення його своєрідності термін «стефанкізм» [1, с. 44]. Проте йдеться не про формальну належність до певних літературних напрямів, які вже були або тільки формувалися, а про внутрішню психологічну спрямованість, яка реалізується у творчості. Цілком слушна позиція Г. Яструбецької, яка стосовно В. Стефаника має на увазі «експресіоністський тип свідомості, який міг існувати й існував в рудиментарному стані, очікуючи на свій першопоштовх» [14, с. 88]. Г. Яструбецька відзначає таку парадоксальну особливість творчості В. Стефаника, як випередження у творчій практиці тих стильових ознак, які пізніше були теоретично оформлені в німецькому мистецтві як ознаки експресіонізму [14, с. 87–88]. Дослідниця переконана, що «В. Стефанік не може бути зарахованим до тих, хто орієнтувався на експресіоністичну Європу вже тому, що був нею сам» [14, с. 89].

Одна з головних вад традиційних інтерпретацій, на думку О. Черненко, полягає в тому, що вони не розглядають творчість В. Стефаника в контексті літературно-мистецької атмосфери сучасної йому доби. «Стефанік був емоційно глибоко зв'язаним з українським селом, з якого вийшов, – зазначає канадська дослідниця, – але водночас його світогляд був співзвучний з тим світоглядом, що оволодів Європою на переломі століть» [13, с. 48–49]. У виборі тем для своїх творів письменник орієнтувався на реалії сучасного життя, але в їх художньому втіленні виявляв себе яскравим експресіоністом.

Експресіонізм В. Стефаника не менш яскраво, як у новелістиці, виявився в його поезіях у прозі. Жанрову природу поезій у прозі

досліджували О. Бігун, О. Білецький, І. Денисюк, Ю. Кузнєцов, Ю. Орлицький, С. Павличко, А. Підпалій, Ц. Тодоров, Т. Чепурняк, Н. Шумило та ін.

Добірку поезій у прозі в творчому доробку В. Стефаника розглядали у своїх дослідженнях С. Микуш, О. Пилип'юк, С. Крижанівський, Н. Мафтин, Р. Піхманець, С. Луцак, Н. Тишківська. Текстологічним дослідженням поезій у прозі В. Стефаника присвячені роботи В. Варчук. В. Єрмак у дисертації та монографії розглянула твори В. Стефаника, які самим автором були кваліфіковані як поезії в прозі, встановила повний корпус цих творів, визначила їх остаточну авторську редакцію, уточнила датування й інші текстологічні параметри, проаналізувала історію видань поезій у прозі. Окремі аспекти змісту та форми поезій у прозі В. Стефаника проаналізували В. Блідченко-Найко, М. Зушман, О. Кульбабська, С. Хороб, Н. Яцків та ін. Докладний аналіз віршів у прозі В. Стефаника здійснила О. Казанова в дисертації «Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття» [4]. Проте деякі особливості ритмомелодійної організації поезій у прозі В. Стефаника, що визначають його належність до експресіонізму, потребують подальшого дослідження.

Мета статті – схарактеризувати ритмомелодику та її чинники в поезіях у прозі В. Стефаника як вияв експресіонізму. Індикатором експресіоністської авторської настанови вважаємо внутрішню конфліктність, контраст, які виявляються на різних рівнях поетики. Одне із завдань – дослідити художню функцію метрично організованих фрагментів на тлі прозового мовлення та різних типів повторів.

Конфліктність закладена в самому терміні, який визначає жанр творів В. Стефаника й має оксиморонне значення. Поезія в прозі – помежовий жанр, який поєднує ознаки і лірики, і прози, але й досі полемічна проблема кореляції ліричного та епічного родових первнів у художній структурі поезії в прозі. Існує ціла низка понять, так чи інакше пов'язаних із цим терміном: прозовірш, метрична/метризована проза, ритмічна/ритмізована проза, строфічна проза, версейна проза (версе), римована проза, лірична проза та ін. Повторюється звична в літературознавстві ситуація, коли термінів значно більше, ніж явищ, які вони позначають. Але ця ситуація спонукає до більш докладного розгляду родових ознак, зокрема ритмомелодійних чинників у віршах в прозі на конкретному матеріалі, а саме у творчості В. Стефаника.

Розмаїття жанрових визначень характерне й для літературознавчої рецепції поезій у прозі В. Стефаніка. Сам автор, для цілої творчості якого характерна лаконічність, максимальна стислість і виразність вияву змісту, у листах називає свої твори «маленькими образочками». Дослідники паралельно вживають терміни, у кожному з яких акцентовано на одній із родових ознак – «прозова мініатюра», «оповідка», «сюжетний шкіц», «лірична мініатюра». Уживається також термін «прозово-поетична» мініатюра, який урівноважує ознаки різних родів і може вважатися аналогом до загальноприйнятого «поезія в прозі».

В українській модерній літературі поезія в прозі розвивалася досить активно. С. Павличко стверджує: «У тому, що на зламі століть в українській літературі з'явилася поезія в прозі, не було нічого надзвичайного. Данину цій формі віддали буквально всі: від Лесі Українки та Ольги Кобилянської до Стефаніка й Черемшини» [8, с. 124]. М. Зушман, досліджуючи поезію в прозі в жанрово-стильовій проекції малої прози Б. Лепкого та його сучасників, таких як М. Яцків, Марко Черемшина, О. Кобилянська, зазначає: «Вочевидь, саме поезія в прозі найбільш адекватно відповідала потребам згаданих прозаїків при художньо-стильовому вирішенні образно-сюжетної парадигми того чи іншого твору з позицій і завдань модерної естетики» [2, с. 106]. Орієнтація на модерну естетику була мотиваційною основою звернення до поезії в прозі. Іншу причину звернення до цієї форми називає О. Кобилянська: «Всі дрібні поезії в прозі – це “каплі моєї крові”. Повставали з хвилин, де я чула себе понижуваною, скривдженою, несправедливо осуджуваною, одним словом... я плакала поезіями в прозі» [5, с. 216]. Свідчення про тяжкі душевні переживання, що спричинили звернення В. Стефаніка до форми поезії в прозі, зафіксовані в його листах до найближчих людей – О. Гаморак та подружжя Морачевських. Зміст цих творів виявляє глибокі болісні почуття хворого розпукою серця, виражені з оголеною експресивністю. Емоційними маркерами змісту Стефанікових поезій у прозі є образи муки, болю, ридання, смерті, чорної хмари, крові, закутої душі тощо, тобто експресіоністична природа образності не викликає сумніву. Але вона увиразнюється та посилюється ритмомелодійними чинниками. «У ритміці, її специфіці та силі (мірі/надміру інтенсивності) – зерно експресіонізму», – стверджує Г. Яструбецька [14, с. 97].

Дослідники вже звертали увагу на особливості ритміко-інтонаційної організації поезій у прозі В. Стефаника, наголошуючи ті її особливості, які можна визначити як експресіоністичні. «Узагальнено можна визначити, що неспокійна, зболена, трагічна ритмомелодика поезій у прозі В. Стефаника спричиняється насамперед зміною ритму читання: роздумлива плавність, що створюється переліком однотипних конструкцій (однорідних членів, односкладних речень, однотипних частин складного безсполучникового речення) змінюється питальними, окличними реченнями, реченнями із звертаннями, вигуками, неповними реченнями, парцелятами, яким властивий ритм великого драматичного напруження. Це й створює схвильовану, надривно-тривожну картину поетичної прози В. Стефаника» [1, с. 79]. О. Казанова, ретельно дослідивши вірші у прозі В. Стефаника, формулює низку висновків, у яких визначає й художню функцію ритмомелодійних чинників. Зокрема дослідниця звертає увагу на наскрізні повтори на різних рівнях інтонаційної організації (рефрени, анафори, евфонічні засоби), засоби поетичної градації, антитези, тропеїчні форм мовлення, акцентування однорідних членів речення внаслідок ритмічних переносів. Також доведено, що наростання експресивності висловлювань та ритмічність оповіді досягається строфічним упорядкуванням текстових елементів, що за своєю структурою та функціями наближається до віршованих строф.

На підтвердження таких висновків розглянемо й інші аспекти ритмомелодійної організації поезій у прозі В. Стефаника. Насамперед ідеться про наявність у прозовому тексті таких елементів ритмічної організації, які властиві віршованому текстові, зокрема спорадичних метричних схем. Метром у прозі Ю. Орлицький називає фрагмент тексту, що можна трактувати як аналог силабо-тонічного віршового рядка чи групи рядків [7, с. 48], і пропонує мінімальний обсяг такого фрагменту: три стопи трискладового метра і чотири стопи двоскладового. Як виняток, в оточенні значної кількості метричних фрагментів одного розміру, до метра в прозі можна зараховувати і фрагменти меншої, ніж еталонна, довжини. Якщо одночасно використовуються обидва типи метрів, можна говорити про поліметричну метризацію.

У творах В. Стефаника фіксуємо наявність фрагментів двоскладових метрів (різностопових ямбічних, найбільший фрагмент складається з 9-стопового ямбу, хореїчних), суттєво більшою мірою – трискладових (наявні всі – найбільше – амфібрахій). П'ятистоповий

амфібрахій формує виразний ритм і слугує інтонаційним сигналом об'єднання чи розчленування, зіставлення різних етапів розгортання сюжету: «Шепчи до людей як ярочок до берега свого» [10, с. 23]; «Пустило лучі по широких рівнинах далеких» [10, с. 28].

Фраза може розбиватися на метрично впорядковані невеликі фрагменти, ще й увиразнені інтонаційно появою внутрішньої рими: «всі зорі з неба / стягну до тебе» (Я2 з нарощенням) [10, с. 26]. Частина тексту можуть бути різними за обсягом і різноякісними метрично: «Там скований шелест листків придорожніх, (Ам4) / що шептали, (Ан1) / аби вівці мої їх не переступили, (Ан4) / аби в шкоду не забігали» (Х4) [10, с. 25]. Така побудова сприяє виділенню певних вузлових моментів і фіксації уваги на них.

У багатьох моментах дотримання метричної форми характерне для початку семантико-інтонаційного фрагменту, але потім простежується ритмічний збій, викликаний переходом на іншу метричну форму, або прозову мову. Яскравим прикладом такої ритмомелодійної організації слугує початок поезії «Раненько чесала волосся». Перший відтинок демонструє використання амфібрахія («Раненько чесала волосся»), другий починається з анапеста з наступним ритмічним перебоєм («Крізь вікно протискалися промені осінні»), далі знову амфібрахій і перебіїв («Сповзали з волосся, як срібні, тоненькі ниточки з золотої брилі»). Подібні приклади знаходимо й в інших творах. Поезія «Ользі присвячую» структурується не тільки за рахунок семантико-синтаксичних й анафоричних повторів, а й завдяки тим ритмічним сигналам, які забезпечуються таким прочитанням займенників «моє», «мені» (—' U), де перевага надається інтонації: «І чого ти, серце моє, квилуш мені в грудях». Вірш «Амбіції» починається зі сполучення ямба й анапеста, далі виникає вже цитований фрагмент п'ятистопового амфібрахія, передостаннє речення розпочинається чотиристоповим анапестом із наступним ритмічним перебоєм.

Ритмічна інерція, викликана звучанням почутку фрази, раптово руйнується, виникає ефект нездійсненого ритмічного очікування, тим самим акцентовано увагу на наступній частині.

Окрім аналогів силабо-тонічної метрики, В. Стефанік використовує елементи дольника й акцентного вірша. У поезії «Городчик до Бога ридає» простежуємо поєднання фрагментів, організованих на основі амфібрахію та дольника.

«Конструктивним елементом ритмо-інтонаційної організації висловлювань стає поетика паузації», – зазначає О. Казанова [4, с. 43]. Дослідниця стверджує, що нагнітання емоційного напруження, переживань ліричного суб'єкта відбувається саме через короткі паузи, позначені в тексті переважно трикрапкою. Структурною симетричністю відзначається поезія «Ользі присвячую», що складається з трьох дворядкових інтонаційних фрагментів-строф, які звучать рефреном, і двох п'ятирядкових між ними. Рефрени передають динаміку внутрішніх почуттів і сприяють більшій виразності мовлення, вони складаються з двох риторичних запитань: «*І чого ти, серце моє, гріху багато в собі маєш? І чому ти, серце моє, не пукнеш?*» [10, с. 24]. Смысловий ефект посилюється тим, що повтори не абсолютні, дії та стани серця різні, це руйнує певну змістову й ритмічну інерцію та сприяє конденсації сенсу. В естетиці символізму різнорівневі повтори слугують засобом забезпечення гармонійної, наспівної інтонації, але у творах В. Стефаніка вони створюють інший художній ефект. Висхідна інтонація риторичних фігур, чітке акцентоване паузування, градаційне нанизування структурних елементів створює напружену, рвану, дисгармонійну експресивну інтонацію.

Задля утворення ритмічного ладу тексту «Чарівник» речення розбивається на декілька абзаців – аналогів строфічного поділу, неоднорідних за своєю структурою. Нагнітання емоційного напруження, переживань ліричного суб'єкта відбувається саме через короткі паузи, позначені в тексті переважно трикрапкою. Експресіоністська природа віршів у прозі виявляється насамперед у членуванні текстів на різні, найчастіше неспівмірні фрагменти. Фрагментарність, виокремлена графічно й інтонаційно, характерна для таких творів, як «Чарівник», «У воздухах плавають ліси», «Городчик до Бога ридає». У першому обсяг фрагментів мінімальний, більшість із них – риторичні фігури, надзвичайно інтонаційно виразні й акцентовані.

Дослідники говорять про циклічність поезій у прозі. Твори В. Стефаніка цього жанру теж складають своєрідний цикл, який розпочинається декларацією власного розуміння природи творчості та її призначення. У творі наголошена ідея жертвності, повної віддачі себе бесіді-творчості.

Подвійною ризикою циклу можна вважати твори «Вечір» і «Старий жебрак стоїть», які пропоную розглядати разом. Підстава –

спільна тематика, наявність інтертекстуальних та інтермедіальних апеляцій до мистецтва середньвіччя, деякі образи та ідеї, які повторюються, зокрема ідея спливання води в структурі порівняння:

«Одіж її спливає по камінні, як брудна струя води»;

«Плач спливає по сходах камінних надвір» («Вечір») [10, с. 28];

«... лишень збите сиве волосся пасмами падає в долину, як вода» («Старий жебрак стоїть») [10, с. 28].

Ідейне навантаження двох творів контрасне, у першому звучить ідея байдужості до людських страждань, у другому їй протиставляється душевна щедрість мужички. Обидва твори представляють ритмізовану прозу, або поліритмічні композиції, у яких ритмомелодика складно та своєрідно співвідноситься зі змістом.

У I частині вірша «Вечір» фіксується статична картина, візуальне зображення, надзвичайно виразне. Воно придатне до кінематографічного втілення за різними планами. Дуже легко уявити собі цю розкадровку.

У II частині – перевага звукових образів. Починається словом «чуємо» й надалі образний ряд спрямований на слухове сприйняття. Звуковий ефект посилюється синтаксичним, лексичними, фонічними повторами. Ключове слово-образ – «плач», воно й похідні від нього повторюються шість разів, виокремлюються за допомогою алітерації, що не дуже характерно для В. Стефаніка: *«плачуть плачем дитинячим»*.

Вірш «Старий жебрак стоїть» за ритміко-інтонаційною структурою можна поділити на п'ять частин. Ритм двічі пришвидшується і двічі уповільнюється. Перше пришвидшення, динамізм інтонації забезпечується чіткою метричною схемою. Перший інтонаційний фрагмент будується на основі 9-стопного ямба з пірихіями, другий – як 6-стопний ямб. Друге посилення динамізму відбувається завдяки більш дрібному та чіткому ритмічному фразовому членуванню.

Для поезії в прозі було важливим створення драматичного напруження, настроєвої тональності, емоційності чи експресії, тому ритмомелодика цього жанру – важливий елемент усієї художньої структури. Драматичне напруження передається не тільки через монологічне, а й діалогічне висловлювання, тому можна говорити про драматизацію в значенні наближення до драматичного роду літератури. Твори В. Стефаніка «Городчик до бога ридає», «Вночі», «Раненько чесала волосся» поєднують ознаки не тільки епосу та

лірики, а й драми. У монологічних творах ознаками драматизації є наявність адресата висловлювання, вживання займенника «ти», звертань, дієслів наказового способу. Поезія в прозі «Вночі» структурується на основі фіксації реакцій японської рожі й листа кактуса на репліки п'яťох голосів. Цей твір демонструє майстерність автора у використанні числених і різноманітних повторів, від алітерації («*всі пасма ясні висную*»), анафор та епіфор, до повторів аналогічних синтаксичних конструкцій, наприклад: «*Голосом своїм – перлами тебе обциплю, зором своїм – вогнем тебе скупаю, очима своїми – чорними стрілами тебе напою*». Градаційне нанизування однотипних семантико-інтонаційних відтінків, притаманне цьому текстові, дослідники зазвичай трактують як реалізацію народно-пісенної традиції, проте, зважаючи на змістове нагнітання трагічного пафосу, емоційна концентрація якого досягається в передостанній фразі («*А вже цвіт поплив, а лист ще дужче на воду схилився*»), вважаємо таку побудову виразом експресіонізму. Певний ритмічний акцент викликає використання спорадичної рими: «*Перлами чорні птахи загулю, вогнем їх спалю, стрілами чорними пострілю*», «*всі зорі з неба стягну до тебе*», «*голосом зазву і очима погляну – та раєм тобі стану*», «*Нива ся вклонить, ручай у ноги впаде. Чорна хмара пропаде*» [10, с. 26]. Використання таких засобів стає засобом матеріалізації напружених, динамічних, імпульсивних психічних переживань.

Висновки. Експресіоністичний характер віршів у прозі В. Стефаніка знаходить свій вияв у ритмомелодиці. У кореляції ліричного й епічного родових первнів у художній структурі віршів у прозі визначаємо як домінантну ритміко-інтонаційну організацію, яка забезпечує перевагу ліричного складника. Індикатором експресіоністської авторської настанови вважаємо внутрішню конфліктність, контраст, які виявляються на різних рівнях поетики.

Передовсім контрастність ритміко-інтонаційного членування відбувається внаслідок спорадичної появи метрично організованих фрагментів (аналогів силабо-тонічної метрики, елементів дольника й акцентного вірша) на тлі прозового висловлювання. Контраст, ритмічний перебіг, руйнування ритмічної інерції відбувається накож завдяки поділу тексту на графічно оформлені частини, які можна визначити як строфічні. Як засоби ритмізації мовлення розглядаємо рефрени, анафори, аналогічні синтаксичні конструкції, алітерації, асонанси, внутрішні рими.

Ознакою експресіонізму віршів у прозі В. Стефаника постає конденсація та потужність емоційного виразу, що знаходить вияв у напруженій, динамічній, дисгармонійній, надривно-тривожній інтонації, створеній завдяки активному використанню риторичних фігур, чіткому акцентованому паузуванню, градаційному нанизуванню структурних елементів.

Література

1. Василь Стефаник – художник слова. Івано-Франківськ: Плай, 1996. 272 с.
2. Зушман М. Поезія в прозі в жанрово-стильовій проекції малої прози Б. Лепкого та його сучасників // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр. Ужгород: Говерла, Вип. 15. 2011. С. 104–111.
3. Єрмак В. Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника. Київ: Наук. думка, 2016. 149 с.
4. Казанова О. В. Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: Автореферат дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2008. 20 с.
5. Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця. Київ: Дніпро, 1982. 446 с.
6. Микуш С. Поезія в прозі Василя Стефаника. Поетика // Вісник Львівського університету: Сер. філологічна. Вип. 39 ч. 1. Львів, 2007. С. 207–215.
7. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Москва: РГГУ, 2002. 685 с.
8. Павличко С. Теорія літератури. Київ, Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 664 с.
9. Підпалый А. Особливості форми «вірша в прозі» в модерністичній українській поезії // Слово і час. 2003. № 11. С. 32–39.
10. Стефаник В. Вибрані твори. Харків: Веста: Вид-во «Ранок», 2003. 192 с.
11. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
12. Хороб С. І. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізод драми? // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2 (34). С. 405–422.
13. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Мюнхен: Сучасність, 1989. 277 с.
14. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

References

1. Vasyl Stefanyk – khudozhnyk slova [Vasyl Stefanyk – the artist of the word]. Ivano-Frankivsk, 1996, 272 p. (in Ukrainian).
2. Zushman M. Poeziia v prozi v zhanrovo-stylovii proektsii maloi prozy B. Lepkoho ta yoho suchasnykiv [Poetry in prose in the genre-style projection of small prose by B. Lepky and his contemporaries]. In: *Suchasni problem movoznavstva ta literaturoznavstva*, Uzhhorod, 2011, pp. 104–111 (in Ukrainian).

3. Iermak V. *Tvorcha istoriia poezii u prozi Vasylia Stefanyka* [The creative history of poetry in Vasyl Stefanyk's prose]. Kiev, 2016, 149 p. (in Ukrainian).
4. Kazanova O. V. *Novelistyka V. Stefanyka i rodo-zhanrovi osoblyvosti ukrainskoi maloi prozy kintsia XIX – pochatku XX stolittia* [Novelistics of V. Stefanyk and the genre features of the Ukrainian small prose in the end of XIX – beginn in of the XX century]. Extended abstract of PhD dissertation. Odesa, 2008, 20 p. (in Ukrainian).
5. Kobylanska O. Yu. *Slova zvorushenoho sertsia* [The words of the moved heart]. Kiev, 1982, 446 p. (in Ukrainian).
6. Mykush S. *Poeziia v prozi Vasylia Stefanyka. Poetyka* [Poetry in prose by Vasyl Stefanyk. Poetics]. In: *Visnyk Lvivskoho universytetu*, 2007, issue 39, part 1, pp. 207–215 (in Ukrainian).
7. Orlytskyi Yu. B. *Stikh i proza v russkoi literature* [Poetry and prose in Russian literature]. Moscow, 2002, 685 p. (in Russian).
8. Pavlychko S. *Teoriia literatury* [Literary theory]. Kiev, 2002, 664 p. (in Ukrainian).
9. Pidpalyi A. *Osoblyvosti formy "virsha v prozi" v modernistychnii ukrainskii poezii* [Features of the form "poem in prose" in modernist Ukrainian poetry]. In: *Slovo i chas*, 2003, issue 11, pp. 32–39 (in Ukrainian).
10. Stefanyk V. *Vybrani tvory* [Selected works]. Kharkiv, 2003, 192 p. (in Ukrainian).
11. Todorov Ts. *Poniattia literatury ta inshi ese* [The notion of literature and other essays]. Kiev, 2006, 162 p. (in Ukrainian).
12. Khorob S. I. *Poetyka konfliktu u prozi Vasylia Stefanyka: dramatyzatsiia noveli chy epizatsiia dramy?* [The poetics of conflict in Vasyl Stefanyk's prose: dramatization of a novel or the transformation of drama into an epic poem?]. In: *Prykarpatskyi visnyk NTSh. Slovo*. 2016, issue 2(34), pp. 405–422 (in Ukrainian).
13. Chernenko O. *Ekspresionizm u tvorchosti Vasylia Stefanyka* [Expressionism in the work of Vasyl Stefanyk]. Munich, 1989, 277 p. (in Ukrainian).
14. Iastrubetska H. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [The dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Lutsk, 2013, 380 p. (in Ukrainian).

Viktorija Sokolova. Rhythm and Melody as a Manifestation of Expressionism (Poetry in Prose by Vasyl Stefanyk). The article provides a proof of the expressionistic character of V. Stefanyk's poetry through the analysis of rhythm and melody. The rhythmic-intonational organization, which causes the prevalence of the lyrical component, is defined as dominant in the correlation of lyrical and epic generic elements in the artistic structure of poetry in prose. The internal conflict and contrast, manifested at different levels of poetics, are considered the indicators of expressionistic author's guidance. The contrast of the rhythmic-intonational division is emphasized through the sporadic appearance of metrically organized fragments (analogous of the accentual-syllabic meter, elements of the accentual verse) against the background of the prose utterance. Refrains, anaphors, similar syntactic constructions, alliteration, assonances, and internal rhymes are considered means of rhythmization of speech.

As a sign of expressionism in V. Stefanyk's poetry in prose, we determine the condensation and power of the emotional expression found in a tense, dynamic,

disharmonious, perturbingly disturbing intonation created by the active use of rhetorical figures, a clear accentuated pause, and gradation of the structural elements.

Key words: expressionism, poetry in prose, rhythm, metric, intonation, contrast, gradation, V. Stefanyk.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2017 р.

УДК 821.161.2-3Тютюн.09

Ольга Турган

ORCID ID: 0000-0001-6504-8759

«...Відчуваю людину, як рана сіль»: експресіоністична поетика в творчості Гр. Тютюнника

У статті досліджуються поетикальні особливості експресіонізму в творчості Гр. Тютюнника, що стали виявленням його світовідчуття. Акцентовано увагу на домінуючих екзистенціалах, концептах болю, страху, самотності, крику, туги і протесту у новелах і повістях письменника, на експресіоністичній глибинності як творчості, так і особистості художника слова.

Ключові слова: поетика, експресіонізм, концепт, межова ситуація, екзистенціал.

*З любові й муки народжується
письменник – іншого шляху в нього нема.*

Гр. Тютюнник

М. Коцюбинська, визначаючи «смак правди» в творчості Гр. Тютюнника, свої відчуття її рецепції порівняла зі «сприйняттям-переживанням» іншого знакового феномену української новелістики – Василя Стефаника [див.: 6, с. 222].

У літературознавстві саме з творчістю В. Стефаника пов'язують утвердження напряму експресіонізму в вітчизняній літературі. На нашу думку, така паралель сприйняття цих митців не випадкова.

Питання поетики експресіонізму в новелістиці Гр. Тютюнника порушили автори статті «Художня проза Григорія Тютюнника: поетика експресіонізму» А. Клименко і О. Пуніна [3]. Проте ця проблема потребує подальшого дослідження й конкретизації.

Є багато визначень явища експресіонізму в літературі і мистецтві (Ю. Ковалів, Г. Меднікова, М. Моклиця, Г. Недошивін, О. Осьмак, М. Петренко, О. Черненко, Н. Шумило, Г. Яструбецька та ін.). Як наголошувала О. Черненко: «Для експресіоністів важливим було те,

щоб мистецтво відображало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції і щоб воно теж було експресією ритму та руху життя... Їх метою було показати всі аспекти життя без жодної ідеалізації, однаково погані і гарні, підлі і шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні і т. д., бо всі вони є виявом людської духовости. Для них істотнішою була експресивна сила динамізму, що виявляла психіку людини, її злі або добрі прикмети. Тим-то не краса, а експресія – сила духового виразу, стала характеристичною властивістю естетики експресіонізму» [17, с. 222].

Як констатує Ю. Ковалів, «концепційною підставою формування експресіонізму була “філософія життя”, містичні, ірраціональні стихії розірваного часу, характерні для світогляду представників творчої інтелігенції, що переживали хаос абсурдного буття, передчуття апокаліптичних подій, які прокотилися світом у вигляді масштабних воєн та революційних рухів першої половини ХХ ст. ... Формуванню експресіонізму сприяли й положення німецького естетика К. Філлера щодо теорій бачення (чистого споглядання) та формотворчості, на підставі якого у мистецтві вбачали засіб подолання людиною стану самотності, шляхи відновлення втрачених зв'язків із довкіллям, духовного опанування людиною світу шляхом його спотворення. Водночас зазнавав спростування й аристотелівський мімезис, адже, на переконання експресіоністів, достеменний митець повинен не наслідувати зовнішній світ, а деформувати його, вивести на рівень “мистецтва крику”, творити іншу, особливу дійсність, наскрізь бачену крізь призму неухильного розладу» [7, с. 322–323]. Експресіоніст, вважає Г. Яструбецька, на відміну від імпресіоніста, «звільняє дійсність від дійсності для оприявлення сутності, що незалежна від часопросторових (соціальних, економічних, історико-культурних) факторів. Це завдання тих, хто хотів повернути людині людину, світові – його не знищені цивілізацією природні ритми... Крайня емоція, криза свідомості, межа існування, інтенсифікація пам'яті, активізація архетипів, трансценденція, танатографічний досвід» [19, с. 8]. Для експресіонізму характерна психологічно-світоглядна парадигма – що зумовлює «...образотворчий арсенал, де переважали гротеск, гіпербола, синекдоха, оксиморон. Згущення барво- і звукосемантики до межі надриву. Концентрація почуття і думки до стану вибуху. Трансформація поліфонії світу в єдине абсолютне» [19, с. 8].

За М. Коцюбинською, експресіонізм – «то не щось таке, що в корені суперечить реальности, предметному світові, спотворює їх. Навіть свідомо, з естетичною метою деформує певні реалії, він не порушує внутрішнього змісту «душі» явища, навпаки, видобуває, виносить їх на світ Божий. Предметна сутність тут прозирає, навіть увиразнюється завдяки деформації» [14, с. 202]. Та й взагалі, слушно наголошує дослідниця, «...такі вони умовні, ці визначення, – реалізм, натуралізм, імпресіонізм... Надто в літературі українській з її розмитістю меж між художніми стилями й напрямками. В реальному художньому житті маємо взаємопереходи, химерні сплети, сплави різної тривкості» [14, с. 201].

До ознак експресіоністичної поетики в українській літературі належать «напруженість виражальних засобів, впровадження нових версифікаційних і синтаксичних форм, зокрема деформація поетичного рядка: «нанизування» образів, градаційна експресивність, різке контрастування; особливий світ насичених кольорів і барв, які рельєфно підкреслюють трагізм зображуваного. Деформований художній світ вибудовується на смисловій градації, що досягається через містку метафору; семантика граничної експресивності образних утворень, окличні та звертальні конструкції, «інтуїтивна мова крику» підкреслюють напруженість почуттів ліричного героя чи персонажів прозових творів» [9, с. 11].

Суб'єктивне сприйняття дійсності та її творче індивідуальне оформлення характерне для Гр. Тютюнника, який, як і його попередник В. Стефаник, звернувся в основному до селянської тематики. Адже «... такий художній матеріал не може стати вчорашнім днем літератури, бо він незглибимий і вічно мінливий, як саме життя» [5, с. 184], бо «безхитрісний і мудрий сільський люд ... по природі своїй єдиний охоронитель землі, традицій, історії, Бога» [2, с. 11].

Гр. Тютюнник переборював зовнішність, об'єктивність, проникаючи в її появу і вербально оформлював внутрішні стани людської душі, працював так, щоб цензорів «ніде було голкою проткнути між словами», добираючи слова «як зернинку до зернинки». Письменник не дозволяв собі «професійних полегкостей», правилом його було працювати «неквапливо, до краю вимогливо». Літературна творчість для нього була працею, яку треба робити без поспіху, «на совість», «писати тільки під сильним враженням», талант, на його думку, це «крапля здібностей і море праці».

Літературною школою для Гр. Тютюнника була класична новелістика («писати таке, щоб хоч віддалено наближалось виразністю й майстерністю до «Синьої книжечки» В. Стефаника чи до Тесленкових оповідань»). Для нього «написати добре – значить, не написати нічого зайвого». Він також захоплювався прозою Г. Косинки, Ю. Яновського, А. Головка, О. Гончара. Ю. Ковалів заперечує твердження критиків про те, що у Гр. Тютюнника майже не було учнівства: «Насправді він при підтримці брата Г. Тютюнника переборював у собі відразу до українського слова та письменства, яку прищеплювали йому радянська школа та російськомовне середовище Донбасу, долав своє юнацьке захоплення псевдоромантичною імітат-літературою на кшталт роману «Кавалера Золотої Зірки» Бабаєвського, який вважали еталонним у так званій «теорії безконфліктності». Лише повернувшись до етноментальних основ після суворої братової школи, Гр. Тютюнник запізнав «ціну кожного слова, незалежно від того, добре воно чи сердите» [4, с. 61–62]. Він був переконаний, що «літературу за всіх часів робили люди, які вміли носити правду за пазухою». І як згадує М. Слабошпицький, Гр. Тютюнник «був жадібний на кожну нову людину, намагався відразу «прорентгенити» її і скласти її літературну ціну» [10, с. 14].

У творчості Гр. Тютюнника формально-стильові ознаки експресіонізму є виявленням суттєвого чинника його світовідчуття. У першевітоковому протистоянні «правда життя» – «правда мистецтва» письменник прагнув до досягнення кризового стану світу крізь призму різних художніх напрямів, які долалися ним і під його пером набували своєрідного звучання і забарвлення. «Художня органіка» його прози полягає насамперед у зверненні в ній до вічних проблем людинознавства – любов, вірність, добро, зло, чистота, злиття з природою, примат духовного над матеріальним, справжність, фальшивість тощо. Інтерес до малих форм прози дав змогу Гр. Тютюннику, говорячи словами І. Франка, «знаходити цілий світ у краплі води», здійснювати внутрішню подорож у душу людини. У своїх щоденникових записах письменник акцентує на розумінні ним основного об'єкта творчості – людини, це слово записується з великої або малої букви: «Мила моя Людино, ніколи не скажу про тебе чорного слова» [1, с. 46]; «Іноді я відчуваю людину, як рана сіль» [1, с. 66]; «...Людина тричі на віку дивна: як родиться, як жениться, як умре» [1, с. 35]; «Кожен письменник обирає собі тему найближчу, найріднішу його

життєвому досвіді і – неодмінно – своєму ідеалові людини в тому часі, в якому він живе» [1, с. 135]. Про сутність людини, складний світ її серця роздумують Тютюнникові персонажі: «Дивна все-таки штука – людина. Є в ній якась рахубина. Живе вона в тобі до нагоди непомітно, безболісно, як дихання. А потім, дивись, так тебе струсо-не, що аж ноги підламуються...» («Червоний морок») [14, с. 38].

Часто в роздумах і творах письменника натрапляємо на слово душа як один із домінантних екзистенціалів («Найдорожчою темою, а отже й ідеалом для мене були й залишаються доброта, самовідданість і милосердя людської душі в найрізноманітніших їх виявах» [1, с. 135]; «Мені здається, що спочатку йде робота душі. Часом напружена, інколи прихована. Але постійна робота душі. І колись настає мить, що вигострилась думка до краю, біль серця такий, що воно обкипає кров'ю, а напруга така, ніби кожен нерв – напнута струна на скрипці, ледь-ледь торкни і – він застогне словом. Цей процес схожий, як ото лінза збирає сонячні промені в один пучок. Так і тут: думка, серце і нерви повинні сконцентруватися в слові» [1, с. 135]; «...ми спізналися лише очима, обізвалися одне до одного душами. Чи, може, така вона і є – любов, що промовляє в німій розмові очей, душ, живе в отій прекрасній миті, яку можна зупинить?..» [15, с. 219]; «важливо за всяких обставин залишатися із відкритими душами – тільки тоді ми не оглухнемо серцями, тільки тоді певною мірою відчуємо Людину в собі й в інших» [15, с. 219]; Михайло з новели «Три зозулі з поклоном» зізнається, що коло нього «ходить Марфіна душа нещасна» [15, с. 284].

Письменник завжди підкреслював первні людяності в людині, водночас не обходив органічного зв'язку її з тими умовами, породженнями яких вона є. Спалахи людського завжди дає відчути Гр. Тютюнник, з них випромінюється придушена тими умовами людська сутність. Такою, наприклад, є поведінка майстра Полуляка з новели «Смерть кавалера» (прізвище оціночне), який співчуває Ігоркові Човновому, розуміє крик його душі як реакцію на несправедливість і запобігає подальших ускладнень у житті учня. У цій новелі учень ремісничого училища Ігорко Човновий переживає глибокий стрес від фальшивості поведінки замполіта, Героя Радянського Союзу Валерія Максимовича, який не захистив обурених неякісним харчуванням учнів і здійснив разом з директором Сахацьким, воєнруком Вітковським над ними жорстокий «суд». У діалозі замполіта й директора підкреслюється відстоювання своєї позиції Валерієм Максимовичем.

Якщо директор називає протест учнів «бунтом», «політичною диверсією», то замполіт – «протестом обкрадених». Але справжня сутність замполіта, його лицемірство, дводушся розкривається на каральній лінійці, де він прикриває свою поведінку поширеною радянською демагогічною фразеологією – «Товариші ремісники... Те, що сталося сьогодні в їдальні, є тяжким злочином перед народом, що взуває вас і вдягає... Більше того: це – політична диверсія, гра на руку наших ворогів... Соромно, товариші, за вас, чий батьки ще вчора полягли смертю хоробрих в ім'я...» [14, с. 65]. Розчарування Ігорка, інтуїтивне сприйняття абсурдної поведінки керівництва училища, й замполіта зокрема, вилилося в крик заперечення своїх попередніх захоплень.

Облудність тоталітарної системи Гр. Тютюнник показав через концепти болю, страху, самотності, крику, туги і протесту, що є виявами експресіонізму. Григій Тютюнник вважав, що творчим першо-імпульсом є біль. З мемуарів відома його відповідь на запитання, чи є секрет художньої творчості. «Та є! Є! Повна душа болю! Передаю секрет – біль...» [18, с. 327]. Його творчим завданням було відтворити «жалі всього мого покоління і багатьох без вини винуватих батьків» [1, с. 116].

Модель світу вибудовується письменником на протиставленні авторського ідеалу гармонійного, справедливого гуманного світу й реального, фальшивого, лицемірного, абсурдного, цим самим вмотивовуючи дисгармонійність, незахищеність, покинутість, відчуженість, самотність особистості, катарсичний струс («В сутінки», «Комета», «Дивак», «На згарищі», «Обнова», «Перед грозою», «Климко», «Смерть кавалера» та ін.).

Відтворюючи факти, ситуації з життя персонажів різних вікових категорій, письменник зосереджується на фіксації різних психічних станів їх – образі, сумі, неможливості подолання самотності, комплексі неповноцінності, невдахи, фізичної й душевної травми, злості, агресивності, підступності тощо. Своїм творчим доробком Гр. Тютюнник утверджував так звану «шекспірізацію», коли герої його творів проживали своїм життям, а не виступали рупором авторської ідеї. Своїми героями, життєвими ситуаціями, способом зображення й вираження, магічним кристалом підтексту письменник відкидав поляризацію «позитивного» й «негативного», риторику, штучність, лицемірство, щоб мовити слово правди, розбивати грати неправди, нести правду всупереч заборонам, фальсифікації, утверджувати мо-

ральні постулати, опір окремої людської душі, піднімати голос проти її нівеляції, за виявлення її екзистенційних глибин. Твори письменника – то реакція на межові ситуації, самогубство письменника – це вже не лише художня, а й фізична реакція на дійсність. Визначаючи ейдологію експресіонізму, Г. Яструбецька наголошує на тому, що в експресіоністів чинником, що запускає емоційно-інтуїтивний механізм, вважають екзистенційну межову ситуацію [19, с. 11].

У цьому виявилася експресіоністична глибинність як творчості, так і особистості письменника. Переконливими є твердження М. Моклиці – «експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям..., часом не помічає в світі приємного і позитивного, але завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже... свобода – вища цінність у його внутрішньому світі», для експресіоніста «ноша емоцій може стати настільки тяжкою, а світ настільки ворожим, що виникає бажання втекти від цього у смерть» [8, с. 89–90].

Гр. Тютюнник створює концепцію особистості у вічних архетипних образах дивака («Дивак», «М'який», «Дикий», «Нюра»), простака («Кленовий пагін», «Чудасія») і їх антагоністів, батька, матері, селянина, службовця. У типологічному ряді творів української літератури (О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця», В. Дрозд «Семирозум», В. Земляк «Лебедина зграя», «Зелені млини»), російської (В. Шукшин «Чудик») стоять і оповідання Гр. Тютюнника про дивацтво. Тип Тютюнникового дивака закреслений як на народно-сміховій культурі, так і на загальнолюдських духовних цінностях. Така іпостась – ніби своєрідне випробування для підтвердження високоморальних якостей. У своєму дивацтві вони різні: «серед них є справжні характерники, які наділені високими чеснотами, і той тип диваків, які є втіленням амбівалентних якостей людини (позитивних і негативних), що втрачають своє особистісне «я» з різних причин («М'який», «Бовкун», «Нюра»), і антидиваки – майстри творити зло, як дрібне («Кленовий пагін»), так і велике («Грамотний», «Поминали Маркіяна»))» [12, с. 9].

Реалії соціального добробуту підтверджуються то картинами духовного занепаду («Чудасія», «Смерть кавалера», «Поминали Маркіяна», «Син приїхав», «Вуточка»), то суб'єктивними спостереженнями щодо перспектив своїх персонажів, часто минуле повіряється майбутнім («Кленовий пагін»). У темпоральних поворотах, персонажній

сфері, сюжетно-композиційних побудовах відлунює барокова ідея спотвореної гармонії і звучать гуманістичні ідеї через художнє відтворення страждання, болю, самотності як універсальних екзистенційних знаків. Для Гр. Тютюнника думки, почуття, сприйняття світу, моральні й духовні цінності, віра, уявлення про добро і зло, властиві зображуваним ним персонажам, виступають як універсальні критерії для оцінки особистості і соціального середовища.

Через конкретну соціально, національно й психологічно визначену особистість просвічуються глибини загальнолюдського, вічного. От чому Гр. Тютюнник був проти визначення «сільська проза», яке побутувало в літературних і літературознавчих колах, – «Та не робіть цього поділу. Коли в місті немає ні мови, ні нації, ні народу, тоді літературу замінює «сільська проза» – це те середовище, в якому ще збереглася мова». Його словопоклонництво відчувається у влучних характеристиках персонажів, описі їх портретів, відтворенні монологічного, діалогічного і полілогічного мовлення, творенні пейзажів, передачі інтер'єрів тощо («гарджамакуватий дуб», «наджигурився» [14, с. 13], «цмолити мамину цицю» [14, с. 28], «прилямає до вікна» [14, с. 23], «цебеніло сонце», «дзуремить сопілка», «хоч нитку в голку вселяй» [14, с. 24], «забаскалився» [14, с. 24], «накубрячилися» [14, с. 78], «наврипилися» [14, с. 79], «цибає широко» [14, с. 98], «Гелготять, шлюпають по калюжах, розбрискуючи з них сонце...» [14, с. 99], «він шапкує до них уклінно...» [14, с. 100], «заплющився і так навзаплюшки мішав щербатою дерев'яною ложкою» [14, с. 104], «тільки й зазнали від батька якоїсь витрішкатої, часто-густо безпричинної лайки...» [14, с. 106]; «пахло... морозом од забужавілих вікон...» [14, с. 106], «попхалися в хату» [14, с. 106], «сини теж насурмилися...» [14, с. 107], «вуса наїжилися» [14, с. 111], «...постарів так, що й вуса не трималися врзнобіч» [14, с. 112], «її тої ж миті обаранювала малеча» [14, с. 119], «...чеберяє до контори, помигуючи білими з-під пальта валянками» [14, с. 218]. Кожне слово, деталь, жест, рух виліплюють власне Тютюнникового героя. Вибухи болю, крику, відчаю передаються через уривчасті речення, еліпсис, деталізацію, застереження, емоційні метафори, міфологічно-казкові порівняння, уривки з пісень і передачу впливу виконуваної пісні на настрої персонажів. Складні травматичні асоціації викликає пісня матері у малого, який болісно переживає її зраду батькові: «Та ось гнітючу тишу в хаті розплескала пісня. Вона викралася з п'ятьми так тихо і

моторошно, наче не людина народила її, а казкова тінь людська... Та пісня морозом пішла у мене по спині, зашкреблася в горлі, бо співала її не мати, а якась чужа красива жінка, котру я чомусь називав матір'ю» («В сутінки») [14, с. 18]. Враження від виконуваної селянами на весіллі народної пісні (у новелі «Оддавали Катрю») досягається експресивізацією художнього мовлення: «Від цієї давньої, ущерть наливої смутком пісні, з якою виросло не одне покоління хуторян і не одне покоління пішло на той світ, у жінок бриніли сльози на віях, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима й прохмелялися, наче й не пили, а Грицько Байрачанський витав своїм тремтливим тенором високо-превисоко, як одинокий птах попід хмар'ям. Здавалося, не десятки людей співало ту пісню, а одна многогласа душа...» [14, с. 157]. Зі співом як однією з центральних метафор творів письменника пов'язаний процес покаяння, очищення, завдяки яким мистецтво синтезує соціальне значення й метафізичну сферу. Образи-аналогі емоційного настрою («...пішли в хату, несучи в похилих плечах косарську втому» [14, с. 28], фрази – «монтажні єдності» («І не було в тій розповіді ні трагічних зворотів, ні зітхань, була лише стареча потуга пригадати все таким, яким воно було насправді» [14, с. 28], «страх люблю, як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони й плачуть немов, і сміються...») («Три плачі над Степаном») [13, с. 336], фольклорне орнаментування, числова символіка, номінативний і кольористичний код, рух «від гіперконкретного до вічності, що породжує ненав'язливий ореол узагальнення, підтекст значущості» (М. Коцюбинська), засвідчують експресивний стиль письменника.

Простір і час, сконденсовані в селі, передмісті, хаті, квартирі, училищі, дорозі, степу, полі, пустирищі у єдності зі світом природи, глобальними складовими моделі світу (Універсумом і Космосом), представляють особистість, яка говорить з усім, що її оточує. Письменник зі співчуттям ставиться до своїх героїв, він доскіпливо вивчає їх, намагаючись відкрити для читача секрет притягальної сили, яка спонукає співпереживати людині («Кленовий пагін», «Нюра», «Оддавали Катрю», «Вуточка» та ін.). Новеліст прагне показати від природи закладені в людині почуття гармонії, краси, доброти й справедливості, водночас наголошуючи на тому, що ці почуття притамовуються або збочуються ситим життям і лицемірною мораллю.

Так у новелі-«епістолі» (Ю. Ковалів) «Чудасія» через монолог основного персонажа колгоспного сторожа Мусія Приходька, колиш-

нього червоноармійця, який на війні втратив ногу, подається влучна характеристика бездушних чиновників голови колгоспу й начальника райсобезу Ониська Хокала, («які відмовляють йому у проханні виділити конячину (голова), машину на трьох колесах (начальник райсобезу): «Кажу голові: «Дайте мені конячину. Я до току швиденько прискочу, а там випряжу, стриножу, й хай пасеться... Хоч і здохляку дасте – випасу, посправнішає».

А він: «Ти, – каже, – не ісключення, щоб на дрожках гойдакать. Он Симін Діжечка теж без ноги і ходити йому далі, ніж тобі, а не коверзує».

Прирівняв! Симін здоровий, як беззвін, і молодий.

А мене вже скоро й курка лапою загребе. Бо де ж то здоров'я візьметься, скажіть, коли на мій вік три голодовки випало і три війни! От і поділіть: на кожні десять років або те, або те.

Так воно ж якби само отаке пережило (це я про голову), то, може б, і не становилося цапа. А як у нього й машина своя, і ноги здорові, та й пика, щоб сказати, немала.

Хіба ж воно пойме?

...За начальника там (*райсобезу*. – *О. Т.*) Онисько Хекало, з нашого ж таки й села, а непутнє – так хай бог милує й криє. Підпереже пузо широкою ремінякою та ще й портупею навхрест причепить, а само ж, пробачте, і вср...ого ружжа в руках не держало» [14, с. 50].

Образ людини утримує в собі квінтесенцію життя, вираження головного субстанційного первня. Синтез естетичного й етичного, краси («воздам хвалу жінці й красі!») й добра («Всі люди красиві, як добрі...»), відчуття моральної відповідальності за страждання, біль посилювали художнє творення письменником філософії життя з вічним поєднанням гарного й потворного, доброго й злого, гріха й спокути, кохання й зради тощо. Сповнені експресії роздуми бійця, колишнього вчителя Калюжного з повісті «Облога» про «соціальний тип» обивателя з його споживацькою психологією, міщанськими уподобаннями, псевдокультурністю. Емблемою обивательщини стали портрети персонажів Гр. Тютюнника, в яких значну експресивну роль відіграє психологічно наснажена художня деталь («пика немала», «шия – хоч обіддя гни» [14, с. 111], «Шия в нього товста і коротка, щоки лежать на комірі – червоні, натерті сукном. А очі косі, розбігаються в усі боки, тому кожному ремісникові здається, що директор дивиться саме на нього – і всім трохи не по собі» («Смерть кавалера»)

[14, с. 62]; «Директор набичив голову» [14, с. 64], «Він дивився на всіх зразу, тому кожному ремісникові здавалося, ніби директор дивиться саме на нього – і всім було страшно» [14, с. 66]); заміна чоловічого роду на середній «воно», «саме» («Чудасія») [14, с. 50].

Життя сучасника різного віку, сповнене різних життєвих колізій, болю і страждань формує свій жорстокий універсум, який письменник усупереч ідеологічним прославлянням іронічно заперечує. За допомогою щирої, добродушної іронії, часом їдкої й нещадної автор своєрідно долав трагедію життя. За словами експресіоніста Є. Замятіна, трагедію життя можна здолати двома способами – релігією й іронією. Влив експресіонізму виявився в контрастно-емоційному зіставленні різних життєвих епізодів, маніпулюванні світлотіней, відтворенні життєвого і природного космохаосу («По хаті гасали протяги, розгойдували язичок бликунового світла, тому тіні у покутках дихали, мов живі») («Смерть кавалера») [14, с. 57]; «Тіні довшають та й довшають, наче кажуть людям: скоро ми станемо ніччю» («Кленовий пагін»), [14, с. 69]; «Дмуть, а клоччя курить і не займається. Куріло-куріло, тоді цоп – зайнялося. В хаті враз повиднішало, і від усього тіні поробилися: і од лави, і від мене, і од тітки з матір'ю. А вікно – як осліпло. Наче його знадвору куликом затулили...» («Сито сито...») [14, с. 71]. Як зауважував В. Кальдмідж, експресіоністи, спираючись на засади німецьких романтиків, створили міф про плідність життєвого хаосу, в якому поєднувалися осягнення його сутності й нові почуття світових космічних подій – виникнення «нового неба і нової землі» [див.: 11, с. 14]. Гр. Тютюнник своєю творчістю бажає подолати експресіоністичне мовчання «крику», в найвищих кульмінаційних точках повістей і новел, виходячи з класичного тлумачення відомого твору Мунка. Світ, підкоряючись художнім вимогам автора, наповнюється різноманітними звуками, голосами й запахами, які експресіонізують його: «Я сиджу собі на верболозі й гойдаюсь... Сиджу і слухаю, як народжується вітер. Спочатку десь поблизу млосно затріпотіло листя на осокорі, потім той шелест перехопився на дуба, і з нього пороснули додолу жолуді, загули вільхи – волого й густо, наче вихор у мокрих після дощу раменах. І заговорив ліс ширше, гучніше. Мабуть, отак народжуються ріка, почуття, музика» («Комета») [14, с. 21]; «Олесь непомітно для себе заснув. А вночі крізь сон благов матір розповісти казку про Івасика-Телесика, злякано зойкав, коли відьма гризла дуба, і радо сміявся, коли гусиня взяла

Івасика на свої крилята. Вдосвіта знов загули на морозі сосни і закричали півні на горищах. Народжувався новий день» («Дивак») [14, с. 37]; «У затінках попід гінкою ліщиною (рибалки тут щоосені вудлища собі ріжуть) прозоро-зелені шпичаки конвалій, кропива з-під торішнього листя пнеться, молоденька, ще не жалка, якраз на борщ, сям і там стримлять замшілі пні, що пахнуть, як їх вивернути, старими грибами й трошечки йодом» («Деревій») [14, с. 99].

Персонажами у його творах виступали птахи, звірі – гайворон («Однокрил»), вепр («Нічний злодій»), песик Кузька («Лісова сторожка») як репрезентанти одушевленої природи. Моделлю людських стосунків у Гр. Тютюнника, як і в багатьох його попередників і сучасників, стають дитинство, материнство, батьківство, кохання. Як зауважує М. Коцюбинська, «Дитинство для багатьох митців було і є не тільки невичерпним джерелом вражень і спогадів, не тільки постійним настроєвим тлом, а й прообразом гідних людини взаємин між людьми. Дитяче сприймання – як мірило незаданости, правдивости, незатуманеної умовностями, дитинні очі, що бачать речі такими, якими вони є насправді – як знаряддя пізнання й осмислення світу [5, с. 172]. У творах «Перед грозою», «Сито, сито...», «Смерть кавалера», «Климко», «Облога», «Червоний морок» та ін. письменник випробовує своїх персонажів трагічною дійсністю, жорстокою наукою боротьби за існування, смертю. Відтворюючи агонічний стан дитини, яка тоне, («Перед грозою»), художник слова виявляє надзвичайну силу творчої уяви для передачі межового психічного стану: «Мамо!» – крикнув Василько, але замість власного голосу почув лише глухе белькотіння. У скронях стало боляче й задзвеніло – тоненько, немов десь далеко сурмила сурма, перед очима троїлися червоно-зелені плями, наїжджали одна на одну і підплигували, мов покотьола. Потім у голові щось ляснуло, покотьола розскочилися і попадали, наче збиті синім батогом...» [14, с. 49]. Про стан страху перед своєю смертю й смертю своїх дев'яти товаришів під час обстрілу їх німцями зізнається Іван Мефодійович («Червоний морок»): «Отоді, мабуть, уперше і востаннє за всю війну я очманів од страху. Не смерті боявся, ні. Самотності, брат, боявся... [14, с. 40]. Типові характери воєнного лихоліття у насиченому смертями світі, вони доходять у своїх роздумах висновків про абсурдність буття. Герой повісті «Облога» Харитон у риторичному запитанні («Як і навіщо я тут опинився, коли десь там далеко-предалеко, моя хата, жовта акація, бабусина могила на

піщаному Чебрецевому бугрі, напроти розлогої сосни з відломленою верхівкою?...» [15, с. 28]) намагається з'ясувати для себе причини воєнного божевілля задля не зрозумілих йому політичних і утилітарних інтересів сильних світу цього. Травма дитячої пам'яті повертає героя до алюзії про передчасно втрачену родину, асоційовану з лихою повинню. У «незміцнілій душі підлітка» з'являються «внутрішні крововиливи», хлопець, дивлячись на заграву, «...почував таку чорну, всевладну нудьгу від своєї самотини та страху перед навколишньою тишею (село ніби вмерло), що не спроможний був поворухнутися і терп» («Облога») [15, с. 43]. Екзистенційна проблематика вимагала від письменника пошуків художніх засобів, характерних для експресіонізму, одним із яких стали концепти-назви «Сміхота», «Медаль», «Обмарило», «Сито-сито». Саме на новому витку історії й розвитку вітчизняної літератури Гр. Тютюнник у пошуках нових форм сконденсував увагу на базових категоріях експресіонізму – крику, болю, вічній полярності між життям і смертю, що динамізує рух усього органічного світу, продовживши традиції представників нової школи новелістів кінця XIX – початку XX ст., для яких, за влучним спостереженням І. Франка, «головна річ людська душа ... вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв, і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення... за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [16, с. 108].

Невипадково П. Загребельний порівнював новели Гр. Тютюнника з гравюраами зі сталі. Письменник, створюючи своєрідний маніфест справжньої творчості й таланту як «вічної загадки любові», включає в нього такі типологічні ознаки, як лаконізм, життєвий факт, фабула й сюжет, кульмінаційні вибухи й різнопланові розв'язки, вагомість і багатозначність слова, простота й органічність.

При трактуванні однієї з провідних тем своїх творів – теми кохання письменник сповідує власну філософію його як почуття зі сфери духовної, через пізнання якого людина піднімається до вищих істин. У творах «Зав'язь», «Холодна м'ята», «Три зозулі з поклоном», «Обнова», «Іван Срібний», «Вогник далеко в степу», «День мій суботній», «Печена картопля», «Проти місяця», «Кізонька», «Устим та

Олена», «Три плачі за Степаном», «На перекаті» та ін. автор показує це почуття як монументальну життєву стратегію, як багатогранний феномен із різними поляризованими первнями – індивідуальне–соціальне, фізичне–духовне, інтимне–універсальне, використовуючи прийоми самоаналізу персонажів через внутрішній монолог, внутрішній діалог, замовчування, потік свідомості, сон, марення, авторський коментар, різні форми наратора, елементи кінематографу, паралельні хронотопи, значення виразу очей, обличчя, рухів, жестів, міміки, пози, кольористичну, звукову, тактильну палітру, психологізований пейзаж.

Контрастний чи гармонійний пейзаж, сповнений експресії, підкреслює національний колорит, своєрідність світосприймання авторського і його героїв з характерними образами – архетипами та розуміння світу як єдиного цілого, настроює читача на сприйняття подальших подій і вчинків героїв. Дисонанс смерті на зміну гармонії в природі підсилює експресію, щем душі. Письменник умів дібрати й використати живе народне слово як джерело експресії, щоб «мучити правдою» читача, виконуючи вимогу старшого брата Григорія, щоб слова у творі були схожі «на алмази, з яких будуються красиві речі» (лист від 6 січня 1954 р.).

«Стихію людської психіки» (М. Мамардашвілі), «переживання життя в категорії «Я» (М. Бахтін) представляють твори Гр. Тютюнника, в яких світ знаходиться у вибуховому стані («Холодна м'ята», «Три плачі над Степаном», «Дивак», «Оддавали Катрю», «У Кравчини обідають», «Смерть кавалера», «Три зозулі з поклоном», «На перекаті» та ін.), що досягається глибиною й переконливістю «психологічної аналітики – пізнання й самопізнання людини, що ніколи не застаріє, як би не змінювалися художні смаки, критерії та орієнтири. Психологічний аналіз на грані (або й за гранню) підсвідомості» [6, с. 222].

Семантика експресіоністичного часу в творчості письменника охоплює особистісно-авторський час болю за місце людини в тоталітарному просторі. Поєднання різних творчих пластів – епічного, ліричного, драматичного, трагічного відтворює авторську концепцію розуміння світу, позначеного катастрофізмом, де здійснюється діалектичне перетікання онтологічних станів. Це свідчить про інтуїтивне долучення митця до світової традиції з найрізноманітнішими філософськими концепціями, засадничими підвалинами конструювання

трагедійної дійсності. Гр. Тютюнник піднімає завісу катастрофічного часу радянського тоталітаризму, який спрямований на нищення основоположних підвалин людського існування. Герої письменника намагаються відчужитися від світу абсурду, потворності, невлаштованості і наблизитися до гармонійного світу природи («Дивак», «Дикий», «Медаль», «М'який», «Кізонька», «Бовкун», «Вуточка», «Облога» та ін.), кожен твір постає як «тотальність буття».

Синтез елементів різних художніх напрямів, максимальна формально-змістова відшліфованість, прозирання екзистенційно-загальнолюдського кризь традиційно-побутове, конкретно-історичне й національне, створення спресованого згустку буття – всі ці риси вписують творчість Гр. Тютюнника в парадигму як вітчизняного, так і світового художнього розвитку і зокрема в параметри експресіоністичного письма.

Література

1. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника / упор. А. Шевченка. Київ: Радянський письменник, 1988. 495 с.
2. Карасьов М. Код Портяка. Про новелу «Охоронителі діви» // Літературна Україна, 2017. № 13 (5694). С. 11.
3. Клименко А. А., Пуніна О. В. Художня проза Григорія Тютюнника: поетика експресіонізму // Вісник студентського наукового товариства ДонНУ, 2014. Т. 1, № 6 (2014). С. 135–142.
4. Ковалів Ю. Новелістичні апробації Гр. Тютюнника // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2009. № 2. С. 61–92.
5. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. Т. 1. К.: Дух і літера, 2004. 336 с.
6. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. Т. 2. К.: Дух і літера, 2004. 386 с.
7. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
8. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
9. Петренко Л. Я. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Івано-Франківськ, 2008. 19 с.
10. Слабошпицький М. Відділ критики: випадки з практики // Літературна Україна. 2017. №7. С. 14.
11. Топоров В. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. Москва: Московский рабочий, 1990. С. 5–16.
12. Тульчинська Н. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпро, 2002. 15 с.

13. Тютюнник Гр. Облога: Вибрані твори. К.: ПУЛЬСАРИ, 2005. 832 с.
14. Тютюнник Гр. Твори : у 2 кн. Київ: Молодь, 1984. Кн. 1: Оповідання. 328 с.
15. Тютюнник Гр. Твори у 2 кн. Київ: Молодь, 1985. Кн. 2: Повісті. 328 с.
16. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 35. Київ: Наук. думка, 1982. 511 с.
17. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 1. Київ: Рось, 1994. С. 204–214.
18. Шевченко А. Талант любові: життєвий і творчий шлях Григора Тютюнника // Тютюнник Гр. Твори. Київ: Молодь, 1985. Т. 2. С. 314–327.
19. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. н.: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2014. 38 с.

References

1. *Vichna zahadka liubovi: Literaturna spadshchyna Hryhora Tiutiunnyka, spohady pro pysmennyka* [Eternal riddle of love: the Literary inheritance of Hryhir Tiutiunyk, remembrances about a writer] / upor. A. Shevchenka. Kiev, 1988. 495 p. (in Ukrainian).
2. Karasov M. Kod Portiaka. Pro novelu “Okhoronyteli divy” [Code of Potiaka. About the short story “The protectors of virgin”]. In: *Literaturna Ukraina*, 2017. № 13 (5694). P. 11 (in Ukrainian).
3. Klymenko A. A., Punina O. V. Khudozhnia proza Hryhoriia Tiutiunnyka: poetyka ekspresionizmu [Fiction prose of Hryhorij Tiutiunnyk: poetics of expressionism] In: *Visnyk studentskoho naukovohto tovarystva DonNU*, 2014. Vol. 1, № 6 (2014). P. 135–142 (in Ukrainian).
4. Kovaliv Y. Novelistychni aprobaty Hr. Tiutiunnyka [A short story’s approbations of Hr. Tiutiunnyk]. In: *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho humanitarnoho univer-sytetu. Seriiia : Filolohiia*. 2009. № 2. Pp. 61–92 (in Ukrainian).
5. Kotsiubynska M. *Moi obrii: v 2 t.* [My horizons: in 2 vol.]. Vol. 1. Kiev, 2004. 336 p. (in Ukrainian).
6. Kotsiubynska M. *Moi obrii: v 2 t.* [My horizons: in 2 vol.]. Vol. 2. Kiev, 2004. 386 p. (in Ukrainian).
7. *Literaturoznavcha entsyklopediia: v 2 t.* [Literature studies encyclopedia: in two volumes]. Vol. 1 / Avtor-ukladach Y. I. Kovaliv. Kiev, 2007. 608 p. (in Ukrainian).
8. Moklytsia M. *Modernizm yak struktura: Filosofiiia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk, 2002. 390 p. (in Ukrainian).
9. Petrenko L. Y. *Poetyka ekspresionizmu v ukrainskii literaturi 20–40-kh rokiv XX stolittia* [Poetics of expressionism in Ukrainian literature of 20–40th years of XX century]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Ivano-Frankivsk, 2008. 19 p. (in Ukrainian).
10. Slaboshpytskyi M. Viddil krytyky: vypadky z praktyky [Department of criticism: cases from practice]. In: *Literaturna Ukraina*. 2017. № 7. P. 14 (in Ukrainian).

11. Toporov V. Poezyia epokhy peremen [Poetry of epoch of changes] In: *Sumerky chelovechestva: Lyryka nemetskoho ekspresyonyzma*. Moscow, 1990. P. 5–16 (in Russian).
12. Tulchynska N. *Svoieridnist khudozhnoho vyrazhennia psykholohizmu u tvorchosti Hryhora Tiutiunnya* [Originality of fictional psychological expression in Hryhir Tiutiunyk's works]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Dnipro, 2002. 15 p. (in Ukrainian).
13. Tiutiunyk Hr. *Obloha: Vybrani tvory* [Siege: Chosen works]. Kiev, 2005. 832 p. (in Ukrainian).
14. Tiutiunyk Hr. *Tvory: u 2 kn.* [Works in 2 vol.]. Kiev, 1984. Book 1: *Opovidannia*. 328 p. (in Ukrainian).
15. Tiutiunyk Hr. *Tvory: u 2 kn.* [Works in 2 vol.]. Kiev, 1985. Book 2: *Povisti*. 328 p. (in Ukrainian).
16. Franko I. *Zibrannia tvoriv u 50 t.* [Collection of works in 50 vol.]. Vol. 35. Kiev, 1982. 511 p. (in Ukrainian).
17. Chernenko O. Impresionizm ta ekspresionizm [Impressionism and expressionism]. In: *Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* Book. 1. Kiev, 1994. Pp. 204–214 (in Ukrainian).
18. Shevchenko A. Talant liubovi: zhyttievyyi i tvorchyyi shliakh Hryhora Tiutiunnya [Talent of love: life and artistic way of Hr. Tiutiunyk]. In: *Tiutiunyk Hr. Tvory*. Kiev, 1985. Vol. 2. Pp. 314–327 (in Ukrainian).
19. Yastrubetska H. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian literary expressionism]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Kiev, 2014. 38 p. (in Ukrainian).

Olga Turgan. “I Feel a Man, as a Wound Feels Salt”: Expressionist Poetics in the Works of Hr. Tiutiunyk. The article deals with the investigation of expressionist poetics in Hr. Tiutiunyk's works, which represents his worldview and perception of environment. The main attention is devoted to dominant existential concepts of pain, fear, loneliness, melancholy, scream, protest in his short stories and stories, to expressionist deepness of both the writer's works and personality. For Hr. Tiutiunyk characters' reception of the world, moral and ethical values are the universal criteria of estimation of personality and social environment. The influence of expressionism was observed in contrast and emotional comparison of different life episodes, in depicting of life and natural chaos space. Analysis of the temporal turns, heroes' system, plot and composition constructions, expressionist features of speech in the author's works, his adoration of the word confirms synthesis of existential and common to all mankind with traditional domestic, concretely historical issues with national, the creation of the works as “totality of existence”. All these features inscribe works of Hr. Tiutiunyk into parameters of expressionist texts.

Key words: poetics, expressionism, concept, boundary situation, existential concept.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2017 р.

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 сформуванню 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 суголосним настроям 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. *Cpryiniattia 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.

У «Хвої» письменник репрезентує власне бачення сучасності: масштабні зміни у свідомості українців, зумовлені реаліями неоголошеної війни на сході України, переплітаються з глибоко автобіографічною рецепцією і дескрипцією суперечностей життя. Екзистенція на межі особистих і соціальних конфліктів зумовлює напругу, мобілізацію внутрішніх резервів, перенасичення емоціями та почуттями. Творча сублимація у П. Коробчука – це можливість виходу ментальної енергії, тому його поезії «заряджені» особливим духовним потенціалом, близьким і зрозумілим його поколінню.

У збірці превалює вираження над зображенням, адже дійсність постає крізь призму чутливого, болісного, нервово-емоційного внутрішнього світу ліричного героя. Експресіоністська поетика увиразнює реакцію на деформоване й абсурдне буття сучасника під натиском соціальних зрушень і катаклізмів, які викликають тривогу й обурення, біль і страх за майбутнє.

Експресіонізм в українському літературознавстві вивчають О. Астаф'єв, Т. Гаврилів, Р. Мовчан, М. Моклиця, В. Пахаренко, Л. Петренко, С. Хороб, О. Черненко та інші. Ґрунтовною є монографія Г. Яструбецької [5], у якій простежено особливості функціонування явища в національному вимірі від витоків до сучасності. Дослідження літературного експресіонізму доводять, що на сьогодні цей феномен є актуальним, позачасовим і багатоаспектним.

Мета пропонованої статті – розглянути поетику експресіонізму в збірці П. Коробчука «Хвоя». Відповідно до цього поставлено завдання – виявити й проаналізувати ознаки експресіонізму у віршах, розкрити світогляд і світовідчуття ліричного героя.

Для книги «Хвоя» властива концептуальна єдність, яка виявляється в змістовому наповненні й зовнішній презентації. Назва збірки містить полісемантичний образ, який візуалізується в малюнку на обкладинці (ілюстрації Д. Бабченко) – зображено легені з хвої, де кожна гілочка символізує вірш. Вони ніби занурені в темну рідину, у якій плаває риба. На форзаці – кора дерева, покликана створити уявну тактильну взаємодію з читачем. Сторінки, крім тексту віршів, містять фонове зображення силуетів риб, які ніби «перепливають» на наступний аркуш. Незвичайне художнє оформлення інтригує реципієнта й заохочує до читання. Книга справді викликає своєрідний ефект занурення в авторську свідомість. На її звороті зображено рояль у гілках хвої. Як пояснює П. Коробчук, читач повинен відчутти себе спів-

учасником творчого процесу та співавтором: дочитавши збірку, сісти за інструмент і зіграти музику, як своєрідне продовження поезій [4]. За задумом, книга мала складатися зі ста творів, однак автор написав 99 поезій, залишивши сотий вірш читачу, без якого збірка вважається незавершеною [4].

У «Хвої» зображено цілком оригінальний світ творчої уяви митця, який вражає глибиною й неочікуваністю асоціацій. Це герметичний простір людської свідомості, у якому все набуває незвичної, особливої символіки. У першій поезії «Кисень власного» інтерпретовано наскрізний образ хвої. Письменник пов'язує її з тілом людини («*різали собі волосся, / а на підлогу падали / хвойні гілки*» [2, с. 7]), процесами життєдіяльності, як-от, дихання («*замість альвеол у нас – теж хвоя. / фотосинтезуємо весь рік. / дихаємо своїм же киснем*» [2, с. 7]) та оточуючим середовищем («*подряпали очі, так читали / книжку хвойну. / на вулиці потрапили / під зливу з колючок*» [2, с. 7]). Багатозначність образу спрямована у філософську, екзистенційну площину. Хвойні ліси ростуть на малій батьківщині поета – Волині, їхній запах пронизує повітря, яким дихають країни. Хвоя уособлює дерево роду, на якому можна розмістити близько півсотні поколінь пращурів, починаючи з князівських часів [4]. Цей образ досягає рівня символу в семіосфері лірики митця, як втілення спокою, гармонії та зцілення від душевного болю.

Однією з магістральних у творах експресіоністів є тема війни як соціальної катастрофи. П. Коробчук визначає її як домінуючу в поезіях першого розділу «Хвої», показує своє бачення національної трагедії на сході України, подій Революції Гідності, які передували АТО. Його ліриці властивий автобіографізм, адже письменник перебував в епіцентрі подій Майдану, організовував читання біля Монумента Незалежності напередодні першого «розгону» – 20 листопада, був на вулиці Грушевського під час нового витка подій. У бойових діях на сході П. Коробчук участі не брав, але з початком війни кілька разів приїздив у «сіру зону» як журналіст, займався волонтерством. Почуті від очевидців історії та власні враження письменника рефлексивні в емоційні й динамічні художні тексти, у яких автор намагається передати деструкцію світосприйняття, пульсуючий і нестримний біль за націю.

Експресіоністська домінанта в збірці вперше актуалізується в антитезі митець/війна. У вірші «Піаніст» зображено дівчину й музи-

канта, який втратив руку. Щоночі уві сні в нього проявляються «рефлекси піаніста» [2, с. 9]: «<...> легенько стукає пальцями їй по животу, спині чи обличчі, / ніби їй на шкіру падають дощові краплини. На сотню персон / сниться концертна зала, в якій він грає піднесено й велично» [2, с. 9]. Письменник акцентує суперечливі реалії дійсності: «Композиторів теж призивають на війну. Їхні пальці особливо / смертельно уміють натиснути і на спусковий гачок, і на клавіші» [2, с. 9]. Трагізм полягає в приреченості митця жити спогадами про минулу славу, а його коханої – бути «замінником» музичного інструмента. Останній рядок завдяки звукопису й повтору перетворюється в завершальний ліричний акорд: «Заспокоює його так ніжно, гладить волосся йому так плавно» [2, с. 9].

Війна найчастіше пов'язана з образами смерті і крові, які створюють «вибуховий» динамізм думки й асоціацій у поезії «Дзвенять сльози». Вражаючі тактильні, зорові та звукові образи, синтезовані в порівняння, а також вербалізовані фізичні відчуття творять монолітний і надзвичайно чутливий «нерв» оповіді, який напружується з кожним рядком і, зрештою, рветься:

*Смерть, ніби камінь, на якому кожен лишає відтиск лица.
Ніби аорта, з якої бризкає аж на кришталіки люстри.
Зриває чужі голоси, мов погони, різко, навіть «во ім'я Отця»
не встигають пустити бульбашки мильні,
виснажуються на максимумі, підриваються на міні
і розлітаються, не розбереш, хто чия пелюстка [2, с. 27].*

Метафора в збірці «Хвоя» набуває особливої художньої ваги, допомагає письменнику створити цілісну світоглядно-естетичну систему, в основі якої – потужний антивоєнний пафос. Вона «концентрує й узгоджує у своєму семантичному полі найвіддаленіші та найнесумісніші асоціації», часто є «суцільним нечленованим тропом» [3, с. 35]. Наприклад, «Вірш про війну на Донбасі», який вибудовується на жорстоких реаліях бойових дій, художньо закодованих у складну метафоричну конструкцію, що охоплює увесь твір:

*асфальт ще не клав на стаціонар такого розбомбленого снігопаду.
кожна сніжинка, ніби відірваний тромб, закупорює поле,
дорогу й блокпост, який є вінцем творіння війни, символом пату.
цей ландшафт, якщо не вбиває на місці, то опромінює болем.*

*солдати переблимумуться спецзнаками, тому місцевість – німа.
в повітрі висить ентропія, утворена з артилерійських снарядів.
вчора вивезли камаз двохсотих, навіть Бог не встиг записати імена.
сьогодні з цього приводу в Мінську – чергова, трьохсотна нарада*
[2, с. 28].

Метафора сконденсовує високий градус експресії, загострює драматизм зображеного, накопичує енергію для кульмінації – ридання вселенського, апокаліптичного масштабу:

*ридає кілька поколінь по обидві сторони наших зачатъ.
ридає небесний хор над небом Донбасу, над блокпостами з крові*
[2, с. 29].

У «Вірші про війну на Донбасі» П. Коробчук відтворює гіпертрофований і деформований образ світу, у якому панує війна. Критичний чуттєво-емоційний досвід його сприйняття й водночас неможливість вербального вираження почуттів, брак слів перетворюється у внутрішній надпотужний крик.

Письменник посилює змістові акценти у віршах завдяки образам і мотивам із Біблії. У поезії «Причастя як пам'ять» зображено вражаючий епізод порятунку тяжко пораненим солдатом немовляти на війні. У чоловіка «на правім плечі – татуювання смерті / залишив один із птахів» [2, с. 20]. Він повзе у травах із військовою торбиною на спині, у якій спить немовля. Щодоби солдат інший: «<...> вранці – перекотиполе, ніччю – скрипічний вуж» [2, с. 20]. Символічна образність вірша творить алегоричний змістовий код, який трансформує натуралістичну картину у виразно експресіоністичну, посилюючи внутрішній драматизм переживань реципієнта. Емоційна напруга поезії зростає з наближенням останніх хвилин життя воїна, коли він марить:

*Лице перемінно пульсує долонею і кулаком,
із деревом плутає вибух, бо втома багатострунна.
Він пробує ґрунт на смак – як мамине молоко.
Зрештою, всі в її лоно повернемося у трунах* [2, с. 20].

Агонія настає вночі: «за холодним струмком, у мареві, у безчассі» він «чує небесний спів, / і марить про ванну гарячу, мовляв – це його причастя» [2, с. 20]. Однак причащається не солдат, а дитина, яка інстинктивно «смоктатиме кров ще не мертву / з червоного татуювання на тілі неворушкому / й надкусить хлібці з кишені» [2, с. 21].

Зображений момент викликає алюзію на розв'язку новели В. Стефаника «Діточа пригода», у якій маленька дівчинка забруднила руки й рот у крові вбитої солдатами матері, із її пазухи вона витягла й жадібно з'їла прихований для дітей шматочок хліба. Поезія П. Коробчука, як і новела В. Стефаника, має потужне антивоєнне спрямування, осмислює антитезу дитина/війна крізь інтерпретацію біблійного мотиву причастя.

Експресіоністська колористика творить емоційну атмосферу поезії «Голова командира». В основу покладено реальну історію, яку П. Коробчуку розповів приятель – Павло Скшетуський (його ім'я – у присвяті до твору). У вірші виникають архетипні образи першоелементів світобудови: земля, вогонь, небо й вода. Вони вплетені в наскрізні метафори й варіюють осмислення теми війни на містичному, метафізичному рівнях:

*земля завжди горить зеленим вогнем.
це виходить енергія вкладених в неї людей.
зелені поля невимовлених фонем.
зелені поля материнських грудей [2, с. 16].*

Відомо, що «предки сприймали вогонь як живу істоту, яка горить у душі кожної людини» [1, с. 83]. Зелений колір, асоціативно пов'язаний із народженням і буянням життя, набуває негативного відтінку у зв'язку з семантикою непрохідного порогу, межі: покрита «зеленою кригою» земля поглинає тіла померлих, утримує позбавлені спокою душі, які «б'ються об хмари, аж замість неба – синці» [2, с. 16]. Світи мертвих і живих утворюють паралельні виміри, між якими відбувається вічний обмін енергією. Загальновідомий закон збереження енергії, за яким вона переходить з одного стану в інший. Відтак до обміну енергією зводяться всі природні явища і процеси. Смерть – потужний енергетичний сплеск, який залишає слід на місці загибелі людини. Вона пов'язана зі зникненням часу й простору, коли душа опиняється «серед мертвого стоголосся, в німому вирі» [2, с. 16]. На війні смерть завжди насильницька, набуває страшних форм вияву людської агресії. Тому душі загиблих, тіла яких жахливо понівечені, не можуть знайти спокій: «голову командира не відспівати в труні. / голова не в землі з червами, не у золі. / йдеш до річки помити долоні, які – у вогні» [2, с. 17]. Вода, як і земля, палає вогнем – синім – «це тече енергія вкладених в неї тіл. / сині озера дзеркалять обличчя

одне. / сині озера з безліччю рівних кіл» [2, с. 17]. Водяна поверхня теж уособлює межу між світами, тому озеро постає як містичне потойбіччя. Вірш сугестує сумний і тривожний настрій, відтворює жорстоку реальність війни та її наслідки. Солдати, які в мирний час могли б прожити повноцінне життя, реалізувати й продовжити себе в нащадках, гинуть на війні. Про них залишається пам'ять, пронизана горем і болем втрати, і підсвідоме відчуття провини живих перед мертвими:

*нам відчувати й надалі їхні життя.
до чоловіків у сні завітають й попросять курити.
а у жінок попросять зачати від них дитя.
і жінкам буде нічим крити: [2, с. 17].*

Проблема пам'яті тісно пов'язана з подоланням відчуття втрати, адже смерть близької людини завжди є великою трагедією. Вона залишає в душі пустку, із якою доводиться жити: «<...> *ридай за ними до дна. / вичерпуй. / іноді – вже сльози. / іноді – ще вірші. / іноді – вже несила» [2, с. 15].*

Зображення сну, пробудження, марення знаходимо в багатьох віршах збірки. Поезія «Хвойний вінок» починається пробудженням ліричного героя, однак основне емоційне й змістове навантаження має сон, який викликав тривогу: «<...> *снівся мій давній приятель із вологим чолом. / але не піт проступав йому крізь шкіру, а кров» [2, с. 10].* Подобицями-штрихами описано страшну нічну візію про померлого: «<...> *і море ставало червоне, і він по своїй крові ходив. / але обіймав мене і усміхався на всі свої зуби білі» [2, с. 10].* Сміх, радість, «коли перед очима усе криваве», «коли стільки мертвих лежать на стерні» [2, с. 10] є абсолютно неприродними. Така поведінка жахає, не піддається логічному поясненню чи виправданню. Гіперболізований образ крові нагнітає емоційну атмосферу, скеровує внутрішню динаміку поезії до кульмінації:

*він показав мені хвойний ліс, не зелений, а червоний.
бо з кожної, з кожної колючки капала кров.
я притулювся до кори, ніби до ікони.
але пульсу так і не знайшов [2, с. 11].*

Відсутність пульсу й серцебиття як ознак життя, втрата часо-просторових орієнтирів після пробудження («*лежу в просторі, де немає жодної години» [2, с. 11]*) є відлунням відчуття присутності смерті.

Образ смерті пов'язаний із межевою ситуацією, яка викликає сильне нервово потрясіння: «<...> дози чужих смертей, воєн. / серце тому й болить, що в ньому / б'ються іще щонайменше двоє, / які не вернуться додому» [2, с. 25]. Посттравматичний досвід війни усвідомлюється ліричним героєм як хвороба, порятунок від якої – втеча від світу, коли стає «нестерпно жахливо, дихати тяжко» [2, с. 31]: «Я втікаю нізвідки, зате – в нікуди. / Там я зможу бити себе у груди, / Щоби вихаркати патрони і леза, / Що були переносниками застуди» [2, с. 32].

Ліричний герой збірки позиціонує себе як поет («Спроба писати кров'ю», «Я не вмію писати пафосної патріотичної поезії», «Сучасна проблематика трактування поезії», «Лабіринт на відбитку пальця» тощо) – людина емоційна, схильна до рефлексій, трагічна, вразлива до подразників оточуючої дійсності. Прикметним для самохарактеристики є експресивне порівняння: «<...> ти – пульсаційне, мов зябра, життя, гостре, мов ребра» [2, с. 50]. Такий герой транслює експресіоністський світогляд і світовідчуття. Процес письма для нього є своєрідною метафорою життя і творчості, можливістю звільнення від тягаря емоцій і почуттів:

*сьогодні ніч нагадує лабіринт на відбитку пальця.
я вийшов би з нього відразу, якби хтось узяв за руку.
навіть дерево не привіталось. у нас погані й флора, і нація.
ну чому, коли вирішую застрелитися, до рук беру ручку?* [2, с. 35]

Вербалізація процесу письма, образ тексту як його результату є основою творення метафоричного «лабіринту» оповіді в поезії «Три волосинки»:

*ти бачиш цей текст, він перебуває в кімнаті без живих істот.
в ньому багато пробілів, які найкраще описують цю порожнину.
хвоя абсорбує простір за вікном,
на стіні спочиває сосновий Христос.
ніхто не тримає в долонях нікого, ніби жменю ожини* [2, с. 23].

Повтори-заперечення викликають відчуття ілюзорності зображеного. Письменник використовує принцип кіномонтажу і фокусує увагу на значущих деталях, посилюючи їхню семантику порівняннями: розп'яття на стіні цокає, «ніби стрілки годинника» [2, с. 23], «три волосинки на подушці <...> ніби стрілки компаса, вказують на власницю» [2, с. 23], «дівчина, яка під шрами приховала свою красу, /

яка нарізала свою пам'ять, ніби ковбасу, / і намагалася безпритульним в долоні вкласти» [2, с. 23]. Образ пам'яті є центральним у вірші. Спогади «врізалися» у свідомість дівчини й болять, як незагоєні рани на тілі: кілька місяців тому в цій кімнаті, на ліжку, помирав її батько. Гіперболізацією звукового образу автор досягає надривної емоційності вираження почуттів:

*годинник цокає по обидві сторони смерті,
відлунює в житлові масиви, у нежитлові храми,
сягає цієї дівчини торкається за плече <...>
і ми розуміємо, звідки в неї ці свіжі шрами* [2, с. 24].

Досвід особистої втрати набуває загальнолюдського масштабу завдяки полісемантичній експресіоністській образності. Завершується поезія запереченням існування тексту, який «не містить нікого мертвого <...> просто двадцять квадратних метрів. / тільки в Ісуса на стіні розгулялися нерви» [2, с. 24].

Важливий аспект ліричної збірки «Хвоя» – інтермедіальність. Вона виявляється на образному рівні, наприклад, у поезіях «Дзвенять сльози», «Барабанщик». Вірш «Відлуння» характеризується звукописом, який посилює антитезу образів хвої як символу буття роду і війни як уособлення смерті:

<i>на узліссі вигукнуто:</i>	<i>відлунням заперечено:</i>
<i>зима</i>	<i>в́ойна</i>
<i>така</i>	<i>в́ойна</i>
<i>хвойна</i>	<i>в́ойна</i> [2, с. 26].

Отже, поезії збірки «Хвоя» П. Коробчука утворюють калейдоскоп експресивних картин. У віршах першого розділу домінують танатологічні мотиви війни, руйнації, спустошення, смерті та потойбіччя. Образи смерті, крові, пульсу, серцебиття, властиві експресіонізму, поєднані з емоційно насиченою контрастною колористикою. Активно використовуються прийоми сну, марення, видіння, які активізують сферу містичного й підсвідомого. Трагічний пафос підкреслено влучними метафорами, алегоріями, гіперболами. Інтермедіальність (музичні образи, звукопис) посилює сугестивний потенціал лірики.

Література

1. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. Київ: Либідь, 2005. 664 с.
2. Коробчук П. Хвоя. Львів: Вид-во Старого Лева, 2017. 223 с.
3. Літературознавча енциклопедія: [у двох томах]. Т. 2. Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

4. «Ранковий коктейль». Павло Коробчук зі збіркою «Хвоя» [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qNVnnxHuyBY> (дата звернення: 11.09.2017)
5. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 379 с.

References

1. Voitovych V. *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian Mythology]. Kiev, 2005, 664 p. (in Ukrainian).
2. Korobchuk P. *Khvoia: Poezii* [Needle: Poetry]. Lviv, 2017, 223 p. (in Ukrainian).
3. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh* [Literary Encyclopedia: In two volumes]. Kiev, 2007, vol. 2, 624 p. (in Ukrainian).
4. “*Rankovy kokteil*”. *Pavlo Korobchuk zi zbirkoiu “Khvoia”* [“Morning Cocktail”. Pavlo Korobchuk with the Collection “Needle”]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qNVnnxHuyBY> (in Ukrainian).
5. Yastrubetska H. I. *Dynamika ukrainskoho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian Literary Expressionism]. Lutsk, 2013, 379 p. (in Ukrainian).

Kateryna Chui (Shakhova). The Poetics of Expressionism in Pavlo Korobchuk’s Collection “Needle”. The article deals with the poetics of expressionism in the lyrical collection by P. Korobchuk “Needle”. The author comprehends the tragic theme of war in Eastern Ukraine, which is opposed to vitality of love and wisdom. The collection is characterized by conceptual unity, symbolic and metaphorical imagery, impressive and unexpected associations. The theme of war dominates in “Needle” first section. It reveals the transient images of death, blood, pulse, palpitation, also the motives of pain, suffering and memory. It emphasizes the dominant artistic means, for example: metaphor, allegory, hyperbole, comparison and epithet. The writer uses the techniques of dream, delirium, visions, which are activate the mystical and the subconscious. Thinking about the national tragedy, author often refers to biblical images and motives. The lyric hero of poetry positions himself as a poet – emotional, reflexive, sensitive and tragic person. The intermedial component heightens the suggestive capabilities of lyrics.

Key words: expressionism, image, motive, metaphor, lyric hero.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2017 р.

УДК 82.02:7.036.5/7

Галина Яструбецька
ORCID ID: 0000-0003-1470-9232

Експресіоністський текст у світлі енергеми

У статті підтримується та розвивається ідея узаконення поняття «енергія тексту» і пропонується впровадити його в літературний обіг завдяки дефініції «енергема». Як провідний застосовується феноменологічно-діалектичний метод.

Для підтвердження доцільності розбудовування енергетичної доктрини літератури використовується лінгвістична, психоаналітична, фізико-хімічна, біогеохімічна, філософська, теософська, антропософська інформація, що, специфічно синтезуючись, інтегрується в царину літературознавства. Мотивується така, на перший погляд, еkleктика базовими закономірностями виникнення та функціонування мікро- і макросистем, що є змістом світобудови.

Ключові слова: енергема, енергія художнього тексту, експресіонізм, ноема, феноменологія, діалектика, структура.

Формування категоріальної парадигми в літературознавстві – процес історичний, відтак несе на собі печать часу. Є певна частина дефініцій, котрі характеризуються сталістю і, з дуже незначним діапазоном семантичних коливань, однозначністю, стабільністю функціонального поля. До цього континууму належать передовсім терміни на позначення літературно-родових розмежувань, елементів будови тексту, а також жанрових утворень. Можна умовно означити їх як літературознавчі архетипи, котрі, проходячи крізь час, формують множинність понять, які забезпечують інструментарієм сферу рецепторики. Треба задля справедливості зазначити, що практичне застосування вироблених генераціями науковців категорій і до сьогодні залишається під диктатом суб'єктивності та багато в чому залежить від міри проникнення в глибини проблеми. Предметна сутність кожної дефініції – само собою, однак у точці кореляції з індивідуальною свідомістю вона набуває певного семантичного відтінку, який має темпоральні характеристики (оформляється як номатична семема), і вони залежать від: 1) особливостей епохи; 2) ментального плану; 3) масштабу окремої свідомості, перебування її на певному етапі активації свого потенціалу.

Через це так відповідально інтерпретувати і переносити в новий історичний контекст поняття, вироблені в попередні культурні періоди. Другий момент, який також потребує акценту, – найбільш віддалені у часі доктрини літературознавчого змісту містять арсенал дефініцій, функціональні можливості яких не блокуються вузькофаховими підходами і механіцистичними принципами аналізу, що вкорінилися в епоху позитивізму та раціоналізму і презентуються й досі як об'єктивно-наукові. Насправді таким чином культивується ортодоксальність і дескрипція, а якщо брати нинішній стан літературознавчої думки, то й не до кінця вмотивоване огульне застосування як цілих теорій, так і окремих положень та наукових семем на зразок «квасіреальності» Р. Інгардена, що потребує врахування доцільності, а також толерантності щодо певної категорії художніх текстів.

На зламі ХХ і ХХІ століть стали особливо помітні ознаки умовності, розпливчастості дефінітивно-лексичного контуру мови, як і те, що процеси гібридизації, котрі проявляються в усіх сферах і галузях суспільного життя, в тому числі і в царині термінологічній, є ознакою потреби «обізнаної міждисциплінарності», дихотомії між природничо-математичними та гуманітарними науками (Я. Мукаржовський), без чого не то що повнота, а й навіть прагнення її не буде зреалізовано.

Уявлення про те, що таке література, літературний процес і, зосібна, літературний твір, утримують у собі всі набуті цивілізаціями змісти і віддзеркалюють стан суспільства, діагностують його соціальний, мовний і духовний організми. Якщо наявне безпосереднє перенесення просвітницьких ідей на суть і роль літератури, якщо поширюється ідеологічне (різновекторне) зловживання мистецтвом слова або ж домінує принцип раціонального конструювання в літературній практиці, то і в дослідницькому дискурсі переважатимуть відповідні методики – логіко-арифметичного плану. Але телеологічна інтелектуальна педантичність терпить поразку, особливо якщо йдеться про геніальність чи про творчість, а не ремісництво (навіть дуже високого вишколу). Абсолютна адекватність буття тексту і знання про нього, вираженого в поняттях, – це вершинна точка зусиль і амбіцій дослідника, який, котрі б аспекти літератури не вивчав, усе ж виступає інтерпретатором, своєрідним перекладачем з художньої мови на мову концептів, пропонуючи певну версію зредукованих значень, носієм яких є художній об'єкт.

Для того, щоб цей «переклад» досягнув найвищого ступеня точності, а значить повноти охоплення всіх рівнів тексту, потрібно задіяти максимум необхідних засобів і віднайти терміни-адекватні. «Звичайно, широкі фахові знання в певній галузі і досвід роботи в ній – важливі чинники, що зменшують ймовірність помилок. Однак більше важить володіння принципами методології сучасного наукового дослідження, яке є спільними для всіх наук, але, безумовно, найглибше розвинені саме в галузі точних, передусім у фізиці. Бо остання накопичила багатий досвід успішного пізнання вельми нетривіальних явищ у потаємних мікроструктурах світу, як також у грандіозних суперструктурах Всесвіту. Не думаю, щоб цей досвід важив менше, аніж великий, але й досі погано впорядкований багаж фактичних знань у багатьох представників гуманітарних наук» [7, с. 9]. Конкретизуючи твердження А. Свідзинського щодо досвіду пізнання

мікроструктур світу і суперструктур Всесвіту, який накопичила фізика, зупинимо увагу на «скалярній фізичній величині» – **енергії**, що в перекладі з грецької означає дія, діяльність, сила, потужність. І. Франко, Д. Донцов послуговувались поняттям енергея, яке вперше з'явилося у працях Арістотеля (трактат «Фізика»), де означало діяльність людини. Термін «енергія» у застосуванні до художнього твору вживається часто і звучить природно, зокрема, там, де наявна потужна лірична стихія, а це забезпечується, насамперед, скупченням емфатичної лексики і специфічними синтаксичними конструкціями, котрі виказують високу емоційність оповіді. Однак, як слушно зауважує М. Кодак, «вислів “енергія слова” частіше вживається (і сприймається) як фігуральний, хоч давно вже має право на термінологічний статус і виявлення його поняттєвих ресурсів» [4, с. 79]. М. Кодак у праці «Літературна процесологія: система галузі науки» і наукових розмислах над творчістю Лесі Українки «Долаючи драматизм життя» робить спробу узаконення дефініції «енергія слова» (логічно «енергія тексту»), визначаючи типи організації творчої енергії у митців – розподільча і вибухова (ерупційна – за І. Франком) [4, с. 80–81]. М. Кодак апелює до Є. Маланюка і його апології енергетично наладованої поезії («Думки про поезію», «Поезія і вірші»), до постулатів чеського теоретика Я. Мукаржовського щодо загальних характеристик мистецтва як системи (цілісність, динамізм, енергетика). У цьому контексті варто згадати попередника Я. Мукаржовського – німецького філолога, філософа, мовознавця В. Гумбольдта, що вважав сутністю твору енергію і динамічність. На сучасному етапі в напрямку осмислення питання енергії художнього слова працює Г. Клочек, стверджуючи, що зрозуміти, як генерується енергія в літературному тексті, можливо лише з позиції психології сприймання, для чого необхідно володіти принципами рецептивної поетики [3]. Твір – система (в перекладі з грецької це означає ціле, що складається з частин; поєднання). Як будь-яка система, він є множинністю елементів, котрі взаємодіють один з одним, утворюючи певну цілісність, єдність. Тут законовстановлюючим (номотетичним) є принцип кореляції і впорядкованості.

Поняттями, що характеризують систему, є: 1) елемент (межа членування системи в аспекті розгляду, вирішення конкретної задачі, поставленої цілі); 2) підсистема (відносно незалежна частина системи, що має її властивості); 3) зв'язок, відношення (обмеження

свободи елементів, які, взаємодіючи один з одним, втрачають частину своїх властивостей і автономний потенціал свободи, сама ж система при цьому набуває нових якостей); 4) структура (найбільш суттєві компоненти і зв'язки, що мало змінюються в процесі функціонування системи, забезпечуючи її існування і основні ознаки. Саме структура характеризує організованість системи, стабільну впорядкованість елементів і зв'язків); 5) мета (складне поняття, має, так би мовити, темпорально-контекстуальне наповнення і може формулюватися від «ідеальних інтенцій» до «кінцевого результату» чи «імпульсу, спонуки до діяльності»).

Поняття, що з'ясовують функціонування і розвиток системи: 1) стан (миттєва «світлина», «зріз» системи; фіксація значень параметрів системи в якомусь часі); 2) поведінка (відомі або невідомі закономірності переходу системи з одного стану в інший, що визначається як взаємодією з зовнішнім середовищем, так і цілями самої системи); 3) розвиток (логічні зміни системи в часі, в результаті чого можуть змінюватися не лише її стан, але й фізична природа, структура, поведінка і навіть мета); 4) життєвий цикл (стадії процесу розвитку системи від моменту виникнення необхідності такої системи до її зникнення (чи трансформації)).

Загальносистемні закономірності: 1) відчуженість від середовища, інтегративність (система цілісна і визначена в своїх межах, при цьому сила і цінність зв'язків елементів всередині системи вищі, ніж цінність і сила зв'язків системи з елементами зовнішніх систем або середовища. Системоутворюючі, системозберігаючі фактори називають інтегративними); 2) синергічність, емерджентність, холізм, системний ефект, нададитивний ефект, цілісність – поява в системи властивостей, не притаманних її елементам, принципова незбіжність характеристик системи з сумою ознак її компонентів. Можливості системи вищі за суму можливостей її складових; 3) ієрархічність (кожен елемент системи може розглядатися як система; сама система також може аналізуватися як елемент певної надсистеми (суперсистеми)). Більш високий ієрархічний рівень впливає на нижчий і навпаки: підпорядковані члени ієрархії набувають нових якостей, яких вони не мають, будучи ізольованими, в результаті формується новий образ цілого.

У плані класифікації до літературного твору як системи найбільш доцільно застосувати поняття 1) статична/динамічна; 2) закрита/відкрита (в нашому випадку важливий акцент на обміні енер-

гією з середовищем); 3) вірогіднісна/детермінована (детермінована повністю пояснюється, є передбачуваною); 4) гомогенна/гетерогенна (саме цей критерій обрав М. Кодак, характеризуючи літературний процес у поняттях руху, рухливості, протікання: однорідні/різнорідні мистецькі явища); 5) дискретна/неперервна; 6) **за походженням** розрізняють штучні, природні, змішані (щодо літературного твору як системи жодна з цих категорій не може бути застосована); 7) за ступенем організованості виокремлюють клас добре організованих; погано організованих (дифузних) і самоорганізованих систем; 8) у плані складності – прості, складні і дуже складні. Критерії 7) і 8) щодо художніх систем не збігаються в оціночних моментах добре/погано чи просто/складно. Твір як система, що містить мінімальну кількість елементів, зазвичай є надскладною річчю. В українському літературознавстві системний підхід як напрям методології дослідження художнього тексту (системологічну теорію літературного твору і рецептивну поетику як її похідну) розробляє Г. Клочек («Шевченкове Слово: спроби наближення»), впроваджуючи фундаментальні категоріальні поняття з метою охоплення усіх параметрів естетичного об'єкта.

Такий детальний довідковий екскурс у загальновідому математично-природознавчу сферу зумовлений щонайменше двома причинами. Одна з них – очевидне улягання законів виникнення, становлення і розвитку літературних явищ спільним фундаментальним законам, які функціонують у мікро- і макроструктурах світу і Всесвіту, зафіксованих людством і доведених науково. Це – взаємовіддзеркалюючі закони. В. Вернадський зазначив, що «відмежування наукового світогляду і науки від одночасної або попередньої діяльності людини в області релігії, філософії, суспільного життя чи мистецтва неможливе. Всі ці прояви людського життя тісно сплетені між собою – і можуть бути розділені тільки в уяві» [2, с. 208–209].

Друга причина інтеграції позафахової інформації в текст літературознавчого призначення – це декларування методологічної платформи, яка полягає у відмові від механістичного, лінійного підходу на користь системно-синергійного, спірального, міфологічно-ейдологічного. У зв'язку з цим поняттями, які визначатимуть кого необхідних уявлень і теорій, потрібних для осмислення предмета дослідження, будуть: ноосфера, еніологія, синергетика, діалектика, ноезис, левітація, імагінація.

Третій чинник – намагання охопити всі функціонально важливі виміри тексту як системи, в тому числі той, який всіма визнається,

але залишається поза полем узаконеної термінологічної парадигми. Йдеться про **енергему** – поняття, яке осмислив і вмотивував О. Лосєв у праці «Філософія імені», розгорнувши **ідеї вчення православного енергетизму**.

Вчення було пов'язане з традицією ісихазму (XIV ст.). Ісихасти (паламіти – від імені архієпископа Григорія Палами, який очолив цей духовний рух) вважали, що «всяка енергія і всі енергії разом суть сам Бог, хоча Бог і не є Його енергія, ні будь-яка одна, ні всі разом узяті» [цит. за 6, с. 610].

Роблячи спробу осмислити поняття «енергія художнього тексту», залучатимемо лінгвістичну, літературознавчу, психоаналітичну, фізико-хімічну, біогеохімічну, філософську, теософську інформацію, свідомо специфічно її синтезуючи, оскільки енергія – універсальна характеристика світу та Всесвіту і, врешті, все зводиться до циркуляції на різних рівнях різного виду енергії, серед яких енергії слова, а відтак і тексту, де слово – основний структуруючий елемент – належить важливе місце в ієрархії базових цінностей.

Згідно з концепцією німецького дослідника і теоретика філософії культури, лауреата Нобелівської премії з хімії (1909 р.), фізикохіміка Вільгельма Фрідріха Оствальда (1853–1932 рр.) все – і матерія, і дух – це енергія. Культурне вдосконалення, як вважав Оствальд, ґрунтується на тому, що вільна енергія, котра є в природі, трансформується в енергетичні форми життя і культури. На думку цього вченого, саме енергія, а не матерія (речовина), – «єдина субстанція світу», до змін якої повинні бути зведені всі взагалі явища: біологічні, психічні (в т. ч. і свідомі), соціологічні (комплекс енергій). В. Ф. Оствальд сформулював «енергетичний імператив», що передбачав не витратити енергію, а використовувати її (праця «Енергетичний імператив», 1913). Весь простір просякнутий енергіями. Сьогодні вчені сходяться на думці, що матерія і енергія – це два стани однієї й тієї ж субстанції. Закон збереження і перетворення енергії – один з базових законів життя (в універсальному й повноаспектному значенні цього поняття). Людина і людство «геологічно закономірно пов'язані з її (біосфери) матеріально-енергетичною структурою» [2, с. 470]. Логічно, що письменник перебуває в енергетичних зв'язках зі світом. Послідовник Карлоса Кастанеди О. Ксендзюк на основі ідей нагуалізму, викладених у працях Кастанеди, робить припущення, що «тип сприймання визначає тип енергообміну істоти з навколишнім середовищем», «тип сприймання і є типом домінуючого енергообміну»

[5, с. 8]. Істинний митець зазвичай – **імагінативна особистість** – тобто така, що характеризується певним способом пізнання, занурення в образи (архетипність, архаїчність) – імагінації (світ вищого стану свідомості, відмінні від обивательських душевні здібності). Це важливо для встановлення жанрово-стильової мотивації митця, для розуміння, чому такому чи такому ритму і словообразу (імені – за О. Лосєвим) він надає перевагу на певному етапі своєї творчості.

Межею членування системи твору є слово. «Весь фізичний світ, звичайно, є слово і слова», і «необхідно розуміти універсальність словесного, універсальність смислової вираженості вже в фізичній сфері» [6, с. 53]. «Світ – сукупність різних ступенів життєвості або затвердіння слова». «Все живе словом і свідчить про нього» [6, с. 53].

О. Лосєв здійснив редукцію слова до його трансцендентного початку і зафіксував це термінологічно. Він, спираючись на феноменологічно-діалектичний метод, відстежив усі кореляції ономатично-енергетичного процесу, які супроводжували космологічний акт формування буття. О. Лосєв надав «ієрархію інтелігентних самоутверджень»: 1) фізична енергема; 2) органічна і сенсуальна енергема; 3) перцептивна й імагінативна енергема; 4) когітація; 5) гіперноетична енергема [6, с. 75]. В цій ієрархії – різні ступені слова, імені. На кожній з них слово проявляє особливу природу. Висновок О. Лосєва, який у нашому дослідженні відіграє законовстановлюючу роль: «Відволікаючись від усього цього енергоматичного розмаїття, яке виражає дії предметної сутності, і узагальнюючи все це в одному моменті, з яким сутність звертається до не-сутнісного, ми отримуємо універсальне поняття енергії сутності, смислової енергії, і в імені – енергію його предметної сутності, або енергійний момент» [6, с. 76].

Праця О. Лосєва «Філософія імені», звідки взято постулат про енергійний момент імені (слова), – глибоко езотерична, постала як послідовний розвиток доктрини ім'яслав'я (релігійна течія в православ'ї, що виникла на Афоні на початку ХХ століття, була очолена ієромонахом Антонієм). Проте концепція філософії імені О. Лосєва спирається і на досягнення античних та європейських філософських напрямів, починаючи від неоплатонічної діалектики і закінчуючи найновішими на той час ученнями, такими, наприклад, як феноменологія та неокантіанство, хоча вчений і заявляв про те, що ніколи не прийме кінцевих висновків ні Е. Гуссерля, ні Е. Кассіра – головного представника Марбургської школи неокантіанства.

Погляди В. Вернадського (про час і простір, про значення містичного, його теорія ноосфери, тлумачення життя як біоенергетичної структури і т. д.); В. Ф. Оствальда (про енергетичні форми життя і культури), О. Лосева (Філософія імені) – теоретико-методологічна мотивація розгляду художнього тексту з погляду його енергійного моменту і правомірності закріплення художньої енергемі як літературознавчої категорії, котра має структуротвірні функції і на рівні індивідуальної поетики, і в межах великих стильових систем, які структурують весь культурно-мистецький простір від початку його фіксації в часі.

Ідея енергетизму літературного твору як повноцінної і повноправної (поруч з темою, сюжетом, жанром і т. д.) функціональної одиниці не нова, але вона найбільш вразлива для узаконення і контрверсійна через кілька причин. Одна з них – ортодоксальність академізму, «літературознавчий» снобізм. Друга знаходиться в площині психосоматики та імагінативного потенціалу дослідника, а відтак зміщена в бік рецептивної складової текстового феномену. З цього приводу варт процитувати О. Лосева, який зазначав: «Дуже важливо бути свідомим принципової ваги і серйозності поняття енергії. Це – те поняття, якого необхідно вимагає апофатизм, якщо він не хоче залишитися простим агностицизмом. Оскільки апофатизм виправданий тільки у формі символізму, то все, що б не пізнавалося в сутності, є її енергія, хоча через енергію ми утверджуємо і саму сутність... В світлі енергії і все, що є в сутності, дано енергійно» [цит. за 6, с. 613]. Отже, визнання/невизнання художньої енергемі як літературознавчої категорії залежить і від погляду на походження та природу художнього тексту. Прихильники трансцендентних джерел, апофатичного ества твору (творчості) погодяться з ідеєю художнього енергетизму легше і швидше, ніж прихильники раціональної поетики. Якщо виходити з того, що творчість – це не лише спосіб інтелігенції (в значенні знання), а він «динамічний субстанціонально» (М. Семенко), тому це – насамперед і по-суті своїй – рух, а відтак це вже енергія (розвитку і трансформації), а отже, взаємодії.

Дослідження О. Лосева виходять за рамки вузько богословських учень і мають форму лінгво-філософських із незалежними позитивно-науковими висновками. Література оперує словом-іменем. Слово-ім'я – енергетична сутність. Звичайне, навіть побутове мовлення виходить у своєму енергійному моменті за межі фізичної, органічної і сенсуаль-

ної енергеми. Літературний твір як система репрезентує весь діапазон внутрішньо- і зовнішньосистемних кореляцій. Митець послуговується не словом як застиглим відбитком певних звукових комбінацій із конвенційно фіксованими значеннями, а енергетичними субстанціями. Доктрина О. Лосєва, таким чином, містить не тільки потенціал для нестандартних варіантів розвитку лексичної семантики, філософії мови, але й має досі не зреалізовані і не верифіковані можливості щодо запровадження енергетичного підходу в оцінці літературних явищ (В. Ф. Оствальд розробив основи вивчення енергії кольору, створив кількісну теорію барв, систему їх гармонії, атлас кольорів. Доречно тут згадати поняття кольореї, яким послуговується відомий художник П. Колісник). Історія літератури, репрезентована з погляду енергетизму, мала б певний додатковий відтінок, була б відкоректована в плані вивільнення від часто несуттєвого фактологічного дріб'язку. Намір оцінювати літературу як енергетичну доктрину, а не просто теорію і практику певного виду діяльності, не позбавлений мотивації, якщо відійти від стереотипів про конкретність науки, під якою розуміють накопичення фактів, котрі перевіряються «на зуб», забуваючи про логіку і феноменологію «живого» процесу творчості, абстрагуючись від слова в його принципових закономірностях виникнення, формування і функціонування в масштабах тисячоліть. Вчення В. Вернадського, О. Лосєва, В. Ф. Оствальда – достатньо доказова база для теоретичних обґрунтувань (спробу чого й зроблено) ідеї енергетизму художнього тексту/літератури, як і переконлива пропозиція понятійного інструментарію для прикладного втілення цієї ідеї.

В означеному ноетичному контексті звертає на себе увагу експресіоністська стильова система як найбільш енергетично репрезентативна. Феноменологія й діалектика ономатичних процесів і експресіоністськи структурованої системи виявляють збіги в номотетичних моментах. «... сутність явища в імені як енергема імені, як смислова виліпленість вираження» [6, с. 50] (підкреслення моє. – Г. Я.) – до такого висновку прийшов О. Лосєв, керуючись методом «філософського реалізму», йдучи шляхом логічного усвідомлення закономірностей. Етимологія терміна «експресіонізм» відсилає до «вираження». Формування експресіоністської системи пов'язане з наміром апелювати до першосубстанції з глибин людського духа, незалежного від свідомої діяльності, непідвладної деформуючому впливу зовнішнього світу – соціально-історичному його оформленню. Істина,

ейдос, лик дійсності в усіх варіаціях її прояву, а отже, феноменологічно-діалектичне, вертикальне заглиблення в надра (нутро), до ядра, до першовитоків – зміст і напрям експресіоністичного ноєзису. Енергема – модус предметної сутності, її смислова вираженість. Експресіоністична система відпочатково створена як така, що спрямована на виявлення, «оприлюднення» того, що під покровом історії і какофонії форм, тобто, логічно, впритул наблизитися до енергеми – модусу предметної сутності і активізувати ноєматично-енергематичний момент – момент реально-людського розумного переживання-мислення. Образно висловлюючись, завдання й мета експресіоністського тексту – ступити в огонь і стати вогнем. Жодна інша естетична система так не ризикує автора/реципієнта занурювати, метафорично, в кратер Етни, як це вчинив Емпедокл у Гельдерліна. Не один лише експресіонізм прагне сягнути дна світу, але він один задіює для цього власний досвідний ресурс «пережитого вогню» (Г. Башляр) – реалізується «адекватність речі й інтелекту» (О. Лосєв) і відбувається це на рівні кореляції чисто смислової стихії (в модусі енергематичному) з експресіоністичною ноємою (в максимальному ступені наближення до предметної сутності, що мовою психомотивації означає зацікавленено-особисто). Таким чином, в ієрархії осмисленого переживання чи пережитого осмислення серед усіх естетично-стильових цінностей завдяки базовим інтенціям та іманенції експресіонізм опиняється на найвищій сходинці. Прориваючись до суті, відмовившись від упорядковано-споглядальної позиції, виключивши обивательський, приватний психологізм, експресіоніст опиняється в точці максимальної кореляції з сутністю завдяки енергетичному моменту. Відома платонівська ідея про абсолютну адекватність буття і знання в богів і про відносність цієї тотожності в людських душах тут отримує експресіоністську модифікацію: експресіоністський ноєзис – людська копія «гіпер-ономатичного» акту (тобто народження енергії, «в результаті якої створюється в інобутті над-мисленнєве і екстатично всеохопне мислення, гіпер-ноетичний момент імені» [6, с. 73]). У В. Стуса це прозвучало як «В мені уже народжується Бог». Таким чином, енергематична феноменологічно представлена кореляційна вертикаль слова збігається в ключовій точці з формуванням експресіоністської системи, а саме: в точці екстазу («розумного екстазу»), що реалізується через імагінації. Експресіоністична свідомість – імагінативна. «В Духовній науці імагінативне пізнання – таке, яке досягається шляхом

надчуттєвого стану свідомості душі. В цьому стані сприймаються духовні факти й істоти, до яких не мають доступу зовнішні відчуття [інша природа психологізму та ліризму, який легко розвивається в метафізику. – Г. Я.]... імагінативне означає дещо таке, що дійсно в іншому значенні, ніж факти й істоти фізичного чуттєвого сприйняття. І справа не в змісті оприявнень, які наповнюють імагінативне переживання, а у всіх тих душевних здібностях, які проявляються в процесі цих переживань» [1]. Культивация стану підвищеного енергообміну передбачає розгортання кризово-ініціаційного ланцюга. Вичерпати і навіть достеменно відстежити цей процес неможливо – це апофатичний момент експресіоністського ноєзису в діалектичній парадигмі знання, яке переживається. Погляд на експресіонізм як на ейдологічно-енергетичну доктрину зумовлює і можливість, і необхідність залучення теорії апофатизму і проєкції експресіоністичного знання в сферу онтології смислу як суцільної лавинно пливкої маси. Щільних та ізольованих об'єктів нема. Матерія – форма енергії. Проявленням апофатичного моменту в експресіоністській системі є її візійна (деформуюча) структурність («темне» слово) в динаміці перебігу. В тексті це позначається на якості психологізму насамперед – в ньому виразно проступає вихід за індивідуально-суб'єктивні межі в сферу архетипно-енергематичну, що часто означається як соліпсизм (надмір будь-чого – ознака переходу в інший формат, набування іншого статусу). Психологізм поглиблюється до неохопної крапки, яка усвідомлено відчувається, але не улягає раціонально-психологічним мотиваціям. На рівні «затемненого» образу текст переходить у план експресіоністської неререференції (звільнення дійсності від дійсності). Тут варто зазначити, що саме апофатичність – те спільне, що мають в собі щонайменше три стильові системи – експресіоністська, символістська і сюрреалістична. Постає проблема визначення способу оприявнення апофатичної складової, варіювання мірою причетності до нескінченного, до енергеми сутнісного. Принципова непізнаваність Реального в символістській презентації є винесення бескінченного ланцюга сенсів і асоціацій за межі «живої» енергії в простір соціумних (колективних) та індивідуальних логічних конструкцій-схем. В суті своїй те саме і в сюрреалістичній системі. Різниця між апофатичним моментом експресіоністського і сюрреалістичного та символістичного образпростору така сама, як між енергемою предметної сутності та ейдосом (певною координованою розмежованістю).

Експресіоністська апофатичність – чиста динаміка. В символістській чи сюрреалістській появляється фактор статично-споглядальний (своєрідний момент *ergona*). О. Лосєв констатує, що «символізм є апофатизм і апофатизм є символізм» [6, с. 93]. Учений говорить про принцип, а не про ідейно-образну структуру; про ідею, що живить універсально-мовну стихію, а не поетикальну функціональну одиницю. Відтак у енергематичному руслі доцільне перефразування: експресіонізм є апофатизм і апофатизм є експресіонізм. Символ – це експресіоністична енергема, охоплена причинно-смісловим принципом і презентована в кореляційно структурованій оформленій образній одиниці. У сюрреалізмі до ірраціонального відчутно долучається раціонально-інтелектуально-психологічне (чистий автоматичний психологізм). Різні енергематичні параметри провокують відмінні естетичні декларації. На рівні формально-змістовному – ізоморфізм відчутний. Енергетично експресіонізм стоїть осібно від усіх відомих на сьогодні художніх систем.

Теоретизування на предмет функціональності енергеми як літературознавчої дефініції – необхідне. Очевидність наявності енергематичного компонента і його значення, зокрема, в експресіоністичному тексті, – поза сумнівом, про що свідчить частота вживання цього поняття в працях рецептивно-аналітичного змісту. Енергія як енергема імені/тексту бере участь у створенні стильової системи.

Жоден з дослідників, хто працював у цьому напрямку, не брав до уваги таку параметральну властивість слова-імені, як енергема. Це суттєво доповнює наявні теоретично-методологічні доктрини, де йдеться про енергію слова – мови – художнього тексту (зокрема, В. Гумбольдта, Я. Мукаржовського, М. Кодака, Г. Клочека). Ми говоримо про стилі бароко, реалізму, романтизму, модернізму, диференціюючи їх за формально-змістовними показниками, і це нескладно, бо тут задіюється кількісно-описовий підхід, який користується найбільшою авторитетністю в літературознавців-академістів. Це не дивно, оскільки такий метод убезпечує від звинувачення в софістиці, у псевдонауковості. Однак він так само далекий від того, чим насправді є художній текст і що покликаний виявити дослідник, як зовнішній вигляд живої істоти від вітаїстичних процесів, які забезпечують їй онтологічний цикл.

Непросто свідчити про те, що знаходиться поза зоною видимого і відчутного. Об експресіоністське слово руку не обпечеш, як об

розжарений предмет, і це навіть не емоція, хоча вона й безпосередньо причетна до формування енергетичного поля. Явище, цілком «предметне» в сфері фізичній і навіть психічній, опирається своїй фіксації в конкретній даності художнього. І все ж енергетика, що й доведено вище, та можливість твору, яка себе проявляє як фундаментальна, міфологічна, тобто системовпорядковуюча. Отже, слово-текст – це енергія. Енергетичний фермент літератури – те, що не залежить від технологій (найсучасніших), від часу, а експресіоністична література, крім усього, пропонує не лише результат процесу знакотворення, символізації як продукту чистої уяви і логічних операцій узагальнень, естетичної раціональності, а сам процес енергетичних дифузій, циркуляцій, кореляцій, таким чином стверджуючи, що в світопросторі нічого у вільному стані нема. Все нерозривно і безперервно пов'язано.

Література

1. Энциклопедия духовной науки. Опыт энциклопедического изложения духовной науки Рудольфа Штайнера; [составитель Г. А. Бондарев] [Электронный ресурс]. URL: www.rudolf-steiner.ru/2/2.html
2. Вернадский В. Биосфера и ноосфера. Москва: Айрис-пресс, 2009. 576 с.
3. Ключек Г. Энергия художнього слова. Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. 447 с.
4. Кодак М. Долаючи драматизм життя: наукові роздуми над творчістю Лесі Українки; упорядкув. Л. С. Кодак; передм. Л. З. Мороз. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2016. 88 с.
5. Ксендзюк А. Видение нагуаля. Киев: София, 2002; Москва: ИД «Гелиос», 2002. 400 с.
6. Лосев А. Из ранних произведений. Москва: Издательство «Правда», 1990. 655 с.
7. Свідзинський А. Синергетична концепція культури. Луцьк: ВАП «Волинська обласна друкарня», 2009. 696 с.

References

1. *Jenciklopedija duhovnoj nauki. Opyt jenciklopedicheskogo izlozhenija duhovnoj nauki Rudol'fa Shtajnera* [Encyclopedia of Spiritual Science. Experience of the encyclopedic exposition of the spiritual science of Rudolf Steiner]. Available at: www.rudolf-steiner.ru/2/2.html (in Russian).
2. Vernadskij V. *Biosfera i noosfera* [Biosphere and noosphere]. Moscow, 2009, 576 p. (in Russian).
3. Klochek G. *Energija hudozhnogo slova* [Energy of the artistic word]. Kirovograd, 2007, 447 p. (in Ukrainian).
4. Kodak M. *Dolaiuchy dramatyzm zhyttia: naukovi rozmysly nad tvorchistiu Lesi Ukrainky* [Overcoming the drama of life: scientific insights on creativity of Lesya Ukrainka]. Lutsk, 2016, 88 p. (in Ukrainian).

5. Ksendzjuk A. *Videnie nagualja* [The vision of a nagual]. Kiev, 2002, 400 p. (in Ukrainian).
6. Losev A. *Iz rannih proizvedenij* [From early works]. Moscow, 1990, 655 p. (in Russian).
7. Svidzynskyi A. *Synergetychna kontsepsiia kultury* [Synergetic concept of a body]. Lutsk, 2009, 696 p. (in Ukrainian).

Galyna Yastrubetska. Expressionistic Text in the Light of Energema. In the article one can observe the idea of legalizing the concept of “the text energy” and presenting it to the literature thanks to the definition of “energema”. The phenomenological-dialectical method is used as the main one, since the subject of research requires approaches and tools that can not be provided by an academic rationalist science about literature, which takes into account, mainly, features that are fixed at the text level as a “sensory symbol” (Y. Mukarzhovsky), his “textures-textures”.

Linguistic, psychoanalytic, physico-chemical, biogeochemical, philosophical, theosophical, anthroposophical information is synthesized to confirm the feasibility of developing a literature doctrine, which is specifically synthesized and integrated into the field of literary studies. The basis for such synthesis is the availability of basic patterns of the emergence and functioning of micro-and macrosystems, which is the content of the universe. In connection with these concepts, which will determine the range of necessary representations and theories necessary to comprehend the subject of the study, will be: neosfera, eniology, synergetics, dialectics, nous, levitation and imagination.

The key category is chosen as the energtma as such that has fundamental importance due to its primacy, priority as compared with “semantic energy” (Y. Mukarzhovsky), the concept of the language of continuous activity (energeia) (W. von Humboldt), and also beyond the limits of the psychology of artistic perception (G. Klochek).

It is motivated that in the defined energematic context, the expressionist style system is most energetically filled. Phenomenology and the dialectics of onomastic processes and the expressionist structured system reveal coincidences in the law-making moment. Expressionist structure from the beginning is aimed at activating energema – the mode of substantive essence. To deal with it, expressionism involves the personal experience of “survived the fire” (G. Bachelard), as the result the “adequacy of word and intelligence” is being realized (A. Losev).

Key words: energema, energy of literary text, expressionism, noema, phenomenology, dialectics, structure.

Стаття надійшла до редакції 26.09.2017 р.

Про авторів

Акулова Надія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету, grazhyna.na@gmail.com

Богданова Ольга Володимирівна – доктор філологічних наук, професор, провідний наук співробітник Інституту філологічних досліджень Петербурзького державного університету

Кицан Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, kican@bigmir.net

Клепець Катерина Вікторівна – магістр кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Ковалів Юрій Іванович – доктор філологічних наук, професор кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Т. Шевченка

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, n_koloshuk@ukr.net

Кочерга Світлана Олексіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія», sv_kocherga@ukr.net

Лахманюк Антоніна Миколаївна – аспірант кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, lahmanjuk@gmail.com

Левчук Тереза Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, terezalevchuk@ukr.net

Лях Тетяна Олегівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри громадського здоров'я та гуманітарних дисциплін медичного факультету № 2 ДВНЗ «Ужгородський національний університет», tatianalyakh592@gmail.com

Марченко Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, marchenkotatjana966@ukr.net

Моклиця Андрій Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, andrij.moklytsya@gmail.com

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, moklytsja@gmail.com

Радавська Оксана Мстиславівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов природничо-математичних спеціальностей Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, radavska@rambler.ru

Романов Сергій Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, sergmr@ukr.net

Семенюк Лариса Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, nediljalar@gmail.com

Сірук Вікторія Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, victoriasiruk@gmail.com

Соколова Вікторія Альбертівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, sokolovavic@gmail.com

Турган Ольга Дмитрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету, turgan_olga@ukr.net

Чернова Ірина Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Запорізької державної інженерної академії, filol68@ukr.net

Кравченко Тетяна Леонідівна – кафедра українознавства Запорізької державної інженерної академії, tatjana_1@meta.ua

Чуй (Шахова) Катерина Ігорівна – кандидат філологічних наук, викладач Волинського коледжу Національного університету харчових технологій, shakhova.kateryna05@gmail.com

Яструбецька Галина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, galinaji@i.ua

Наукове видання

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 23

Упорядкування текстів *Т. П. Левчук*

Редактор і коректор *В. С. Голюк*
Технічний редактор *М. Б. Філіпович*

Підписано до друку 27.12.2017 р. Формат 60×84¹/₁₆.
Обсяг 14,88 ум. друк. арк., 14,5 обл.-вид. арк. Наклад 100 пр.
Друк – ПП Іванюк В. П., м. Луцьк, вул. Винниченка, 63. Телефон 24-63-41.
Свідоцтво про державну реєстрацію ВЛн¹. 31 від 04.02.2004 р.