

82.0
1721

Пахаренко

СЕКРЕТИ МИСТЕЦТВА СЛОВА



Василь Пахаренко народився 12 травня 1964 р. у селі Слобода на Черкащині. Закінчив філологічний факультет Черкаського учительського інституту та аспірантуру Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної академії наук України. 1994 р. захистив в Інституті літератури НАН України кандидатську дисертацію на тему: «Ідейно-естетичні альтернативи концепції соціалістичного реалізму в українській літературі 1920-х років», 2015 р. — докторську на тему: «Поетичний геній Тараса Шевченка: природа, своєрідність та стратегії інтерпретації». Член Національної спілки письменників України, доктор філології, дійсний член Наукового товариства імени Шевченка.



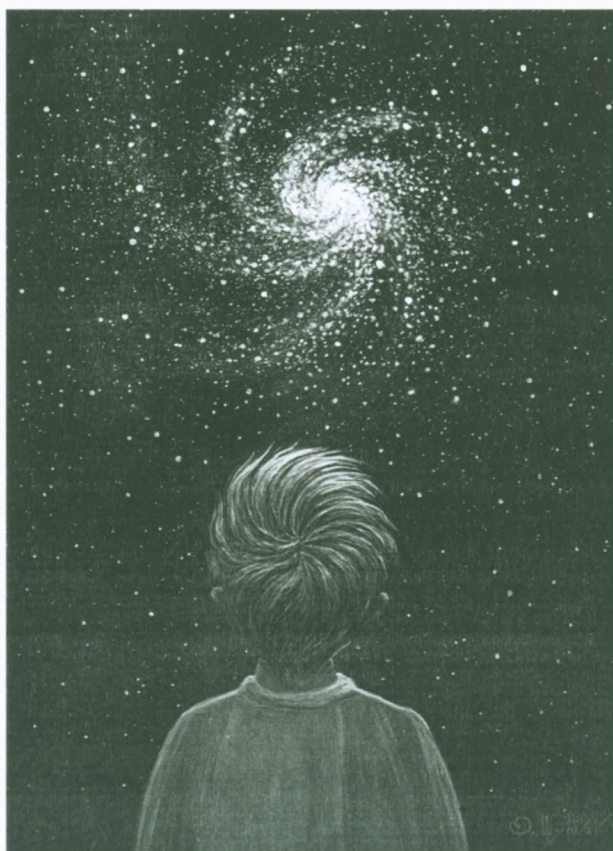
Живе в Черкасах, викладає в Черкаському національному університеті ім. Богдана Хмельницького.

Автор поетичних збірок «Скалки» (Київ, 1994), «Білий налив» (Черкаси, 2019), історико-публіцистичного дослідження «Віті єдиного древа: Україна Східна і Західна в апокаліпсисі XX століття» (Черкаси, 2005), літературознавчих книжок «Незбагнений апостол. Світобачення Шевченка» (Черкаси, 1994, 1999), «Слово, що здолало смерть» (Черкаси, 1999), «Поєдинок з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 1920-х років» (Черкаси, 1999), «Українська поетика» (Черкаси, 2002, 2009), «Як він ішов»: духовний профіль В. Симоненка на тлі його доби» (Черкаси, 2004), «Шкільне шевченкознавство» (Черкаси, 2007), «Начерк Шевченкової етики» (Черкаси, 2007), «Тарас Шевченко» (Київ, 2007), «Основи теорії літератури» (Київ, 2007, 2009), «Шевченко як геній» (Черкаси, 2013), «І бачить Бога на землі: співвідношення романтичного і реалістичного у поезії Т. Шевченка» (Київ, 2014), «Полум'я Шевченкового слова» (Львів, 2020), а також шкільних підручників з української літератури для 5, 8, 9, 10 й 11 класів (Київ, 2004, 2009, 2010, 2011, 2016, 2018, 2022) та більше трьох з половиною сотень наукових і поетичних публікацій у вітчизняній і зарубіжній періодиці.

Лавреат премій ім. Дмитра Нитченка, Василя Симоненка, Олександра Захаренка, Михайла Старицького.

Василь Пахаренко

СЕКРЕТИ МИСТЕЦТВА СЛОВА



Київ
Видавничий дім «Освіта»
2023

Черкаський національний університет
імені Богдана Хмельницького
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
імені Михайла Максимовича

Рекомендовано до друку
Вченою радою Черкаського національного університету
імени Богдана Хмельницького
(протокол №1 від 8.09.2022 року)

Р е ц е н з е н т и:

доктор філології, професор ПЕТРО БІЛОУС;
доктор філології, професор ОЛЕКСАНДЕР КИЧЕНКО;
доктор педагогічних наук, професор, заслужений учитель України
ВАСИЛЬ ШУЛЯР

Пахаренко В. І.

П21 Секрети мистецтва слова / В. І. Пахаренко. — К. : Видавничий
дім «Освіта», 2023. — 408 с. : іл.
ISBN 978-966-983-387-7 (ел.)

У цьому poradniku йдеться про сутність мистецтва, художнього слова, про надхнення, природу асоціативного мислення та інші особливості мистецького світосприймання. Окреслено закономірності розвитку літературного процесу. Зосереджено увагу на визначальних прикметах найважливіших мистецьких напрямів: мітології, фольклору, готики, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, реалізму, модернізму (з цілою низкою течій), постмодернізму та метамодернізму.

Видання адресоване всім, хто прагне глибше осягнути природу мистецтва, художньої літератури, передовсім учителям-словесникам, старшокласникам, студентам і викладачам гуманітарних факультетів університетів.

УДК 82.0(075.8)

Зміст

КІЛЬКА ВСТУПНИХ ЗАУВАГ.....	5
I. СУТНІСТЬ НАУКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ	9
1.1. Чуттєво-мисленнєве дерево.....	9
1.2. Літературознавство та його галузі	11
II. ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА	18
2.1. Поняття про мистецтво. Види мистецтва.....	18
2.2. Художній образ. Різновиди образів	22
2.3. Художня деталь	32
2.4. Властивості мистецтва	35
2.5. Сутність надхнення	40
2.6. Асоціативне мислення	48
2.7. Походження мистецтва	60
2.8. Функції мистецтва	66
2.9. Сенс творчості.....	83
2.10. Життя у дзеркалі мистецтва	95
III. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА.....	111
3.1. Література як вид мистецтва.....	111
3.2. Художність твору.....	116
3.3. Література та інші види мистецтва.....	130
IV. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА І СУСПІЛЬСТВО	138
4.1. Література як суспільне явище	138
4.2. Свобода митця та її межі.....	147
V. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС	155
5.1. Мистецькі опозиції	157
5.2. Поступ у мистецтві	176
5.3. Авторський стиль.....	178
5.4. Стиль доби. Мегаепохи	180
5.5. Методи і напрями.....	191
5.6. Періодизації історії української літератури	197
VI. МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМИ.....	201
6.1. Українська архемітологія	201
6.2. Фольклор	203
6.3. Середньовіччя.....	208
6.4. Ренесанс.....	215

6.5. Бароко	223
6.6. Класицизм	231
6.7. Романтизм	241
6.8. Реалізм	247
6.9. Модернізм	257
 VII. ТЕЧІЇ МОДЕРНІЗМУ	275
7.1. Неоромантизм	275
7.2. Символізм	280
7.3. Імпресіонізм	290
7.4. Експресіонізм	298
7.5. Неокласицизм	314
7.6. Неореалізм	317
7.7. Футуризм	324
7.8. Сюрреалізм	329
7.9. Соцреалізм	333
 VIII. ПОСТМОДЕРНІЗМ	341
 IX. МЕТАМОДЕРНІЗМ	359
 ВАРТО ПРОЧИТАТИ	402

КІЛЬКА ВСТУПНИХ ЗАУВАГ

Шановні друзі! Мета цього poradnika цілком практична — допомогти всім зацікавленим, насамперед учителям-словесникам, старшокласникам, студентам-філологам, навчатися проникливо розуміти природу мистецтва, зокрема художньої літератури. Адже таке осягнення відкриває нам захопливий, дивовижний у своїй красі, мудрості, людяності світ, пробуджує у наших душах наснагу до співтворчості чи й творчості. А саме в цьому й полягає найвище покликання людини — бути творцем.

Традиція видання поетик (себто підручників з літературознавства) в Україні давня, проте з певних причин не вельми багата. Пов'язана вона з виникненням та розвитком шкільної освіти. Розділи «О метрі», «О степенех стихотворния міри» містилися уже в граматиках Лаврентія Зизанія (1596 р.) та Мелетія Смотрицького (1618 р.). Відомо кілька поетик XVII ст. (традиційно латиномовних): «Siber artis poeticae» (1637 р.), «Leo roxolanus» (1693 р.) та ін. У XVIII ст. число їх було значно більшим. Курси саме поетики й риторики визначали систему освіти в Києво-Могилянській академії. Кожен викладач зазвичай складав свій підручник, спираючись на «Поетику» Аристотеля, «Послання до Пізонів» Горація, тогочасні європейські поетики (І. Віди, Ю. Скалігера, Я. Понтана та ін.).

XIX століття пройшло під знаком суцільного нищення загарбниками української мови, культури, шкільництва, зокрема й науки про літературу. Видатним, всесвітньо значущим здобутком вітчизняної філології у той період стала хіба концепція О. Потебні.

На зламі XIX-XX ст. розпочалося потужне українське національне відродження, що з деякими перервами триває до сьогодні. Воно, серед іншого, покликало до життя значне число оригінальних теоретико-літературних праць і підручників. Це насамперед знаменита, досі не перевершена розвідка І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.), підручники О. Дорошкевича «Українська література в школі» (1921 р.), Д. Загула «Поетика» (1921 р.), В. Домбровського «Українська поетика» (1924 р.). Кілька досить ґрунтовних навчальних праць залишило у спадок і радянське літературознавство. Серед них — «Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства» (1962 р.) П. Волинського, «Теорія літератури» (1969 р.) О. Бандури, «Субстанції незримої вогонь» (1983 р.) К. Фролової. Хоча, зрозуміло, матеріал кожного з цих посібників уражений иржею соцреалістичних стереотипів.

Вельми плідно в ту добу розвивалося українське літературознавство в діаспорі. Побачили світ і набули неабиякої популярності

(віднедавна й на материковій Україні), зокрема, й навчальні книги, такі як «Історія української літератури» (1956 р.) Д. Чижевського, «Строфіка» (1967 р.), «Фоніка» (1984 р.), «Метрика» (1985 р.) І. Качуровського, «Теорія літератури» (1984 р.) І. Безпечного.

У нинішню добу — після відновлення української державности — побачило світ декілька якісно оновлених посібників та хрестоматій: «Вступ до літературознавства. Хрестоматія», що її упорядкувала Н. Бернадська (1995 р.); «Антологія світової літературно-критичної думки. Слово. Знак. Дискурс» за редакцією М. Зубрицької (1996 р.); «Українське літературознавство: Школи. Напрями. Течії» (1997 р.) М. Наєнка; «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» (1998 р.) А. Ткаченка, «Теорія літератури» за редакцією О. Галича (2001 р.). Ці видання уже звільнені від вульгарного соціологізму, збагачені матеріалом, раніше недоступним. Серед найпомітніших публікацій останніх років — фундаментальна двотомна «Літературознавча енциклопедія», укладена Ю. Ковалівим (2007 р.), підручники й посібники П. Білоуса (2009 р.), В. Іванишина (2010 р.), Н. Ференц (2014 р.), Г. Клочека (2020 р.) та ін. Готуючи свій підручник, я намагався спиратися на кращий досвід шановних попередників.

Це видання ґрунтується на ключових тезах моїх попередніх праць — «Художнє слово» (1997 р.), «Українська поетика» (2002 і 2009 рр.), «Основи теорії літератури» (2007 р.). Проте чимало аспектів додано, уточнено чи розширено, а також доповнено або змінено ілюстративний матеріал.

Засади, на яких будується poradник, — межова (до рівня конспекту, тез) стислість, конкретність, доступність (наскільки дозволить описуваний матеріал) — такий собі «СМС-стиль». Це зумовлено насамперед просвітницькою спрямованістю видання, орієнтацією на широке коло читачів.

Ще кілька важливих зауваг. Літературознавство вивчає художнє слово, мистецтво. А це — царина духовна, де панують свобода, творчість, постійна новизна, імпровізація, інтуїція, незбагненні для розуму, унікальні осяяння. Тому будь-яке визначення у цій царині не є вичерпним і незмінним, нові твори, мистецькі явища, переосмислення давніших постійно вносять корективи.

Крім того, терміни у літературознавстві часто багатозначні: скажімо, різні авторикладають відмінний зміст у такі поняття, як поетика, стиль, метод, напрям, реалізм, модернізм, постмодерн тощо. Тому незрідка в нашій науці спалахують гострі дискусії лише через те, що опоненти називають одними й тими ж термінами різні поняття. І це закономірно: стикаючись із мистецтвом, наука просто приречена раціонально, логічно осмислювати субстанції надлогічні.

А це призводить до того, що наші умовисновки що фундаментальніші, то суб'єктивніші, відносніші, схематичніші. Залишається єдине — враховувати це. І вибудовуючи свої універсальні схеми, постійно пам'ятати, що вони виражають лише характерніші, присутніші — на твій погляд! — риси досліджуваних явищ, самі ж явища значно багатогранніші, злитіші, живіші від будь-якої твоєї схеми; а зупиняєш незупинне, розділяєш нероздільне, бо це єдиний приступний для нашого раціо шлях наближення до істини.

У XIX, а надто XX столітті у літературознавстві було вироблено або привнесено в нього ззовні цілу низку дуже відмінних методологій та їх комбінацій, які з різних, іноді з кардинально протилежних позицій трактують художнє слово. Це — прочитання культурно-історичне, мітологічне, компаративне, соціологічне, психологічне, формально-філологічне, герменевтичне, феноменологічно-екзистенційне, структурно-семіотичне, постструктуральне, рецептивно-естетичне, феміністичне й ґендерне, постколоніальне та інші. Кожне з них зацентувало чи й відкрило в літературі важливі пласти й аспекти, якісно збагатило наше бачення природи словесного мистецтва. Проте серйозним гальмом літературознавчого поступу були і залишаються змагання методологій за першість і єдиноправильність, змагання що войовничіші, то контрпродуктивніші.

Цілісний світ (зокрема світ мистецтва) в очах кожної окремої людини чи груп людей-однодумців структурується інакше, по-своєму, вибудовуються різні ієрархійні системи принципів, цінностей тощо. Отже кожен науковець так чи інак приходить до потреби вибору певної найближчої йому методології. Це одразу збагачує твої пошуки уже добре виробленим інструментарієм і дослідницьким досвідом попередників.

Але, роблячи цей методологічний вибір, мусимо пам'ятати, що монологізована, догматична думка, за влучним порівнянням М. Бахтіна, «як риба в акваріумі, наштовхується на дно і на стінки і не може пливати далі й глибше». Бо істинний сенс «потенційно нескінченний», і «актуалізуватися він може, лише зіткнувшись з іншим (чужим) сенсом»¹.

Мусимо пам'ятати, що всякий метод схильний максимально поширювати сфери своєї дії і самостверджуватися за рахунок витіснення або дискримінації інших. Як і те, що ніколи не було, немає і не буде жодної бездоганної методології, а «єдиноправильної» і поготів. У цій ситуації залишається, — як уважає академік І. Дзюба, — «виходити з ґадамерівського постулату про те, що розуміння вище і ширше за метод, що метод є функцією розуміння, а не на-

¹ Див. докладніше: Бахтин М. Естетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С.370, 385.

впаки... Це, звичайно, не применшує значення методології, але обмежує можливі претензії якогось конкретного методу дослідження на універсальність і гегемонію». Певна методологія буде плідною лише тоді, «коли дослідник відчуває її відносність, коли крім методу він володіє розумінням, смаком, інтуїцією, істинним переживанням, імпресією, історичним чуттям, баченням руху в часі інтелектуальних понять і духовних станів»².

Утім, за боротьбою методологій криється ще складніша проблема — затяте протистояння *романтичного й реалістичного світобачень*, за термінологією К. Г. Юнга, інтровертного й екстравертного психотипів. Воно виразно проступає у всій гуманітаристиці, а особливо в літературознавстві. Прихильники першого трактують літературу як насамперед художнє втілення й розвиток ідей, прихильники другого — як насамперед розвиток художніх форм. Це протистояння триває від часів Платона й Аристотеля і, вочевидь, не зникне доти, доки існуватиме людина, адже має психологічну підоснову. Однак якщо не порозуміння, то бодай мирне співіснування можливе. Для цього варто лише кожному опонентові осягнути, що природа їхнього протистояння не суто гносеологічна (чиєсь пізнання правильне / чиєсь хибне), а таки психологічна. Якщо кожен дослідник усвідомить, що система, ієрархія цінностей, причин та наслідків і його власна, і його візаві у першу чергу зумовлена тим чи тим психотипом, а не якимись «єдиноправильними» об'єктивними законами буття, то, можливо, стане менш непримиренним. Тим паче, саме мистецтво, надто ж геніяльне, найефективніше згармонізовує цю розчакнутість людського духу.

На таких теоретичних засадах і вибудовано концепцію цього підручника. Пропоную насамперед відромантичне, культурологічно-екзистенційне прочитання феномену мистецтва, літератури, але враховую й інші підходи, зовсім не претендуючи на вичерпаність і єдиноправильність своїх висновків. Адже тільки розмаїття й діалог методів є запорукою того, що літературознавство й надалі повнокровно розвиватиметься, проливатиме світло на все нові грані магічного кристала художнього слова.

З повагою, автор

² Див. докладніше: Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння.// 3 криниці літ. Київ: Обереги-Гелікон, 2001. С. 659-666.

I.

СУТНІСТЬ НАУКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ

Передовсім, шановний читачу, стисло з'ясуємо суть галузі знань, про яку йтиметься, та її місце в духовному світі людини.

1.1. ЧУТТЄВО-МИСЛЕННЄВЕ ДЕРЕВО

Літературознавство, як і всі інші вияви культури, зумовлене духовним розвитком людства. Проте кожен із нас рано чи пізно задумується: людство духовно розвивається чи занепадає? Безліч кричущих потворних щоденних фактів і загальносуспільного, й вузько побутового життя підштовхують нас до песимістичної відповіді на це запитання. І все ж численні мистецькі шедеври, здобутки науки, а найголовніше — разючі приклади повсякденної людської любови, вірності, самопожертви (пригадаймо бодай ще недавню Революцію гідності, подвиг Небесної сотні), героїчні вчинки під час нинішньої російсько-української війни вселяють оптимізм. Інша річ, що такий рух відбувається не по висхідній прямій, а химерними зигзагами.

У будь-якому разі, **духовний розвиток** — це осягання людиною світу і себе, наближення до істини, чин себетворення.

Умовно людське самопоставання можемо уявити у вигляді **чуттєво-мисленнєвого дерева**¹.

Спочатку воно було тоненьким паростком, під листочками якого лише чаїлися зародки майбутньої крони. Цей паросток — **міт** (мітологія, властивіше — археміт, архемітологія) — найдавніші уявлення наших далеких пращурів про світ, Бога, людину, істину, їхні вірування, початкові форми творчості, знань. Архемітичне світосприймання було, зокрема, **синкретичним**: у віруваннях, звичаях, обрядах, ритуалах поєднувалися, перепліталися елементи всіх наявних тоді уявлень, знань, мистецтв; кожен член племені, а насамперед шаман (волхв), володів усіма цими духовними надбаннями.

Поступово в перебігу духовного розвитку людства (протягом сотень тисяч років²) паросток-міт ставав стовбуром, з якого виростали три **кронотворні віті** (найбільші гілки, які творять крону):

¹ Таку влучну метафору класифікації складників культури пропонує А. Ткаченко у підручнику «Мистецтво слова» (К., 1998. — С. 24, 33-35), що, правда, на перше місце ставить мисленнєву природу дерева. Проте людина все ж передовсім відчуває. Промовисте зізнання Григора Тютюнника: «Я сприймаю те, що мене оточує, і те, що діється навколо мене, спочатку почуттям, серцем, а вже потім усвідомлюю розумом — тобто страждаю двічі з одного приводу».

² За даними археологів, найдавніші на сьогодні кам'яні знаряддя праці знайдені у Кенії, їх вік — 3, 3 мільйони років.

- *віра* — з містичною інтуїцією (незбагненим відчуттям присутності Бога) та мораллю (поняттям про добро і зло), що поступово оформились у різні релігійні вчення;
- *мистецтво* — з образно-емоційним та ігровим виявами творчості;
- *наука* — розумово-понятійне пізнання світу.

Кожна з вітей постійно розгалужується на десятки й сотні гілок і гілочок, на зміну давньому синкретизмові приходить щодалі вужча спеціалізація, з'являються нові галузі. Водночас ці три вияви духовності тісно взаємозв'язані, як би войовниче іноді не заперечували це деякі їхні творці. Адже виростають вони зі спільного коренка³-міту.

Віть науки розгалузилася на три потужні гілки — **природознавчу** (природознавство), **математичну** (дослідження чисел та просторових форм) і **гуманітарну** (від лат. *humanitas* — людяність, людство), тобто людинознавство, осягання виявів людського духу.

Прикметно, що віддавна й дотепер окремі представники «точних» наук відмовляють гуманітаристиці в науковості. Їхня логіка така: досліджуючи духовні факти, неможливо користуватись експериментом, що провокує суб'єктивізм; науки про дух не виробили точних і загальнообов'язкових законів, а це ще посилює суб'єктивізм; нарешті, вивчаючи духовні явища, дослідник стає водночас і суб'єктом, і об'єктом спостережень, а самоспостереження не буває об'єктивним.

Інші ж мислителі доводять, що гуманітаристика не просто фіксує ті чи ті розрізнені явища людського життя, а встановлює певну схожість між ними, відкриває причини цієї схожості, тобто закони духовного розвитку, а отже також є наукою. Тим паче, не лише гуманітарні, а й усі інші науки постійно розвиваються, і нерідко нові відкриття спростовують старі гіпотези, які ще вчора оголошувалися цими науками точними й загальнообов'язковими законами⁴.

Серед найпомітніших гілок людинознавства (поруч із філософією, історією, психологією, економістикою) — **філологія** (від д.гр. *φιλολογία* — любов до слова), тобто наука про мову, слово.

Дуже важливо пам'ятати про іонауковість цієї галузі навіть у межах «неточних» гуманітарних дисциплін. Це зумовлено її своєрідною надметою. С. Аверинцев слушно наголошує: «Математично точні методи можливі лише в периферійних галузях філології й не заторкують її сутності. Філологія навряд чи стане коли-небудь “точною” наукою. Філолог, зрозуміло, не має права на культивування

³ Окоренок — частина стовбура від землі до першої гілки.

⁴ Дискусію про специфіку гуманітарних наук див. у праці Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» (с. 34-37).

- принципи, методи та прийоми дослідження твору й літературного процесу;
- еволюція літературно-естетичної думки.

Таким чином і ця гілка філології своєю чергою розгалужується на багато гілок: у літературознавстві традиційно розрізняють три основні галузі і цілу низку допоміжних.

Основні галузі:

1. **Історія літератури** — це наука, що вивчає художню літературу від найдавніших часів до сьогодення у її взаємозв'язках з розвитком культури і суспільства. Серед визначних історико-літературних праць — «Історія українського письменства» Сергія Єфремова, «Історія української літератури» Дмитра Чижевського, «Історія української літератури ХХ століття» за редакцією Віталія Дончика, «Художня література України» Михайла Наєнка та ін.

2. **Літературна критика** (від. гр. критікὴ τέχνη — здатність розрізняти, мистецтво оцінювати, виносити судження) — це всебічний *аналіз*, поцінування художності переважно *нових* літературних творів, вивчення тенденцій *сучасного* літературного процесу.

При безпосередньому зв'язку між ними критика відрізняється від історії літератури тим, що

а) досліджує передовсім сучасну літературу, а якщо й звертається до творів минулого, то з метою піддати їх переоцінці з позицій сьогодення;

б) є водночас галуззю і науки, і мистецтва, поєднує і науковий стиль (літературознавчі терміни, логічна послідовність, система доказів), і художній (образність мови, тропи, риторичні фігури);

в) віддає перевагу поцінувальному моментові, значною мірою суб'єктивному, — себто критик є той же читач, лише вдумливіший, підготовленіший, він «мову чуття перекладає на мову розуму» (Іван Франко).

Сутність цієї вельми специфічної дослідницької царини точно розкрив **Микола Євшан**: «Першим і останнім обов'язком критика єсть: уміти читати. Розвинути всю свою інтелектуальність, всі свої здібності в першій мірі на те, щоб до кінця розуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано і видруковано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалася тільки у творця свого втілення в образи і пробивається поміж стрічками, чути весь час укриту, потенціальну силу твору, його патос»⁶.

І все ж на практиці дуже важко встановити чіткі межі між історією літератури (підходом історичним) та критикою (підходом сучасним, суб'єктивно-поцінувальним). Яскравим взірцем літера-

⁶ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Критика. Літературознавство. Естетика. С.24.

турної критики може служити книжка есеїв Юрія Шереха «Третя сторожа» або збірки літературно-критичних текстів Євгена Барана «Звичайний читач», «Наодинці з літературою», «Тиша запитань».

3. Теорія літератури (від. грец. «теорія» θεωρία — спостереження, дослідження) — це наука про мистецьку природу художньої літератури, її функції, зміст і форму, жанрову систему, особливості розвитку напрямів, стилів, про критерії оцінки і шляхи аналізу творів. Одне з головних завдань теорії літератури — виробляти й систематизувати літературознавчу термінологію.

Цю галузь називають ще **поетикою** (від. гр. ποιητική — поетичне мистецтво). Вона об'єднує у собі два складники:

а) **теоретична поетика** досліджує своєрідність, закони розвитку літератури як особливої форми духовної діяльності людини;

б) **практична поетика** вивчає саму техніку літературної творчості, жанрову систему, побудову творів, мову, віршування, тобто художню форму.

Крім того, окремою галуззю, що стоїть на межі між історією і теорією літератури, є **історична поетика**, яка вивчає еволюцію художньої форми.

Загалом «поетика» — один з найдавніших і найбагатозначніших термінів у літературознавстві⁷. Нерідко ним позначають такі поняття, як «художність», «художня форма», «мистецтво слова» або «художні особливості творчості якогось письменника». До праць з поетики (у широкому значенні) можна віднести, наприклад, розвідку Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» або підручник Володимира Домбровського «Українська поетика».

Допоміжні галузі

Крім основних, у літературознавстві існує ціла низка допоміжних галузей. Серед них:

- **бібліографія** — облік і систематизування творів художньої літератури та літературознавчих праць;
- **герменевтика** — теорія тлумачення текстів;
- **компаративістика** — порівняльне вивчення художніх творів різних авторів, епох, націй;
- **літературознавча історіографія** — наука, що вивчає історію виникнення і розвиток літературознавства;
- **наратологія** — теорія оповіді (наративів);

⁷ Див. докладніше про те, який зміст вкладають різні автори у цей термін, — у кн.: Клочек Г. Поетика і психологія. С.8-10; а також у статті: Айзенбарт Л. Поетика: проблема тлумачення терміна// *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2015. Вип. 54. С. 142-145. Режим доступу: <https://lingvj.oa.edu.ua/%E2%84%96542015> <https://lingvj.oa.edu.ua/%E2%84%96542015>

- **перекладознавство** — наука, яка вивчає закономірності художнього перекладу, проблеми його відповідності оригіналові та досконалості;
- **психологія мистецтва** — дисципліна, що вивчає психічні процеси виникнення і сприймання творів;
- **стилістика** — вчення про стилі мови;
- **текстологія** — вивчення і тлумачення текстів художніх творів, зіставлення варіантів, пояснення т. зв. «темних місць» (пошкоджених чи незрозумілих фрагментів). Текстологам нерідко доводиться відновлювати авторський текст, очищати його від редакторських і цензурних змін або встановлювати автора безіменного тексту.

У літературознавстві, як і в інших науках, відбувається постійна спеціалізація, формуються нові, вузькі галузі. Наприклад, не так давно утвердилися **генологія** (або **генерика**, або **жанрологія**) — вивчення літературних родів і жанрів; **ейдологія** — аналіз сутності образів, символів, мітів.

Таке звуження предмета, ясна річ, сприяє зростанню якості і глибини досліджень, підвищенню рівня професіоналізму. Хоча нерідко втрачається концептуальність задуму, широта розмаху дослідницької думки, цілісність авторського бачення літератури як системи, єдність філософської основи, на якій виростають літературознавчі побудови.

Галузі літературознавства



Утім, усі галузі літературознавства тісно пов'язані між собою, а також із мовознавством, фольклористикою, філософією, естетикою, історією, соціологією, психологією, навіть фізіологією та багатьма іншими науками.

- Літературознавство і *лінгвістику* зближує вивчення мови художнього твору, природи слова як такого⁸.
- Дослідження словесного фольклору поєднує літературознавство з *фольклористикою*, яка вивчає народну творчість у всіх її виявах — словесному, музичному, хореографічному, театральному, декоративно-ужитковому.
- Теорія літератури, як і *філософія*, є методологічною дисципліною — осмислює найзагальніші закономірності (методи) пізнання, дослідження світу. Якщо філософія вивчає суть людського духу загалом, то літературознавство, спираючись і на її досягнення, осмислює один із найяскравіших виявів цього духу — художню літературу.
- *Естетика* узагальнює художню практику суспільства, зокрема й літературної творчості, збагачує літературознавство різноманітними концепціями розвитку мистецтва. А естетичні погляди і смаки, своєю чергою, виробляються за дієвої участі письменників і літературознавців.
- Національна література є помітною складовою *історії* будь-якого народу, від неї залежить і на неї впливає, незрідка суттєво.
- *Соціологія*, описуючи закони розвитку суспільства, також має безпосередній стосунок до нашої науки. Існує окрема галузь на перетині двох дисциплін — *соціологія літератури*, яка розглядає літературу як суспільне явище, своєрідну форму суспільної свідомості, аналізує вплив літератури на суспільство і навпаки.
- Основним об'єктом мистецтва є внутрішній світ, характер людини. На цьому ж зосереджується і *психологія*. Як уже мовилося, літературознавство поєднує з цією наукою окрема галузь — *психологія мистецтва*. Вона вивчає психологічний зміст творчої діяльності письменника (*психологія творчості*) і психологічні процеси сприймання читачем твору (*психологія сприймання мистецтва*).

Вивчення письменникових планів, чернеток, різних варіантів твору, автобіографій, спогадів самого митця й інших сучасників про нього, — усе це дає можливість скласти певні висновки про те, як письменник сприймає дійсність, як виникають творчі задуми, яка природа художньої фантазії тощо. Вельми цікавий і показовий

⁸ Див. про особливості та проблеми співіснування мовознавства і літературознавства у кн.: Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. С. 18- 24.

у цьому плані поетичний цикл А. Ахматової «Тайни ремесла»⁹ — це витончений і докладний авторський самоаналіз психології мистецтва. Ключові рядки цього циклу:

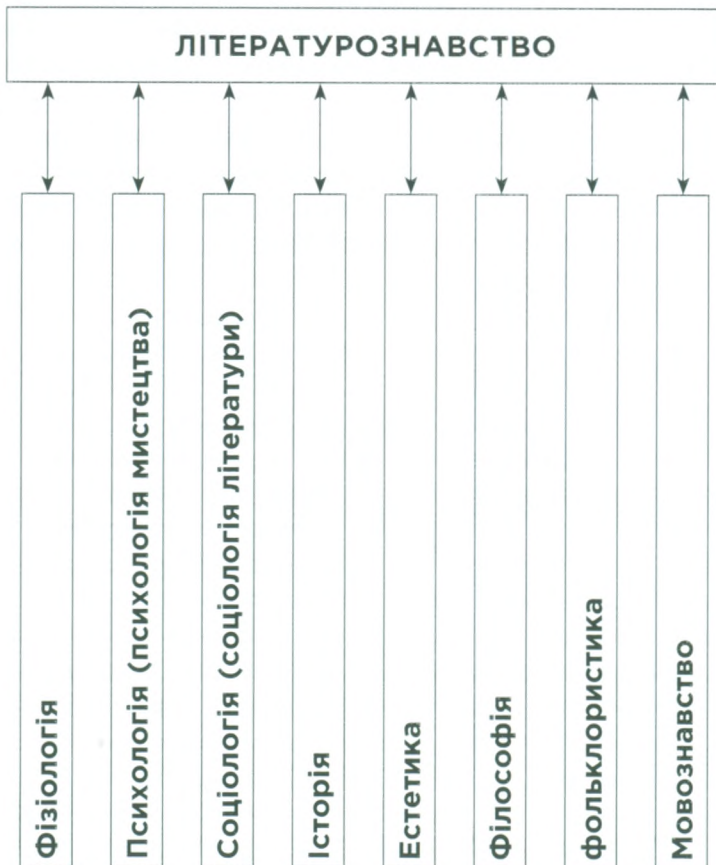
Коли б ви знали, із якого сміття

Зростає вірш, попри ганьбу і страх¹⁰...

- З фізіологією вищої нервової діяльності літературознавство пов'язує дослідження сутності, біологічного механізму асоціативного, образного світосприймання, виникнення, перебігу й наслідків естетичних переживань тощо.

Такі різноманітні взаємозв'язки суттєво поглиблюють розуміння конкретного твору й літературного процесу загалом.

Літературознавство та інші науки



⁹ Див. Ахматова А. Тайны ремесла// http://www.ruthenia.ru/60s/ahmatova/tajny_remesla.htm

Переклад українською див. <https://demon-anarhist.livejournal.com/775855.html>

¹⁰ Переклад з рос. Н. Горішної.

Своєрідним, «іншонауковим» навіть у межах філології робить літературознавство його предмет. Адже крізь раціоцентричні окуляри суті мистецтва ніколи не добачиш. Після багатьох років праці фундатор аналітичної психології Карл Густав Юнг дійшов висновку: «Усі психологічні процеси, які протікають у межах свідомості, ще можуть виявитися кавзально поясненими; однаке творча первина, що корениться в неозорості позасвідомого, вічно буде залишатися закритою для людського пізнання. Вона завжди піддаватиметься лише описові у своїх зовнішніх виявах, угадуючись, але залишаючись не-вловимою». «Таємниця творчої первини, як і таємниця свободи волі, є проблемою трансцендентною, котру психологія (й інші науки. — В. П.) може описати, але не вирішити. Так само і творча особистість — це загадка, до якої можна, щоправда, підшукувати відгадку з допомогою багатьох різних способів, але завжди безрезультатно»¹¹. На звинувачення у містицизмі та ірраціоналізмі мислитель зазвичай відповідав так: «Повнота життя закономірна і не закономірна, раціональна і ірраціональна... Психологія (так само й наука про літературу. — В. П.), що задовольняє лише один інтелект, ніколи не є практичною, позаяк цілісність душі ніколи не уловлюється лише одним інтелектом»¹².

Річ у тім, що художнє слово суб'єктивно, психологічно забарвлене, філософськи поглиблене, чуттєво, настроєво заряджене, етично й естетично наснажене. Літературознавець осягає не тільки словесне мистецтво, а й ті незглибимі духовні сенси, які воно приховує. Він осмислює не лише представлені у літературі чужі життя, а й своє, власний духовний досвід, розмірковує над сенсом особистого існування, а також існування рідного народу і людства загалом. Тому не дивно, що багато літературознавців незрідка стають і філософами (Микола Бердяєв, Дмитро Чижевський, Євген Сверстюк, Володимир Базилевський, Костянтин Москалець), і громадськими діячами, і політиками (Михайло Драгоманов, Михайло Грушевський, Микола Євшан, Сергій Єфремов, Симон Петлюра, Євген Сверстюк, Василь Стус, Іван Дзюба).

Попрацюйте самостійно

Проаналізуйте і порівняйте визначення літературознавства та його галузей у різних наукових джерелах, зокрема в підручниках О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва «Теорія літератури», А. Ткаченка «Мистецтво слова», П. Білоуса «Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості», В. Іванишина «Нариси з теорії літератури» та ін.

¹¹ Юнг. К. Г. Психология и поэтическое творчество// Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе... С. 104, 115.

¹² Юнг К. Г. Архетип и символ... С. 21.

II. ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА

Теорію літератури як науку формують насамперед три основні блоки: • теорія мистецтва; • теорія твору; • теорія літературного процесу. Зосередимося на першому і третьому з них¹.

2.1. ПОНЯТТЯ ПРО МИСТЕЦТВО. ВИДИ МИСТЕЦТВА.

Коли ми беремося за читання роману чи збірки віршів, переглядаємо п'єсу, кінофільм або слухаємо музику, неодмінно треба усвідомлювати, що це зовсім інше, аніж перебігти очима газетну замітку, мимохідь поспостерігати за товчією і перемовинами людей на ярмарку або знічев'я прислухатися до шуму авт на міському перехресті. Треба усвідомлювати, що тут ми стикаємось із окремим своєрідним світом, який має свою історію, свої закони, мову, — світом мистецтва.

Сутність цього поняття просвітлюється уже етимологією самого терміна. Українське слово «мистецтво» (як і білоруське «мастацтва») походить од німецького Meister (майстер). А це слово виводять від латинського Magister (навчитель, начальник), що утворене поєднанням magis («великий») та histor («знавець», «умілець»). Створене слово «мистецтво», як гадають, або редакторами часопису «Основа», або Оленою Пчілкою. Близьке до нього — «мастак».

У багатьох слов'янських мовах це поняття іменують — «уміння»: чеською «umění», словацькою «umenie», словенською і сербською «um(j)etnost». Польське «zstuka» походить від німецького «Stück» — пень, шматок, витівка, прикраса; одне зі значень слова «штучний» — гарно, із смаком зроблений, красивий, вишуканий. Російське «искусство» запозичене від церковнослов'янського «искоусть» — спокуса, досвід, проба, споріднене у цій мові слово «искусный» — «умілий», «досвідчений».

У багатьох європейських мовах назва цього поняття походить від латинського «ars» — французькою та англійською «art», еспанською та італійською «arte». Відповідником латинського «ars» у грецькій мові є слово «τέχνη» — техне. Ним давні греки іменували мистецтва, науку, вміння, ремесла (звідси сучасне слово «техніка»).

У широкому розумінні мистецтвом називають уміння, яке викликає захват («мистецтво чаювання», «мистецтво дипломатії» тощо);

¹ Практичний аспект поетики розглядаю у посібнику «Основи теорії літератури» (Київ: Генеза, 2009).

у вужчому — майстерність, продукт якої приносить естетичне задоволення.

Більшість дослідників, визначаючи це поняття, акцентують на головній його рисі: «мислення за допомогою образу» (Гегель, Потебня); «перетворення дійсності в образах» (Вільгельм фон Гумбольдт). Авторитетна енциклопедія «Британіка» пояснює мистецтво як «використання майстерности чи уяви для створення естетичних об'єктів, ситуації або дії, якими можна поділитись з іншими людьми»². Цю логіку розвинув Лев Толстой, який також уважав мистецтво своєрідним засобом спілкування людей між собою. Спілкуючись словом (у побуті, науці тощо), людина передає іншим свої думки, а мистецтвом — почуття. «Мистецтво — це людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина певними зовнішніми знаками (тобто образами. — В. П.) свідомо передає іншим переживані нею почуття, а інші заражаються цими почуттями і переживають їх»³. Поміркуйте уважно над цим трактуванням, мислитель називає п'ять ознак мистецтва, спробуйте виокремити їх.

Отже, можемо узагальнити: **МИСТЕЦТВО** — це творче • сприймання, • відтворення та • моделювання світу у художніх образах. Важливо звернути увагу на оцю триєдність і послідовність: спочатку митець бачить світ крізь окуляри образів, потім відтворює (віддзеркалює, копіює) і моделює (видозмінює, достворює), залучаючи уяву, фантазію, інтуїцію. Таке сприймання, відтворення й моделювання — завжди творче, тобто оригінальне, неповторне, досконале, вишукане.

Мистецтво



² Art. British Encyclopaedia// <https://www.britannica.com>

³ Толстой Л. Про мистецтво. С. 290.

Інколи мистецтво називають ще *поезією* (зрозуміло, у найширшому значенні того слова). Ця традиція походить аж від Стародавньої Греції, де словом «поезія» (ποίησις) іменували творчість загалом.

Нагадаймо ще раз «чуттєво-мисленнєве дерево». Віть мистецтва також розгалужується на багато гілок: віддавна існують традиційні і час від часу з'являються нові *види мистецтва* — музика, танець, малярство, скульптура, література, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектура, театр, дизайн, художнє фото, кіно, відеоігри, медіа-мистецтво (кібер-арт) та ін.

Кожен вид мистецтва має свої засоби творення образів. Скажімо, • живописець творить їх на площині за допомогою ліній, барв і світлотіней; • скульптор — об'ємно відтворюючи тіла і предмети з дерева, глини чи іншого матеріалу; • музикант — певним чином упорядковуючи, ритмізуючи звуки; • танцюрист — через гармонійні рухи тіла; • літератор творить словесні образи. Отже, види мистецтва розрізняються саме *засобами* творення образів, а об'єднує їх *образність*.

Віддавна теоретики намагалися якось розгрупувати види мистецтв, але зробити це дуже складно, бо ж кожне мистецтво неповторне й мінливе.

Традиційно види мистецтв поділяють за *способом утілення художнього образу* та за *формою чуттєвого сприймання*.

- Першу, **просторово-часову класифікацію** запропонував ще 1766 р. німецький письменник і науковець Г'отгольд Ефраїм Лессінг у трактаті «Лаокоон, або про межі малярства і поезії». Малярство та скульптура, — міркує дослідник, — відтворюють на-самперед тіла (предмети), розташовані одне біля одного, себто у просторі; у художній же літературі завдяки нематеріальності (непредметності) словесного малювання, а також відтворенню дії, з'являється і часова тяглість образів. Під таким оглядом види мистецтва поділяють на

- а) *просторові* (живопис, скульптура, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, художня фотографія),

- б) *часові* (музика, спів, література) та

- в) *просторово-часові* (танець, театр, кіно, відеоігри).

Себто витвори просторових мистецтв розміщені у непорушному просторі; часових — представлені протягом певного часу в розвитку; а просторово-часові втілюються в обох цих вимірах.

Ясно, що цей поділ дещо умовний, бо, наприклад, просторові мистецтва певним чином віддзеркалюють і час — ту епоху, в яку вони творилися.

- Інша класифікація — **рецепторна** (за способом рецепції — сприймання творів). Тут розрізняють

а) зорові види (декоративно-ужиткове мистецтво, живопис і графіка, скульптура, архітектура);

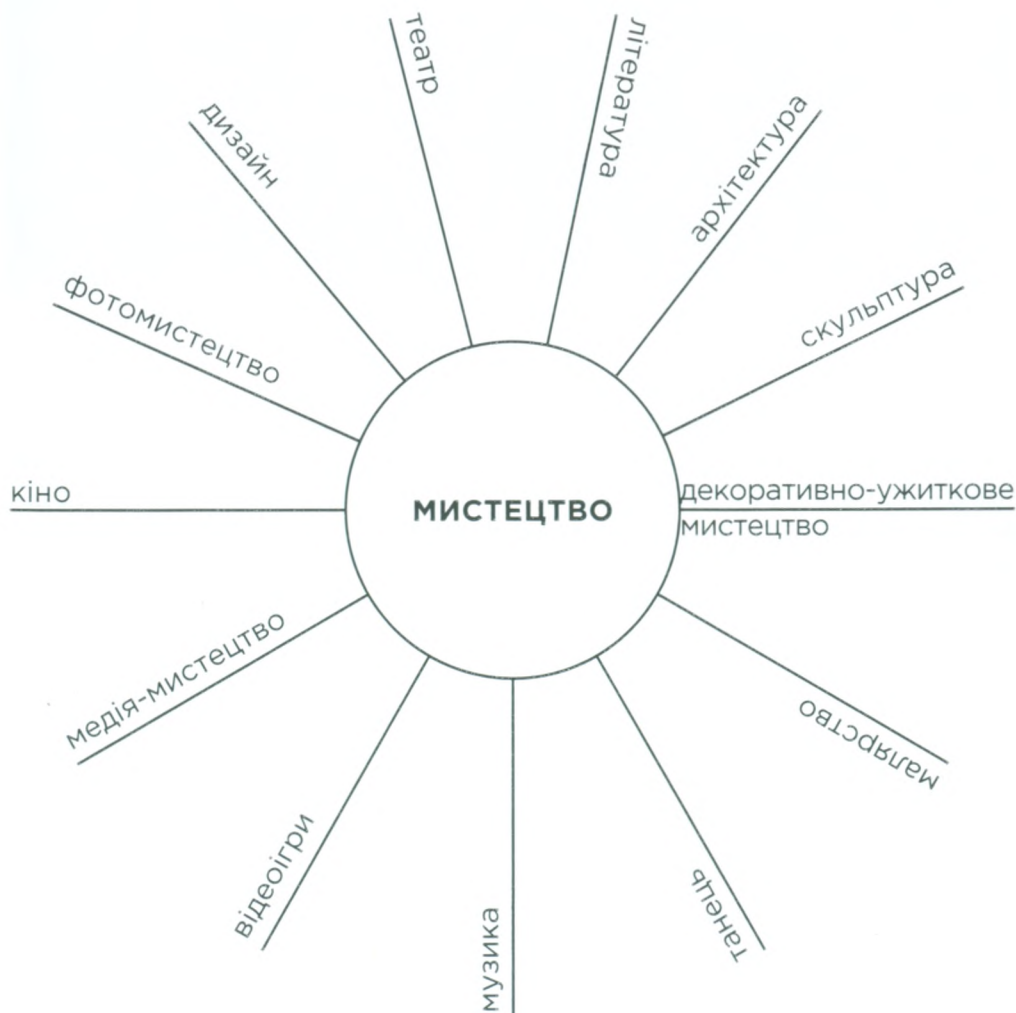
б) слухові (музика, спів);

в) синтетичні (танець, література, театр, кіно, відеоігри).

Утім, і ця класифікація не універсальна. Адже з появою нотної грамоти музичні твори можна фіксувати графічно.

Та на які б види і групи не поділялося мистецтво, воно обов'язково має бути образним. Саме через образи розкривається зміст твору, його ідея. Тому, тільки з'ясувавши природу образу, можна збагнути сутність мистецтва.

Види мистецтва



2.2. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ. РІЗНОВИДИ ОБРАЗІВ

Що відрізняє мистецтво від «немистецтва»? Порівняймо для початку два описи. Уявіть собі реальну картину: берег моря, заходить сонце, у його променях червоніє хмарина. А ось як змалював цей же краєвид поетичним словом Т. Шевченко:

За сонцем хмаронька пливе,
Червоні поли розстилає
І сонце спатоньки зове
У синє море: покриває
Рожевою пеленою,
Мов мати дитину...

Як бачимо, перший опис безсторонній, позбавлений почуттів, суто інформативний. Другий же — образний. У ньому багато слів вжито у переносному значенні, використано різноманітні художні засоби, зокрема епітети, порівняння, метафори, ритмізовану мову, завдяки яким опис є естетичним (створеним за законами краси). Цей автор саме так побачив захід: мати-хмарка укладає спати дитя-сонечко. В іншої людини, напевно б, виникли інші асоціації. Отже, ця картина суб'єктивна (представляє власний, неповторний погляд певної особи), а також викликає емоції (радість, замилювання, душевний спокій), збуджує уяву, фантазію.

Часто цей же пейзаж втілюють і інші мистецтва, тільки своїми засобами. Розгляньте, наприклад, картину Архипа Куїнджі «Захід сонця в степу на березі моря». Тут головну роль відіграють поєднання кольорів, світлотіні. Багряний диск сонця повільно зникає за обрієм, випромінюючи червоне сяйво, що перетворюється в насичено жовте, а місцями й золоте. Мистецтвознавці стверджують: якщо довго вдивлятись у це полотно, воно ніби оживає, здається, що сонце рухається. Або звернімося до сонати для фортепіяно №14 (до-дієз мінор) Людвіґа ван Бетговена. У вступній частині цього шедевра (згодом поетично названій «Місячна соната») вгадуються переливи почуттів людини, яка спостерігає величаво-спокійну прекрасну картину природи, можливо, й захід сонця на березі моря чи озера.

Таким чином, головна особливість мистецтва, яка відрізняє його від немистецтва, — образність.

Художній образ — це *узагальнена картина життя* (стан людської душі, ідея, явище природи, подія чи предмет) *конкретно-чуттєво, емоційно та естетично* втілена у певну художню *форму* (сонату, пісню, танок, картину, поему, роман та ін.) *суб'єктивною творчою уявою* автора.



Архип Куїнджі «Захід сонця в степу на березі моря».
1898-1908 рр.

Художній образ



Часто автор прагне змалювати у творі якусь близьку йому конкретику — дорогу людину, пережиту ситуацію, знайомий з дитинства пейзаж тощо. Але якщо його мета — творити мистецтво (а не просто писати щоденник чи спогади або збирати колекцію домашніх світлин), то втілювати обов'язково слід • *узагальнену картину*, у якій проглядатиметься глибинна суть обраного для втілення явища, океан у краплі, вічність у миті, минуле й майбутнє у якійсь нібито рядовій сьогоденній події. Інакше сприймача, який не знайомий з автором, живе в іншій країні чи в іншу епоху, це твориво просто не зацікавить.

Річ у тім, що справжнє мистецтво крізь форму просвітлює зміст. У змісті ж, суті будь-якого предмета, явища час стиснутий, як, наприклад, у зернині. Тому бездарний автор просто копіює форми предметів, не відчуваючи причиново-наслідкових зв'язків, у талановитого — кожен предмет внутрішньо живий, взаємодіє з довколишнім світом, у геніального ж — навіть через простенький сюжет можна розгледіти всю історію людства, механізм буття Всесвіту.

Проте узагальнену картину чи ідею мистецтво змалює • *конкретно-чуттєво*, зримо, дотикально — «як живу». Саме в цьому найбільша складність, але й головний секрет сили мистецтва. От для цього авторові знадобляться величезний, різнобічний життєвий досвід та багата уява, точне знання життєвої конкретики, про яку йшлося вище.

Уявімо три типи людей: 1) науковець, 2) людина побутова, 3) митець. Перевага першого типу — ґрунтовне розуміння якихось універсальних ідей, глобальних концепцій та процесів; проблема ж — незрідка слабка обізнаність із «тут-і-теперішньою» конкретикою повсякденного життя (ціни в крамницях, популярні виконавці, тонкощі ремонту в помешканні, зрештою, назви довколишніх рослин і птахів тощо). Ситуація другого типу протилежна. А от митець має поєднувати докладне знання життєвої конкретики (щоб світ його твору був максимально пізнаваним, переконливим) і мудрість, осягання вічних законів буття, глибин людської душі (щоб його твір завжди залишався актуальним і захопливим).

Нагадаймо для прикладу добре вам відому історію створення роману «Пропаша сила». Панас Мирний, подорожуючи «з Полтави до Гадячого», почув розповідь візника про трагічну долю місцевого розбійника Василя Гнидки. Ця розповідь є реакцією на явище людини побутової. Напевно, цим фактом зацікавився б і науковець — історик чи соціолог. Він би зібрав, узагальнив і систематизував якомога ширший матеріал і написав би дослідження, скажімо, під назвою «Причини і наслідки деструктивних процесів в українському

селі другої половини XIX століття». Як один із доказів своїх узагальнень, подав би зіпέρту на документи біографію Гнидки.

Інакше вчинив письменник: вражений долею розбишаки, він створив повість, а згодом (разом із братом) і роман про те, як і чому талановита, працьовита, життєрадісна людина може стати «пропашною силою». Вдаючись до сліпої помсти, відповідаючи на зло злом, ти його лише примножуєш і губиш насамперед свою душу, — висновує автор. Так зримо реалізується рятівна для людства християнська ідея, яку не раз висловлювали кожен по-своєму й інші класики світової літератури (Шекспір, Гете, Гоголь, Шевченко, Франко, Леся Українка...).

Літературний Чіпка Варениченко, як і реальний Василь Гнидка, має свою долю, характер, зовнішність, манеру говорити й думати, свої мрії і страхи. Але водночас у цьому образі втілена, просвітлена певна узагальнена, вічна ідея, зібрані й змодельовані риси багатьох людей такого типу, що жили й житимуть у різні часи і в різних краях. Саме через це роман не просо залишиться документом доби, а завжди буде злободенним і цікавим твором. Щоправда тільки за умови, якщо читач матиме хист і вміння розгледіти у ньому за сюжетом, за конкретикою часу ту духовну суть.

Отже, щоб народився образ, узагальнену картину треба втілити конкретно-чуттєво. А також і • *емоційно*. Задля цього автор передовсім має сам пережити до змальовуваного явища глибокі почуття (любов, ненависть, страх, переляк, радість, захват, ніжність, захоплення, злість, роздратування, відраза, сором, сум, розпач, тривогу, сумнів, розгубленість тощо), а потім заразити ними інших, сприймачів (нагадаймо толстовське визначення мистецтва). Відомі непоодинокі випадки, коли, наприклад, актор, граючи трагічну роль, умирав на сцені. Проте часто-густо сприймач залишається байдужим, «не заражається». Це буває тоді, коли 1) автор не переживає щирі почуття до зображуваного, а тільки імітує їх; 2) коли автор, переживаючи емоції, не має умінь чи таланту їх належно передати; 3) коли сприймач із якихось причин саме зараз не готовий або взагалі не здатен пережити ці почуття.

Ще одна неодмінна передумова успішного образотворення — узагальнену картину слід утілювати • *естетично*. Якби явища мистець не змальовував, чи прекрасні, чи потворні, вони мають бути представлені крізь призму краси. Ідеться і про форму (майстерно задіяні доречні художні засоби), і про зміст (життєствердна, людинолюбна ідея). Ясна річ, митцеві належить, зокрема, досконало оволодіти тією • *художньою формою*, у якій він утілюватиме свої образи.

Нарешті, дуже важливо обране явище представити • **суб'єктивно** — з власного, неповторного авторського погляду. Тільки такий образ здивує, захопить вибагливого сприймача. Але зробити це складно. Чому? 1. І влада, і суспільство часто насто-рожено чи й цілком вороже сприймають відмінні, незвичайні по-гляди, думки, вчинки. Щоб подолати цей спротив, митцєві потрібні неабияка наполегливість і мужність. 2. Людина переважно істота колективна, наші світосприймання, уявлення, моделі поведінки зазвичай стереотипні. Для прикладу, існує чи не мільярд віршів про кохання або про осінь, про весну. Хочеш написати «мільярд перший» вірш? Будь ласка. Тільки змалюй тему так, як до тебе ще не змальовували. А для цього самому авторові треба бути непо-вторною, духовно багатою особистістю і володіти невичерпною, розкутою творчою уявою.

Попрацюйте самостійно

Перечитайте перший пролог до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка (<http://litopys.org.ua/shevchenko/shev117.htm>) та книжку Павла Зай-цева «Життя Тараса Шевченка» — підрозділи «Відгуки на «Кобза-ря», «Виступ Бєлінського», «Гайдамаки»» (<https://www.t-shevchenko.name/uk/Studies/Zajcev/1838-43.html>).

Перечитайте знаний зі школи вірш Ліни Костенко «Кольо-рові миші» (<https://lib.misto.kiev.ua/UKR/BOOK/KOSTENKO/kolorovimishi.dhtml>).

Проілюструйте цими матеріялами тезу про суб'єктивізм митця як доконечну передумову творчості та складнощі такої позиції.

Образи розглядають з різних позицій. Тому існує багато класи-фікацій образів. Назвемо деякі з них.

✓ **За об'єктом змалювання** розрізняють • **образи-персонажі**: це люди і тварини (якщо вони є дійовими особами); • **образи-пейзажі**, тобто картини природи; • **образи-речі** (ті предмети, що відіграють певну помітну роль у творі); • **образи-події** (розгортання епічного сюжету у творі); • **образи-емоції**; • **образи-поняття**⁴ (правда, честь, слава, обов'язок, вірність, творчість, щедрість, турбота тощо).

Попрацюйте самостійно

Прочитайте вірш Ліни Костенко «Крила» (<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5766>), знайдіть у ньому образи-поняття.

В образній системі будь-якого художнього твору центральне місце займають саме образи-персонажі, решта різновидів образів

⁴ Поняття — це форма мислення, результат узагальнення суттєвих ознак пев-ного явища.

підпорядкована їм. Адже основою мистецтва є відтворення чи моделювання душевних світів людей.

Персонажів твору називають ще дійовими особами, або героями, або характерами. Усі ці терміни майже синонімічні, а проте мають певні смислові відтінки. Скажімо, • *дійовою особою* найчастіше іменують персонажа драми, де особливо важлива категорія дії. Терміном • *«герой»* позначають здебільшого (хоч і не завжди) головну, центральну постать твору. І то у літературознавчому контексті слово «герой» зазвичай не несе оцінного відтінку (якщо хочуть підкреслити ставлення автора або читача до відповідного персонажа, то говорять: позитивний герой чи негативний герой, або герой — антигерой). Дійовою особою, персонажем, а зрідка і героєм називають суб'єкта (людину, тварину чи метафоричне уособлення), що якимось виявляє чи виражає себе у творі, і то безвідносно до того, наскільки глибоко й різнобічно представлений цей образ. • *Характером* же (так само найчастіше і героєм) іменують суб'єкта, що представлений у творі глибоко й різнобічно.

Так, центральним образом-характером повісти «Микола Джеря» Івана Нечуя-Левицького є заголовний персонаж. Автор докладно, послідовно, в розвитку розкриває душевний світ, натуру Миколи, показуючи його зовнішність (у молодому, зрілому та похилому віці), його вчинки, ставлення до нього інших персонажів, відтворюючи його помисли, мовлення, міміку тощо.

- ✓ За *типовістю* образи поділяють на • *типові* (Грицько Чупрун з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Пропаша сила»); • *виняткові* (Кассандра з однойменної драматичної поеми Лесі Українки).
- ✓ За *характером* — на • *трагічні* (Іван Ґонта з поеми Тараса Шевченка «Гайдамаки») та • *комічні*. У цій групі вирізняють • *гумористичні* (Мартин Боруля з однойменної п'єси Івана Карпенка-Карого) та • *сатиричні* (повірений Трандалев з того ж твору).
- ✓ За *значенням* у творі — на • *головні* (Мавка і Лукаш), • *другорядні* (Перелесник), • *епізодичні* (хлопчик, потерчата — усі персонажі з «Лісової пісні» Лесі Українки).
- ✓ За *способом змалювання* образи бувають *автологічні* (від грец. αὐτός — сам і λόγος — слово, буквально — дослівний) і *металогічні* (від грец. μετά — через і λόγος — слово, буквально — позаслівний).
- *Автологічні* представляють певне явище у прямому значенні («Садок вишневий коло хати...» Тараса Шевченка).

Особливим різновидом цієї групи є • *гротесковий образ*. У ньому свідомо порушено норми життєвої правдоподібності, певні сторони явища змальовано у фантастично-перебільшеному вигляді (картина «генерального мордобиття» у поемі «Сон» Тараса Шевченка).

- *Металогічні образи* представляють певне явище у переносному значенні, за допомогою підтексту або інакомовлення у широкому розумінні. Ці образи можуть бути • *алегоричними* (Бджола і Шершень у байці Григорія Сковороди); • *символічними* (великий льох в однойменній поемі Тараса Шевченка).

Окремий різновид символічних образів — • *архетипні образи*. За Карлом Ґуставом Юнґом, *архетип* (від грец. ἀρχέτυπον — прообраз, первинний зразок) — це сформована у колективному позасвідомому первинна, універсальна, незмінна структура, яка упорядковує і регулює психічне життя людини. Метафорично кажучи, це річище, яке скеровує рух ріки позасвідомого. Архетипи — згустки колективного досвіду багатьох поколінь предків, збережені у позасвідомості кожного з нас. Вони визначають долю людини і цілого суспільства. Адже, осягаючи світ, кожен із нас орієнтується на зафіксовані у психіці архетипи. Вони постійно оприявнюються у свідомості у формі *архетипних образів*. Юнґ вирізняє багато архетипів: архетипи духу і матерії втілюються в дихотомічних образах Небесного Отця і Великої Матері, що символізує Матір-Землю, похідні архетипи — Діва, Герой, Сонце, Тінь, Дитина тощо.

Ці образи реалізуються у різних сюжетних комбінаціях, набувають нових деталей, «зодягаються в сучасні шати», зберігаючи, проте, незмінною свою основну суть. Скажімо, замість орла Зевса з'являється літак, битва з драконом — залізнична катастрофа, Мати Земля — огрядна торговка овочами, Аїд, що викрадає Персефону, — джиґуристий шофер тощо.

Архетипні образи переважають у творчості митців-геніїв. Скажімо, у Тараса Шевченка це Бог, люди (як подобі Божі) мати, покритка, сирота, байстрюк, козак-захисник, москаль-руйнівник, Дніпро, могила тощо.

- ✓ *За мистецькими стилями* образи поділяють на мітологічні, фольклорні, ґотичні, ренесансові, барокові, класицистичні, сентименталістські, романтичні, реалістичні, модерністські (з відповідним виокремленням за течіями — імпресіоністичні, експресіоністичні, неоромантичні, неореалістичні, неокласицистичні, символістські, сюрреалістичні, футуристські, соцреалістичні), постмодерністські, метамодерністські. Докладніше про цю класифікацію поговоримо у підрозділі V.6.
- ✓ *За рівнем узагальнення* розрізняють • *мікрообрази* (деталі, тропи, фігури, фоніка), • *макрообрази* (персонажі, картини), • *мегаобрази* (всесвіт, людина і світ).



А тепер спробуймо ближче, на прикладі розібратися з дещо таки туманним поняттям образу. Уявімо собі життєву картинку з осені 1977 р. Ось якою приблизно вона постане перед нами з розповідей старших людей, історичних досліджень, тодішньої преси, радіо-, кіноархівних документів: у країні панує маразматичний комуністичний режим на чолі зі старим жалюгідним генсеком, остогидлі виступи якого день і ніч транслюють по радіо і телевізії. Люди постійно остерігаються зловісного КГБ, котрий наповнив усі установи сексотами та апаратурою стеження — за всіма підглядають, усе підслуховують. З іншого боку, триває звичайне людське життя, у моді саме шовкові сукні. Юнак і дівчина, очевидно, студенти, саме в цей час закохуються одне в одного. Якось вони пробираються в гуртожиток повз сувору вахтерку на перше побачення. Ця зустріч стала для них найсильнішим життєвим переживанням. Це — картина часу, показана об'єктивно (зовні, збоку) і переважно раціонально. А ось та ж сама картина, лишень передана у художніх образах: вірш Володимира Назаренка «Любов 77»:

Неначе терорист із динамітом —
З тобою нишком, повз підсліпувату
Гуртожицьку вахтерку, в рай, на п'ятий,
В кімнату, світлом місячним залиту,
В будинок, хмелем висохлим повитий,
Немов бікфордівим шнуром з-попід землі —
Я пробігав, і кров несамовито
У скронях бухала, коли спадав до ніг
Із тебе шовк, немов із вибухівки —
Й рипучим голосом генсека хтось бухикав
Крізь стіну, перевтілившись у сні...
Торкався твого тіла я й не дихав,
Неначе вітер в золотистих липах...
Між нами пустощі плелись хмільні й веселі,
І на майбутнє я беріг тебе,
Бо знав, що сміху найтихіші трелі
Крізь мікрофон, вмонтований у стелі,
Фіксує осінь, наче КГБ.

За об'єктом змалювання у цьому вірші можна виокремити такі види образів:

1. Персонажі: Я, Ти, підсліпувата вахтерка, сусід з кашлем генсека.
2. Подія: таємне побачення закоханих.
3. Речі: старий будинок гуртожитку, гуртожицька кімната на п'ятому поверсі.

4. Поняття: присутність при побаченні стороннього спостерігача — осени з мікрофоном у стелі, наче КГБ (так передається відчуття несвободи, з яким людина постійно живе в умовах тоталітарного суспільства).

5. Найяскравіший, центральний тут образ-емоція: зіткнення двох протилежних почуттів під час побачення — кохання, пристрасти і страху бути викритим (це переживання оповиває всю картину габою таємничості, краси, священності).

Але чому ці особи, події, речі, поняття, емоції є саме художніми образами? Чим вони відрізняються від тих осіб, подій, речей, понять, емоцій, з якими ми стикаємося щораз у повсякденні? Пригледьмося до картини, поданої у вірші, пильніше, пам'ятаючи значення образу. Вочевидь, тут змальоване не одиничне, а • *узагальнене явище*, що виходить за рамки якоїсь конкретної епохи чи нації — кохання двох людей; крім того, у вірші відтворено загальну атмосферу описуваної доби (гуртожицько-комуналковий побут, генсек, КГБ). А водночас це явище показано з • *суб'єктивного*, суто авторського погляду (інша людина може по-іншому бачити ту добу й інакше переживати перше побачення), також автор, задіюючи • *творчу уяву*, виявляє своє суб'єктивне ставлення до зображуваного — захоплення, замилювання, теплу іронію. Перед нами • *конкретно-чуттєва* картина, адже тут змальовані живі люди з певними індивідуальними особливостями, а не абстрактні, схематичні їх подоби: не вахтерка як пересічна штатна одиниця обслугового персоналу, а неповторна підсліпувата бабуся; не якийсь абстрактний жилаць, що займає ліжко-місце у суміжній кімнаті, а один такий у своєму роді сусід з рипучим голосом генсека; так само ліричний герой — жива, конкретна людина з власною долею, характером, спогадами, а не середньостатистичний радянський студент 1970-х; гуртожиток не один із багатьох, а саме цей, старенький, хмелем висохлим повитий. Ця картина подана • *емоційно* (а не суто раціонально): у ній розкриваються насамперед емоції і на емоції передовсім вона впливає. Нарешті, ця картина створена за законами • *краси, естетики* і втілена у конкретну • *художню форму* — ліричний вірш. Розгляньмо бодай перші рядки твору: почуття ліричного героя передано за допомогою яскравого порівняння («неначе терорист із динамітом»), символу (кімната на п'ятому поверсі — рай), епітета («в кімнату, світлом місячним залиту»); гармонійну, піднесену інтонацію оповіді створює різностоповий ямб, хвилювання ліричного героя підкреслюють неточні рими, різні способи римування.

Отже, перед нами зразок світосприймання у художніх образах, сиріч — мистецтва.

Важливу, неповторну «наближувальну» особливість образного світосприймання підкреслює Олександр Потебня: «Образ заміщує собою множинне, важко вловиме через віддаленість, неясність чимсь відносно одиничним і простим, близьким, визначеним, наочним. Отже, світ мистецтва складається з відносно малих і простих знаків великого світу природи і людського життя»⁵.

Переконливо ілюструє цю рису мистецтва поетична мініатюра Ліни Костенко. Народження надхнення у душі — дуже складний, невловимий психо-емоційний процес. Поетка ж змальовує його живим, близьким, відчутним:

Ти знов прийшла, моя печальна музо!
Не бійся, я не покладаю рук.
Пливе над світом осінь, як медуза,
І мокре листя падає на брук.
А ти прийшла в легесеньких сандаликах,
Твій плащик ледь прип'ятий на плечі.
О, як ти йшла в таку негоду здалеку,
Така одна-однісінька вночі!..

Попрацюйте самостійно

Виберіть одну з новел з антології «Квіти в темній кімнаті» (див. http://chtyvo.org.ua/authors/Danylenko_Volodymyr/Kvity_v_temnii_kimnati_Suchasna_ukrainska_novela/), а також один з віршів Сергія Жадана (див. <http://maysterni.com/user.php?id=161&t=1>), класифікуйте наявні у цих творах образи.

2.3. ХУДОЖНЯ ДЕТАЛЬ

Специфічний різновид образу — **художня деталь** (від франц. *détail* — частка). Це особлива подробиця у творі, що стисло, приховано, через підтекст розкриває певну якість зображуваного.

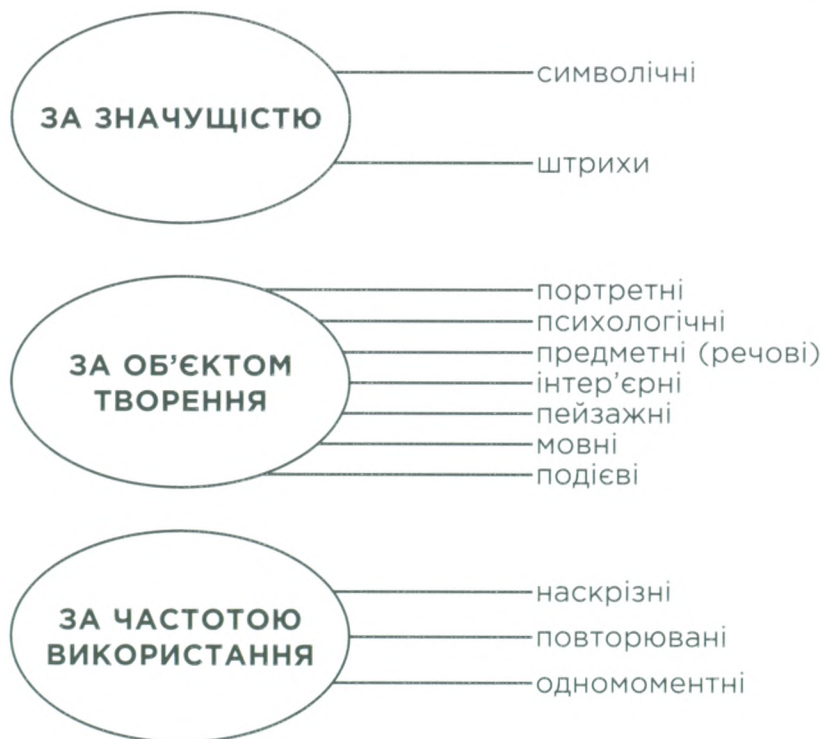
Якщо звичайна подробиця є лише незначною дрібницею, згаданою у творі, елементом тла подій чи переживань, не має самостійного значення і не впадає надто у вічі, то мистецька деталь обов'язково несе в собі прихований сенс, *підтекст*, може викликати широкий засяг асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику чи цілий епізод.

⁵ Потебня О. Естетика і поетика слова. С. 125.

Деталі класифікують

- за значущістю у творі — на символічні (дуб у «Лісовій пісні») й деталі-штрихи (щось дитяче в очах Лукаша на початку цього ж твору);
- за об'єктом творення — на портретні, психологічні (вияви вдачі, душевного стану, поведінки), предметні, інтер'єрні, пейзажні, мовні, події тощо;
- за частотою використання — на наскрізні (які проходять через увесь твір, приміром, сопілка Лукаша у тій же «Лісовій пісні»), повторювані (які згадуються два-три рази), одномоментні (які згадуються лише раз).

Види деталей



Візьмімо для прикладу оповідання **«Федько-халамидник» Володимира Винниченка**. Вікно, через яке Толик постійно спостерігає збоку за вуличним життям, є деталлю, що через підтекст висвітлює його «тепличне» виховання, ту скляну стіну еґоїзму, якою батьки відгородили хлопчика від світу, людей. Чи ще один приклад з того ж твору: приятелі побилися об заклад на ножика з кістяною ручкою і чижики, що Федько перейде по кризі річку. Здається, об'єкти закладу — два малопомітні штрихи. Проте до кінця опові-

дання ножи́к так і залишається просто подробицею, а чижи́к стає художньою деталлю: хоч Федько таки перейшов річку, але Толик каже Федьковій матері, що виграв чижи́ка, забирає пташку і йде гратися з нею саме у момент похорону друга. У такий спосіб ця деталь виявляє духовну порожнечу персонажа.

Низкою майстерно дібраних і поєднаних деталей — пейзажних, речових, портретних — є ось цей вірш **Васи́ля Сту́са**, у якому точно виражено не лише предметну фактуру, а й духовну атмосферу радянського, брежньовського застою:

Який це час?
Невідомо — який це час.
Над головою —
світлий гар віражів
реактивних пілотів,
унизу —
розмахує прищербленою шаблюкою
іграшковий Микола Щорс.
Старий подагрик
із шрамованим навпіл носом
несе шахівницю,
загорнену, ніби фотопапір,
у чорну обгортку.
На сусідній лавці
примостився
скромний мистецтвознавець
і пильно вглядається
в червону обкладинку
щойно придбаного
Янніса Ріцоса.
Біля музею Леніна
тренуються піонери.
З досадою
кривиться кінооператор:
ніяк не впіймає ув об'єktiv
півтори хвилини
їхньої тренованої радості.
А біля мене сидить хлопчина,
вимережуючи в записничку
патріотичні вірші.
Він дуже серйозний,
він надзвичайно серйозний!

Атож — він складає оду
рідній КПРС.
Втім, найбільше його цікавить
кінооператор:
от би написати йому на лобі
оптимістичного катрена!
Тільки треба думати про високе,
і хлопець задирає голову
туди, де на вершечку тополі
кряче ворона.

Як бачимо, особливо промовиста остання символічна деталь — ворона, що кряче над усім цим світом. Це і знак його мертвотности, гниття, і панування в ньому зла, потворних, протиприродних цінностей, і передчуття його краху.

До речі, на прикладі цього вірша можна виразно проілюструвати класифікацію образів за рівнем узагальнення. Тут бачимо мікрообрази — систему деталей, а також порівняння (шахівниця — ніби фотопапір), метафору (кінооператор ловить в б'єктив натреновану радість піонерів) тощо; з їхньою допомогою твориться макрообраз — картина життя в СССР 70-80-х років XX ст., а за всім цим проступає мегаобраз — протиприродний світоустрій.

Попрацюйте самостійно

Прочитайте уривок з монографії Михайлини Коцюбинської «Література як мистецтво слова» про художню деталь (с. 155-159), доповніть матеріал підручника важливою, на ваш погляд, інформацією. Дослідіть драму-феєрію Лесі Українки «Лісова пісня» та оповідання Григора Тютюнника «Оддавали Катрю» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=577>), виберіть у творах подробиці і деталі, скласифікуйте виявлені деталі, розкрийте їхній підтекст.

2.4. ВЛАСТИВОСТІ МИСТЕЦТВА

Сутність мистецтва виявляють його ключові властивості.

1. Визначальною серед них є **антропоцентризм** (від грец. *άνθρωπος* — людина і лат. *centrum* — центр). Це світосприймання, в центрі уваги якого перебуває людина.

Ця риса принципово відрізняє мистецтво від науки. Наука досліджує об'єктивні (чуттєво, емпірично сприйманні) вияви світу: хімічні елементи, фізичні закони, космос, числа, флору, фауну, зокрема серед іншого і людину як частку фауни; дивиться на людину як на один з багатьох виявів об'єктивного світу. Мистецтво ж

осягає насамперед людину, її внутрішню, духовну суть і розглядає довколишній світ остільки, оскільки він зв'язаний з людиною духовною, — чи то залежить від неї, чи то впливає на неї.

Звичайно, цю настанову не варто розуміти надто спрощено. Не в кожному образі, взятому ізольовано, помітний антропоцентризм. Але якщо його розглянути як частину образної системи твору (чи всієї творчості певного письменника), то антропоцентричність образу вимальовується цілком виразно. Навіть ніколи й ніким не відвідувана пустеля, — зауважував філософ Джордж Берклі, — має щонайменше одного глядача, цим глядачем виступаємо ми самі, думаючи про неї.

Візьмімо для прикладу пейзаж Павла Тичини «Світає» (процитую бодай дві строфи):

Світає...

Все спить ще: і небо, і зорі безсилі.

Лиш птах десь озвався спросоння ліниво,

Та пень обгорілий, мов піп на могилі,

«Безсмертний, помилуй!» — кричить мовчазливо.

Видніє щохвилі...

Все спить ще: і небо, і зорі безсилі.

Світає...

Проміннями схід ранить ніч, мов мечами.

Хмарки золоті поспішають на битву.

Безмовні тумани тремтять над полями,

І з ними стаю я на ранню молитву:

О зглянься над нами!

За що нас Ти раниш у серце мечами?

Здається, такий собі опис безлюдної картини природи. Але цю картину сприймає саме людина. Уся картина персоніфікована, тобто олюднена, одухотворена. Зрештою, ця картина є символічним вираженням суто людського прагнення наблизитися до Бога, пізнати його закони, збагнути, чому у світі існує зло, насильство, боротьба.

За авторитетним судженням Карла Ґустава Юнга: «Сутність художнього твору полягає... в тому, що він говорить від імени духу людства, серця людства і звертається до них»⁶.

Тому справжнє мистецтво підіймається вище за інтереси й суперечності людей суто сьогоденні, матеріальні, економічні, побутові, вузько політичні, станові, класові. Підкреслюю: не ігнорує їх (адже є засадничо гуманістичним), а підіймається, — щоб допомогти, знайти

⁶ Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке// <http://www.tnu.in.ua/study/books/entry-2726828.html>

розв'язання. Адже усі ці проблеми й конфлікти — лише наслідки, вияви буття духовного, і творчість заглиблюється в ті першооснови. За Юнгом, митці оприявнюють невисловлені сподівання свого часу і словом чи ділом показують шлях до їх здійснення.

Як зауважував Микола Хвильовий, митець, що замикається у рамках свого класу, перестає бути митцем; духовний досвід, накопичений за віки, є власність усіх класів; мистецтво може служити якомусь класові лише такою мірою, якою той клас служить людству⁷.

Натомість перший і найголовніший об'єкт зацікавлення митця — душа людини, її найпотаємніші глибини, першоджерела, співіснування і боротьба у ній свідомості й позасвідомого. Відтак кожен досконалий твір вирізняється витонченим *психологізмом*, тобто передаванням художніми засобами внутрішнього світу героя. Цілковиту рацію мав Хвильовий, коли твердив, що надзавдання митця — виявити подвійність особистості, показати її справжнє, розколоне «Я». Сам письменник блискуче зреалізував цю настанову у багатьох творах — «Я (Романтика)», «Санаторійна зона», «Синій листопад», «Вальдшнепи» та ін. Людинопізнання для митця (і проникливого сприймача) — це єдина доступна нам школа осягання природи світу, духу, Творця.

Як засвідчує історія літератури, лише ті твори, в основі яких є талановите осягнення людини, таємниць людської душі, які пройняті «всевишньою» любов'ю до людини, зберігають свою злободенність упродовж століть і тисячоліть.

2. Образність. Як ми вже з'ясували, не буває мистецтва безобразного. Хоч незрідка і митці, і критики намагаються ігнорувати цей основоположний постулат (через недосвідченість або з якихось корисливих чи ідеологічних міркувань).

Слушно окреслив цю особливість мистецтва Георгій Плеханов: «Митець виражає свою ідею образами, тоді як публіцист доводить свою думку за допомогою логічних висновків. Коли ж письменник замість образів оперує логічними доводами або коли він свої образи видумує для доказу повної теми, тоді він не митець, а публіцист, хоч би писав не дослідження і статті, а романи, повісті чи театральні п'єси»⁸.

Митці, — за спостереженням Івана Франка, — керуються у творчості або *декларативним*, або *образним* підходом. Право ж на життя, — доводить мислитель, — має лише другий підхід, адже мета літератури — «викликати в душі читателя живі образи тих людей

⁷ Див. Хвильовий М. Апологети писаризму// Твори. Т.2. С.528-529.

⁸ Плеханов Г. Искусство и общественная жизнь// Введение в литературоведение. Хрестоматия /под ред. П. Николаева. Москва, 1979. С.67.

чи речей, котрі нам малює поет, і ними будити ті самі чуття, які проймали душу самого поета в хвилі, коли творив ці образи». Для доказу своєї тези І. Франко наводить такий приклад: дуже легко було б прямо висловити, задекларувати думку: «тяжко-важко на чужині пропадати». Так і пишуть часто початківці або невдатні автори. Тарас Шевченко ж розкриває той самий мотив, але не декларативно, а образно:

І небо невмите, і заспані хвилі,
і понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В отсій незамкнутій тюрмі,
Понад отсим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовкля трава,
Не хоче правдоньки сказати,
А більше ні в кого спитати.

«Отсе правдиво поетичний засіб малювання чуття живими образами! — коментує І. Франко поетичний текст. — Замість охати і стогнати перед нами, поет показує нам те, що його окружає: захмарене небо, ліниві бовтаючі хвилі Каспійського моря, пусті степи, покриті зів'ялою травою, очерет над берегами, і серед тої страшенно невідрадної картини показує нам себе самого, показує також живий образ — вигнанця, що зітхає до Бога і в усюї тої німої природи питає, чи довго ще йому тутка нудити світом? — і не одержує ніякої відповіді»⁹.

Згодом ті ж самі два супротивні підходи фіксує і Хосе Ортега-і-Гасет, лише називає їх звичайним позначенням і правдивою присутністю. «Треба, щоб ми бачили життя романічних героїв, а не тільки слухали оповідь про них. Всякий переказ, розповідь лиш підкреслює відсутність того, про що йдеться й розповідається. Де є події, слова зайві». Філософ міркує: «Коли я читаю в романі «Педро був похмурий», то автор немов припрошує мене реалізувати у своїй уяві похмурість Педро, спираючись на авторське визначення. Тобто романіст змушує мене бути його Я. Гадаю, дійовіше було б зовсім протилежне: щоб він дав мені явні факти, а я власним зусиллям і не без втіхи відкрив та визначив Педро як похмурого чоловіка». Або, скажімо, сюжет «Червоного і чорного» можна викласти кількома реченнями. Чим же різниться такий переказ від самого роману?

⁹ Франко І. Зібр. тв.: У 50 т.— К.,1980. — Т.28. — С.89-91.

«Річ утім, що коли ми кажемо: «Пані Реналь закохується в Жульєна Сореля», ми лиш позначаємо цей факт, тимчасом як Стендаль не позначає його, не переповідає, а подає його в безпосередній та очевидній дійсності»¹⁰.

3. Дві попередні властивості мистецтва безпосередньо зумовлюють і його засадничий **естетизм**. Як ми вже зазначали, характеризуючи образотворення, митець дивиться на світ крізь призму краси. У цьому зв'язку Микола Хвильовий наголошував: «Мистецтво — то архіспецифічна галузь людської діяльності, що намагається задовольнити одну із потреб духа людини, саме любов до прекрасного»¹¹.

Це зовсім не означає, що митець повинен змальовувати тільки красиве. Він вільний відтворювати чи моделювати світ таким, яким той є, у всіх його виявах. Але будь-яке явище — красиве чи потворне, величне чи жалюгідне, жакливе чи смішне — творець покликаний представити естетично. Тобто художньо досконало, вишукано, вміло з погляду форми і гуманно, людинолюбно, життєствердно з погляду змісту.

Адже, — на переконання Івана Франка, — «поетична краса — се не є сама краса поетичної форми, ані нагромадження якихсь нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частинами вищої цілості — духовної краси...»¹².

Скажімо, у «Ревізорі» чи «Мертвих душах» Миколи Гоголя всі головні персонажі підкреслено потворні. Але вони навдивовижу майстерно виписані (на рівнях сюжетів, портретів, мовних партій, стильових прийомів). І разом з тим, виставляючи таку огидну галерею перед читачем, автор пристрасно переконує його не уподібнюватися цим «мармизам і рилам», а попри все, залишатися людиною — богоподібною істотою.

4. **Націоцентризм**. Люди живуть національними спільнотами, у які згуртовує їх певна душевна єдність, що іменується національною душею, або менталітетом. Проникливий митець розглядає світ з позицій своєї національної душі, відповідно — його твори обов'язково національно забарвлені (на рівні типажів, характерів героїв, символіки, мови, мелодики, кольористики тощо). Пізнаючи, втілюючи національну душу, митець здобуває доступ до закованої в ній багатовікової мудрости, неповторности свого народу. Вишукано виповіла цю ідею Ліна Костенко:

¹⁰ Ортеґа-і-Гасет Х. Думки про роман // Вибрані твори. Київ, 1994. С.276-278.

¹¹ Хвильовий М. Камо грядеши?// Твори. Т.2. С.405.

¹² Франко І. Леся Українка// Зібрання творів: у 50 т. Т.31. С.274.

Поезія — це свято, як любов...
І то не є дзвінкий асортимент
метафор, слів, — на користь чи в догоду.
А що, не знаю. Я лиш інструмент,
в якому плачуть сни мого народу.

З іншого боку, вершиною самовияву, розквіту будь-якої нації є високорозвинута, самобутня національна культура, насамперед мистецтво. Справді-бо, всесвітню славу, авторитет здобули стародавні Китай, Індія, Греція, Японія, пізніші Італія, Франція передовсім завдяки культурним, мистецьким здобуткам (а не завоюванням чи економічній потужності).

Попрацюйте самостійно

1. Перегляньте цикли памфлетів Миколи Хвильового «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія?». Які міркування про властивості мистецтва висловлює письменник? Які з цих суджень застаріли, а які залишаються злободенними?

2. Проілюструйте властивості мистецтва на прикладі однієї з новел М. Коцюбинського, М. Хвильового чи Г. Косинки.

2.5. СУТНІСТЬ НАДХНЕННЯ

Доконечною передумовою будь-якої справжньої творчості є стан надхнення. Промовистий уже сам термін — українське «надхнення», як і російське «вдохновение» чи англійське «inspiration» походить від слова «дух».

Як відомо, людська психіка складається зі свідомого і позасвідомого. *Свідоме* — це здатність людини досягати довколишній світ і себе за допомогою розуму, а також контролювати свою діяльність, передбачати її результати. *Позасвідоме* — це ідеї, чуттєві образи, спогади, потяги, мотиви, прагнення, недоступні для свідомості, незалежні від неї.

Щодо свідомого позасвідоме первинне, значно об'ємніше і визначальне — саме воно зумовлює характер, покликання, а то й долю особистості. А тим часом людина не знає і не може знати, що загалом являє собою позасвідоме. Адже воно перебуває поза гранню осмислення.

Протягом життя з моменту народження ми одержуємо безліч різноманітних вражень, переживань, знань, уявлень. Якийсь час (від миті до десятиліть) пам'ятаємо цю інформацію, а потім найчастіше (блискавично чи поступово) забуваємо (у такий спосіб заслабка

й обмежена пам'ять уберігаються від перевантажень). Проте це зовсім не означає, що всі ці образи (у психологічному сенсі — як вияви суб'єктивного сприймання людиною різних об'єктивних явищ) при забуванні безслідно вивітрюються з нашої душі. Вони просто переходять з рівня свідомого на рівень позасвідомого. Так заповнюється пласт *індивідуального позасвідомого*. Але під ним знаходиться пласт ще глибинніший — *колективне позасвідоме*. У ньому зберігається пам'ять, досвід усіх предків, роду конкретної особи, її нації, раси, цілого людства, усього живого, усього сущого. Через нього людина зв'язана з Творцем.

Саме позасвідоме наділяє людину унікальною формою пізнання — *інтуїцією* (від лат. *intueri* — пильно дивлюся). Це процес безпосереднього осягання істини в образах, здогадах, передчуттях незалежний від досвіду, інтелекту, знань.

Існують різні рівні цієї форми пізнання:

- *інтелектуальна інтуїція* — безпосереднє розумове схоплення сутності певного явища;
- *емоційна інтуїція* — здатність людини безпомилково відчувати добро і зло, прекрасне й потворне, не залучаючи докази;
- *містична інтуїція* — цілком позасвідомий процес божественного прозріння, таємничого осяяння, просвітлення особистості при спілкуванні з Абсолютом; іншими словами, спромога людини якусь мить подивитися на світ і на себе очима Бога.

Дослідники переважно вважають психофізіологічною основою інтуїції активність певних нервових центрів, котра під впливом потужної мотивації (нервового збудження) гальмує логічно-аналітичні функції лівої півкулі мозку і збуджує праву півкулю, яка відіграє вирішальну роль у виникненні інтуїтивних процесів.

З позасвідомим також безпосередньо зв'язана така спроможність нашої психіки, як *уява*. Вона уможливорює нам наново переживати минуле, малює картини майбутнього, заповнює прогалини у пізнанні довколишнього світу.

Вирізняють два ґатунки уяви:

1) *репродуктивна* — та, що відтворює образи у такому вигляді, як вони ввійшли в нашу свідомість;

2) *творча уява* — яка з накопиченого у свідомості матеріялу творить нові образи. Зразком творчої уяви можуть бути персонажі мітології: кентаври — напівлюди-напівконі; тритони — морські божества, яких зображували у вигляді юнака чи діда з риба́чим хвостом замість ніг, русалки та ін.

У душі кожної людини позасвідоме чи так, чи інак зв'язується зі свідомістю, дає про себе знати — у снах, видіннях, передчуттях, у

стані афекту, при алкогольному чи наркотичному сп'янінні. Себто тоді, коли рівень свідомости притлумлено або й виключено зовсім. Скажімо, нам може приснитися людина, яку ми бачили усього кілька хвилин багато років тому і давно вже забули про ту зустріч, — це дія позасвідомого, з якого ніщо не стирається.

Значною (а часом і визначальною) мірою ми приймаємо рішення, виносимо оцінки, робимо певні вчинки під впливом позасвідомого (хоча найчастіше і не здогадуємося про це). І все ж у житті умовно пересічної особи позасвідоме відіграє роль не надто помітну, зазвичай притлумлюється.

Зовсім інакше у душевному світі митця (говоримо, звичайно, про автора високоталановитого), — основою творчости якраз і виступає позасвідоме, інтуїція, уява. Адже найдосконаліші, найгеніальніші твори народжуються в момент надхнення, саме воно відкриває людині доступ до скарбниці ідей, видив, образів, вражень, досвідів, захованої у позасвідомому.

Надхнення — це особливий збуджений стан психіки, коли свідомість відступає на задній план, а натомість різко зростає поза-свідома, інтуїтивна творча активність.

Цікаво спостерігати, як науковці, намагаючись пояснити цей надскладний, таємничий феномен, незрідка метафорично фіксують його істотні риси.

- Скажімо, Кароль Лібельт, польський філософ XIX століття, визначав надхнення як «повторний подих Бога в глину, з якої створена людина». «У хвилини надхнення зринають тільки найвищі почуття, ідеали та істини. У такі хвилини людина відчуває присутність божества»¹³.
- Сучасний філософ Микола Гончаренко наголошує: «Надхнення є тим станом, коли з межевою потужністю розкриваються всі творчі можливості особистости; б'ють повним потоком усі джерела енергії; розум, воля, уява, фантазія ніби пориваються в одному напрямку, підганяючи, стимулюючи одне одного. Оживає прапам'ять, вигадливо сплітаються логіка думки і магія образів, несподівано виникають непередбачувані видіння, народжуються прозріння, і ніби силою чаклунства все це вибудовується у слова тексту, що втілює передчуване колись, задумане колись, але тепер постале явно, таким, що вражає несподіваною досконалістю, глибиною ідей і мальовничістю картин самого автора. Ці години не лише продуктивні (людина робить більше), але вони сприятливо позначаються і на якості праці: вона (людина)

¹³ Libelt K. Estetyka czyli umnictwo piękne// <https://books.google.ru/books?id=Dx8uAAAAYAAJ>

робить усе краще, спритніше, віртуозніше. Ці стани виснажують духовні сили, однак дарують просвітлення»¹⁴.

- Літературознавець Григорій Ключек підкреслює: «Високе надхнення треба розуміти як високу енергетичну напругу особистості митця, коли украй загострюються його творча інтуїція, почуття та образні візії, і коли все, що він прагне виразити, втілюється з максимально можливою повнотою в слово»¹⁵.

Попрацюйте самостійно

На основі процитованих суджень сформулюйте у тезовій формі визначальні характеристики стану надхнення.

Це переживання має, так би мовити, свою шкалу потужності. Найвищий його вияв — **наслання**: спонтанно-інтуїтивний процес, при якому практично цілком виключається свідомою праця мозку.

При щораз нижчих ступенях психічного напруження свідомою праця мозку відіграє дедалі більшу роль. Митець сягає того чи того рівня надхнення залежно від обдарованості та ситуації.

- Стан душі митця у момент надхнення виразно відтворила *Леся Українка*:

Ти глянула поглядом владним, безжалісна музо,
І серце моє затремтіло, і пісня моя залунала.
А ти, моя владарка горда, втішалася піснею бранки,
І очі твої променіли вогнем переможним,
І вабив мене той огонь, і про все заставляв забувати.
Все я тобі заспівала, і те, чого зроду нікому,
Навіть самій собі вголос казати не хтіла,
Все ти від мене взяла.

Про перебіг надхненного творення багато чого може розповісти історія написання «Лісової пісні» — вершинного шедевра Лесі Українки. Як відомо, драма народилася за короткий час — менше, як за два тижні — влітку 1911р. в Кутаїсі. Про свій фізичний і психічний стан у період роботи над твором письменниця повідає невзабарі по тім у листі до Людмили Старицької-Черняхівської — близької подруги: «Здоров'я у мене тепер таке тонке, що... наприклад, від Різдва до Великодня сього року я абсолютно нічого не могла писати, та й

¹⁴ Гончаренко Н. Гений в искусстве и науке // <https://hi.ua1lib.org/book/2939266/86b901>

¹⁵ Ключек Г. Поезія Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало...» // *Дивослово*. 2007. Ч.3. С.48—53. С. 53.

се фраза, що я пишу «только в припадке умопомешательства», бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту ґальванізує якась *idée fixe*¹⁶, 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 *Lusammengehlappt*¹⁷, як порожня торбина. Отак я писала «Лісову пісню» і все, що писала останнього року».

В іншому листі, до матері Леся Українка пише про ті враження, переживання, що стали поштовхом до створення драми: «Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я здавна тую Мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували — пам'ятаєш? — у дядька Лева Скулинського. Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слушний час», — я й сама не збагну чому. Зачарував мене сей образ на весь вік».

Поміркуймо над визнаннями поетки — і почнімо з кінця: «А тепер чомусь прийшов «слушний час», — я й сама не збагну чому». Отже, народження художнього твору митець зазвичай не осмислює, не аналізує, цей процес для нього спонтанний. Далі. Як бачимо, ще з дитинства у душі поетки накопичилося багато яскравих вражень, пов'язаних із таємничим саме волинським лісом, її чутливу дитячу натуру дослівно потрясли народні легенди про містичних істот, що населяють цей ліс, надто ж про мавок. Розповіді близьких домальовувала, оживляла (тобто «образотворила») вельми багата дитяча уява. З часом усі ці враження, очевидно, у свідомості приперхли, але чітко, докладно зафіксувалися на рівні позасвідомого. Потрібен був лише каталізатор, поштовх, аби всі ті спогади, образи (психологічні) виринули в пам'яті, стали «будівельним матеріалом» для створення шедевра.

У липні 1911 р. таких поштовхів-мотивів у душі Лесі Українки, певно, схрестилося кілька. 1. Посилення тяжкої хвороби, яка невблаганно висмоктує фізичні і психічні сили. Поетка розуміє: у зовнішньому, фізичному світі вона не зможе перемогти цього ворога, залишається тільки «світ у собі», світ творчості, де не діють фізичні закони, де людині не можуть перешкодити виконати свою

¹⁶ Нав'язлива ідея (франц.).

¹⁷ Спусташена (нім.).

місію, стати собою жодні зовнішні чинники, де все залежить лише від сили твого Духа. До речі, ця ситуація пояснює той, як здається, парадоксальний факт, що досить часто люди з тяжкими недугами чи якимись психічними комплексами, життєвими негараздами стають визначними митцями, тоді як фізично здорові, цілком впевнені у собі, здібні «пестуни долі» — далеко і далеко не завжди. Чи, так само, яскраві, непересічні твори частіше з'являються в епохи війн, інших катаклізмів, суспільних і духовних зламів, а в епохи безнапасні мистецтво, зазвичай, тихішає, сірішає. Вочевидь, тут виявляється прагнення людини, пригніченої у житті матеріальному, зовнішньому, зосередитися на житті внутрішньому, духовному.

Але повернімося до мотивів Лесі Українки. 2. Нестерпна туга за рідним краєм. Поетка дослівно боготворила Україну, про що свідчить усе її життя і творчість та вже сам її геонім. У час довгої розлуки з Батьківщиною стираються якісь її несуттєві, минулі, ужиткові риси, а натомість проступає її ідеальна, духовна сутність. Сталося так і в душі Лесі Українки.

3. В останні роки життя поетки настає духовна зрілість, Леся перепробувала на істинність і відкинула чимало ідей (матеріалістичних, радикально-революційних, волюнтаристичних), поступово приходить інтуїтивне осягнення природи людини, а також єдиного ідеалу, до якого треба прагнути, — світу, що існує за законами любови, гармонії, краси. Це осягнення і втілювалося вповні у «Лісовій пісні».

Отже, три названі поштовхи спричиняють у якийсь момент спалах надхнення у душі поетки. У листі до Людмили Старицької-Черняхівської вона точно описує цей стан одержимості творчістю, коли із глибин позасвідомого промовляє богоподібний творчий первень і підкоряє собі цілком тіло й душу. З цього ж листа бачимо, яку велику ціну абсолютного фізичного й душевного виснаження платить митець за спалахи надхнення. І все ж Леся Українка називає «оці години праці» «справжнім щастям».

- Коли досліджуєш творчу лабораторію *Тараса Шевченка*, так само оприявнюються найсокровенніші таємниці стану надхнення. Річ у тім, що автор «Кобзаря», як рідко хто з митців, постійно творив у стані найглибшого надхнення-наслання, містичної інтуїції (не випадково він ототожнював поняття «творчість» і «молитва»). Моменти творчості сходили на нього, як Дух Божий на біблійних пророків. У такі хвилини, — за спогадами Михайла Микешина, — «він ніби виростав, велична сила вчувалася в його палких промовах-імпровізаціях». Поет практично не писав свої твори, тобто не сидів годинами над аркушем паперу, щось

придумуючи-передумуючи, занотовуючи, закреслюючи, знову занотовуючи, — а лише гарячково записував побачене, вичуте у мить осяяння. Про це свідчать біографічні дані, скажімо, 203 рядки «Утопленої» написано (точніше — записано) всього за кілька годин; після безсонної ночі зразу лягли на папір «Доля», «Муза» й «Слава» або три поеми: «Єретик» (374 рядки), «Невольник» (270 рядків) і «Великий льох» (583 рядки) з'явилися упродовж якихось 10-13 днів.

На цю ж специфіку письма вказує характер чернеток: тексти записувалися на першому-ліпшому клаптику паперу, на офорті, що випадково лежав на столі, на одержаному листі, навіть уночі на стіні.

Які чинники розбурхували стан надхнення у душі Шевченка?

Передовсім — 1) емоційне збудження від споглядання чогось прекрасного (картини природи, мистецького твору, образів, що виникали в його уяві при читанні чийогось шедевра, слуханні музики, або тих образів, які приходили до нього у снах, у видивах), — отже, *естетичне переживання*. Згадаймо: чи не перші вірші з'явилися у молодого поета під час прогулянок білими ночами у петербурзькому Літньому саду.

Наступний чинник — 2) потрясіння від зіткнення з різким виявом людського чи то добра, чи то зла (*етичне переживання*).

Нарешті, 3) радощі чи туга особистого життя (*інтимне переживання*).

У «Прогулянці із задоволенням та не без моралі» митець залишив досить точний опис свого творчого процесу. З повісти довідуємося про те, як герой-оповідач (у якому пізнаємо автора) творив поему «Матрос». У якійсь книжці він випадково натрапив на такий факт: у час Кримської війни, відправляючи кількох солдатів-калік додому, командування пообіцяло кожному з них за вірну службу «царю і атечеству» виконати будь-яке їхнє прохання. Одні просили грошей, інші пільг для дітей, а останній молодий матрос «зі слізьми на очах просив, щоб звільнили сестру його рідну від кріпосного звання». Ця на той час досить рядова історія перевернула душу розповідачеві, і він одразу вирішив «*цей простий сюжет убити у форму героїчної поеми*». Отже, спочатку

1) враження від прочитаного; наступний етап

2) роздумування і уявні образи (картини війни, каліцтво матроса, повернення в рідне село і зустріч зі звільненою сестрою) — поки що працює в основному свідомість, але робота уяви залучає вже й позасвідоме; воно виявляється

3) у сні, коли оповідач має видиво велетенської бурі, яка нагадує йому мелодію народної думи про «злую хуртовину» на Чорному

морі; ця дума підказує загальний настрій, мелодику, стиль майбутнього твору; по тому

4) нові роздумування, спогади про особисті поневіряння в юності (таким чином матеріал твору пропускається крізь призму власного «Я», суб'єктивізується, інтимізується, набуває життєвої конкретики); у висліді —

5) ніжне зворушення, молитовне піднесення, — і вже тільки тоді творення поеми: «І ці благодатні сльози обновили, воскресили мене. Я зненацька відчув ту свіжу, живу силу духу, яка єдина здатна чудо сотворити у нашій уяві. Переді мною відкрився чудовий, дивовижний світ найзахопливіших, найграційніших видінь. Я бачив, я відчував ці чарівні образи, я чув цю небесну гармонію, одне слово, я був опанований воскреслим духом живої святої поезії... Заспокоївшись трохи і давши лад своїм розбурханим думкам, я, помолившись Богу, узявся за роботу» (з рос.).

- Входження душі митця у стан надхнення як у містичний вимір буття докладно описала у своїх мемуарах «*Homo feriens*» Ірина Жиленко: «Життя — це ота павза, мить, коли в тобі стає тихо і світло, і довкола — тихо і світло. Коли сідаєш у робоче крісло, дивишся в засніжене вікно і повнишся (як кімната — світлом) життям. Ось ти його відчуваєш у пальцях ніг, які починають відходити від утоми, ось воно вже — по коліна, блаженно розливається тілом, піднімається під горло — аж хочеться плакати од дивного зворушення, і вже розквітають очі, слух, засвічується чоло, і весь ти починаєш звучати життям, як флейта, наповнена диханням Бога. Це — життя. Все інше не має значення. Все інше — тло, контраст, спосіб існування тіла серед інших тіл. Японська поезія — скарбниця отаких «павз», безцінних чаш, виповнених густою субстанцією життя-дива. Тим вона й унікальна. В такі павзи, в такі просвіти (у щільному паркані буденщини) і проковзує в наше життя (звідки?) все найпрекрасніше: вірші, музика, осяяння безсмертям».

Насамкінець треба окремо наголосити: при всій визначальності інтуїції *процес творчості не є цілком позасвідомий*. Залежно від психологічних особливостей митця, ситуації, жанру твору у процесі творчості більшою чи меншою мірою задіяна раціональна первина. Скажімо, в епічній прозі чи драматургії — значно потужніше, ніж у ліриці. Крім того, як слушно підкреслював Іван Франко: «Зміст і композиція поетичного (тобто художнього. — В.П.) твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості»¹⁸.

¹⁸ Франко І. Із секретів поетичної творчості... Т. 31. С. 65.

Навіть у деяких рукописах Шевченка — при найвищому ступені його надхнення — знаходимо пізніше саморедагування, тобто свідоме, раціональне шліфування написаного. Поет усуває зайве, неістотне, дидактичне, виправляє історичні помилки, домагається максимального лаконізму, інколи вносить характеристичні епізоди («Марія»), подеколи обмежує ліричний струмінь («Неофіти»).

Попрацюйте самостійно

1. Простудіюйте уривки з досліджень: Франко І. Із секретів поетичної творчості... Т. 31. С. 54-65; Юнг К. Г. Архетип и символ... С. 16-27; Уэллс Р., Уоррен О. Теория литературы... С. 95-107. Доповніть матеріал підрозділу додатковою істотною інформацією.

2. Поміркуйте над віршем Богдана-Ігоря Антонича «Надхнення» (див. <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/A/AntonychBI/PoezijiPozaZbirkamy/Natxnennja.html>). Який, на ваш погляд, ступінь надхнення описує поет? Як ви розумієте рядок-резюме твору?

2.6. АСОЦІЯТИВНЕ МИСЛЕННЯ

Людина здатна творити образи (займатися мистецтвом) завдяки тому, що володіє асоціативним мисленням. Цей дар має кожен, лишень у ході життя одні його розвивають, інші приглушують.

А. Природа асоціювання. У міру того, як наша свідомість через досвід і навчання збагачується щораз новими враженнями, уявленнями, вона упорядковує їх, поєднує в певні групи, що й уможливорює асоціювання.

Асоціація (від лат. *associatio* — поєднання, сполучення) — це поєднання відчуттів чи уявлень у групи, коли одне з них викликає у свідомості низку інших, подеколи ірраціональних. Асоціювання може відбуватися • за схожістю (поле — як море), • суміжністю в часі (весна — цвітіння) або у просторі (небо — птахи) чи • за контрастом (юність — старість).

При поєднанні в групу одразу *трьох і більше* уявлень чи відчуттів виникає **асоціативний ряд**.

Коли ми сприймаємо або пригадуємо якийсь предмет, особу, подію, враження, найчастіше одночасно у пам'яті спливають (без або й проти нашої волі) інші образи, якимось із ними пов'язані. Також, стикаючись з якимось явищем чи ситуацією, ми часто пригадуємо схожі на них явища чи ситуації, раніше нами пережиті. Скажімо, запах свіжоспеченого хліба може цілком автоматично породити спогад про раннє дитинство, коли ти влітку гостював на селі в бабусі і щоранку ласував теплим запашиним окрайцем. Цей асоці-

ятивний ряд може практично до нескінченности продовжуватися: пригадаються друзі тих літ, веселі чи сумні пригоди, тодішні мрії, страхи, прикрощі тощо. До речі, пригадатися може навіть і те, що ти вже давним-давно забув, тобто асоціативні ряди постачаються, зокрема, матеріалом зі сховів позасвідомого.

Вельми складний *психофізіологічний механізм* асоціативного мислення. У порівнянні з іншими ссавцями людина має найбільший відносно маси тіла мозок, зокрема кору головного мозку, найскладніші нейроструктури з найбільшим числом нейронів¹⁹. Більшість нейронів кори зв'язана з кожною зоною мозку. Це і є фізіологічна основа для всіх асоціативних процесів. Асоціативні зв'язки утворюють анатомічний механізм, котрий у момент окремого мисленнєвого ланцюжка вмикає паралельно велику кількість комбінацій, а вони, долучаючи додаткові нейронні зв'язки, роблять асоціативний ряд практично нескінченним. Наскільки зараз відомо науці, число нейронів у мозку дорослої людини — 86 ± 8 мільярдів.

Якщо для умовно пересічної особи асоціювання — одна з багатьох функцій психіки, то для митця найголовніша. Адже засобом образотворення, втілення, розгортання мистецької ідеї виступає саме асоціативне мислення.

• З'ясуємо, як це відбувається на прикладі *«Гайдамаків» Тараса Шевченка*. У вступі автор докладно розповідає про поштовх до написання поеми:

Один собі
У моїй хатині
Заспіваю, заридаю,
Як мала дитина.
Заспіваю, — море грає,
Вітер повіває,
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє.
Заспіваю, — розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий крили [...]
Пишними рядами
Виступають отамани,
Сотники з панами
І гетьмани; всі в золоті

¹⁹ Нейрон (від дав.-гр. νῆϋρον — «волокну», «нерв») — клітина разом з її відростками, яка є основним структурним і функціональним складником нервової тканини.

У мою хатину
Прийшли, сіли коло мене
І про Україну
Розмовляють, розказують...

Тоді Шевченко жив у чужому холодному Петербурзі, у малій, убогій, тьмяній кімнатці. Туга за рідним краєм у якийсь момент охопила з такою силою, що варто було стиха заспівати (очевидно, це була одна з улюблених пісень поета — «У полі могила з вітром говорила»), аби перед його внутрішнім зором виринули картини минулого України. Ці видива запали поетові в душу ще з дитинства, коли слухав кобзарські думи та оповідки столітнього діда Івана. Отже, змальовані образи рідної історії відновилися в уяві на основі того тісного зв'язку (асоціації), який об'єднав їх в одну групу з образами «море», «степ», «могила».

- Розглянемо також інший приклад — початок знаменитого вірша *Павла Тичини*:

О, панно Інно, панно Інно!
Я — сам. Вікно. Сніги...
Сестру я Вашу так любив —
Дитинно, злотоцінно.
Любив? — Давно. Цвіли луги...
О, панно Інно, панно Інно,
Любови усміх квітне раз — ще й тлінно.
Сніги, сніги, сніги...

Відомо, що ще в ранній юності Тичина був романтично закохався одночасно у двох чарівних сестер Полю та Інну, доньок чернігівського поета Івана Вороньківського. Юнак часто бував у їхньому гостинному домі. Особливо запала в серце поетові Поля. Але вона не відповіла взаємністю. Ця нерозділена любов стала одним з найболючіших потрясінь молодого митцевої душі²⁰.

І ось через якийсь час поет, можливо, побачив на вулиці дівчину, чимось схожу на Інну. Одразу ж у серці завирували спогади, що лягли на папір у відповідних асоціативних образах. «Я — сам» — відчуття внутрішньої порожнечі після розриву з коханою. Але як пов'язати з мотивом вірша наступні образи «вікно, сніги»? Вікно, вочевидь, асоціюється з розлукою: у вікно дивляться вслід дорогій

²⁰ Докладніше про цю історію див.: Загребельний П. Кларнети ніжності// У кн.: Співець єдиної родини. — К., 1981. — С. 49-51; Тельнюк С. Молодий я, молодий... Поетичний світ П. Тичини (1906-1925). — К., 1990. — С. 138-140.

людині, що іде геть, у вікно ж такі її виглядають. Сніги — це холод на душі, смерть надії. Для характеристики своєї закоханости ліричний герой добирає неологізми. Зрозуміло, з якою метою — аби підкреслити унікальність свого кохання, його первозданність, несхожість на будь-чиє ще (інший відомий поет висловить це почуття прямо: «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ лиш приходить подібне кохання»). Чому ж «дитинно»? Бо саме для дитини найбільш характерні наївність, щирість, захват. «Злотоцінно», тобто цінувалася ця любов вище за будь-який скарб. Далі ліричний герой запитує себе, чи була то справжня любов. Проте ланцюжок асоціацій швидко розгортається і манить за собою (відповідь на це запитання буде дана лише останнім словом вірша).

Пригадується атмосфера того давнього кохання, воно асоціюється з красою різнобарв'я, із п'яним ароматом квітучого луку. А цей уже образ (кохання — квітучий луг) підказує висловити думку про неповторність та скороминущість спалаху почуття у такій інакомовній формі — «Любови усміх квітне раз — ще й тлінно». Після згасання ж любови особливо різке відчувається самотність, безнадія, фатальність існування. Це відчуття митець увиразнює рефреном та апосіопезою (що підкреслюють нескінченність туги) «сніги, сніги, сніги...».

Глибока асоціативність стала однією з найвизначальніших рис сучасного модерного і постмодерного мистецтва, передовсім поезії. Нерозуміння, неприйняття такої творчості багатьма людьми пояснюється якраз тим, що вони не обізнані з особливостями асоціативного мислення, не налаштовані на сприймання твору як захопливої гри у розмотування клубка асоціацій. А таке сприймання дарує чимало відкриттів і узагальнень.

- Поміркуймо у цьому зв'язку над характерним віршем *Теодозії Зарівної*:

Автобус відходить, і вітер втирає вологу
на шибах розмитих й на вилицях Господу Богу.
І губи шорсткі, залишаючись в плюсквамперфекті,
іще обпікають, як чай в пристанційнім буфеті.
Ще руку відчую — і мить промайне за горою.
Ще тіль поцілую, мов кину гвоздику герою.
З усіх резервацій, де пахне прощально бензином,
я виберу вашу, що пустою зяє і тліном.
І, поки не пізно, забуду квиток і валізи.
Летять папірці — тимчасове означення візи,
а з ними порив (скільки їх цей вертеп потолочить),

що морок освітить надщербленим сторожем ночі.
Ще є дивний двір, що закутий у невід жасмину,
і звір кровожерний, що лащиться й любить невинно,
і вічне безлюддя, і місяць — дарунок-підкова.
І ми ще напроти. І слово в обіймах у слова.

У творі тонко передана ціла гама почуттів двох закоханих у момент прощання (на автодвірці). Остання мить перед відходом автобуса — раптом душа відчуває всю неминучість та жах розлуки, вкрай розбурхана, фіксує якісь деталі довколишнього як апокаліптичні видива, вивергає з себе лавину асоціацій. Водій щойно перед дорогою помив вікна автобуса, по склі стікають краплини, їх висушує вітер. А ліричній героїні здається, що з нею, над її горем плаче Всесвіт — від мізерного автобуса до самого Господа Бога, а співчутливий вітер втішає у горі.

Уже сигналить водій, коханий в останню секунду доторкнувся шорсткими губами до щоки (чи уст). І цей дотик обпікає душу, бо він — останній. Оте, здається, прозаїчне порівняння (губи обпікають, «як чай в пристанційнім буфеті») підказує, що в цій ситуації й миті химерно переплелось вічне і дріб'язкове, духовне й побутове (можливо, герої кілька хвилин тому пили чай у придвірцевім буфеті). Душа пекуче нагадує, що і цей дотик, і чай, і буфет, і коханий невблаганно відходять у плюсквамперфект (давно минулий час).

Чому у коханого губи «шорсткі»? Бо вітер ніби сердиться на нього за це розставання; бо йому боляче, він хвилюється, переживає те саме, що й кохана.

Душа намагається зупинити час, але не може, тому бодай «розкадровує» його, розтягує: наступна мить після поцілунку — останній дотик руки. Ось уже й ця мить промайнула за горою (гора асоціюється з вічністю, розлукою, перепоною, відгородженням; пригадуються у цьому зв'язку рядки зі «Слова о полку Ігоревім»: «О Руськая земле! уже за шеломянем еси!»).

Відходить коханий, тільки його тінь ще доторкається, залишається поруч. Коханій хочеться впасти на землю і цілувати його тінь. Йому теж нестерпно боляче, але він іде, аби їй було легше зробити крок на сходинку автобуса — отже, він таки герой. А гвоздика нагадує червоні палкі уста.

І ось в останню секунду кохана несподівано й для себе робить вибір — залишитися з коханим. Для такої людини, як вона (одухотвореної і незахищеної), будь-який куток цього неприкаяного світу — резервація (поневолення, незатишність, непостійність, невлаштованість — там «пахне прощально бензином»). Світ його для неї особливо чужий, ворожий — «пусткою зяє і тліном». Але

в ньому живе Він, і тому «забуто валізи», «летять папірці» (очевидно, квиток і талон про страхування) — знову вітер допомагає закоханим не розлучитися.

Вона розуміє, що вирвала у долі на проживання у його світі лише тимчасову візу (знову метафора нагадує про переплетення духовного й приземленого), що цей світ-вертеп поточить її почуття. Але порив кохання сильніший за доводи розуму.

Нехай її любов надщерблена (понівечена цим світом-вертепом, якоюсь конкретною бідою), але все одно освітить морок його життя, стане сторожем, що не допускати ніч у його долю.

Лірична героїня заспокоюється і стає щасливою від того, що своїм рішенням повернутися продовжує на якийсь час (не на завжди — про це свідчить рефрен «ще») їхнє щастя.

Різноплощинними деталями авторка малює хронотоп (фізичний і психічний) продовження їхнього спільного буття. Вони повернуться у «дивний двір, що закутий у невід жасмину» — приречений на красу і затишок (бо там мешкає пара закоханих). Їх зустріне «звір кровожерний, що лащить й любить невинно». Цей оксиморон, очевидно, символізує час, що скоряється силі кохання, або еґотичні первини обох героїв. Для них, закоханих, втрачає привабливість, зникає весь довколишній світ («і вічне безлюддя»), залишається тільки дарунок місяця-підкови — спалах почуття (невипадкова прикладка-метафора: «підкова» — символ щастя).

Сенс життя для цих двох людей — бути один напроти одного, творити гармонію душ і тіл. Про одухотвореність їхнього почуття свідчить остання персоніфікація: «І слово в обіймах у слова».

Попрацюйте самостійно

1. Розкажіть про мітологічну природу фольклорного асоціювання, скориставшись працею Олександра Потебні «Про деякі символи у слов'янській народній поезії» (http://elib.gnpbu.ru/text/potebnya_о-nekotoryh-simvolah-narodnoy-poezii_1914/go,0;fs,1/).

2. Відтворіть авторську чи запропонуйте свою логіку асоціювання у цьому вірші Ігоря Павлюка:

Асоціації

Ангел, який сміється, —
Це уже трохи біс.
Маски — колишні лица.
Трави — маленький ліс.
Мудрість — це перша старість.
Ніжність — це юний ніж.

Кобза — бабуся гітари.
«Так» — це вчорашнє «ні».
Сонце — поганська свічка.
Цукор — весела сіль.
Постріл — це тиша вічна.
Бог — то забутий біль...

Б. Типи асоціювання. Іван Франко у розвідці «Із секретів поетичної творчости»²¹ вирізнив п'ять основних типів асоціювання (асоціативних фігур) у мистецькій творчості.

1. **Контраст** — це поєднання в один асоціативний ряд двох чи кількох *різко протилежних* явищ. Франко у згаданій роботі наводить чимало контрастів з поезії Тараса Шевченка. Так, картина пожежі асоціюється звичайно з голосінням, зойками людей, гасінням вогню. У «Гайдамаках» же натикаємося на сцену, коли люди посеред пожару танцюють, співають, бенкетують. Шевченко часто любив вдаватися до таких «силоміць зчеплених асоціацій», як ось: «недоля жартує», «пекло сміється», «журба в шинку мед-горілку поставцем кружала», «лихо танцювало» тощо.

Контрастне асоціювання назагал вельми характерне для поезії, ще два приклади — оксиморонні звернення Василя Симоненка і Василя Стуса до Батьківщини:

Любове грізна! Світла моя муко
і радосте безрадісна моя...

+ + +

Прощай, Україно,
моя Україно, чужа Україно,
навіки прощай.

Вдаючись до контрасту, митець навмисне завдає труднощів нашій уяві, «щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу», яка змальована у його творі. Контраст найчастіше стає вираженням суперечності, парадоксальності світу, поєднання у ньому непоєднаних первин.

2. **Легке асоціювання** — це таке, у якому зв'язок між об'єктами природний, очевидний, прозорий. Змальовуючи спокійні, нескладні ситуації, однорідні — усе одно веселі чи сумні — настрої, митець зазвичай вдається до таких асоціацій, що самі, без жодного напруження напливають одна на одну у його творчій уяві. Класичним прикладом легкого асоціювання є вірш Тараса Шевченка:

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть...

²¹ Франко І. Із секретів поетичної творчости... Т.3І. С.67-71.

Найхарактерніша риса українського пейзажу — вишневий сад, біла хата — легко викликає в пам'яті другу рису, нерозривно з першою зв'язану — хрущі над вишнями. Далі така ж найзагальніша картина — повертаються з поля хлібороби, дівчата з піснями, а матері уже виглядають їх біля воріт. Ця прозора низка асоціацій створює настрій спокою, теплої краси, підкреслює гармонійний взаємозв'язок людини з землею, природою, Богом.

3. **Градація** (від лат. *gradatio* — поступове підвищення, посилення) — це асоціювання *по висхідній* від частини до цілості, яка своєю чергою зображується як частина ще більшої цілості. У такий спосіб досягається масштабність змалювання певного явища. Пригадаймо бодай перші рядки відомого Шевченкового твору:

Як умру, то поховайте
Мене на могилі,

Серед степу широкого,
На Вкраїні милій.

Уже слово «поховайте» будить в уяві образ домовини, далі домовина зображується частиною більшої цілості — високої могили, та — як цятка у безмежнім степу; нарешті, усі ці образи об'єднує найрозлогіша, священна цілість — Україна.

4. **Пуант** (від фр. *la pointe* — кінчик, вістря) — асоціювання *по низхідній* від цілості до частини, яка виступає цілістю для ще менших частин і так далі аж до якоїсь дрібної точки, у якій буквально чи переносно лежить уся вага твору. За допомогою пуанта митець досягає незвичайности, збуджує напруження нашої уяви, виокремлює з-поміж інших головну, ідеєтвірну деталь.

Зразок пуанта бачимо у вірші Тараса Шевченка «Хустина»:

Іде військо, іде друге,
А за третім стиха —
Везуть труну мальовану,
Китайкою криту.
А за нею з старшиною
Іде в чорній свиті
Сам полковник компанійський,
Характерник з Січі.
За ним ідуть осаули
Та плачуть ідучи.
Несуть пани осаули.

Козацькую зброю:
Литий панцир порубаний,
Шаблю золотую.
Три рушниці-гаківниці
І три самопали...
А на зброї...козацькая
Кров позасихала.
Ведуть коня вороного,—
Розбиті копита...
А на йому сіделечко
Хустиною вкрите.

Отже, перед нами постає зразу широка панорама — марш аж трьох військ, за ними жалібний похід, труна, полковник, осаули — наша увага звужується, але водночас загострюється, ми добачаємо чимраз мен-

ші деталі, яких не помічали зразу, оглядаючи велику цілість. Осаули несуть зброю (вояцький обладунок) — на панцирі зауважуємо сліди рубання, на зброї засохлу кров. Серед того походу йде кінь без їздця, ми бачимо на ньому порожнє сідло, а на тім сидлі хустину — дрібну річ, яка, проте, стала у вірші вираженням трагедії двох людей — загиблого козака і його коханої. Дівчина дарувала йому хустку перед походом як символ щастя, надії на майбутній шлюб, а тепер бачить у ній знак смутку і слави козацької — смерті в обороні рідного краю.

Вишуканий пуант (разом з метафорами та фоносимволічними алітераціями на [л] і [с]) досконало увиразнює суть вірша Миколи Вінграновського:

Я вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

Терміни «ґрадація» і «пуант» вживають у двох взаємопов'язаних значеннях — *вужчому* і *ширшому*. У вужчому йдеться саме про асоціативні фігури. У ширшому — про *стилістичні* загалом. Ґрадація як стилістична фігура являє собою поступове нагнітання засобів художньої виразності з метою посилити чи послабити їхню емоційно-смыслову значущість. Ґрадація може бути просторово-часовою, інтонаційно-емоційною, психологічною.

Пуант як стилістична фігура — це гостродраматичне завершення сюжету, найвищий вияв конфлікту або ж заключний стислий афористичний вислів у творі (часто — у байках, притчах, у новелах).

5. Аналітичне асоціювання — це представлення певної *цілості* з наступним *розчленуванням* її на складники. Яскравий приклад — опис весни у вірші Тараса Шевченка «Чума»:

Весна. Садочки зацвіли,
Неначе полотном укриті,
Росою Божою умиті,

Біліють. Весело землі:
Цвіте, красується цвітами,
Садами темними, лугами...

Таким чином, ґрадація — асоціювання по висхідній, пуант — по низхідній, контраст — зумисне зближення різко протилежних образів, легке асоціювання — поєднання очевидно споріднених рівновеликих образів, аналітичне ж асоціювання — показ цілісного образу з подальшим розподілом його на частини. Схематично контраст можна уявити у вигляді двох списів, що зіткнулися вістрями, ґрадацію — як звичайну піраміду (з вістрям угору), пуант — як перевернуту піраміду (з вістрям униз), легке асоціювання — як разок намиста (з однаковими за розміром намистинами), аналітичне асоціювання — як хлібину, покращану на скибки.

Митець добирає найвідповідніший для втілення своєї ідеї тип асоціювання зазвичай несвідомо, під впливом надхнення, інтуїції, чуття краси. Тому в художніх творах рідко натрапляємо на цілком виразну, «класичну» ту чи ту асоціативну фігуру. Найчастіше проступають лише елементи цих фігур чи їх химерне поєднання.

Аналізуючи ці фігури, маємо враховувати особливості відповідного мистецького напрямку чи авторського стилю. Ось, наприклад, рядки Юрія Іздрика:

ми — крапельки ртуті на рівному полі
на сірій безмірній пустій площині
рухливі прудкі досконалі і голі
котитись навчилися а жити — ще ні

Хаотичну метушню людського світу автор виразив метафорою «ми — крапельки ртуті», перший образ вільно розгортається в наступних. Отже, перед нами зразок легкого асоціювання, хоча комусь воно може видатися не таким і легким.

Так само, як, певно, не всі помітять аналітичне асоціювання ось у цих рядках того ж поета:

ніч така місячна — виють тінейджери
плачуть коти божеволіють пси
ніє душа десь в куточку за ребрами
від передозу краси

Щоб правильно визначити тип, маємо зрозуміти чи й уявити логіку авторського асоціювання. Скажімо, витонченим і трагічним пуантом закінчується «Лісова пісня»: «Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине і закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю. Коли вона трохи ушухла, видно знов зимовий краєвид, з важким навісом снігу на вітах дерев. Лукаш сидить сам, прихилившись до берези, з сопілкою в руках, очі йому заплющені, на устах застиг щасливий усміх. Він сидить без руху. Сніг шапкою наліг йому на голову, запорошив усю постать і падає, падає без кінця...». Спочатку перед нами розгонистий краєвид зимового лісу. Далі авторка зосереджує нашу увагу на самотній та ще й сидячій (тобто маленькій) постаті героя і нарешті — на шапці снігу на його мертвій голові. Ось ця точка, заради якої розгортався весь сюжет драми — Лукаш, маленька і водночас велична у своїй здатності все-таки обирати духовне навіть ціною свого життя людина.

Попрацюйте самостійно

Доберіть приклади п'яти типів асоціювання з сучасної української поезії. Прокоментуйте логіку асоціювання у кожному прикладі.

В. Поділ образів за способом творення та сприймання. Ми сприймаємо довколишній матеріальний світ через органи чуття — зору, слуху, дотику, нюху, смаку. Через ці ж п'ять чуттів митець намагається втілити і донести до нас свій художній світ. Розбіжність між різними видами мистецтва полягає лишень у тому, що коли, скажімо, художник, скульптор, танцівник безпосередньо творять образи, які сприймаються зором, музикант — слухом, то письменник тільки викликає *спогади* кольорів, силуетів, рухів, звуків; образи, створені тими митцями, діють безпосередньо на чуття (зір, слух), образи ж письменника збуджують уяву про ті чуття.

Образи поділяють на зорові, слухові, дотикові, смакові, запахові, — відповідно до того, з яким чуттям вони асоціюються.

- **Зорові образи:** «У світлиці було чисто й затишно, як буває тільки в хатах, де не сини, а дочки. На стінах, запнуті рушниками, висіли портрети всіх трьох Степанових дівчат — тонколиких, кучерявих, з трошки наполоханими очима: видно, що фотографувалися вперше» (Григорій Тютюнник, «Оддавали Катрю»).
- **Слухові образи:** «Дід любив кашляти. Кашляв він часом так довго й гучно, що скільки ми не старалися, ніхто не міг його як слід передражнити. Його кашель чув увесь куток... Тоді Пірат, що спав біля діда на траві, схоплювався спросоння, тікав у любисток і з переляку гавкав уже звідти на діда.
— Та не гавкай хоч ти мені. Чого б ото я гавкав, — жалівся дід.
— Гав-гав!
— Та щоб бодай тобі кістка в горло! Кахи-ках!..

Тисячі тоненьких дудочок раптом загравали у діда всередині» (Олександр Довженко, «Зачарована Десна»).

- **Дотикові образи:** «Але мати не спала. Вона підходить до мене, бере моє стомлене обличчя в свої сухі старечі долоні й схиляє свою голову на мої груди. Вона знову каже, що я, її м'ятежний син, зовсім замучив себе. І я чую на своїх руках її хрустальні росинки» (Микола Хвильовий, «Я (Романтика)»).
- **Смакові образи:**

В обід пили заморські вина,
Не можна всіх їх розказать,
Бо потече із рота слина
У декого, як описать:

Пили сикизку, деренівку
І кримську вкусную дулівку,
Що то айвовкою зовуть.
(Іван Котляревський, «Енеїда»).

- **Запахові образи:** «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте! Легкі, тонкі пахощі, мов спогад про якусь любов, минулу мрію. І ніщо так не вражає тепер мого серця, як сії пахощі, тонко, легко, але невідмінно, невідборонно нагадують вони мені про те, що моє серце віщує і чому я вірити не хочу, не можу» (Леся Українка).

Названі різновиди образів вживаються, зрозуміло, не лише у прямому, а й у *переносному* значенні:

В неволі тяжко — хоча й волі,
Сказати по правді, не було...
Холоне серце, як згадаю,
Що не в Україні поховають...
(Тарас Шевченко)
І день йому милий, і солодка нічка.
(Маркіян Шашкевич)

Згадаймо також численні фольклорні та розмовні звороти: «гаряче любити», «легко мені на душі», «тяжка справа», «твердий характер», «любчику мій солодкий», «гірка година», «гірко заробиш — солодко з'їси».

Найчастіше митець, аби створити об'ємну, різногранну картину, поєднує у творі кілька різновидів образів, приміром, дотиковий і смаковий: «Тяжка годинонько! Гірка хвилинонько! Лихо не спить» (Леся Українка); або зоровий і слуховий: «Сонце заходить, гори чорніють. Пташечка тихнє, поле німіє» (Тарас Шевченко).

До найбільш уживаних належать образи зорові та слухові, рідше використовують дотикові і смакові, ще рідше — запахові.



Попрацюйте самостійно

Доберіть усі види образів за способом творення та асоціювання з українських прислів'їв і приказок. Скористайтеся для цього збіркою Матвія Номиса (https://chtyvo.org.ua/authors/Nomys_Matvii/Ukrainsko_prykazky_pryslivia_i_take_inshe/).

2.7. ПОХОДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА

Питання походження мистецтва досі залишається вельми складним і дискусійним у гуманітаристиці. Вочевидь, тому, що відповідь на нього проливає світло на походження й сутність самої людини.

Наскільки зараз відомо, *первісне мистецтво* виникло ще в епоху *раннього палеоліту*. Найдавнішим вважають намисто з раковин, знайдене нещодавно в Марокко. Його було виготовлено 142 тисячі років тому. Малюнки, виявлені в одній із печер на індонезійському острові Тимор, зроблені близько 65 тисяч років тому. Проте недавня знахідка в Тибеті значно давніша. Це відбитки ніг і рук дітей, які разом створюють цілісну композицію. Таке своєрідне «панно» виконане, як засвідчив метод аналізу ізотопів урану, між 169 і 226 тисячоліттями²².

Форми прадавнього мистецтва — обряди, музика, танці, прикраси для тіла й одягу, зображення на землі (геогліфи) чи на корі дерев (дендрографи), печерний живопис, скульптура тощо.

Словесне мистецтво, — за переконливою аргументацією Єлеазара Мелетинського, — з'явилося значно пізніше, ніж музичне й образотворче, адже його першоосновою є мова. Зрозуміло, будь-які види мистецтва зародилися тільки після того, як людина оволоділа мовою. Але для виникнення словесної творчості потрібен був високий ступінь розвитку мови, складні граматично-синтаксичні форми²³.

А. Теорії походження мистецтва. На сьогодні висунуто близько 20 теорій виникнення мистецтва. Стисло окреслимо найбільш концептуальні з них.

1. *Теїстична теорія.* Мистецтво — якщо під ним розуміти творення за законами краси — давніше за людину, за життя на Землі, за саму

²² А родина гомінідів, як засвідчують недавні знахідки в Етіопії, існує вже понад 2, 8 мільйони років.

²³ Див.: Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва: Наука, 1983—1994. Т. 1. 1983. С. 23—52.

Землю. Чому? Бо за законами краси (досконалости, доцільности, гармонії, ритму) створена сама людина, інші істоти, Земля, цілий Усесвіт.

Таким чином, мистецтво у суті своїй бере початок від того, хто створив усе суще — від Бога. Отже, людина, як і інші вияви світу, є витвором мистецтва. Але чому тільки людина з усіх істот здатна творити і свідомо сприймати мистецтво?

Аби відповісти на це запитання, треба пам'ятати про сутність, своєрідність людини. Як свідчить Біблія, людина створена за образом і подобою Бога (Буття,— І: 26), себто вона найдосконаліша серед усіх істот. Якою б зухвалою не видавалася ця думка, — людина в ідеалі є усього лише «мало меншою» від самого Бога (Кн. псалмів, — 8). Але це в ідеалі. Реально ж вона була створена примітивною, слабкою й беззахисною. І вже сама, прикладаючи титанічні зусилля для саморозвитку, покликана зреалізувати закладену в ній досконалість, як крихітний жолудь, який зростаючи перетворюється на велетенського, тисячолітнього дуба. Але чи не гуманніше було б створити людину одразу ідеальною? Ні, бо тоді б вона була об'єктом, а не суб'єктом, наслідком, а не причиною — утратила б свою богоподібність, здатність до творення. Бо ж, перш ніж творити світ, сотвори себе.

Богом же дано людині — єдиній серед усіх істот на Землі — за-сіб, щоб доростати до себе, до Істини — мову. Слово, Логос у суті своїй є ідея і ідея світотворча, це перший вияв Бога: «На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово...Усе через нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Євангеліє від Івана, — І: 1,3). Іменувати речі — це значить вивищувати їх до царини духу, просвітляти ту ідею, що закладена у кожній з них, перетворювати їх на символи. Одержавши здатність володіти Словом, людина уже одержала здатність пізнавати світ і творити, зокрема мистецтво.

2. *Теорія наслідування (мімезису).* Як вважали ще Демокрит і Аристотель, мистецтво зародилось із природної схильности людини до імітації, наслідування довколишнього світу. І справді, споконвіку людина намагалася копіювати рухи тварин і птахів, на яких полювала. Поступово ці наслідування склались у певну систему — народжувався танець. Так пошановували звіра, якого було впольовано.

З ускладненням обрядової системи збагачувалася народна хореографія, з'явилися хороводи, жанрові, жартівливі військові танці (гопак в українців, навдивовижу схожий на нього танець ножиць в інків). А танець завжди невіддільний від музики та співу.

Спочатку танці супроводжувалися лише поплескуванням у долоні або ударами якихось твердих предметів один по одному. Пізніше додалися ритмічні вигуки, спів, речитативна розповідь (так народилася пісня). З часом людина помітила, що удари предмета по предметові дають звуки різної тональності, вона почула, як співає тятива лука, черепашка, порожнина деревини та ін. Найдавнішими на сьогодні вважають музичні кості, знайдені у селі Мізин на Чернігівщині, їхній вік — близько 20 тисяч років.

Ці прості предмети підказали ідею створення музичних інструментів: тятива перетворилася на струни різної товщини або довжини, що дають різний звук. Поєднуючи їх, наші предки навчилися робити арфи, скрипки, бандури, гітари тощо. Зрізана очеретина і ріжок започаткували духові інструменти, обтягнутий шкірою горщик — барабани і литаври.

3. Магічна теорія. Її розробник Саломон Рейнак уважав, що мистецтво походить від численних первісних магічних обрядів, насамперед пов'язаних з успішним полюванням. Для цих дійств люди зображали тварин чи сцени полювання, щоб накликати удачу чи захистити самих мисливців.

4. Трудова теорія. На переконання Карла Маркса та його послідовників, праця перетворила мавпу на людину, стадо — на суспільство, а природу — на культурне середовище (сучасне природознавство спростовує цю доктрину). Мистецтво, на думку марксистів, є наслідуюванням виробничих процесів.

У цьому трактуванні є певна логіка. Адже можна помітити зв'язок між виробничою та ігровою діяльністю людини. Обряди, ігри, танці, театралізовані дійства нерідко наслідують певні трудові процеси — полювання, збиральництво, рільництво тощо. Пригадаймо прадавню українську пісню-гру «А ми просто сіяли...» (якій, за висновками О. Потебні, не менше 3 тисяч років).

І все ж мистецтво завжди пов'язувалось із задоволенням не суто матеріальних, а насамперед духовних потреб.

5. Ігрова теорія. Її засновники (Фрідріх Шиллер, Герберт Спенсер) бачили першопричиною появи мистецтва гру. Коли людина після основної праці зберігала ще частку енергії, то витрачала її на гру. Це діяльність, пов'язана з надлишком сил, яка не скерована на конкретну мету і виявляється вільно. В основі ж гри завжди лежить імітація.

6. *Теорія прагматизму* пов'язує зародження мистецтва з конкретними суспільними завданнями: з потребою спілкування, об'єднання племені, пізнання світу, з передачею інформації, навчанням дітей тощо.

7. *Еротична теорія* популярна насамперед серед психоаналітиків, послідовників Зигмунда Фрейда. На їхню думку, мистецтво було породжене прагненням привернути увагу представників протилежної статі (прикраси, строкаті кольори, закличні звуки тощо). Відтак в основі первісного мистецтва (скажімо, абстрактних ритмічних орнаментів) — свідомий, а найчастіше позасвідомий еротизм.

Одна з основоположних тез Фрейда — про механізм *сублімації*: психічно дорослішаючи, цивілізуючись, людина (і людство) перенаправляє сліпу, некеровану сексуальну енергію в інші, конструктивні форми активності — громадське життя, науку, мистецтво.

Зрозуміло, всі ці теорії є *лише гіпотезами*. Хоча кожна з них має певну рацію і заслуговує на увагу, посутньо доповнює інші.

У будь-якому разі людина на досить високому рівні розвитку (через кілька мільйонів років від початку свого існування) вдалася до специфічного свідомого виду діяльності — мистецтва. Воно піднесло на вищу сходинку нашу еволюцію. Відтоді праця поєдналася з творчістю. З'явилася змога зберігати і передавати у часі почуття й уявлення. А також ми здобули ще одну (поруч із мовою) форму абстрагування, узагальнення дійсності, проникати за межі повсякденного й матеріального.

Б. Механізм духовного розвитку. Розглянемо тепер, за допомогою якого механізму людині вдалося розпочати свій розвиток, духовне самопоставання. Цей механізм — *гра*. Таку ідею висловлювали ще Платон у «Законах», Аристотель у «Поетиці», а найдокладніше обґрунтував нідерландський філософ, історик і культуролог Йоган Гейзінґа (1872-1945) у праці «Homo ludens» — «Людина, що грається»²⁴ (1938 р.).

Гейзінґа аргументовано доводить, що 1) *гра старша за людину* (адже граються і тварини). Гра 2) *безпосередньо пов'язана з духовним*: «Визнаючи гру, доводиться визнавати й дух, адже, хоч би чим іще була гра, вона не матерія. Уже в світі тварин вона виривається за межі фізичного існування. З погляду світу, повністю детермінованого взаємодією сліпих сил, гра взагалі б була зайвою, надлишковою. Гра тільки тоді стає можливою, коли потік духу

²⁴ Гейзінґа Й. Homo ludens. Київ, 1994. Далі, посилаючись на це джерело, сторінку вказуватиму в тексті.

розриває всезагальну детермінованість космосу. Саме існування гри повсякчас підтверджує надлогічну сутність становища людини у Всесвіті. Тварини граються — отже, вони вже щось більше, ніж прості механізми. Ми граємося, усвідомлюючи при цьому, що граємося, — отже, ми — це щось більше, ніж просто розумні, раціональні істоти, бо гра ірраціональна» (с. 10).

Гейзінга чітко визначив головні *ознаки гри*: 1) добровільність, стан свободи; 2) вихід за рамки «справжнього», матеріально-реального життя в інше буття; 3) гра не є матеріальною необхідністю, ба більше, вона уриває перебіг задоволення суто біологічних потреб, виконує роль розваги, прикрашає людське життя, надає йому повноти; 4) гра відбувається в межах окремого, відмінного від реального, часу і простору; 5) усередині ігрового часу і простору панують свої закони, свій лад, порядок, гармонія і ритм (сс.14-18). Як бачимо, в кожній із цих ознак так чи інак проступає духовна, творча суть гри.

Гра перебуває ще у царині біологічного, є відблиском духу в тій царині, її протилежність — *серйозне*, тобто духовне, етичне, Бог. Але саме гра стала для людини знаряддям переходу від стану суто біологічного до духовного. Наші пращури поступово за допомогою уяви та інтуїції у грі переходили рубіж незбагненого, неможливого, вибудовували (як, зрештою, вибудовуємо й ми) модель світу одухотвореного, — модель напівуявну, ігрову, багато в чому хибну, але все ж таки духовну.

Досить лише пильніше придивитися до кожної зі щойно названих ознак гри, аби в цьому переконатися. Поступово в ігрових тренуваннях з'являлися нові знання, чутливіша інтуїція. А це дозволяло ігрову модель щораз наближати до реального світу. Цей процес триває досі і, вочевидь, не припиниться доти, доки існуватиме людина. Саме гра стала тим сприятливим середовищем, у якому витворилася ціла людська культура у всіх своїх виявах.

Так, у химерних образах, сюжетах *мітів* вигадливий дух грається на межі жарту і серйозного. Творячи *мови*, дух, власне, також грається чудесною здатністю до називання. Адже за назвою кожного абстрактного поняття ховається якнайсміливіша метафора, і що не метафора — то гра словами, приміром: пролітає час, іде дощ, сідає сонце.

Те ж саме з *ритуалом*: «цілком у дусі чистої гри, відповідно до істинного її розуміння, первісне суспільство виконувало свої священні обряди, жертвоприношення, освячення та містерії» (с. 11).

Ігрову атмосферу помічаємо в початках і решти суто людських, суспільних царин діяльності — філософії, науки, мистецтва, правосуддя, політики, війни, моди тощо. Найяскравіше серед усіх

цих сфер демонструє ігрове забарвлення поезія (*мистецтво*). За словами Гейзінґи, «poiesis» у суті, — це ігрова функція. Її діяльність розгортається на ігровому майданчику духу, у своєму власному світі, що його дух творить для неї. У світі поезії речі мають обличчя, вельми відмінне від того, яким вони наділені в «буденному житті», і лучаться не причинно-логічними зв'язками... Поезія перебуває по той бік серйозного (якщо під ним розуміти наукове, суто раціональне, повсякденне. — В.П.), на тому первісно-простому рівні, куди належать діти, тварини, дикуни і провидці, у царстві мрії, чару, захвату, сміху» (с. 138).

Кореневищем, з якого виростили всі наступні форми культури, став саме *міт* (у вужчому сенсі, тобто археміт). Він зіграв важливу роль ефективного, незамінного знаряддя пізнання світу.

Процес пізнання у міті відбувався за окресленим вище взірцем — як у грі. Людина сприймала органами чуття або інтуїтивно якийсь об'єкт чи явище (дерево, річку, небо, сонце, зорі, смерть, Бога та ін.). Практика підказувала потребу встановити його суть та взаємозв'язок із ним. Кількома ланками єднального ланцюга ставали уже набуті знання про те явище, решту невідомих ланок людина заповнювала уявними ігровими образами, напівсерйозно-напівжартома *ототожнювала незнане зі знаним*: небо з озером чи таріллю, зорі з жаринами, хмари з горами, сонце з колесом, грім із гуркотом колісниці, Бога з явищем природа чи людиною тощо. Цю функцію міту особливо підкреслював Олександр Потебня: міт «є словесним вираженням такого пояснення (апперцепції), при якому образів-поясненню, що має тільки суб'єктивне значення, приписується об'єктивність, справжнє буття в пояснюваному»²⁵.

Поступове наростання в рамках мітичної свідомості раціональних знань та інтуїтивного досвіду призводить у певний момент до виокремлення з товщі міту власне релігії, мистецтва, передовсім фольклору, філософії, науки. Пригадаймо нашу аналогію: паросток почав розгіллюватися.

Як же фольклор (словесна усна народна творчість) «проріс» із мітології? Археміт був синкретичний, тобто у ньому поєднувалися, урівноважувались усі мислимі пізнавальні й виражальні засоби: слово, жест, рух, малюнок, предметний та звуковий знак тощо. Архемітологія намагалася досягнути й пояснити ціле *не логічно* (себто як послідовність складників), *а одразу*, не переводячи його у площину послідовного опису, а значить мінімально використовуючи мову як знаряддя культури. Фольклор же надав *слову* значення

²⁵ Потебня А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 587.

головного засобу пізнання і вираження. Поява обрядової поезії в ритуальному дійстві уже засвідчила народження літератури (а водночас і занепад археміту та синкретичного ритуалу).

Подібний же процес вичленування з мітичної цілоти звука, малюнка, жести й поруху спричинив згодом виникнення музики, живопису, танцю як окремих мистецтв.

Попрацюйте самостійно

1. Познайомтеся з працями О. Потебні «Мислення поетичне і мітичне», «Характер мітичного мислення», «Міт і слово» (див. Потедня О. Естетика і поетика слова... С. 182-201). Сформулюйте тезово основні погляди філолога на природу архемітичного мислення.

2. Доберіть вірш чи зразок малої прози з сучасної української літератури. Спробуйте визначити у цьому творі ознаки гри, сформульовані Й. Гейзінгою.

2.8. ФУНКЦІЇ МИСТЕЦТВА

Талановитий художній твір може зацікавити, захопити сприймача, викликати глибокі переживання, вразити красою, може відкрити певні знання про світ, допомогти краще осягнути себе і порозумітися з іншими, зрештою, може прилучити до якихось цінностей, життєвих засад. Тобто мистецтво виконує цілу низку життєво важливих функцій²⁶, які не можна зреалізувати жодним іншим чином. Деякі з них поєднують у собі кілька підфункцій.

• **Емоційно-естетична функція.** Людина живе насамперед *почуттями*. Тому й цінує передовсім те мистецтво, яке зворушує її, помітно впливає на емоційну сферу (пригадайте наведене раніше толстовське визначення мистецтва).

Одна з найсильніших людських емоцій — *відчуття краси*. Як уже мовилося, цілий Усесвіт будується, розвивається за законами краси. Але у повсякденні вона розпорошена, затемнена грубою матеріальною оболонкою, сірою прозою життя. Лише митець з допомогою уяви, інтуїції у своєму творі скупчує красу світу, просвітлює її крізь оболонку кожної реальної речі, яку він відтворює. Але ж, — заперечить хтось, — у мистецьких творах часто відтворюються явища, цілком протилежні красі: образи смерті, руйнування, страждань, жорстокости тощо. Так, і це закономірно, — подібні образи мають своє естетичне виправдання остільки, оскільки служать (хай від протилежного) утвердженню ідеалів любови, добра, правди, досконалости (тобто краси).

²⁶ Функція (від лат. *functio* — звершення, виконання) — роль, яку виконує той чи той елемент соціальної системи; діяльність, обов'язок, робота, призначення.

У цьому зв'язку Іван Франко наголошував: «Раз назавсіди ми мусимо сказати собі: для поета, для артиста²⁷ нема нічого гарного, ані бридкого, прикрого, ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки²⁸. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси. Грецькі фавни і сатири можуть собі бути, які хочуть бридкі, а проте ми любуємося ними в скульптурі... Гоголівські фігури, такий Хлестаков, Сквознік-Дмухановський, Ноздрьов, Плюшкін і т.і., певно, не взірці ані фізичної, ані моральної краси, а проте вони безсмертні, безсмертно гарні артистичною красою....в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження»²⁹.

Розглянемо характерний зразок естетизації світу в художньому творі. Ось очевидний життєвий факт: втрата коханої людини викликає у нас тяжкі душевні переживання, інколи робить нещасними на все життя. Проте повідомлення цього факту у такому вигляді мало що промовить душі того, до кого звертаєшся. Інша річ — художній твір, тут названий факт, заломлюючись крізь низку образів, часто глибоко асоціативних, вповні розкриває перед сприймачем красу вірності і печаль розлуки. Пригадаймо народну пісню:

Ой там на горі, ой там на крутії,
Ой там сиділа пара голубів,
Вони ж сиділи, воркувалися,
Сизими крильми обіймалися.
Де взявся сокіл із-за крутих гір,
Розбив, розлучив пару голубів.
Голуба убив, голубку вловив.
Узяв голубку під праву руку.
Приніс додому, пустив додолу.
Насипав пшонця аж по колінця,
Налив водиці аж під крилиці.
Голубка не їсть, голубка не п'є
Та все на ту гору плакати літає.
— Голубко моя сизокрилая,
Чого ж ти така воркотливая.

²⁷ Тобто — митця.

²⁸ Синонім — мистецтва.

²⁹ Франко І. Із секретів поетичної творчості... Т.31. С. 118.

— Ой того я плачу, того воркотаю,
Що мала я пару, а тепер не маю.
— Ой єсть у мене сто пар голубів,—
Лети вибирай, може там і твій.
— Ой я й літала, я й вибирала,
Того не знайшла, якого мала,—
Хоч пір'ячко й те, та не той пушок,
А як заворкоче, не той голосок.

Перед нами чудо мистецтва. Красу ідеї, змісту (вірності у коханні) тут донесено до слухача через красу форми (через символ вірності — пару голубів, гіперболи, епітети, пестливі слова, мелодійність, рефрени).

Попрацюйте самостійно

Послухайте цю пісню у виконанні шкільного театру УКУ «На Симонових стовпах»

(<https://www.youtube.com/watch?v=kRCKmh8RTJQ>), а також кавер-версію гурту Kozak System і Тараса Чубая (<https://www.youtube.com/watch?v=vc5ucxfFXY>). Спробуйте висловити почуття, які у вас виникли.

Людина здатна сприймати і творити красу завдяки тому, що має відчуття прекрасного. Стисло кажучи, **прекрасне** — це те, що має у собі вияв найвищої цінності життя і вирізняється особливою красою.

Відчуття прекрасного закладено у кожному з нас генетично, а потім одні його розвивають, інші — притуплюють. Це відчуття є основою духовної первини в людині, спогадом і водночас мрією про світ ідеальний, цілком прекрасний.

Митець розглядає світ, визначає систему цінностей з позицій свого естетичного ідеалу. Ідеал (від гр. *ἰδέα* — прообраз) загалом, релігійний, суспільно-політичний, моральний, етичний, естетичний, — це взірць бездоганности, що його виробляє людина. **Естетичний ідеал** — образне уявлення про всебічну досконалість людини і довкілля, уявлення про належне як про прекрасне.

Без естетичного ідеалу мистецтво занепадає, перетворюється на бліду копію буденної дійсности. Ідеал може втілюватися в образі якогось позитивного персонажа, ліричного героя, оповідача. У творах же без позитивних героїв він утверджується через заперечення потворного, через тугу за прекрасним.

Скажімо, у «Кобзарі» естетичним ідеалом, взірцем Людини виступає *Марія* — проста смертна жінка-покритка, що народила і ви-

ховала Бога, а по його розп'ятті єдина зберегла і передала людям його вчення. Шевченко бачить Марію як чудо — повне втілення в реальній особистості ідеальної людської суті. А тому в однойменній поемі уся любов, щирість, доброта, віра перетопилися енергією митцевого серця у слово благоговійного захоплення і схиляння перед найдосконалішою з нас, «святою силою всіх святих». Це благоговіння вражено сконстатував Корній Чуковський, аналізуючи цю поему: на що не подивиться Марія, — усе здається поетові любим, зворушливим, осяяним. Ось бере вона на руки козеня — і козеня йому здається милим, «неначе теє кошеня», «сердешнеє козенятчко!» — шепоче він. Марія йде до Тиверіядського озера — Шевченко закохується в озеро: «тихий Божий став», «широкий Божий став». Біля Марії «святий тихий рай» і саме повітря начебто святе. Тут варто вслухатися бодай у тон авторського голосу, у зменшувальні, пестливі, тихі слова:

А він маленький, неповитий,
Святую шибеничку кинув...
...Взяла,
У холодочок завела,
В бур'ян, в садок, поцілувала
Та коржиком погодувала,
Свіженьким коржиком. Воно ж
Попестилось собі, погралось
Та й спатоньки, мале, лягло...
Мов ангеляточко у раю.

Не спати, а спатоньки, не свіжий корж, а коржик і навіть іграшкова шибениця стала в очах зачудованого поета шибеничкою. Тут кожен образ для автора чарівний, саму Марію він називає не інакше, як «квіт рожевий», «сельний крин», «пресвітлий рай», «кроткая», «всесвятая»³⁰.

Ті явища, які наближаються до його естетичного ідеалу, митець змальовує позитивно; ті, що протилежні цьому ідеалові, — негатиивно. Приміром, у художньому світі Миколи Гоголя (цикли повістей «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород», петербурзькі повісті, «Ревізор», «Мертві душі») виразно помітні два центри: Україна, хутір як уособлення космосу, гармонії, життєствердження, краси і Російська імперія, Петербург як уособлення хаосу, дисгармонії, потворности, змертвіння душ.

³⁰ Див. докладніше: Чуковський К. Шевченко // Сучасність. 1992. Ч. 3. С. 156-175.

Переконливу концепцію духовної місії краси, мистецтва розробив *Федір Достоєвський*. Її суть: Бог не може примусити людину не чинити зла, бо та — вільна. Але, не порушуючи свободи, Він створює умови, щоб кожен міг переконатись у перевагах добра. Одним з головних таких доказів є краса. Тому й каже князь Лев Мишкін у романі «Ідіот» сакраментальну фразу: «Краса порятує світ».

Аби належно сприйняти цю ідею, треба пам'ятати, що красиве і прекрасне — далеко не завжди синоніми; є краса зовнішня (пропорційність, вишуканість форми) і внутрішня (краса душі, почуттів, мрій, учинків). Саме такою красою наділений у романі цей персонаж і саме про рятівну місію такої краси говорить.

Прикметно, що схоже міркування знаходимо й у вченні *Будди*: споглядаючи прекрасне, ми звільняємося від усіх еґоїстичних турбот, підносимось до гармонії зі Всесвітом, а відтак — до щастя.

Григорій Сковорода також говорив: «Не любить серце, не бачачи краси».

- **Пізнавальна функція.** Її ще іменують *гносеологічна* (від грец. γνῶσις — «пізнання» і λόγος — «вчення, наука»), *епістемологічна* (від грец. ἐπιστήμη, «знання» і λόγος, «вчення», «наука»), *когнітивна* (від лат. cognitio — пізнання, вивчення), *евристична* (від грец. εὐρίσκω — знаходжу, відшукую, відкриваю).

Наука і мистецтво мають спільні й відмінні сторони. Обоє займаються світопізнанням. Це їх поєднує. Але наука пізнає світ а) раціонально; б) у формі абстрактних логічних понять, визначень («психіка», «матерія», «атом», «фонема», «метафора» тощо).

Мистецтво ж пізнає світ а) емоційно-раціонально. Цей нюанс треба окремо підкреслити: мистецтво у жодному разі не відкидає розум (як гадають деякі), а поєднує його з почуттями, царину віри переплітає з цариною знання. *Тодось Осьмачка* якось влучно зауважив: «Хто у мистецтві має розум, а не має почуття, той не мав генія. А хто не має розуму, а має почуття, той божевільний. Тільки той, хто у мистецтві має і розум, і почуття, — держить у собі світло дня». Та назвімо і другу відмінність: б) мистецтво пізнає світ у формі конкретно-чуттєвих образів (символів), живого споглядання.

Для прикладу нагадаймо вірш *Євгена Плужника* «А він молодий-молодий...». У ньому втілена трагічна подія — розстріл загарбниками полоненого зовсім юного козака-петлюрівця. Історик описав би цей факт, досліджуючи його причини, перебіг, наслідки, наводячи певну статистику; психолог дослідив би на цьому прикладі вияви біофілії (життєствердної настанови людської психіки) та некрофілії (нахилу до смертотворення); демограф скористався б цим випадком, якщо він документально підтверджений, обґрунтовуючи причини різкого скорочення населення України у 1918-1921 рр.

Усі ці аспекти так чи інак зачіпає і Плужник, але він показує це явище очима жертви, фіксує емоційний стан саме цього юнака в останні хвилини, підкреслює його індивідуальні особливості. А завдяки усьому цьому примушує читача невільно відчувати себе на місці героя, на мить увійти в його душу. У символічному плані, який проступає тут за конкретно-історичним, ця картина говорить про метафізичне зіткнення життя і смерті, про протиприродність людиновбивства:

А він молодий-молодий...
Неголений пух на обличчі.
Ще вчора до школи ходив...
Ще, мабуть, кохати не вивчив...
Так очі ж навколо лихі...
Крізь зуби один — розстріляти!
...А там десь солома дахів...
...А там десь Шевченко і мати...

Долоню на чоло поклав;
Крізь пальці майбутньому в вічі...
Хвилина текла, не текла...
Наган дав осічку аж двічі...
А втретє... І сонячний сміх
На драні упав черевики...
І правда, і радість, і гріх,
І біль не навіки!

Таке поєднання емоційно-інтуїтивного і раціонального, конкретно-чуттєвого й узагальненого дозволяє мистецтву успішно, часом навіть глибше, ніж наука, пізнавати дійсність матеріяльну.

Скажімо, на думку фахівців, картини-пейзажі Кара-Дагу *Максиміліяна Волошина* несуть більше інформації про цей гірський масив, ніж світлини. За свідченнями астрономів і космонавтів, Волошин якнайточніше описав у одному з віршів поверхню Місяця, хоча жив у той час, коли наука ще не мала вичерпної інформації про ландшафт супутника:

Ні сутінок, ні повітря, ні води,
Лиш гострий блиск гранітів, сланців, шпатів,
Ні шлейфи зорь, ні вечірні заграви
Не осявають чорне небо.
Страшний шрам на пасмі Місячних Альп
Лишила небесна сокира;
Місяць — немов Земля,
З якої зідрано скальп, —
Обличчя жаху в байдужому етері. (з рос.)

Ще один приклад: підприємець і економіст *Фрідріх Енгельс* підкреслював, що *Бальзак* у вигляді конкретних картин приватного життя людей показав усю історію французького суспільства, з якої навіть у розумінні економічних деталей можна дізнатися більше,

ніж з книжок фахівців. Погодьмося, таке зізнання з уст затятого раціоналіста і сцієнтиста особливо красномовне.

Водночас, завдяки названим щойно пізнавальним особливостям, мистецтво, на відміну від науки, здатне пізнавати і елементи «світу в собі», проникати у суть речей.

Точно зауважив *Тодось Осьмачка*: «Поетом зву я ту людину, що про Бога і про людей, і про речі світу може сказати правдивіше, ніж я».

Таку ж думку розгорнув *Хосе Ортега-і-Гасет*: «Завдання науки — у виробленні визначень. Будь-яка наука полягає у методичному силкуванні уникати об'єкта і осягати знання про нього. Втім, знання чи визначення — це лиш низка понять, а поняття, своєю чергою, є тільки ментальною познакою об'єкта. Поняття «червоного» не містить нічого червоного; це чистісінький порух думки до названого так кольору, його знак... По суті, поняття — це звичайний знак або позначення. Для науки важать не речі, а знакова система, яка може їх заступити. Мистецтво має супротивне завдання і йде від звичного знака до самої речі. Ним рухає чудова жадаба бачити. Важко не погодитися з Фідлером, котрий каже, що мета малярства — дати нам цілісніше й повніше бачення об'єктів, аніж ми на те здатні у щоденному з ними контакті»³¹.

Власне, саме ця його здатність і забезпечує унікальність і непроминальність мистецтва. За авторитетною оцінкою Дмитрія Ліхачова: «Мистецтво — єдине, власне, що залишається вічним у культурі. Висновки наукові, удосконалення технічні — усе нестале. Щоправда, у філософії є незмінювані, незникні досягнення, які дозволяють звертатися до них і в наш час, однаке це тому, що філософія певною своєю частиною суть мистецтво, споріднена з мистецтвом. Тому істинні вартості мистецтва зберігаються і накопичуються. Зникає в мистецтві лише те, що є не мистецтвом, — різноманітного ґатунку шлак»³².

Секрет суперпотужної пізнавальної сили мистецтва знову ж таки корениться насамперед у його *засадничій емоційності*. Бо коли тобі хтось відкриває навіть найглибші істини, суть щастя, сенс буття, ти сприймеш усе це, лише маючи відповідну душевну наснагу, емоційну готовність, налаштованість позасвідомого.

Стан такої наснаги докладно описує Костянтин Москалець у щоденнику: «Цей дивовижно Божественний Бах! Ця свобода, яка приносить пощаду навіть ницому і грішному; через Баха розумієш

³¹ Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман// Вибрані твори. С. 277-278.

³² Ліхачев Д. Искусство и наука. Мысли// Русская литература. 1992. №3. С. 11.

і приймаєш Бога ліпше, ніж через усі блискучі і стрункі пояснення Кузанського³³...

Це вже листопад, це вже останній місяць осені в дуже дивному, незвичайному році мого шаленого, навіженого життя. Бог змило-сердився і відкрив мені очі, але тоді ринуло стільки світла, предметів, гілок з облетілим листям, книг і музики, що я розгубився і не знаю, як поводитися у такому багатому й радісному світі. Радій! Радій, слухаючи Баха, читаючи Рільке і Гейзінгу, пишучи до оцього синього зошита... Бог з любов'ю дивиться на нас; Бог дивиться на нас із вірою і надією; і ми теж підводимо свої юні, ще ненавчені очі до Нього, і світло, яке ллється крізь голі гілки на деревах, переплітається з музикою Баха, і дрібні чорні літери, які біжать із зеленої прозорої ручки, засвідчують твою причетність, — бо це світло і ця музика, дерева та книги і є причастям».

Така специфіка естетичного світопізнання зумовлює **пророчу підфункцію** мистецтва (її ще називають кассандрівська). Глибоко відчуваючи й осмислюючи світ, митці іноді навдивовижу точно передбачають майбутнє.

Скажімо, Вергілій у 4 еклозі провістив непорочне зачаття й народження Спасителя за 30 років до цієї події. Волт Вітмен в одному з віршів зафіксував невпинне розширення Всесвіту — за півстоліття до того, як фізики відкрили цей факт завдяки ефекту червоного зміщення. Джонатан Свіфт у «Мандрах Гуллівера» достовірно описав два супутники Марса — їхні маси, параметри орбіт та швидкість обертання. Астрономи ж відкрили їх тільки через півтора століття.

1838 р. Едгар По видав повість, у якій ішлося про те, що четверо чоловіків, урятувавшись після кораблетрощі, багатодіб провели у морі без їжі й води. Щоб вижити, троє з них убили четвертого — Річарда Паркера. А 1884 р. точно така подія сталася насправді. До речі, нещасного вбитого звали Річард Паркер.

1898 р. американський письменник-фантаст Морґан Робертсон розповів у повісті «Марнота» про загибель суперсучасного корабля «Титан», який під час свого першого рейсу зіткнувся з величезним айсбергом. А через 14 років сталася трагедія «Титаніка». Причому збіглися технічні характеристики вигаданого й реального суперлайнєрів, час катастрофи (квітнева північ), причина (небезпечна максимальна швидкість у крижаних водах і як наслідок зіткнення з айсбергом і пошкодження саме правого борту), а також причина величезного числа жертв (брак шлюпок через упевненість власників у невразливості судна).

³³ Микола Кузанський (1401-1464) — німецький богослов, філософ і математик, основоположник нового, глибинного розуміння Бога.

16-річний Міхаїл Лермонтов написав рядки:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь...³⁴

У цьому вірші «Передбачення» майже за століття до перевороту 1917 р. митець провістив загибель російської монархії, появу тирана Сталіна та пекельну добу комуністичного терору, зокрема й Голодомор.

Тарас Шевченко у «Посланії» точно передбачив найтрагічніші катаклізми подальшої української історії та фатальну роль у цих подіях нашої національної еліти³⁵.

Моторошну візію Чорнобиля знаходимо у вірші «Гуральня» Тодося Осьмачки, написаному за 65 років до катастрофи:

З африканської пустелі видно в димах
примару світову
коло Києва в степу —
гуральню!
Залізними ворітьми
проломила небо,
степ угнула в чорний яр...

Схожі приклади можна наводити довго. Звичайним випадковим збігом, угадуванням більшість із них не поясниш. Отже, існують два механізми пророкування. 1. *Точний прогноз*. Як відомо, майбутнє визначається минулим. Тому можна передбачити наслідки подій, належно проаналізувавши причини, що їх викликали. 2. *Візіонерство*, емоційно-інтуїтивне проникнення у позасвідому царину. Цю здатність докладно схарактеризував Карл Густав Юнг: цілком відкритий позасвідомому, митець-візіонер у момент найвищого ступеня надхнення (наслання) іноді на якийсь час одержує доступ до колективного позасвідомого і черпає звідти інформацію (у вигляді снів, символів, візій) про минуле, сучасне, майбутнє, понадчасове.

³⁴ Настане рік, Росії чорний рік,
Спаде корона із царів навік;
Забуде чернь до них свою любов,
Поживою їй стане смерть і кров... (переклад Наталі Горішної)

³⁵ Див. докладніше: Пахаренко В. Пророчий потенціал «Посланія»// *Шевченків світ*. Ч 12. 2019. С. 43-50.

Одні митці-пророки (залежно від психотипу) зосереджуються на прогнозі, інші — на візіонерстві. Зрідка в історії людства з'являються і *провидці-генії*, які поєднують обидва механізми. Їхнє бачення світу кардинально відрізняється від узвичаєного, воно одухотворене, максимально наближене до істини. Тому й пророцтва геніїв найбільш глобальні, вірогідні та доленосні і при цьому свідомі, зіперті на логічний аналіз. Тут уже пророк — не пасивний «рупор-передавач», а далекоглядний порадник. У колі таких геніальних провидців — Данте Аліґ'єрі, Вільям Шекспір, Міґель де Сервантес, Йоган Вольфґанґ Ґете, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка.

- **Ігрова функція.** Раніше ми вже з'ясували визначальну роль гри у поставанні мистецтва (підрозділ 2. 7). Ігрову природу воно зберігає й далі. Розглянемо у цьому аспекті бодай художню літературу.

Але спочатку пригадаймо ще раз характерні *ознаки гри*. Це дія, що відбувається у певних рамках • умовного часу і місця, у • певному видимому порядку, за • добровільно прийнятими правилами та • поза сферою матеріальної потреби чи користи. Настрій гри — • захват і цілковита поглиненість. Сама дія супроводиться • почуттями піднесення й напруги, а виливається в • радість і розслаблення.

У *літературі* ігровий дух виявляється у штучній, упорядкованій за окремими правилами ритмізації мови, у зумисному приховуванні смислу, у штучності і красі побудови фрази. У будь-якому творі — чи то ліричному, драматичному, чи то епічному — письменник свідомо або несвідомо має на меті створити таку напругу, яка б «зачарувала» публіку й тримала її в захопленні. Аби передати ці почуття читачеві, автор зазвичай кладе в основу свого твору ситуацію боротьби чи любови або їх поєднання. Знову ж, боротьби і любови не буває без суперництва і змагання, що виростає з гри.

У переважній більшості випадків центральною темою літератури є певна пригода — себто завдання, яке герой має виконати, випробувати, які треба пройти, перепони, що належить подолати. Завдання героя має бути надзвичайно важке чи й нездійсненне. Найчастіше воно пов'язане з викликом, чи обітницею, або із забаганкою коханої людини.

Інша група тем, що викликають напругу, заснована на приховуванні особистості героя. Він виступає інкоґніто через те, що свідомо утаємничує свою сутність, або й сам її не знає, або може за бажанням змінювати свою подобу. У кожному разі, він надягає

маску, перевдягається, є носієм таємниці. Усі ці мотиви повертають нас до давніх, класичних форм гри, з яких постала сама культура.

А тепер, з'ясувавши ігрову природу мистецтва, скажемо безпосередньо, які ж ігрові функції воно виконує.

Коли людина захоплено сприймає мистецький твір (доконечна умова — саме захоплено), вона свідомо або найчастіше мимохіть уявно «телепортується» у світ того твору, ототожнює себе з улюбленим героєм/героїнею, разом з ними переживає всі пригоди. У процесі цього співпереживання сприймач

а) збуває надмір емоційної енергії, що часом переповнює його;

б) відпочиває, розслабляється після повсякденних зусиль;

в) готується до життєвих випробувань чи

г) компенсує нездійснені бажання, мрії;

г) одержує втіху, приємно проводить час.

Проте, крім цих зовнішніх функцій,

д) мистецтво-гра, як уже мовилося раніше, тренуючи наш дух, допомагає нам подолати провалля між буттям матеріальним і духовним.

У зв'язку з цим постає ще одне надто важливе питання: чи, народившись як гра, мистецтво завжди залишається тільки грою? Безсумнівно, ні. Коли модель світу, створена митцем у надхненному прозорінні, за суттю своєю наближається до реального, одухотвореного світу, тоді *гра стає справжнім*.

Іншими словами, твір тоді й остільки переростає із гри у серйозне, коли й оскільки розкриває глибинний, істинний сенс буття, природу добра і зла. Скажімо, повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» комусь може видатися на перший погляд пересічною love story з банальним любовним трикутником. Але коли ми помічаємо і сприймаємо серцем майстерне втілення у ній ідеї про любов як найвищу цінність буття; ідеї відповіді любов'ю на ненависть як єдиного способу розірвати безвихідне коло зла (сцена знайомства Іванка та Марічки), інші проблеми того ж порядку, — оцінка міняється. Перед нами гра, що відкриває серйозне.

Важливе міркування з цього приводу знаходимо у *Леоніда Талалая*: «Є намагання поставити літературу (поезію) поза духовним життям людини, перетворити її на філологічні ігри для посвячених. Я не проти такої гри, хай собі існує. Але гра — це не призначення поезії, це лише одна з можливостей мови, слова, і зациклюватися на цьому — це все одно, що основною функцією комп'ютера вважати дитячі ігри». Зрозуміло, ця логіка поширюється на все мистецтво, а не лише літературу.

Тонко розкриває своєрідність, парадоксальність діалектики гри/справжнього у мистецтві *Костянтин Москалець*: «Ми непра-

вильно читали книжки — ми хотіли якомога більше довідатися, дізнатися, насититися; а треба було читати і писати їх так, як ми слухаємо музику або співаємо; адже ми слухаємо музику не для того, щоб про щось дізнатися, ми співаємо не для того, щоб про щось повідомити; слухаючи і виконуючи музику, ми граємо в найкращу, найшляхетнішу Гру, тобто безпосередньо виконуємо те, задля чого, можливо, нас створив Бог, принаймні так вважає серце».

На ігровому, компенсаторному аспекті мистецтва акцентує увагу Ян Парандовський. За його влучним спостереженням, значну частину літератури можна пояснити «духом утечі»: «Слово, молочний брат мрії, прочиняє хвіртку, через яку будь-якої хвилини можна вибратися на волю. І до чого ж легко втекти від нудного часу, непривабливого краєвиду, від нестерпних умов побуту, нарешті, від самого себе — від цієї нав'язливої, осоружної істоти, якої нам не позбутися аж до смерті. Згадаймо вірші Рюккерта, які, покладені на музику Шумана, ще дужче вражають: «Крил! Злетіти б понад гори й доли, понад смерть, життя, понад усе!...»³⁶.

- **Комунікативна³⁷ функція.** Здійснюючи усі ці впливи, мистецтво допомагає особистості (й авторові, і сприймачеві) краще розуміти себе, довкілля, життя загалом. Така мудра людина здобуває здатність вести продуктивний діалог з мистецьким твором, із собою, з іншими людьми, зі світом, збагачувати інших власним досвідом і збагачуватися їхнім.

Слушно розставляє акценти Ганс-Ґеорґ Ґадамер: головна проблема людства полягає в тому, що «люди, покоління, епохи втрачають взаєморозуміння і постає необхідність пошуків чи відновлення «спільної мети», порозуміння між ними». І от саме «зустріч з великим твором мистецтва — це завжди, я б сказав, плідна розмова, це запитання й відповіді або запитання й необхідність у відповіді, тобто справжній діалог, під час якого щось виявляє себе й залишається»³⁸.

Виняткову здатність мистецтва (на відміну від науки) комунікувати, вести діалог проникливо обґрунтовує Дмитро Чижевський. На його погляд, існують два протилежні типи світопізнання — *теоретична правда* (себто наукова, раціоналістична) й *естетична* (себто мистецька). Визначальні прикмети теоретичної правди: 1) об'єктивізм; 2) однозначність, а отже, войовничість; 3) самовбивчість. Чому? Бо теоретичну правду (закон тяжіння, будову тіла

³⁶ Парандовський Я. Алхімія слова... С. 26.

³⁷ Комунікативність (від лат. *communicatio* — єдність, передача, з'єднання, повідомлення) — властивості особистості, що сприяють успішному прийому, розумінню, засвоєнню, використанню й передаванню інформації.

³⁸ Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: вибр. твори... С. 5, 136.

якоїсь істоти, теорему тощо) суб'єкт може пізнавати, відкривати, але ніколи й ніде не продукує її із себе, «мені» або «нам» — суб'єктові протистоїть об'єкт, зміст пізнання. Завжди однозначна (найпростіший приклад: $2 \times 2 = 4$), теоретична правда «має характер непримиренності, безкомпромісовості, не тільки в відношенні до суб'єкта пізнання, а й до інших думок... Якщо визнана, обґрунтована, стає фактом теоретична правдивість якоїсь думки, тим самим заподіяна смерть безлічі інших (можливих) правд — гіпотез, теорій, припущень «невірних».

Звідси — самовбивчість. Адже «кожний елемент сфери теоретичної правди має абсолютні претензії на правдивість, які не можуть бути примирені з абсолютними претензіями інших правд. І боротьба закінчується тут найбільшим у світі автодафе ідей, де гинуть великі теорії, що панували тисячоліття, що стояли в центрі великих культур і широкої творчості поколінь...». Зрештою, «кожна теоретична правда народжує з себе вищу правду, що несе їй самій смерть і забуття».

Мистецькій правді теж властиві три прикмети, лишень протилежні: 1) суб'єктивізм; 2) багатозначність, а тому миролюбність, пошук гармонії; 3) єднальність. Адже естетичне не протистоїть його авторові та сприймачам, навпаки, воно існує за законом широти й миру. «Широта і примиренність — характеристичні для сфери естетичної, в якій різне і протилежне може стояти поруч одне з одним, де немає «непроникальності» окремих цінностей і де розвиток і поступ нікого не «вбиває» й нічого не знищує, де є ріст і збільшення, а не зміна...». Тому «найвища функція естетичного — з'єднання, з'єднання індивідуумів, теж і груп, фракцій і партій, навіть народів і націй через межі їх теоретичного розбрату та роз'єднання»³⁹.

Цю ж логіку розгортає *Василь Слапчук*: «Література — це багатовимірна, багатогранна модель взаємовідносин людини з собою (людиною внутрішньою), людини з людиною, людини зі світом... і людини з Богом»⁴⁰.

- **Виховна функція.** З огляду на свою природу, на щойно згадані функції мистецтво здійснює на людину потужний виховний вплив. Але який і як саме?

Сприймаючи з захопленням художній твір, ми (часто підсвідомо) «заражаємося» авторською неприязню до одного персонажа, симпатією до іншого, переймаємо погляди на світ, цінності автора.

³⁹ Див. докладніше: Чижевський Д. Думки про Шевченка: (естетичні та історично-філософські фрагменти) // Філософські твори : у 4 т. Київ: Смолоскип, 2005. Т. 2. 264 с. С. 173-175.

⁴⁰ Слапчук В. Місце зустрічі — література... С. 297.

Це початковий етап. Далі, помножуючи обізнаність на мистецтві, пізнаючи секрети поетики, людина набував спромогу бачити довкола себе, у дійсності значно більше, аніж помічала доти. Вона здобуває здатність вирізнити у життєвому потоці посутнє. Мистецтво також прищеплює людині творчий, дієвий, будівничий підхід до життя, робить витонченішим наше відчуття прекрасного, посилює, збагачує духовну царину.

У цьому контексті важливо згадати розроблену ще в античні часи *теорію катарси* (від грец. *kátharsis* — «піднесення», «очищення», «оздоровлення»). Аристотель пов'язував її насамперед із трагедією: п'єси цього жанру викликають у глядача гнів, страх, співчуття, тим самим виховуючи людину, очищаючи її душу. Утім, щире співпереживання, захоплене сприймання й будь-якого іншого мистецького твору спричиняє такий же ефект.

Отже, мистецтво пробуджує в людині матеріальній людину духовну, дозволяє крізь форму буття побачити його зміст, сенс життя, щастя і спонукає наближатися до нього, допомагає особистості, — за висловом Лесі Українки, — «своїм життям до себе дорівнятись».

Проте митець *не зобов'язаний* зумисне, цілеспрямовано виховувати сприймача (він взагалі нічого нікому не зобов'язаний), його покликання — нагадує — вчувати і фіксувати, образно втілювати красу, гармонію Всесвіту — «музику космічного оркестру». Виховне ж навантаження з'являється у мистецькому творі само собою, як похідне, як вислід дії естетичної, пізнавальної, ігрової та комунікативної функцій. Ефективним воно буває лише тоді, коли впливає з самої суті, тканини мистецького твору (його тем, ідей, образів, художніх засобів, за допомогою яких ті образи втілюються).

Але як тільки сприймач відчуває, що автор його повчає, нав'язує йому свої погляди, цілеспрямовано напоумляє, — виховний ефект одразу падає до нуля, а то й переростає у протилежність. Крім того, нарочита повчальність позбавляє твір мистецької сутності, у кращому разі переводить його у сферу педагогіки.

За спостереженням Миколи Євшана: «Творча думка боїться стати догмою, точно определеною доктриною. Поки вона — щоб так сказати — гуляє собі не запряжена до тяжкої праці, не чує на собі обов'язку рішати всі проблеми, які непокоять сучасну людину, поки вона й є творчою в дійсному того слова значенні. Се хвиля її найбільшого чару, бо це дійсна її свобода. І коли ми запрягаємо її тільки до роботи — вона тратить свій чар; діється з нею така сама метаморфоза, як з чоловіком (людиною. — В.П.), тою чарівною дитиною, що випогоджує своїм невинним сміхом наші душі, а котра

потім стає понурим, прикрим, вічно затурбованим та приголомшеним життям старцем»⁴¹.

Щоправда, існують окремі жанри мистецтва (ті ж прислів'я, байки, література, театр, кіно для дітей), де виховна спрямованість неминуча. Але й там спрощена, відверта дидактичність губить художність, відтручує сприймача від твору.

Дидактизм, тобто нарочиту повчальність, полюбляли письменники просвітницького спрямування — Григорій Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок, Марко Кропивницького, Борис Грінченка, Олександр Кониський, Олена Пчілка та ін.

Попрацюйте самостійно

Знайдіть дидактичні мотиви у повісті «Маруся» та оповіданні «Підбрехач» Г. Квітки-Основ'яненка (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=65>). Проведіть експеримент — спробуйте усунути їх із текстів. Як позначилося це редагування на художній якості творів?

Визначальною ж ця риса стала у мистецтві (точніше антимистецтві) соцреалізму. Соцреалісти всього-на-всього прибирали владні, компартійні ідеологеми у мистецькоподібні шати. Аби переконатися в цьому, варто навести бодай один типовий для тієї доби твір:

Комсомолець-машиніст
Родом із Черкас,
Комсомолець-машиніст
Їхав на Донбас.
І сказав: «Марійко, жди,
Повернуся враз,
Наші скорі поїзди
Підуть до Черкас,
Я на першому приїду
Та й гукну гудком».
Маня каже: «Підожду...»
І маха платком.
Ждала-ждала — та нема.
Пролітає час.
І поїхала сама
Прямо на Донбас.

Комсомолець-машиніст
Дівчину шука,
Пролітає через міст
Та гудком гука.
А Маруся в лаву йде,
Каже: «Ой, Петрусь,
Не шукай мене ніде —
Я сама знайдусь.
І знайшлася в добрий час
Маня молода —
Відмічав її Донбас
Орденom труда.
У червоному Кремлі
Стрілися вони.
Добра слава, по землі
Піснею дзвени!
(Платон Воронько, 1947 р.)

⁴¹ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Критика. Літературознавство. Естетика... С. 18.

Як бачимо, тут простолінійно нав'язано читачеві ідеали розриву з рідним краєм, батьківською родиною; тотальної індустріалізації, комуністичної (тобто дармової, заради ордена) праці, офіційного владопоклонства, специфічного радянського фемінізму. Зайве говорити, що цей твір цілком безпорадний у художньому плані і своїм бравадним настроєм абсолютно суперечить тогочасній дійсності — 1947 р. в Україні лютував третій більшовицький Голодомор.

Ефективно здійснювати виховну місію мистецтву допомагає **суґестивна підфункція** (від лат. *suggero* — «навчаю», «навіюю»). Це ненав'язливе навіювання сприймачеві на позасвідомому рівні настроїв, переживань і думок автора через ритмомелодику, кольористику, інтонування твору, натяки, асоціації тощо. Суґестивний твір викликає у людини певні почуття та уявлення, не називаючи їх. Ще з прадавніх часів воїни піднімали свій дух перед битвою бойовими піснями і танцями (пригадаймо бодай славетний запорозький гопак). Натомість, скажімо, купальські пісні і танці та обряди навіювали романтичні, зокрема еротичні переживання. Загалом автентичні українські народні пісні вирізняються особливою суґестивністю. Прикметно, що буддисти, чуючи їх, нерідко порівнюють з мантрами. Мантра (санскритом — інструмент мислення, молитва) — певні священні звуки, що підносять людину до одуховленого стану в індуїзмі та буддизмі.

Попрацюйте самостійно

Послухайте народні пісні у виконанні студентського гурту «Кралиця» (<https://www.youtube.com/watch?v=452cwtPdP8Q>; https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Fm_DDz2Aq0Q; <https://www.youtube.com/watch?v=DIFEC9w75I4>), а також Іванки Червінської (<https://www.youtube.com/watch?v=wxuGzrd1SaM>). Які відчуття, думки, асоціації, паралелі у вас виникли?

Так само надзвичайно суґестивна поезія Тараса Шевченка — завдяки неповторній фольклоризованій та власній авторській ритмомелодиці, експресивності, архетипній українській образності, асоціативності, абсолютно ширій, сповідальній тональності тощо.

Коли чуєш уже перші написані ним рядки: «Рече та стогне Дніпр широкий...», — мурашки біжать по спині (таку поезію краще не читати, а слухати у вмілому декламуванні чи піснею). Як геніально просто, глибоко й точно виражено титанічну потужність і красу Дніпра у бурю. Не тільки слово — кожен звук у цьому пейзажі на своєму місці, вповні реалізує авторську надмету ([р], шиплячі,

свистячі передають ревіння бурі, шум, тріск дерев, рішучість, суворість настрою). Напевно, і той слухач, який не знає української, безпомилково відчує, про що йдеться у цьому творі. Невипадково трапилася дивна річ — начебто звичайний собі поетичний пейзаж став другим славнем України. Бо в ньому розкрито (а не названо) суть душі нашої нації, її непереможний потенціал. Такий промовистий майже кожен Шевченків рядок.

Попрацюйте самостійно

Пригадайте основні відомості з фоносимволіки⁴². Доберіть і проаналізуйте з фоносимволічного погляду вірш чи уривок з поеми Шевченка. Які суґестивні підтексти висвітлює такий розгляд?

Особливим суґестивним потенціалом вирізняється музика, скажімо, Людвіґа ван Бетговена, Ріхарда Ваґнера, Ігоря Стравинського, Миколи Леонтовича; картини Мікалоюса Чурльоніса (і музика), Сальвадора Далі, Івана Марчука; фільми Андрія Тарковського, Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка; акторська гра Миколи Яковченка; поезія Тодося Осьмачки, Володимира Свідзинського, Ліни Костенко, Василя Стуса, Володимира Підпалого, Леоніда Талалая, Миколи Воробйова, Юрія Іздрика; проза Михайла Коцюбинського, Миколи Хвильового, Григорія Косинки, Григора Тютюнника, Костянтина Москальця, Галини Пагутяк, багатьох і багатьох інших талановитих митців.

Окреслені функції мистецтва *тісно переплетені* між собою і *рівнозначні*. У певному творі — залежно від його жанрової, стильової своєрідності — переважає якась одна або кілька з цих функцій. Скажімо, у філософському романі чи медитації — пізнавальна, у байці — виховна, у пейзажній ліриці — естетична, у детективі чи комедії — ігрова. Але в будь-якому справді мистецькому творі більшою чи меншою мірою виявляється кожна функція.

Нагадаймо принагідно міркування Горация, що поезія (мистецтво) є «dulce» і «utile» — приносить насолоду і користь. Цю діалектичну пару понять не можна розірвати, взаємопротиставити. Тракткування мистецтва як тільки засобу насолоди (невирізнимої з-поміж будь-яких інших насолод) таке ж хибне, як і трактування мистецтва як тільки інструмента користі (на кшталт якогось підручника). Погляд, за яким мистецтво є простою проповіддю якихось ідей, аж ніяк не кращий, ніж погляд, за яким мистецтво є «чистою образністю»

⁴² Див. розділ «Символіка й містика фонічних компонентів літературного твору» у підручнику Ігоря Качуровського «Фоніка» (https://shron1.chtyvo.org.ua/Kachurovskyi_lhor/Fonika.htm#y).

або майстерним звукописом, що не має ніякого стосунку до світу людських переживань. Таким чином, призначення мистецтва можна окреслити як корисну насолоду і насолодну користь⁴³.

Взаємопереплетену цілість функцій мистецтва точно окреслює Томас Стернз Еліот: «Я гадаю, перш за все нам треба зрозуміти, що поезія має приносити радість, задоволення. Якщо ви запитаете, якого саме ґатунку ця радість, я можу лише відповісти: та радість, котру здатна дати тільки поезія і тільки вона. Будь-яка інша відповідь заведе нас глибоко у нетрища естетичних та загальних проблем мистецтва... Воднораз кожен хороший поет, великий він чи ні, має давати нам щось, окрім радості, позаяк, якби поезія приносила нам одну тільки радість, це б нас не дуже радувало. Над усіма специфічними завданнями поезії стоїть одне завдання — передача нам певного досвіду життя або нового розуміння того, що нам відомо, або це вираження того, що ми самі знаємо і відчуваємо, але для чого не маємо своїх слів; це розширення нашого знання і виховання, витончування наших почуттів».

Попрацюйте самостійно

Послухайте вірші Юрія Іздрика «Vi like bee» та Сергія Жадана «Декому краще вдаються приголосні...» у виконанні Дарії Трегубової (<https://www.youtube.com/watch?v=Enh8FcKuBWc>; <https://www.youtube.com/watch?v=HQBtD5nOTNw>), а потім уважно прочитайте тексти цих творів (https://maximum.fm/yurij-izdrik-virshi-pro-kohannya-citati-poeziya-izdrika_n146487; https://maximum.fm/ulyubleni-virshi-sergiya-zhadana-yaki-vrazhayut-do-glibini-dushi_n126153). Які, на ваш погляд, з перелічених функцій мистецтва у них виявились, як саме?

2.9. СЕНС ТВОРЧОСТИ

Мовлячи про надхнення, ми вже пересвідчились у тому, яких титанічних затрат духовної енергії вимагає від митця процес творення, як виснажує душу й тіло. Крім того, непересічний митець, зазвичай, наражається на глухе нерозуміння оточення та ворожість владоможців, через свою творчу працю терпить страждання, а то й гине дочасно.

Але ж чому тоді, попри усе це, митці до решти присвячують себе творчості? Чому *Тарас Шевченко* з такою побожною ніжністю звертається до своєї музи (творчого надхнення)?

⁴³ Див. докладніше: Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы... С. 47.

О чарівниченько моя!
Мені ти всюди помагала,
Мене ти всюди доглядала...

І я живу, і надо мною
З своєю Божою красою
Гориш ти, зоренько моя.

Чому *Леся Українка* у вірші «Як я люблю оці години праці...» іменує моменти творчого надхнення найвищим своїм щастям? Чому *Євген Маланюк* декларує затьоту відданість поетичній праці?:

Хоч чорний вітер дме з півночі,
Хоч небо свариться з-за хмар, —
Хай наворожить, хай наврочить,
Жахає бурями, — дарма, —

Все жну жита, неборимий,
Від поту праці вже сліпий,
І Муза перевеслом рими
Ось в'яже строф моїх снопи.

Вочевидь, таку одержимість творців зумовлює якесь надзвичайне покликання мистецтва. У чому ж вищий сенс творчості? Частково на це запитання відповідає щойно наведена характеристика функцій мистецтва. Проте головні аспекти слід конкретизувати й поглибити. Їх щонайменше три.

Справжня, талановита творчість допомагає людині «вдруге народитися», поставати як істоті духовній, глибинно пізнавати і перетворювати світ, а також адекватно спілкуватися зі світом і собою. Розглянемо кожную з цих місій докладніше.

1. Творчість як засіб духовного самопоставання людини. Аби збагнути цю тезу, треба передовсім з'ясувати, у чому ж сутність і покликання самої людини. З позицій ідеалістичної антропології, людина є тривимірною, трирівневою істотою. Ці рівні визначають три аспекти пізнання і потрібну структуру людської реальності. Перший рівень — *тіло* — найбільше пов'язаний із зовнішньою природою. Другий — *душа* (психіка) — порубіжний. Третій — *дух* — глибинно індивідуальний.

Перші два рівні спільні для людини та інших земних істот. Їх можна досліджувати раціонально, науково. Третім же з усіх відомих нам створінь може володіти лише людина (проте далеко не завжди володіє). Цей рівень не піддається суто раціональному пізнанню.

Однак дух промовисто виявляє себе. Людину духовну серед умовно пересічних осіб вирізняють п'ять взаємопов'язаних життєвих стратегій. Вона 1) реалізує себе через Я, а не масу; 2) володіє розумом, який осягає себе, спроможна подивитись на себе збоку, об'єктивно оцінити себе; 3) здатна бути вільною, попри всі перепони, робити особистий усвідомлений вибір; 4) здатна любити; 5) здатна до творчості.

Певно, найбільш точно суть любови розкриває апостол Павло: «Коли я говорю мовами людськими і янгольськими, але не маю любови, то став я — як мідь та дзвінка чи бубон звучний! І коли маю дар пророкувати, і відаю всі тайни й усе знання; і коли маю всю віру, щоб навіть гори переставляти, але не маю любови, — то я ніщо! І коли я роздам бідним усе, що маю, і коли я віддам моє тіло на спалення, але не маю любови, — то користи не матиму жодної!

Любов довготерпелива, любов лагідна, вона не заздрить, не чваниться, не бундючиться, не бешкетує, не шукає тільки свого, не поривається до гніву, не задумує зла, не тішиться, коли хтось чинить кривду, радіє правдою; усе зносить, в усе вірить, усього надіється, все перетерпить. Ніколи любов не минає!" (1 Кор. 13). А **творчість** — це діяльність людини, у висліді якої постають якісно нові, невідомі раніше духовні чи матеріальні цінності. У широкому розумінні будь-яке плекання живого чи перетворення примітивнішого на досконаліше уже є творчістю. Один із найяскравіших виявів творчості — продукування мистецтва і глибоке його сприймання (співтворчість).

Таким чином, **дух** можна окреслити як вільну особистісну творчу енергію, що приносить у цей світ свободу і сенс. Стан існування духу — **любов**. Покликання ж людини, — як засвідчує досвід найвидатніших і найщасливіших із нас, — полягає у *глибинному пізнанні світу і вільній любові-творчості*. У визнанні цього факту солідарні й усі головні світові релігії та філософсько-етичні системи.

Якщо людина постала за образом і подобою Творця (Буття, — 1:26), то її ключова місія — стати також творцем. Лише так вона може зреалізувати свою природу, здобути свободу, прилучитися до духовного буття, тобто сягнути істинного щастя.

Ось чому Мікелянджело, працюючи над своїми фресками, бачив у цьому священнодійство, котрим керує Дух Божий. Ось чому для Шевченка процес творення поезії був рівнозначний молитві (найщирішій розмові, раді зі Всевишнім). Ось чому Міцкевич у своїй творчості відчував силу, що не від людей іде. А Флобер уважав, що митці є органами Бога, за допомогою яких він сам відкриває свою сутність.

Цінність усякого витвору мистецтва полягає в тому, що його автор формує якийсь новий, власний світ і в такий спосіб продовжує справу світотворення. Своєю творчістю людина доводить, що вона вже не пасивний об'єкт фізичного буття, а свідома істота, яка творить свій «другий космос» і тим самим співдіє з Богом. Усе це стосується насамперед творця. Але також, ще раз підкреслю, і того, хто глибоко, творчо сприймає, переживає мистецький твір, — співтворця.

На запитання: «У чому ви як письменник бачите призначення своєї творчості, у чому перевага зображення факту перед самим фактом?» — *Ернест Гемінґвей* відповів: «Із того, що насправді було, і з того, що є як воно є, і з усього, що знаєш, і з усього, чого знати не можеш, створюєш силою вимислу не зображення, а щось зовсім інше, більш істинне, ніж усе істинно суще, і ти даєш цьому життя, а якщо ти добре зробив свою справу, то й безсмертя».

Суголосну сповідь автора про диво творчості знаходимо й у щоденнику *Костянтина Москальця*: «Сонячний холодний день, голоси дружини і доньки на кухні, неминучі чай і сигарети, щоденникове письмо. Потай від самого себе очікуєш просвітлення, бодай повернення того дивного стану, коли пишеш — і приходиш у свою норму, у свою міру, коли письмо лікує і відпружує безліч непомітних затиснутостей у тілі, а відтак — і в свідомості. А згодом, коли добре розписуєшся, починається містика письма, починається його лет і невимушеність, і вишуканість — незумисна, природна вишуканість. І тоді речення вже не нанизуються одне за одним, як намистини, а тчуться, утворюючи цілісний текст, органічну єдність живого організму. І ти відчуваєш, що це не ілюзія, — створення живого, і що саме в цьому створенні криється сенс і таємниче виправдання твого буття; ти прилучаєшся до буття, створюючи живі тексти, стаєш причетним, повертаєш забуту, знехтувану, занехаяну гідність, відновлюєш — відмолоджуєш! — воскрешаєш.., — втрачену було гідність, буттєву придатність. Ти лікар, який сам зцілює себе. Ти не можеш зцілити цього зруйнованого тіла, але ти можеш створити за образом та подобою своєю текст, який буде новим твоїм тілом, гнучким і пружним, радісним, юним, буттєвим, голим, годящим...

Цей текст — паліатив⁴⁴ тебе фізичного і зримого, мовчазний двійник, містичне дзеркало, у якому, проте, той, хто читатиме, побачить і почує не себе, а тебе — сьогоднішнього, вічного».

Отже, як бачимо, творчість може здійснювати на людину (автора і сприймача) *психотерапевтичний вплив*, зціляти душі. Скажімо, любовна трагедія Гете спричинила тяжку душевну травму, юнак серйозно задумувався про самогубство. Але врятувало мистецтво. На одному подиху він створив роман-сповідь «Страждання молодого Вертера», у якому висловив, об'єктивізував свої найсокровенніші, найболісніші почуття, переживання, думки того важкого періоду. І в такий спосіб ізжив їх. До речі, саме цей твір приніс нікому не відомому двадцятип'ятирічному юристові всесвітню літературну славу.

⁴⁴ Паліатив — засіб, що тимчасово полегшує хворобу.

Грунтовно дослідив цю особливість мистецтва Олександр Потебня. За його влучним спостереженням, як жінці, у якої трапилося горе, треба виплакати, так і поетові треба заспокоїти свою душу в образі, у слові. «Поет творить насамперед для себе, потім для публіки...»⁴⁵. Цю ж логіку просвітлює афоризм: «Доки людина пише книгу, вона не може бути нещасною».

2. Мистецтво як засіб глибинного пізнання і перетворення світу. Процес вільної співдії у світотворенні немислимий для людини без світопізнання. Адже, перш ніж будувати, треба знати, що вже споруджено, що, як і де треба добудовувати. Крім того, людині мало звідкись зовні (скажімо, з Біблії) довідатися про своє першопокликання, вона візьметься за його втілення лише після того, як у ході духовних шукань внутрішньо *осягне його сама*, переконається в істинності саме цього першопокликання.

Ефективним для людини засобом пізнання посутнього буття (поруч із власним життєвим досвідом та вірою) є знову ж таки мистецтво. Воно дозволяє проникати у духовні сфери завдяки тому, що здатне творити символи.

Символ (від гр. σύμβολον — умовний знак, натяк, сигнал) у широкому розумінні — це вираження загального у конкретному, ідеального в матеріальному, висвітлення внутрішнього крізь зовнішнє, змісту крізь форму. Розглянемо трактування цього поняття різними авторами, аби достеменніше збагнути його сутність.

- *Олександр Потебня*: «Поетичний образ щоразу, коли він сприймається тим, хто його розуміє, говорить йому щось інше й більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене; таким чином, поезія є завжди інакомовлення у найширшому значенні слова»⁴⁶.
- *Іван Франко*: символ розрахований на багатозначне сприймання, розширює часову і просторову перспективу, веде до чогось таємничого й неземного. Митець-символотворець, зображуючи певне явище, уміє при цьому порушити у наших душах цілі акорди почуттів, уявлень, які поривають нашу фантазію у якийсь далекий, безмежний простір, відкривають перед нами широкі горизонти думки і мрії. Кожен такий твір, за висловом Гайне, є «неначе тісним віконцем у безкінечність»⁴⁷.
- *Карл Густав Юнг*: «Те, що ми називаємо символом, — це термін, ім'я чи зображення, які можуть бути відомі у повсякденному житті, але мають специфічне додаткове значення, окрім свого звичайного смислу. Під цим додатковим значенням розуміється

⁴⁵ Потебня А. Эстетика и поэтика... С. 313.

⁴⁶ Потебня А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С.68.

⁴⁷ Франко І. Доповіді Міріяма // Збір. тв.: у 50 т.... Т. 29. С. 119.

щось туманне, невідоме або приховане від нас... Таким чином, слово чи зображення є символічні, якщо в них мається на увазі щось більше, ніж їхнє очевидне і безпосереднє значення. Вони мають більш широкий позасвідомий аспект, котрий щоразу точно не визначений або пояснити його неможливо. Коли ми досліджуємо символ, він веде нас у сфери, що лежать за межами практичного розуму»⁴⁸.

- Грунтовну, цілісну концепцію символу розробив *Алексей Лосев*. На його погляд, «символ є така річ, котра означає те саме, чим вона є по суті»⁴⁹. В основі символу лежить *чудо*. Існує два світи: ідеальний, — у якому всі речі, у тому числі й людина, є ідеально досконалими; і світ матеріяльного втілення тих ідеальних речей. Втілюючись, речі стають, зазвичай, далеко не такими досконалими, як в ідеалі (нагадаємо образність Григорія Сковороди: є дерево і є тінь від дерева, яка буває і розмитою, і навіть потворною, але усе це зовсім не свідчить про реальні обриси дерева). Так-от, Лосев визначає: «Збіг випадкового протікання емпіричної історії особистості з її ідеальним завданням і є чудо» (150).

«Існує першообраз — ідеал становлення особистості (парадигма) і реальне становлення — певний ступінь ідеалу. Чудо — це коли виявляється, що особистість у своєму історичному розвитку раптом хоча б на хвилину проявляє і виконує збіг обох планів, стає тим, що зразу виявляється і річчю, і її ідеальним першообразом» (146).

Іншими словами, чудо — це збіг, поєднання, бодай миттєве отождолення реального й ідеального, яке допускається для того, аби людина пізнала сутність ідеального світу. Візьмімо, для прикладу, євангельські оповіді про зцілення Спасителем хворих і навіть воскресення мертвих. Учора цей хворий не видужував, а сьогодні при тих же фізичних законах, але в умовах дії нових чинників (до нього доторкнувся Христос) чомусь видужав. Перетворення, яке сталося з хворим, не в тому, що сьогодні були порушені фізичні закони, а вчора ні (закони завжди ті самі, їх не можна порушити). Нове у тому, що сьогодні став виразним, очевидним малопомітний у повсякденні зв'язок реального життя хворого з його ідеальним станом, коли він у наближенні до Бога непідвладний смерті, пробуває у вічно блаженному і безболісному стані.

Ще один приклад: музикант, що досконало володіє своїм інструментом, — теж чудо. Тут ми бачимо збіг емпірично випадкового життя (навчання) з ідеальним завданням (володіння технікою). Або зростання дитини — чудо, позаяк є самоствердженням особистості,

⁴⁸ Юнг К. Г. Архетип и символ.... С.25-26.

⁴⁹ Лосев А. Диалектика мифа// Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. С.162.

що полягає у самотворенні. Щира і щаслива любов Яреми й Оксани в Шевченкових «Гайдамаках» — так само чудо. Адже вони могли б і не зустріти або зрадити одне одного чи загинути, проте відбувся збіг ідеального з емпіричним. Лосєв підкреслює: «Буквально все на світі може бути витлумачене як чудо»⁵⁰.

- З погляду природи символу цікава також *теорія відповідностей*, яку розробив теолог і містик Емануїл Сведенборг⁵¹. Згідно з цією теорією, будь-яка матеріальна річ у фізичному світі (у тому ліку й частини, органи тіла людини) відповідає певному станові у світі духовному, а отже, є символом, знаком того стану.

До такої знаковості вдається, зокрема, Святе Письмо. Деякі приклади: коли згадується голова, мається на увазі розуміння і мудрість, груди — добрість, руки — сила істини, ноги — природне. Сад відповідає раєві, дерева з огляду на породи — пізнанню блага та істини. Виноградна лоза уподібнюється до небес, маслини — до церкви, кедр — до людини тощо.

Скажімо, відоме євангельське пророцтво про кінець часів: «Сонце затьмариться, і місяць не дасть свого світла, і зорі попадають з неба» (Матвій, — 24: 29). Більшість людей сприймає його як гігантську космічну катастрофу. А тим часом сенс цього пророцтва можна осягнути, лише пам'ятаючи, що — за теорією відповідностей — сонце значить Бог, любов; місяць — віра, зорі — світло Господньої істини.

До слова, цей же принцип відповідностей помічаємо й у *пісенному фольклорі*. Приміром, квітучий сад символізує щасливе родинне життя, сосна — дівочість, цноту, калина — жіночість, материнство, дуб — чоловіче начало, тополя — дівочу самотність, явір — парубочу, річка — рубіж вибору і т. д.

Глибинним символізмом вирізняється *традиційний український рушник*. На ньому найчастіше вишивали стилізоване Дерево Життя. Воно є моделлю космосу, доносить до нас уявлення давніх предків про єдність світобудови: низ, коріння дерева — світ мертвих (вирай), підніжжя стовбура — світ живих, земний (край), а верхівка, крона — світ Божий, небесний, духовний (рай). Обрамлювали ж рушник безкінечником — звивистою, хвилеподібною лінію, що є неперервною і формує повторюваний мотив. Він символізує вічність, неперервність, єдність буття у всіх його вимірах і формах.

Прадавня символіка зафіксована також у *народних танцях*. Найдавнішою формою гуртового танцю вважають коло — знак сонця, родючості, добробуту, талану, зародження і ширення упорядкова-

⁵⁰ Лосєв А. Диалектика мифа// Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. С.162.

⁵¹ Див. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. Киев: Україна, 1993. С. 47-71.

ного космосу серед безміру хаосу. А спіралеподібні рухи символізували перехід з фізичного виміру у метафізичний, потойбічний. Танцювальні композиції у вигляді воріт, арок, мостів образно позначали зв'язок між різними світами, єднання, одруження⁵².

«Поетичному образу, — писав Олександр Потебня, — можуть бути дані ті ж назви, які відповідають образowi у слові, а саме знак, символ»⁵³. Отже, у найширшому сенсі художній образ і є символом, а мистецтво — символотворенням. Цю здатність забезпечує надхнення і талант до асоціювання. Хоча, звісно, символ — це не лише образ, він передує образowi й існує після нього, виявляється не лише як мистецький образ, а й у позамистецьких формах (мові, релігії, психології тощо).

Наскільки можна судити з найгеніальніших творінь світового мистецтва, присутнє духовне буття постає перед символічним зором митця як утілення абсолютної досконалости, краси, як нескінченний ритмомелодійний рух звуків, барв, субстанцій. Глибинне словесносимволічне вираження ідеальний духовний світ знайшов у поезії молодого Павла Тичини. Ось одна з його візій:

Прокинувся я — і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою.
І стежив я, і я веснів:
Акордились плянети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів, —
Лиш Соняшні Клярнети.

У цьому вірші — «Не Зевс, не Пан...» — фактично йдеться про присутнє світопізнання, богопізнання. Задля цього чину треба насамперед «прокинутися» — пробудити свою душу (емоції та інтуїцію). І тоді обов'язково відкриєш у собі злитість зі світом духовним, побачиш (духовним зором) його красу і пізнаєш його основоположний закон — закон любови й гармонії. З усіх, приступних людині, засобів музика найбезпосередніше виражав вселенську гармонію, тому поет вдається до символу «Соняші Клярнети», — з великої літери, аби підкреслити, що йдеться про вічні начала. В іншому циклі Тичина визначить сутність духовного світу символом «Космічний Оркестр».

⁵² Див.: Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996.

⁵³ Потебня А. Эстетика и поэтика.... С.119.

Вельми суголосні з цими тичинівськими візіями численні малярські роботи й музичні твори Мікалоюса Чурльоніса, насамперед картина «Рай».

Отже, врешті-решт митець покликаний і здатен пізнавати ідеальну основу буття в людині і поза нею, співдіяти із Творцем у подальшому творенні, удосконаленні Всесвіту; за допомогою символобачення виявляти чудесність нашого світу, богоприсутність (духоприсутність) у ньому, допомагати людині перетворюватися з дисгармонійної істоти на частку «космічного оркестру». Тобто, *глибинно відчуваючи, розуміючи світ, ми можемо й ефективно вдосконалювати, досотворювати його.*

• На думку Миколи Євшана, у справжній творчості «єсть пожива для душі, єсть поміч в боротьбі з усяким лихом, в боротьбі за ідеали, до яких стремиться людство. Вона прикрашує нам життя, вирівнює людську природу, очищує її з бруду та зла, якого щодня стільки набирається на себе в житті, — одним словом, — перебуває цілком наші душі, кладучи на руїнах філістерства, фальшу, конвенціональності та моральної гнилі новий світ, осяяні яким, ми починаємо бачити в житті смисл, починаємо розуміти істину. Тоді ота людина в нас являється рівновагою поміж життям, думкою та бажаннями — дає нам не тільки ідеальність, але й силу та здоров'я душі, погоду Духа»⁵⁴.

Властиво, саме так великі митці завжди й окреслювали мету своєї творчості.

• *Тарас Шевченко* просив Музу:

Не покидай мене. Вночі,
І вдень, і ввечері, і рано
Витай зо мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду. Поможі
Молитву діяти до краю.

- *Іван Франко* підкреслював: «Поезія єсть винайдення іскри божества у дійсності».
- *Олександр Довженко*: «Митці покликані для того, щоб показувати світові насамперед, що життя прекрасне, що само по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимимих благ».
- *Поль Елюар*: «Поезія — це мистецтво світла, і її призначення розсіювати морок».

⁵⁴ Євшан М. Проблеми творчості // Критика. Літературознавство. Естетика.... С.14.

- І з останніх записів *Олеся Гончара*: «Заповітна мрія мистецтва, як і людини, — це, звичайно, мрія про чистіший, очищений, воістину гармонійний світ. Для того й працює художник, щоб наблизити цю мрію, щоб коли-небудь вона стала весняною реальністю людства».

Річ у тім, що творчість насамперед згармонізовує серцевинну тріяду людського духу: *волю — любов — свободу*.

Сама собою воля (сила волі) є односпрямованістю людського буття, орієнтацією на єдину мету. Їй невідома поліфонійність, полілогічність світу. Саме тому будь-яка воля, замкнувшись на собі, породжує *самотність* вільника. Самозациклена воля більше схильна не творити, а руйнувати, долати, підкоряти (тому переважно пов'язується із владою). У владі як самоцілі агресивна односпрямованість волі посилюється. Якщо ж воля переходить у надхнення для творчості, вона скеровується до таїн буття і сама стає такою таїною. *Воля до надхнення* поєднує в собі пізнання і творчість, науку і мистецтво.

Однаке така просвітлена воля можлива тільки в любові-сотворенні. Тоді односпрямованість вивисшується до всеєдності. Любов-сотворення розмикає самотність волі до влади, а також волі до пізнання і творчості. На цьому шляху розв'язується суперечність любови і свободи. У чині надхнення — вищому вияві співтворення залюблених — свобода і любов стають тим самим, відбувається максимальне наростання повноти буття особистості. Така творчість перестає бути лише об'єктивацією (продукуванням ідей, образів, книжок, фільмів тощо), а переходить у творення буття — через одушевлення й одухотворення світу.

Тому Микола Бердяєв так визначав суть творчості: це «не тільки боротьба зі злом і гріхом, вона будує інший світ, продовжує справу творення. Закон починає боротьбу зі злом та гріхом, спокута завершує цю боротьбу, у творчості ж, вільній і відчайдушній, покликана людина творити світ новий і небувалий, продовжувати творення Боже»⁵⁵.

3. Мистецтво як мова екзистенційного спілкування. Завдяки своїй антропоцентричній суті мистецтво найбезпосередніше пов'язане з екзистенційним типом світосприймання. *Екзистенція* (від лат. *exsistentia* — існування) — внутрішнє духовне існування особистості, що робить її неповторною. У цьому контексті мистецтво (на рівні і творення, і сприймання) є одним з найефективніших засо-

⁵⁵ Бердяєв. Н. Смысл творчества... С. 92-93.

бів екзистенційного спілкування. У цій настанові переплітаються перший і другий аспекти покликання мистецтва. Розглянемо етапи шляху до такого спілкування.

- Кожна людина (а тим паче творча), стаючи мудрішою, прозорливішою, щодалі виразніше з болем усвідомлює *несправжність світу* (потворне, абсурдне повсякденне буття суспільства, жорстокі закони природи).
- Це усвідомлення штовхає людину до *самотності*. Самотність (1) стає наслідком неприйняття світу (тим паче, на таку позицію світ зазвичай відповідає агресивною взаємністю — ігнорує чи й намагається знищити бунтівну особистість). Самота так само потрібна людині (2) для пошуку сенсу свого існування, для духовного самопоставання. Перший вияв самоти *темний*, трагічний, другий — *світлий*, рятівний (хоч і неможливий без першого).
- У будь-якому разі, віднайшовши себе, усвідомивши свою духовну суть, людина починає прагнути *екзистенційного спілкування* (цілком щирого, відкритого, духовного) з такими ж самоусвідомленими, одухотвореними людьми. Тут найчастіше і приходиться їм на допомогу мистецтво.

Творчість як екзистенційне спілкування — це *пошук* і водночас *творення* співбесідника. Кожен, хто пройшов свій нелегкий шлях екзистенційного самопоставання і тепер захоплено сприймає, глибоко розуміє близький тобі твір (чи твій власний, чи чужий), автоматично стає твоїм другом, спільнодумцем, справжнім побратимом чи посестрою. Але також такі твори, якщо їх популяризувати, допомагають багатьом успішно проходити свій шлях. І в такий спосіб учорашні «духовні діти» стають екзистенційно дорослими особистостями, здатними до взаєморозуміння і співдії, готовими говорити і мовчати з тобою про найважливіше. У цьому й полягає людинотворча, божественна місія Слова, мистецтва.

Чутливо передає її *Костянтин Москалець* у щоденниковому розмислі: «Так гарно: осіння Матіївка. Самотній, я раптом усвідомлюю просту істину: письмо є різновидом діалогу, з усіма притаманними останньому і зі своїми власними законами. Письмо — це безголоса бесіда, і, добре зосередившись, покурюючи люльку та сьорбаючи чай, можна не одну годину провести з невидимим і водночас видимим співбесідником.

Письмо — нехитра втіха для самотників, така ж, як чай і тютюн, така ж, як уже написані іншими самотниками — зараз я маю на увазі К'єркеґора, Флобера, Торо, Ніцше, Рільке, Гельдерліна, Гайдегґера і «нести їм числа» — книги. А ще прогулянки до лісу і до ріки, туди, де немає людей; «як добре без людей, правда, тату?» І

вряди-годи — зустрічі зі схожими на тебе, нечисленні свята, коли можна і треба говорити, мовчати і говорити знову...

Сьогодні вночі, під час традиційного безсоння, подумав раптом: ми вирушаємо сюди, на «землю неспівпадінь», тільки тому, що тут можна творити, в той час, коли у вічності перебуваємо серед довершених, докшталтованих речей, образів та форм...

Ми вирушаємо сюди ще й тому, що творити — означає наближати Царство Боже; якраз на це ми маємо право, тому що ми — діти Божі. «Нехай прийде царство Твоє, нехай буде воля Твоя, як на небі, так і на землі». Ми розширюємо територію Небесного Царства, приєднуючи до нього землю... Але це приєднання відбувається не механічним, зримим способом; прилучення земного до Царства Небесного відбувається завдяки перетворенню у Слові. Ми є вільними творцями — і водночас виконуємо волю Божу».

Саме тому, скажімо, *Тарас Шевченко* так пристрасно прагнув, щоб земляки прочитали його: «Привітай же, моя ненько, моя Україно, моїх діток нерозумних, як свою дитину»; «Одну сльозу з очей карих — І пан над панами».

Таку ж заповітну мрію висловив *Тодось Осьмачка*:

Сило Божа, дай мені снаги поезій
не читати випадковим слухачам,
бо з останнім звуком читаної речі
і душа понуро з серця виліта
і по лісі потім в муках порожнечі
мною водить довго темна самота...
Сило Божа, дай душі моїй простору
І єдиного з душею слухача!

Цікаво, що тут послідовно передано стани і темної, і світлої самотності, і пошук екзистенційного спілкування.

Схожі мотиви проймають зрілу творчість *Василя Симоненка*, особливо прикметні у цьому плані щоденник, вірш «Нудний карнавал».

Попрацюйте самостійно

Послухайте вірш Юрія Іздрика «Інший» (https://www.youtube.com/watch?v=_WjylwRGqMO) і прочитайте новелу Костянтина Москальця «Бахмач пасажирський» (<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15439>). Поміркуйте над екзистенційною проблематикою обох творів.

Підсумовуючи цей підрозділ, нагадаю авторитетне міркування психолога *Еріха Ноймана*, який убачав основне покликання мис-

тецтва в тому, «щоб привести в дію архетипну реальність надособистісного всередині індивіда, на вищому рівні художнього відчуття привести самого індивіда у стан вищості — себто підняти його над часом, епохою і «скінченною» вічністю, зреалізованій у будь-якій скінченній архетипній формі — та привести його до внутрішніх рушійних сил, що знаходяться у самому серці світу»⁵⁶.

Філософ Микола Бердяєв прозоріше формулює ту ж саму ідею: «Завдання будь-якого творчого акту — створення іншого буття, іншого життя, прорив через «цей світ» до світу іншого, від хаотично-важкого й потворного світу до вільного і прекрасного космосу»⁵⁷.

Отже, сенс творчості, рятівне послання, з яким мистецтво намагається достукатися до наших сердець, полягає у прагненні відкрити нам істинно людські (себто основоположні, життєво потрібні нам) настанови: антропоцентризм, екзистенційність, максимально широкий діалог і, як наслідок, — універсалізм світосприймання та життєустрою.

2.10. ЖИТТЯ У ДЗЕРКАЛІ МИСТЕЦТВА

У повсякденні все — речі, явища, звичаї, умови, ми самі — постійно змінюється, також усе — добре й лихе, веселе й сумне, світле й темне, корисне й шкідливе — змішане, взаємопереплетене. Тобто життя постає перед нами як весняний скаламучений потік талої води.

Мистецтво прагне якомога глибше відчувати, дослідити, досягнути дійсність, а для цього її треба насамперед віддзеркалити у всій повноті, допитливим, проникним оком розгледіти усі її грані й пласти. Мета ця не досягнута досі й ніколи не буде досягнута цілком, зате саме вона рухає, розвиває творчість, — утім, докладніше про це поговоримо далі.

Таке віддзеркалення серйозно ускладнюють щонайменше дві перешкоди: 1) початок і кінець, суть світу заховані від нас; 2) потік життя значно об'ємніший від будь-якого найбільшого твору (навіть циклу романів чи найдовшого серіалу) та й у цьому потоці надто багато нецікавого, нескінченну кількість разів повторюваного.

Отож, *фотографувати, протоколювати життя мистецтво не може і не повинне*. Відштовхуючись від реального світу, беручи його за основу, за зразок, воно творить свій власний світ (естетичну дійсність). Вдаючись до художньої умовності, скорочує (динамізує), схематизує, класифікує (розгруповує) цільний, скаламучений потік життя, за допомогою творчої фантазії трансформує, видозмінює

⁵⁶ Нойсан Э. Искусство и время// Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство... С. 172.

⁵⁷ Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва: АСТ; Харьков: Фолио. 2004. С. 200.

його. Усе це робиться з метою перетворити життя на об'єкт художнього осягнення, вирізнити його структуру, розмежувати зміст і форму, окреслити його тенденції, увиразнити красу чи потворність у ньому, зрештою, цікаво його представити.

Розглянемо основні засоби мистецького відтворення і моделювання життя.

А. Патос. Енергією, поштовхом до появи справжнього мистецького твору є складна сув'язь почуттів автора, котру іменують патосом. **Патос** (від гр. *πάθος* — пристрасть, піднесення) — пристрасне *переживання душевного піднесення*, що викликане певною ідеєю, подією чи картиною і спричиняє *надхнення* та наповнює твір *експресією*.

У «Лекціях з естетики» Георг Гегель серед основних патетичних переживань назвав скарги і радощі, викликані невдачами та вдачами кохання, слави, чести, героїзму, дружби, материнської любови, любови дітей і подружньої вірності. Цей перелік можна значно поширити — патріотичні переживання, співчуття до ближнього, лютя до ворога, захоплення красою тощо, тощо.

Скажімо, візія майбутнього тріумфального відродження й самовизволення Батьківщини визначає патос ось цього, написаного в 1930-х роках, вірша *Наталки Лівицької-Холодної*:

Вже недовго чекати на чудо,
Долетить на Дніпро луна,
І відроджена встане і буде
Королівною бранка сумна.
Буде скиглити чайкою мати,
Виряджаючи в поле синів,
І везимуть, везимуть гармати
Під козацький бадьорий спів.
Від Полтави до Харкова й Курська
Попливе синьо-жовтий стяг.

Не Димитрій це і не Курбський
До Москви прокладатиме шлях.
Не раба, що царям посилає
За зневагу прокльонів лютя,
Але світлого мого краю
Переможна й кривава путь.
Але помсту царям і совдепам
За затоплені кров'ю поля,
За нездійснені сни Мазепи
Понесе Україна моя!

Можна вирізнити деякі *гатунки патосу*, наприклад, • трагічний, • героїчний, • драматичний, • романтичний, • меланхолійний, • сентиментальний, • гумористичний, • сатиричний.

Виявом авторського патосу у творі є **патетичність**. Вона зазвичай проступає в структурі твору, визначає його виражально-зображальні засоби (у зацитованому щойно вірші це романтична епіко-героїчна образність; відповідна ж лексика й тропіка: «бранка-королівна», «гармати», «затоплені кров'ю поля», «буде скиглити чайкою мати»; інверсії; рефрени; енергійно-коротка трискладова стопа; життєствердний висхідним розмір).

Незрідка митці вдаються до **гіперпатетичності** — надмірного вияву почуттів у творі. Вона може бути зумовлена • життєвою недосвідченістю автора або ж його • надто вразливою, надто емоційною натурою, або • особливо різючою ситуацією.

Класичний зразок гіперпатетики — «Так ніхто не кохав...» Володимира Сосюри. Чи вірш «Злодій» Василя Симоненка:

Дядька затримали чи впіймали —
Дядька в сільраду ескортували.
Дядька повчали і докоряли:
«Як вам, дядьку, не ай-ай-ай
Красти на полі свій урожай! [...]
Дядько кліпав товстими віями,
Важко дивитись в очі ганьби,
Важко йому із домашніми мріями
Враз осягнуть парадокси доби.
«Так воно, так,— у кулак кахикав,-
Красти пагано, куди вже гірш».
Рвися з горлянки свавільним криком,
Мій неслухняний вірш.
— Чому він злодій?
З якої речі?
Чому він красти пішов своє?
Давить той клунок мені на плечі,
Сором у серце мені плює.
Дядька я вбити зневагою мушу,
Тільки у грудях клекоче гроза:
Хто обікрав, обскуб його душу,
Хто його совісті руки зв'язав? [...]

Ще однією причиною гіперпатетики може бути **псевдопатетичність** — у цьому випадку автор, виявляючи почуття, насправді не переживає їх. Лицемірить, фальшивить з певною метою — сподобатися читачам або замовникам, владі, задекларувати «правильні» ідеї тощо. Видимими надмірностями намагається приховати відсутність почуттів. Псевдопатетика панує зазвичай у тоталітарному або надто консервативному суспільстві чи в окремих жанрах масової культури (мелодрама, еротика, містика, жахи).

Типовий приклад псевдопатетики — вірш Дмитра Павличка

Я біля серця ношу пісні,
В самому серці мого єстества —
Леніна думи ясні,
Леніна мудрі слова.

Слів не дали мені солов'ї,
Сонця в неволі не бачив я.
Партія — очі мої,
Партія — мова моя! [...]

Утім, зверніть увагу, не кожен гіперпатетичний твір є псевдопатетичним. Щоб віднести його до категорії криводушних, треба мати достовірну інформацію про долю автора, його достеменні переконання, життєві принципи. Адже хтось може щиро переживати виявлені почуття чи мати насправді такі погляди.

Скажімо, тепер ми знаємо, що Павличко в юності був стрільцем УПА, пройшов ув'язнення, на позір скорився окупантам, щоб і далі, тільки вже словом відстоювати Україну. Так, у часи написання цього вірша з'явився й антисталінський сонет (зараз уже хрестоматійний) «Коли умер кривавий Торквемада...», а також твори на захист рідної мови («Ти зрікся мови рідної», «Якби я втратив очі, Україно...», «О рідне слово, що без тебе я?!», «Лист до одного знайомого в справах філологічних»). Як наслідок, збірку «Правда кличе!» (1958 р.) цензура заборонила і знищила. Пізніше поет не раз висловлював свої справжні погляди у численних інтерв'ю, у зболеному циклі «Покаянні псалми»:

[...] А ставши видющим,
Я зненавидів лож
Та ховав свою душу
Від партійних вельмож;
Послушенством облудним
Я тирана дурих,
Дух повстання леліав,
Тайно мріяв про зрив. [...]

Саме тому вірш «Партія — очі мої...» безсумнівно псевдопатетичний.

Іноді псевдопатетика починає загрозливо панувати у суспільстві, стає нав'язливою модою. Тоді принципові митці можуть удаватися до **непатетичности** — переживаючи патос, формально не виявляти його. Такий автор дає змогу змальованим фактам говорити самим за себе. Ось, для прикладу, одна з поезій *Василя Стуса*:

Цей корабель виготовили з людських тіл.
Геть усе: палуба, трюм, щогли
і навіть машинне відділення.
Морока була з обшивкою —
особливо погано держали воду місця,

де попадалися людські голови.
Коли утворювалася потужна водотеча,
діру затикали кимось з екіпажу,
в той час як решта
шукала щасливої пристані
у відкритому морі.

Як бачимо, свою притчу про кричущу антигуманність крикливого комуністичного гуманізму поет створив у підкреслено непатетичній тональності (для цього використав сухий інвентарний перелік, побутово-виробничу лексику, навіть верліброву форму вірша). Уже сама ця тональність стала мовчазним докором наскрізь лицемірній, галасливо-парадній, лозунгово-римованій радянській патетиці. А моторошний зміст описаних фактів прямо, майже без допомоги мовної експресії передає патос творця сприймачеві. До речі, в епічній площині можна знайти ще безпристрасніші, автологічніші (за формою) тексти. І все ж навіть непатетичний твір зовсім не є безпатосним, просто емоційна напруга у ньому прихована з метою справити на сприймача ефект непідробної справжності.

Попрацюйте самостійно

Доберіть з української поезії приклади творів, у яких зреалізовано різні ґатунки патосу, а також зразки віршів патетичних, гіперпатетичних, псевдопатетичних, непатетичних. (див., зокрема, збірку Б. Гуменюка "Вірші з війни": https://chtyvo.org.ua/authors/Humeniuk_Borys/Virshi_z_viiny/). Докладно умотивуйте свій вибір.

Саме з патосу виростає решта засобів мистецького відтворення та моделювання потоку життя — хронотоп, естетичні категорії, фантазія.

Б. Хронотоп. У художньому творі автор пришвидшує або пропускає несуттєві події, побіжно окидає поглядом чи й оминає другорядні картини, об'єкти, речі. Натомість зосереджує пильну увагу на важливих подіях, об'єктах, зазвичай це ситуації, у яких персонаж виявляє свою духовну сутність. Так формується хронотоп твору.

Хронотоп (від гр. *χρόνος* — час і *τόπος* — місце) — це суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, представлених у творі. Тобто йдеться не просто про час (окремо) і простір (окремо) у творі, а саме про їх зв'язок, узгодженість.

Цю категорію концептуально осмислив Міхаїл Бахтін⁵⁸. Літературознавець підкреслював: «У літературно-мистецькому хронотопі

⁵⁸ Див. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе*// Вопросы литературы и эстетики. ... С.234-407. Далі, покликаючись на це джерело, сторінку вказуватиму в тексті.

має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленій і конкретній цілості. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перетином рядів та злиттям прикмет характеризується мистецький хронотоп» (235).

Суть хронотопу точно розкрив у поетичній формі Микола Воробйов:

Невидимі зубці часу,
попадаючи в невидимі
зубці простору,
пересипають піщинки всього.

Хронотоп (провідною первиною якого у літературі є *час*) разом з іншими чинниками впливає на визначення *жанру* твору, формування *характерів персонажів*, а також включає в себе ціннісний момент, увиразнює *ставлення автора* до зображуваного.

У багатогранному творі кожний мотив, ідея, сюжетна лінія зумовлюють свій хронотоп. Відтак різні хронотопи можуть співіснувати, переплітатися, зіставлятися чи протиставлятися.

Науковці класифікують хронотопи за різними критеріями:

- *за емоційно-ціннісним* — ідилічні, сатиричні, романтичні, філософські тощо;
- *за стильовим* — ґотичні, ренесансові, барокові, класицистичні, сентименталістські, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські, метамодерністські;
- *за жанровим* — казкові, містерійні, романні, повістеві, оповіданеві, новелістичні та ін.;
- *за ключовим мотивом* — хронотоп дороги, порога, маєтку, вітальні, кімнати, замку, міста, хутора тощо.

Так, Бахтін докладно схарактеризував хронотоп *провінційного містечка* у романі «Пані Боварі» Флобера: «Таке містечко — місце циклічного побутового часу. Тут немає подій, а є тільки повторювані «бування». Час позбавлений тут поступальної історичної ходи, він рухається вузькими колами: коло дня, коло тижня, місяця, коло всього життя... День у день повторюються ті ж побутові дії, ті ж теми розмов, ті ж слова і т.д. Люди в цьому часі їдять, п'ють, сплять, мають дружин, коханок, дрібно інтригують, сидять у своїх крамничках або конторах, грають у карти, пліткують. Це повсякденно-житейський циклічний побутовий час... Прикмети цього часу прості, грубо-матеріальні, грубо зрослися з побутовими локальностями: будинками та кімнатами містечка, сонними вуличками, пилом і мухами, клубами, більярдними і таке інше. Час тут безподійний

і тому здається таким, що майже зупинився. Тут не відбуваються ні «зустрічі» ні «розлуки». Це густий, липкий, повзучий у простір час» (396).

Крім того, дослідник зауважив посутню відмінність часопростору у Федора Достоєвського і Льва Толстого. У Достоєвського переважає хронотоп кризи і життєвого перелому, інакше кажучи — «порога». Уже навіть у побутовому мовленні слово «поріг» поруч з прямим, предметним значенням набуло також метафоричного, поєдналося з моментом кризи, що змінює життя, з моментом безповоротного рішення або нерішучості (страху переступити поріг).

Хронотоп порога, а також суміжних з ним сходів, передпокою, коридора, вулиці і майдану, які продовжують його, є головними місцями дії у творах письменника, місцями, де відбуваються кризи, падіння, воскресіння, прозріння, приймаються рішення, що визначають усе життя людини. Час у цьому хронотопі по суті є миттю, котра ніби не має тривалості й випадає з нормального біографічного часу. Хронотоп же Толстого цілком інший, це — біографічний час, який перебігає у внутрішніх просторах *дворянських садиб*. Зрозуміло, і в творах Толстого є кризи, падіння, оновлення, воскресіння, однак вони не миттєві і не випадають з плину біографічного часу.

Ще один приклад — Костянтин Москалець показує несправжнє існування, абсурдність цього світу за допомогою хронотопу *черги*: «Якось усе це затягнулося, час провис, наче стоїш у довжелезній черзі і знаєш, що стояти доведеться ще три-чотири години, а від цигарок уже болять горло і легені, журнал і книжку прочитано, прочитано всі вивіски уздовж довжелезного коридору, і перед тобою все та ж сама спина, і позаду те саме обличчя. Так починається відчай, що може закінчитися буйним божевіллям або тихою смертю, яка завершить стояння в черзі і покладе край безглузду».

А тепер розглянемо під кутом зору хронотопу новелу *Михайла Коцюбинського «Intermezzo»*. Час у цьому творі постає як епізод втечі з суспільства, зі своєї доби, з узвичаєного кола громадських, побутових обов'язків. Це ситуація *intermezzo*, тобто *перепочинку* героя між двома важливими періодами його життя з метою відновлення душевних сил. Перед нами відтворюється не історична тяглість (як то, приміром, у романі «Марія» У. Самчука чи оповіданні «На колючому дроті» О. Довженка), а момент, зумисне виокремлений з неї. Автор протиставляє в новелі два світи (два часопростори). Один з них дисгармонійний, хаотичний, метушливий, смертоносний, він уособлений в образі *міста*; другий — гармонійний, ритмомелодійний, прекрасний, життєтворний — уособлений в образі *степової природи*.

У світі міста панує людина-споживач, раціоцентрист (тобто матеріальний первень у людині). Вона «одягла землю в камінь і залізо», батожить «святую тишу землі скреготом фабрик, громом коліс», бруднить «повітря пилом та димом», реве «від болю, з радості, злості, як звірина», вона живе «жорстокістю і звірячими інстинктами».

Вирвавшись, втікши з території світу-міста, ліричний герой опиняється в іншому, ізольованому часопросторі, недосяжному для хаосу міста. Письменник знаходить навдивовижу виразний, живописний образ цього нового, окремішнього життєвого виміру: «Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка⁵⁹: стулилися краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу й шукаю спокою».

Коли у світі міста час накочується на героя, «як хвиля на берег», то на природі «дні течуть» спокійно, розмірено, неквапливо. Поля хлюпають «аж в краї неба», усе тут живе, рухається, росте, радіє сонцю, міниться барвами, повниться музикою звуків, усе тут підпорядковано єдиному мудрому ритму — «як живчику⁶⁰ вічності».

Так налаштування себе на гармонійний ритм світу природи дає змогу ліричному героєві доторкнутися до вічності, здійснити емоційне пізнання сутності «світу в собі». Автор показує часопростір природи як єднальну ланку між людиною і часопростором духовним, небесним. Запримітивши, сприйнявши, пізнавши красу, гармонійний ритм, життєствердність природи — дрібної частки Божого творива, людина починає усвідомлювати, що і цілий Усесвіт, і вона сама створені за тими ж законами, а отже, і життя своє має влаштувати за ними.

Попрацюйте самостійно

Виберіть одну з новел Галини Тарасюк (<https://www.rulit.me/books/noveli-read-273623-15.html>) і докладно проаналізуйте специфіку її хронотопу.

В. Естетичні категорії. У процесі життя людство, цивілізації, нації, особистості поступово виробляють своє ставлення до світу, зокрема естетичне. Естетичне світосприймання виявляється на кількох рівнях:

позасвідомому — як генетично успадковані від предків схильності;

чуттєвому — як емоційні стани;

свідомому — як умотивовані цінності, естетичні категорії.

⁵⁹ Синонім — молюск.

⁶⁰ Синонім — пульс.

Естетичні категорії — це сталі відчуття, переживання, смаки, оцінки, духовні моделі естетичної практики. У роздвоєній людській психіці ці категорії переважно формуються як антитези.

Ці поняття поєднують у собі *стале* (вічні основи людського духу) і *мінливе* (конкретні, часткові естетичні вподобання, що можуть зазнавати змін у часі та просторі).

- **Прекрасне — потворне.** Спостерігаючи, художньо моделюючи життя, митець вирізняє в ньому два протилежні полюси — прекрасне і потворне і відповідно між ними розгрупує життєві явища. Інколи навмисне для особливої виразності посилює у цих явищах домінуючу первину.

Прекрасне — це те, що є найвищою цінністю життя, найдосконаліші явища дійсності та мистецтва, які дають людині відчуття естетичної насолоди і є виявами вселенської гармонії, згармонізують життя людини і світу.

Це поняття є центральним у мистецтві та естетиці.

Мірою прекрасного

для об'єкта (довкілля) є симетрія, гармонія, пропорція, ансамбль його природних властивостей;

для суб'єкта (людини) — духовне багатство вільної, творчої особистості, яка невимушено, незацікавлено (з прагматичного погляду) сприймає зовнішній світ.

Суть прекрасного вельми точно виразив Тарас Шевченко: «Торжество і вінець безсмертної краси — це оживлене щастям обличчя людини. Більш піднесеного, прекраснішого в природі я нічого не знаю».

Прекрасне в житті і в мистецтві *не завжди збігаються*: потворні життєві явища можуть бути прекрасно відтворені у сатиричних творах (малоросійство у комедії «За двома зайцями» Михайла Старицького) і, навпаки, прекрасні явища життя можуть бути спотворені бездарним автором.

Потворне — це ті явища, які грубо порушують наші уявлення про прекрасне, викликають відразу; усе, що дисгармоніює світ.

У цих категоріях тісно переплітається *етичне й естетичне* (як зміст і форма). Аморальність, злодіяння не можуть бути прекрасними. Краса людини недмінно якимось виявляється, але не обов'язково у зовнішній вроді: то можуть бути і погляди, і вчинки, і творчість. У цьому зв'язку пригадаймо двох персонажів з роману «Собор Паризької Богоматері» Віктора Гюґо — молодого капітана Феба де Шатопера з привабливою зовнішністю, лиском однострою, але порожньою, нищою душею, і Квазімодо, відразливого зовні, але з

прекрасною душею. Красу чи потворність цих персонажів визначає їхнє ставлення до ідеалу краси у творі — Есмеральди.

Назвемо деякі зразки прекрасного у літературі: традиційний український життєустрій, що постає у вірші Тараса Шевченка «Садок вишневий коло хати...»; епізоди щасливого кохання Мавки й Лукаша, Марічки й Іванка в «Лісовій пісні» і «Тінях забутих предків» Лесі Українки та Михайла Коцюбинського; картина приходу весни у вірші «Блакитна панна» Миколи Вороного, панорама проголошення української державности — вірш Павла Тичини «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли...»; герої оповідання Василя Симоненка «Вино з троянд» Ольга та Андрій. Потворне — імперський Петербург у поемі «Сон» Тараса Шевченка; більшовицький посіпака Собачка у новелі Григорія Косинки «Анкета», персонажі новели Миколи Хвильового «Я (Романтика)» доктор Тагабат і Де-генерат; Володька Лобода з Гончарового «Собору».

Прекрасне — найвища позитивна естетична цінність, а потворне — найбільш негативна естетична цінність. Віднесення явища до того чи того полюса залежить від естетичного ідеалу митця і сприймача.

- **Комічне — трагічне.** У життєвому потоці митець вирізняє також явища комічні і трагічні, знову ж таки часом задля виразности згущуючи їх.

Комічне (від гр. κωμῳδία — смішний) — це життєва суперечність котра стає у мистецтві об'єктом емоційно й естетично забарвленої критики — осміяння. Сміх найчастіше викликає *несподіваний різкий контраст*, очевидна невідповідність між очікуваним і почутим або побаченим. Цей механізм проілюструємо народною сміховинкою похмурих 1930-х років: «Чужоземець запитує радянського громадянина:

- Як вам там живеться у Країні Рад?
- Та, як пасажирам у автобусі.
- Тобто?
- Одні сидять, а інші трусяться».

Джерелом комічного є насамперед *людина, людське суспільство* (тваринний же, тим паче рослинний і предметний світи — рідко, причому переважно як опосередковані вияви чи знаки людської дисгармонійности). Чому так трапляється? Бо тільки в людині розвивається прагнення бути не тим, чим вона може бути, тільки в людини з'являються нездійсненні, безглузді претензії. Комічним є будь-що невдале, недоречне, якщо (чи доки) воно не стає страшним, згубним (виняток — трагі-комічне або т.зв. «чорний гумор»).

Суперечності, що породжують комізм, різноманітні: *невідповідність* потворного прекрасному, мети — засобам, форми — змістові, дій — обставинам, внутрішньої порожнечі — бундючній зовнішності тощо. Справжнє *почуття гумору*, яке уможливорює творення і сприймання комічного, передбачає людяність і тактовність, високі естетичні ідеали, вишуканий смак, інакше, гумор перетворюється на цинізм, вульгарність.

Комічне має два головні *типи*: **гумор** (від лат. humor — волога) — незлобиво-добродушне, жартівливе зображення смішних явищ і **сатиру** (від лат. satura — суміш, всяка всячина) — непримиренне, гнівне осміяння потворного.

Зразки гумору — комедія «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Мисливські усмішки» Остапа Вишні, окремі сторінки «Зачарованої Десни» Олександра Довженка.

Виразно сатиричні твори — повісті «Конотопська відьма» Григорія Квітки-Основ'яненка, «Іван Іванович» Миколи Хвильового, усмішки Остапа Вишні «Чукрен» та «Чухраїнці», комедія «Мина Мазайло» Миколи Куліша.

Часто сатира і гумор переплітаються у творі: скажімо, у «Кайдашевій сім'ї» Івана Нечуя-Левицького, «Мартині Борулі» Івана Карпенка-Карого (образи Мартина й Омелька гумористичні, а Трандалєва та інших чиновників — сатиричні).

Дослідники розрізняють цілу низку *форм і прийомів* комічного, зокрема фарс, дотеп, іронію, сарказм, гротеск.

Фарс (франц. farse, від лат. farcio — наповнюю, начиняю) — творення смішного насамперед зовнішніми діями, підкреслення якоїсь непропорційності (надто довгі носи, ноги, гладкі животи, будь-яка незграбність, смішні звички — безперестанку моргати, втиратися, облизуватися, обсмикуватися; недоладні пригоди з людиною тощо).

Інша форма комічного — **дотеп**. Це — несподіване зближення двох явищ, котрі належать до зовсім різних царин, а схожі тільки якоюсь рисою, що випадає зі звичайної серйозної уваги.

Якщо особи, виведені у фарсі, смішні самі, але не здогадуються про те, то особа-дотепник, навпаки, комічно представляючи інших, найчастіше залишається збоку, поважає і щадить себе. Для прикладу, фарс переважає в комедії «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненки (образ Стецька), у французьких кінокомедіях з П'єром Рішаром; дотеп — у переважній більшості анекдотів, в усмішках Остапа Вишні, гуморесках Євгена Дударя.

Фарс вважають легшим, простішим виявом комічного, дотеп — складнішим. Для належного розуміння дотепу потрібні певні інтелектуальні зусилля та почуття гумору.

Іронія (від дав.-гр. εἰρωνεία — лукавство, глузування, прихований гумор) — прихована насмішка, коли про якесь явище чи особу говорять у позитивному або навіть захопленому тоні, а мають на увазі зовсім протилежне, і навпаки, позитивне характеризують удавано критично.

Шевченкове змалювання тотального поневолення у Російській імперії виразно іронічне:

Од молдованина до фінна
На всіх языках все мовчить,
Бо благоденствує.

Як бачимо, іронія виникає на основі підтексту, у ній важливіше не те, що говориться, а те, що приховано.

Сарказм (дав.-гр. σαρκασμός — розривати м'ясо) — особливо дошкульна викривальна насмішка, вияв межевої ненависти і зневаги до зображуваного.

Якщо іронія — прихована, м'яка (часто доброзичлива) насмішка, характерна переважно для гумору, то сарказм — пряма, відкрита, гнівна, сатирична, тут уже сміх поєднується з гіркотою і люттю.

Іронією і сарказмом пройняті поеми Тараса Шевченка «Сон» і «Кавказ». Саркастична тональність переважає у романі Юрія Андруховича «Московіяда», у якому йдеться про останні роки Радянського Союзу. Невеликий втинок з цього твору: «Свого часу тебе навчали, що римська імперія загинула під ударами рабів і колонів. Ця імперія загине під ударами пияків. Колись вони всі вийдуть на Красну площу і, вимагаючи пива, рушать на Кремль. Вони зметуть усе».

Вищий ступінь сатири — **ґротеск** (від італ. grotta — печера, грот). Це зумисно карикатурне спотворення зображуваного, порушення форм і розмірів предметів, поєднання різких контрастів, сполучення реального з фантастичним, трагічного чи страшного з комічним, смішним.

Прикладом ґротеску є картина «генерального мордобитія» у поемі «Сон» Тараса Шевченка, «Танець пітекантропів» та «Хор генералів» у поемі «Кирпатий барометр», а також ціла поема «Казка про Дурила» Василя Симоненка.

Осміяння — один із найсильніших, найдієвіших засобів мистецтва у його боротьбі з потворним. Як зауважував видатний письменник-сатирик Міхаїл Салтиков-Шедрін: «Сміх — зброя надзвичайно сильна, позаяк ніщо так не лякає, не приголомшує порок, як усвідомлення того, що він угаданий і що з його приводу уже лунає сміх».

Трагічне — це найгостріша життєва суперечність, в основі якої лежить конфлікт у душі людини між бажанням і обов'язком, свободою і необхідністю. *Трагічний герой* свідомо і вільно обирає свій шлях, розуміючи, що його доконечно за цей вибір чекає страждання або й смерть.

Виразно трагічними є «Гайдамаки» Тараса Шевченка, «Украдене щастя» Івана Франка, «Кумедія з Костем», «Федько-халамидник», «Гріх» Володимира Винниченка, «Марія» Уласа Самчука, «Солодка Даруся» Марії Матіос.

Що дає змалювання трагічного у художньому творі? Як уже мовилося, переживаючи жалість, співчуття до героїв, страх, сприймає такого твору очищається від агресії, жорстокости, еґоїзму, байдужости (аристотелівський ефект катарси).

Окремий ґатунок трагічного — **жахливе**. Це нещастя, страждання, безвихідне становища або загибель людини.

Якщо у власне трагічному нерідко зберігається перспектива порятунку, перемоги добра у майбутньому або принаймні страждання чи смерть засвідчує духовну перемогу людини (пригадаймо хоч би загибель Лукаша у «Лісовій пісні» Лесі Українки), то в жахливому страждання *безвихідне й безсенсовне*. Трагічний герой у нещасті підноситься, бо все одно залишається володарем обставин і, навіть гинучи, стверджує свою нескореність. У жахливому ж людина — раб обставин, нещасна безпомічна жертва зла чи випадковости (селяни, замучені Маркурою Пупанем у романі Тодося Осмачки «Старший боярин», заручники, закатовані большевиками у повісті Бориса Антоненка-Давидовича «Смерть», голодна смерть маленької Галі у романі Василя Захарченка «Прибутні люди»).

У *кризові епохи* крізь призму жахливого зазвичай сприймають цілий Усесвіт, самі закони буття. Крах певної суспільної системи, способу існування в очах сучасників виглядає як планетарна або і вселенська катастрофа. У такій атмосфері історичного песимізму трагічне мислиться уже ірраціональним і перетворюється в жахливе. Яскравими зразками такого світосприймання є картина Пітера Брейґеля Старшого «Сліпі» (де історичний шлях людства символізує вервечка сліпців, котрі наближаються до безодні) та поезія Тодося Осьмачки.

Так, у вірші «Не можу пригадати, кого я ждав...» нищення Батьківщини російськими большевиками трактується як вияв буттєвого фатуму, закономірности руху всього живого до розкладу, смерті. Ліричний герой вірша у міській метушні змахнув мимоходом з коміра чорного жука, який упав на брук і поліз у сірий гомін, «коли на рейку гостру виліз жук, набігло чавунове коло», «свою свідомість він маленьку ніс, не знаючи нічого за колеса». «Чи чув же крики хто жукові?» — риторично запитує поет і закінчує онтологічним узагальненням:

О будь ти прокляте, життя моє,
Бо, як свого діждуся кола,
Не вчує сонце, що нам світ дає,
Мойого розпачу ніколи.

Автор відчуває, що, подібно до того жука, через примхи якихось трансцендентних сил потрапила на незбагненну «гостру рейку» й піщинка-Україна, і він сам як її частка — і мусить статися неминуче...

Категорія трагічного тісно пов'язана також із **героїчним**. Це — найвище піднесення людського духу, відданість загальнолюдським ідеалам добра й справедливості, яка виявляється у самоофірній боротьбі за їхню перемогу. Героїчними є образи Яна Гуса у «Єретіку», Алкіда у «Неофітах» Тараса Шевченка, Мойсея у однойменній поемі Івана Франка, Івана Чорноуса у романі «Чорний Ворон» Василя Шкляра.

В історії будь-якого суспільства можна виокремити доби героїчні і негероїчні⁶¹. У *героїчну* добу держава ще (чи вже) не в стані убезпечити громадян і кожна окрема людина може зберегти родину, своє життя та майно, спираючись лише на власну силу та хоробрість. У *негероїчну* добу високорозвинута, могутня держава оберігає людину, її власність.

Яскравими зразками першого і другого станів є відповідно ранній еллінський та римський періоди античності. Ідеалом грецької доброчесності була особистість, що сама для себе — закон, непідвладна жодним зовнішнім приписам і вимогам. Більшість грецьких героїв жили в той час, коли ще не було законів, чи самі ставали засновниками держав, а отже, і законодавцями. Навпаки ж, римляни з самого початку володіли своїм містом, мали законні інституції і всіляко шанували державу та підкорялися їй, їхня доброчесність полягала у тому, щоби гідно представляти римську державу, вітчизну з її величчю й могутністю.

В українській історії — так уже судилося — переважають досі віки героїв — роздробленість Руси, занепад Галицько-Волинського князівства, козацькі повстання XVI — поч. XVII ст., Хмельниччина, Гайдамаччина, визвольні змагання 1917-21рр., боротьба УПА, сьогодення боротьба за незалежність. Відносно негероїчними були хіба часи Володимира та Ярослава, Данила Галицького, Гетьманщини XVIII ст. на Лівобережжі.

На відміну від людини державної, суспільної, героїчна особистість має такі властивості.

1. У вчинках керується не загальноприйнятими нормами, а тільки *власною волею* та переконаннями. Скажімо, не нав'язана зовні

⁶¹ Докладну характеристику цих епох та властивостей героя знаходимо в «Естетичі» Гегеля (Гегель Г. В. Ф. Эстетика... Т.1. С.194-200).

моральність, а лише внутрішня порядність, співчутливість спонукає Геракла виступити проти несправедливості й боротися зі злом у подобах людей, тварин, чудовиськ.

2. Герой у будь-якій ситуації бере на себе повну відповідальність за свої вчинки, а не шукає виправдання у зовнішніх причинах (тоді як людина суспільна знімає з себе відповідальність за ту частину свого діяння, котра через незнання або неправильне розуміння обставин вийшла іншою, ніж хотілося). Приміром, Едип убиває свого батька й одружується з матір'ю, зовсім не бажаючи того й не здогадуючись про те, і все ж він визнає свою повну відповідальність за злочин і карає себе.

3. У цивілізовану державну епоху кожен відповідає лише за себе, за власні дії, а не за дії тієї цілоти (родини, роду, верстви, народу), до якої належить. Давні героїчні ж віки не знали такого розмежування, провина предка відімщалася на дітях і онуках, частка провини чи доброго вчинку переходила у спадок від одного покоління до іншого. Це траплялося тому, що людина того архаїчного часу гостро відчувала всезагальний зв'язок (була більш ідеалістичною), мислила індивіда (себе та інших) не як щось окреме, відособлене в середині себе, а як члена певної цілоти. Особливо виразно цю властивість героя ілюструє Шевченків Гонта-дітовбивця: ідучи навіть проти історичної правди (реальний Іван Гонта не вбивав своїх синів за католицизм уже хоч би тому, що мав чотирьох доньок і одного сина, котрі, як і дружина, були православними), поет наділяє свого персонажа дослівно всіма прикметами класичного героя.

Попрацюйте самостійно

Почитайте вірші Оксани Забужко (<http://maysterni.com/user.php?id=90&t=1&sf=1>) і схарактеризуйте естетичні категорії, які в них розкрито.

Г. Фантазія. Відтворюючи (себто творячи заново) життя, митець більшою чи меншою мірою, але обов'язково вдається до **фантазії** (від дав.-гр. *φαντασία* — уявлення, зображення). Це — творча *уява*, здатність людини на основі *переробки* засвоєних раніше *фактів життя* створювати *образи химерні*, часто дуже відмінні від реальних.

Фантазія — невід'ємна передумова художньої творчості, Гегель називав її «всезагальною основою всіх особливих форм мистецтва і всіх окремих мистецтв». Фантазія щільно переплетена з символотворенням: також має настанову на чудо, породжена асоціативним мисленням та інтуїцією.

Творча фантазія визволяє людину з пут матеріальних обмежень, розламає затісні рамця фізичного світу, дозволяє оживляти історію,

іноді з дивовижною проникливістю передбачати майбутнє, готувати ґрунт для сприйняття нового, а також пізнавати глибинний, містичний зв'язок різноманітних речей і явищ. За допомогою фантазії можна ширше, збоку, глобально подивитися на світ, зазирнути в ідеальне буття.

Мистецька фантазія лежить в основі таких творів, як цикл повістей Миколи Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Тополя», «Лілея», «Великий льох» Тараса Шевченка, «Смерть Каїна» Івана Франка, «Сонячна машина» Володимира Винниченка, «Дефіляда в Москві» Василя Кожелянка. Часто фантазія стає засобом присутнього розкриття, сатиричного висвітлення потворних життєвих явищ: «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Енеїда» Івана Котляревського (картини пекла), поема «Сон» Тараса Шевченка, «Народний Малахій» Миколи Куліша, «Казка про Дурила» Василя Симоненка.

Попрацюйте самостійно

1. Прочитайте підрозділ «Поетична фантазія» трактату Івана Франка «Із секретів поетичної творчости» (Франко І. Зібр. тв.: у 50 т. Т. 31. С. 71-76). Занотуйте найважливіші та найцікавіші, на ваш погляд, спостереження і міркування дослідника.

2. Стендаль порівнював мистецтво із дзеркалом, яке відображає все, що трапляється на великій дорозі, — і блакитне небо, і бруд, і калюжі. А Оскар Вайльд стверджував: «Мистецтво — дзеркало, що відбиває того, хто в нього дивиться, а зовсім не життя». Яка з цих позицій видається вам переконливішою? Чому?

III.

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА

Досі ми характеризували мистецьку віть чуттєво-мисленнєвого дерева загалом. А тепер зосередимося на особливо потужній гілці цієї віті — літературі.

3.1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

Художня література (лат. *literatura* — написане, рукопис, від *litera* — літера) — це сприймання, відтворення та моделювання світу у *словесних* образах.

Цей термін не зовсім точний. Коректніше було б говорити про *словесне мистецтво* (або *мистецтво слова*), адже йдеться і про усні твори (словесний фольклор), і писані (красне письменство). Однак традиційно утвердилося саме таке формулювання.

Олександр Потебня визначав літературу як «перетворення думки (самого автора, а потім і всіх тих, хто — іноді багато століть — використовує його твір) за допомогою конкретного образу, вираженого у слові»¹. За формулюванням *Юрія Лотмана*, літературою є «будь-який словесний текст, який у межах певної культури здатен реалізувати естетичну функцію»². Інколи на означення словесної творчості загалом (а не лише віршованої) вживають термін «поезія».

Вирішальну роль у літературній творчості, як бачимо з визначень, відіграє слово, без розуміння його природи годі досягнути цей вид мистецтва.

Слово (від праслов'янського *slovo, slovos* — те, що можна чути) — це поєднанням певного *значення* з сукупністю певних *звуків* усного мовлення чи (і) письмових *знаків*. Якщо слово думають і промовляють, то сполучаються значення і звуки, якщо думають і пишуть, то значення і знаки, а якщо ці три процеси поєднують, то значення, звуки і знаки.

Словом, мовою, (тобто другою сигнальною системою) серед усіх відомих нам істот володіє лише *людина*. Існують *дві сигнальні системи*. Перша — відчуття, які виникають у тварини і людини при безпосередньому впливі подразників зовнішнього та внутрішнього середовища на рецептори (гаряче, зелене, духмяне, тверде тощо). Другу ж сигнальну систему становлять слова, що виступають сигналами перших сигналів (згаданих відчуттів). Друга сигнальна система пов'язана з розвитком абстрактного мислення, з утворенням загальних понять, які сформувалися за допомогою слів.

¹ Потебня А. Изъ записокъ по теоріи словесности... С. 59.

² Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература»// Избранные работы... Т. 1. С. 203.

Будь-яке слово фактично уже є *символом* (знаком), що виражає загальне в конкретному, духовне в матеріальному. Наприклад, слово «радість» — суто матеріальна річ, яка сприймається слухом (6 звуків) і зором (7 літер), проте одночасно це знак певного стану душі. Так само слово «дерево» — матеріальна сукупність звуків та букв і zarazом — символ ідеального поняття, що склалося в людській свідомості про такий об'єкт дійсності, як дерево. Таким чином, між особистістю і світом стоїть посередник (медіум) — мова, і саме цим посередником зумовлене світовідчуття людини.

Психологічне підґрунтя та природу функціонування мови глибоко й переконливо дослідив *Олександр Потебня* (насамперед у таких працях: «Думка і мова», «Із лекцій з теорії словесности», «Із нотаток з теорії словесности»).

За його спостереженнями, кожне слово складається з трьох елементів:

- 1) зовнішньої форми — тобто сукупності певних звуків чи знаків;
- 2) внутрішньої форми — уявлення, асоціативного образу того явища, яке виражене у звучанні;
- 3) змісту — лексичного значення.

Візьмімо, для прикладу, слово «вікно». Його зовнішня форма — п'ять звуків і знаків. Зміст — «отвір для світла й повітря в стіні приміщення, куди вставлена рама з шибками». А от внутрішня форма залежить від життєвого досвіду, уяви, фантазії мовця — це може бути образ прощання, чекання (пригадаймо ще раз «О панно Інно...» Тичини) або ж дитинства, української минувшини чи надій на майбутнє («вікно можливостей»), мрій про затишний дім (вікно з видом на сад чи на річку) тощо. Комусь ближча така метафора: «очі — вікна душі». Для когось вікно асоціюється із знаннями: «знання — вікно у світ».

Як бачимо, середній елемент слова — уявлення — дуже індивідуальний і мінливий, з часом він може зникати. За його наявності слово має образне забарвлення і може бути назване художнім; коли ж уявлення втрачається, слово стає необразним і слугує тільки логічною назвою предмета чи дії.

Кількасот тисяч слів будь-якої з сучасних найрозвинутіших мов³ виникли, «виросли» з невеликого числа коренів (500-1000). Меха-

³ Одинадцятитомний «Словник української мови» (1970-1980) подає понад 134 тисячі реєстрових слів, при тім треба пам'ятати, що з ідеологічно-цензурних причин багато питомих українських лексем до цього видання не потрапило, бо вважалися вони тоді «націоналістичними». «Український лексикон кінця XVIII — початку XXI ст.» (2017) містить біля 300 тис. слів. Проте лінгвісти, беручи до уваги діалекти, архаїзми, жаргонізми, терміни, словники окремих письменників, нараховують в українській мові близько мільйона слів.

нізм формування і лексичного збагачення, «росту» мови криється саме у внутрішній формі слів. Тобто кожне нове слово народилось із попереднього (чи попередніх) як образ, троп. Тому практично всі значення у мові за походженням є образні. Тільки що мова (нехудожня), виконуючи насамперед комунікативну й пізнавальну функції, мусить швидко стирати образне забарвлення слова, уявлення замінити поняттям. Отож зовсім безобразне під сучасним кутом зору слово колись було образним.

- У пошуках доказів цього твердження погортаємо «Етимологічний словник української мови» (див. http://litopys.org.ua/djvu/etymolog_slovnyk.htm). Скажімо, дві зовсім різні автологічні лексеми «вірш» і «верства» утворились у прадавні часи як тропи від одного й того ж індоевропейського слова, що означало «віддаль між двома поворотами плуга» (ланцюжки змін: латинське «verto» — повертаю, «versus» — лінія, риска, рядок написаного, українське «вірш» — поетичний текст). Далекі родичі цього слова в українській мові — «вертіти», «веретено»; латинське «versus», литовське «varstas» — довжина борозни, церковнослов'янське «врѣста», українське «верства» — міра довжини чи суспільний прошарок. Слово «гомін» виросло з праслов'янського «рїй, кишіння», згодом відбрунькувалося переносне значення — «мішанина голосів», з нього виросло сучасне — «звучання розмови». Схожі приклади можна наводити тисячами. Як бачимо, уже сама мова є виявом образного мислення і спонукає людину до творчості.
- Яскраво засвідчує таку спонуку, скажімо, *молодіжний жаргон*. Кожне слово у ньому витворене багатим образним мисленням. Кілька прикладів: «баклан» — людина, що багато говорить; «грабка» — рука; «колеса» — черевики; «акваріум» — поліцейська машина з будкою; «колгосп» — нудна компанія; «достоєвський» — людина, що всім набридає тощо.
- Не менш асоціативні, образні також *професіоналізми ІТ-царини*: білочка — спонтанне перезавантаження комп'ютера із невідомих причин; млинець — старий компакт-диск; СНІД — комп'ютерний вірус тощо.

Олександр Потебня простежив ще глибинніші взаємозв'язки між мовою і мистецтвом. Він помітив разючу схожість, однотипність структур слова і художнього твору:

слово	твор
1) звуки	← зовнішня форма → жанр, композиція
2) внутрішнє значення	← внутрішня форма → образність твору;
3) лексичне значення	← зміст → ідея, проблематика.

Для наочности дослідник наводив простий приклад: це мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), яка репрезентує правосуддя (зміст)⁴.

Мова є найбезпосереднішим *виявом духу*. Саме завдяки мові, слову людина творить свою матеріальну та символічну (релігійно-мистецьку) реальність і має можливість духовно розвиватися, удосконалюватися, виростати зі світу матеріального у світ духовний. За вдумливим спостереженням поета Павла Мовчана: «Людина однаковою мірою словесна, як і релігійна (не має значення характер віри: земний чи небесний, соціально-політичний чи суто духовний). У її істоті завжди присутнє поривання до вищого, до подолання себе, яке здійснюється у слові, через слово, тобто в діялозі з Космосом: молитва, заклання, благання, хвала, сповідь... Слова випромінюють енергію, але щоразу іншу. Це нагадує випромінювання світла зірками. Слова доходять до нас з глибини віків, коли ситуація, що його, слово, покликала, давно вже змінилася, проте сигнал чинний. Саме через Слово ми виходимо за межі себе, прилучаючись до всього свого народу. Через Слово відбувається рух, стремління до ідеалу, що перебуває поза тобою і вище. Мова — це весь об'єм нашої народної пам'яті. Людина протистоїть Часові саме в Слові і бореться з безпам'ятством, з ентропією Словом. Власне, Слово і є Пам'ять. А пам'ять — це життя. Бо забуття — це смерть. Пам'ять відбирає і відстоює всі цінності, без яких людина — ніщо».

Як і кожна людина, кожен народ має свою неповторну *національну душу* (національний менталітет, характер). Це сукупність психологічних та поведінкових ознак, особливостей, притаманних певній етнонаціональній спільності. Головним і найвиразнішим *виявом душі нації* є її мова. Скажімо, ключові риси української душі — вільнолюбність і кордоцентризм — переконливо засвідчує наша мова з вільним (рухомим) наголосом, багатоваріантністю лексем, широкими синонімічними рядами, безліччю суфіксів пестливості, вельми милозвучна.

Основним засобом художньої літератури як мистецтва слова є саме мова образна (або художня). Коли слово побутове, виробниче, наукове, ділове виконує насамперед • функцію комунікативну, • породжується передовсім розумом і впливає на розум; то слово художнє насамперед • породжується чуттям (емоціями) і впливає на чуття, • виконує функцію експресивно-естетичну.

Образне слово виступає засобом зв'язку світу матеріального зі світом духовним, засобом матеріялізації, *втілення духовної*

⁴ Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 45.

первини. Цю особливість художньої мови точно розкрив *Йоган Гейзінга*: «Мостом над віковичною прірвою між буттям та ідеєю може стати лише веселка уяви. Прив'язаним до слова поняттям судилося завжди лишатися невідповідними потокові життя. Отже тільки фігуративне, себто образотворче слово спроможне надати речам виразу, просотуючи їх водночас променистістю понять: річ і поняття лучаться в образі. Але тоді як мова буденного життя... постійно зношує образне наповнення слів, здобуваючи власне поверхове існування, лише позірно логічне, поезія і далі культивує фігуративні, себто образonosні риси мови, і то зі свідомою метою»⁵.

Ту ж саму ідею по-своєму розкрив *Олександр Потебня* у підсумках своїх філологічних спостережень: художня творчість базується на внутрішній формі слова; ця внутрішня форма (образ) — завжди приблизність, відносність у значенні слова, завдяки чому тільки й існує поняття поетичності. Якщо ці приблизність, відносність, асоціативність зникають, то зникає і поезія. Художнє слово (творчість) покликане не давати готову ідею (зміст), а бути лише засобом для вираження її (себто образом, а не декларацією).

Різницю між словом художнім і повсякденним наочно пояснив французький поет *Поль Валері* на прикладі різниці між колишньою золотою монетою і теперішньою паперовою купюрою. *Ганс Георг Гадамер* розшифрував і продовжив цю аналогію: якщо взяти молоток і вдарити ним по золотій монеті вартістю у 20 марок так, щоб від карбування не залишилось і сліду, а потім віднести цю монету до ювеліра, натомість можна отримати інші 20 марок. Тобто золота монета містить у собі свою вартість. Так само й вірш — це мова, яка не лише щось означає, але й становить те, що означає. Паперова ж купюра не містить у собі вартості, на яку вказує, вона — лише знак тієї вартості. Так і слово буденне тільки щось означає, є засобом передачі інформації. Коли людина прочитує адресованого їй листа, функція цього листа закінчується.

Натомість справжня поезія не втрачає своєї актуальності через те, що ми її знаємо. Якщо це справді довершений твір, то він говорить мені (читачеві) тим більше, що більше я його знаю.

Також Гадамер актуалізував давнішу думку *Мартіна Гайдеггера*: лише у творі мистецтва усе виявляє свою справжню природу. Колір ніколи не буває такої міри кольором, як у палітрі відомого художника, камінь ніколи не буває настільки каменем, як тоді, коли він у вигляді грецької колони підтримує архитрав. Відтак, — продовжив цю логіку Гадамер, — «слово ніколи не буває настільки словом, як у словесному творі мистецтва»⁶.

⁵ Гейзінга Й. Homo ludens... С. 153-154.

⁶ Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика... С. 136, 139.

Цікаві міркування *Тодося Осьмачки* про природу літератури: «Світ був би страшенно бідний без літератури: минуле, сучасне, майбутнє — все це уподібнолося б суцільній пустелі безводній. Усе було б у ній — житло, споруди, шляхи... і сила-силенна спраглого люду. Література — життєдайна вода на цій плянеті, а поезія — її найб'ючіше джерело. І людина вічно шукатиме в поезії того, чого вона не має і ніколи не матиме на землі. І в цьому — запевнення вічності поезії як вінця людської творчости».

Нагадаймо також ще раз визначення, яке дав *Василь Слалчук*: «Література — це багатовимірна, багатогранна модель взаємовідносин людини з собою (людиною внутрішньою), людини з людиною, людини зі світом (творінням) і людини з Богом (Творцем)».

Попрацюйте самостійно

Перечитайте ліричні мініатюри Т. Шевченка періоду заслання й останніх років. Спробуйте проілюструвати цими творами щойно наведені думки про природу художнього слова.

3.2. ХУДОЖНІСТЬ ТВОРУ

А. Автор — твір — сприймач. Феномен мистецтва реалізується лише за умови співіснування трьох взаємопов'язаних чинників: автор — твір — сприймач (у випадку художньої літератури — читач або слухач).

Автор (від лат. au(c)tor — засновник) — це людина, що реалізує свій мистецький задум у конкретному творі. За Гегелем, об'єктивні закони творчости заломлюються крізь суб'єктивність автора. У праці автора максимально активізуються особистісні й творчі первини людини. Удосконалюючи майстерність, він виробляє неповторну манеру (авторський стиль). Мотиви своєї творчости митець черпає насамперед зі свого життя і втілює у своєму житті чи й у смерті (яскраві приклади — Тарас Шевченко, Василь Симоненко, Василь Стус).

Грунтовно розкрив механізм мистецького мовлення, образотворення Олександр Потебня: «Щось (х), неясне для самого автора, є перед ним питанням. Відповідь він може знайти тільки в минулому своєї душі, в її змісті (А), який уже придбаний або навмисно розширюється. В цьому А ... під впливом питання «х» (що?) справляє деяке занепокоєння, рух, хвилювання; х відштовхує з А все, що для нього не підходить, і привертає споріднене. Це останнє кристалізується в образ «а», що склався з елементів, які перебродили. Виникає судження «х є а» (з А) і разом з тим заспокоєння, яке закінчує акт розвитку»⁷.

⁷ Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 269.

Незрідка (особливо у літературному мистецтві) постає т. зв. *образ автора*. Він створений, як і інші персонажі, первинним, реальним автором і якимось представлений у творі (як вигаданий оповідач, герой-розповідач або подоба авторського я).

Твір — це змодельована автором цілісна багаторівнева художня система, що втілює певну ідею. Взаємини автора і його твору вельми складні, іноді й напружені. Це зумовлено тим, що, — за спостереженнями психологів, — існують чотири типи співвідношення свідомого і позасвідомого у творчості: 1) перевага свідомого; 2) перевага позасвідомого; 3) взаємне гальмування; 4) плідна взаємодія⁸. Свідоме пов'язане з волею, логікою, світоглядом, а разом з тим і з певними обмеженнями, комплексами автора; позасвідоме — зі сваволею, хаосом відчуттів, асоціацій, візій, що заповняють неконтрольований автором твір. Зрозуміло, саме четвертий тип є найбільш продуктивний.

Точну аналогію запропонував Карл Ґустав Юнг: автор і його твір пов'язані, *як мати й дитина*. Якесь мати може бути (за Юнговою ж таки термінологією) тільки «інструментом», «інкубатором» для виношування дитини. Але найчастіше вони взаємопов'язані, взаємозалежні: мати, всім серцем люблячи дитя, дарує йому всю свою увагу, дбає про нього, а воно живиться її енергією, успадковує її дух, любить і підтримує її, при цьому кожен живе своїм окремим життям.

Цю ж логіку переконливо розгорнув Олександр Потебня: «... думка, яку об'єктивував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом і стороннє. Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням або піддає його заслуженому чи незаслуженому осудові — все одно він ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття»⁹.

Сприймач, або **реципієнт** (від лат. *recipio* — одержую, сприймаю), — це адресат автора, людина, яка осягає мистецький твір з позицій свого життєвого, духовного та естетичного досвіду і смаку. Отже, сприймання художніх творів індивідуально-суб'єктивне, варіативне, неповторне. За влучним спостереженням Потебні, «думати при слові те, що думає інший, означало б перестати бути самим собою». «Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна повідомити й у творі мистецтва;

⁸ Див.: Завгородня О. Психологія художньо обдарованої особистості: гендерний аспект. Київ: Наукова думка, 2007. С.37-38.

⁹ Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 48-49.

зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє. Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті»¹⁰.

Так стає зрозумілою причина автономності твору щодо його автора, а також спорідненість, однотипність (і водночас автономність) душевної роботи творця і сприймача: «У процесі розуміння виявляються ті ж основні риси слова, що й у мовленні. Мовлення й розуміння суть лише різні сторони одного й того ж явища»¹¹.

Дослідники розрізняють навіть дві форми твору — *авторську* (втільнений творчий задум митця) і *сприймацьку* — (художній світ, що виникає в душі людини під впливом авторського твору).

Така суб'єктивність уможливорює відмінні чи й протилежні інтерпретації одного й того ж твору. І все ж трактування й оцінки не можуть бути нескінченно різними.

Грунтовне осмислення цієї проблеми знаходимо у працях Умберто Еко. Видатний семіотик виокремлює три інтерпретаційні стратегії: з позицій інтенції 1) автора, 2) читача, 3) тексту (твору). Зазвичай змагаються між собою радикально *авторська* і радикально *читацька* стратегії — коли інтерпретатор намагається максимально точно відтворити первісну інтенцію автора або коли використовує твір лише як поштовх для нестримного польоту своїх асоціацій. Обидва ці підходи сумнівні, бо авторську інтенцію часто складно відшукати, вона також може бути неістотною. Так само жодна інтерпретація не є нескінченна, існують критерії, що її обмежують. Ці критерії *диктує сам текст*. Отже, інтенція тексту має бути визначальною в науковій інтерпретації.

Між інтенцією тексту, автора і читача виразно проступає діалектичний зв'язок. Вдаючись до інтерпретації, маємо відповісти собі на запитання: чи знаходимо те, що текст промовляє завдяки силі своєї зроченості та системи означування, яка його підтримує, чи також знаходимо те, що постає завдяки силі власної системи очікувань? При цьому потрібно зважати на те, що «інтенція тексту не виявляється на його поверхні», а тому про цю інтенцію «можна говорити лише як про результат читацького здогаду. Ініціатива читача за своєю сутністю полягає у висуванні припущення щодо інтенції тексту... Сам текст — це щось більше, ніж параметр, що використовується для підтвердження інтерпретації: текст є предметом, що вибудовується через інтерпретацію, яка має форму

¹⁰ Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 49.

¹¹ Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 267.

замкненого кола, бо підтверджується на підставі того, що сама збудує». Єдиний спосіб перевірити свої припущення, — наголошує дослідник, — це звірити домисел із текстом, як зі зрощеною цілістю. Пояснення одного фрагмента тексту приймається тільки тоді, коли воно підкріплюється змістом іншого фрагмента¹².

Попрацюйте самостійно

Прочитайте статтю Оксани Філатової «Від "смерті" до "реанімації": метаморфози авторства в сучасному літературознавстві» (Studia Methodologica : [науковий збірник]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 29. С. 169-174; див. http://194.44.132.109/bitstream/123456789/2973/1/Filatova_Oksana.pdf). Сформулюйте ключові положення студії у формі тез.

Б. Природа художности. Визначальною мірою якості, досконалості, цінності мистецького твору, зокрема літературного тексту, є *рівень його художности*. Отож, бодай у найзагальніших рисах розкриємо це поняття — художність. • У широкому сенсі художністю іменують образність, яка вирізняє мистецтво з-поміж інших царин життя. • У вузькому, для нас головному — мистецьку якість твору.

У творі мистецтва (як і у всьому суцільному) можна розрізнити зміст і форму. Щоправда межі між ними надто умовні й нечіткі (особливо на рівні композиції і сюжету). Однак такий поділ потрібний для ефективного осмислення мистецьких явищ.

Головним, визначальним у творі є *змістовий складник*. Значущість змісту зумовлена важливістю досліджуваних у ньому фактів життя, вагомістю для людини тих ідей, які він розкриває. Проте актуальний зміст належно сприйметься лише тоді, коли буде досконало розкритий, утілений.

Таким чином, **художність** твору — це його мистецька *якість*, яка полягає у *гармонійному поєднанні важливого змісту* і відповідної йому досконалої *форми*. Лише той твір, у якому існує повна відповідність поміж усіма його складниками, гармонія, організована ідейним змістом, можна назвати високохудожнім.

Художність тексту безпосередньо пов'язана з його *енергетикою* (енергетичною зарядженістю): що майстерніше зуміє автор «заразити» читача своїми емоціями, енергією своїх переживань (пригадайте визначення мистецтва, дане Львом Толстим — див. підрозділ 2.1), то художнішим вийде його твір. Не випадково Євген Маланюк трактував поезію як особливу форму енергії: «Поезія — це вірш, наладований енергією, подібною до електричності. Коли

¹² Див. Еко У. Маятник Фуко // Еко У., Рорті Р., Куллер Дж., Брук-Ровз К. Інтерпретація і надінтерпретація... С. 638, 662-663.

тієї наладованості немає, тоді вірш, хоч як технічно досконалий, зі всіма римами й алітераціями, залишається лише віршем»¹³.

Докладніше окреслимо складники і критерії¹⁴ художності твору¹⁵. Розглядаючи цю проблему, треба насамперед гармонійно (за формулою «і — і») вирішити опозицію «вічне — мінливе». У людині, а відтак й у творенні нею мистецтві, поєднуються духовне і матеріальне, зміст і форма, незмінне і мінливе. Мистецтво проникає у світ духовний, розкриває вічні теми та ідеї, творить красу. Разом з тим воно є явищем суспільним, конкретно-історичним. Тому основні критерії, безсумнівно, вічні, як вічне загальне поняття про добро і зло, прекрасне і потворне. Але при тому кожна доба, кожен напрям, течія відповідно корегують ці критерії (надто ж формальні).

Складники і критерії художності поділяють на змістові й формальні.

Змістові складники і критерії художності

1. Досконалість ідейного змісту. Як відомо, ідея — то серцевина, душа твору, без неї твір просто не може зорганізуватись у певну цілість. Тому не існує творів «безідейних». Інша річ — яку ідею, проблематику пропонує автор. Вона має бути • *новою*, а не банальною, • *відкриттям*, а не повторенням давно відомого; • *актуальною*, важливою, цікавою для конкретного читача; • а найголовніше — *гуманістичною*.

Гуманізм (від лат. *humanus* —людяний) — людинолюбство, утвердження духовного здоров'я і краси людини, гармонійності стосунків між людьми та між людиною і довкіллям, діяльність в ім'я свободи і щастя людини. Власне, у гуманістичній спрямованості і полягає суть, першопокликання мистецтва. Пригадуються слова Вінсента Ван-Гога: «Немає нічого більш художнього, ніж любити людей».

Якщо розглянути ідеї будь-якого видатного, визнаного часом твору світової літератури, то він обов'язково гуманістичний. Вищий ступінь гуманізму визначає такі шедеври українського письменства, як, наприклад, «Марія» Тараса Шевченка, «Мойсей» Івана Франка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Сонячні клярнети» Павла Тичини, «Я (Романтика)» Миколи Хвильового, «Жовтий князь» Василя Барки, «Собор» Олеся Гончара.

2. Глибина осягання світу. Мистецтво покликане адекватно, глибинно, діалектично розкривати найпосутніші, визначальні прикмети

¹³ Маланюк Є. Книга спостережень... С. 105.

¹⁴ Критерій (від д.-гр. *κρίτηριον* — засіб судження) — мірило для оцінки явища, ознака, взята за основу класифікації.

¹⁵ Цьому питанню присвячені студії Григорія Клочека «У світлі вічних критеріїв» і «Синергія літературного твору». У своєму трактуванні орієнтуюся передовсім на ці праці.

і проблеми життя. На таке розкриття здатен лише *талановитий митець*. Тому що його психіка особлива, витончена. Він • багатоманітніше й глибше сприймає дійсність, аніж умовна пересічна особа; • його уява працює з підвищеною активністю; • він наділений винятковою емоційною чутливістю, має низький «больовий поріг» (близько до серця сприймає чуже горе, страждання); • загострено відчуває гармонію, красу чи, навпаки, потворність; • володіє інтуїцією.

Властиво, талант і визначають насамперед ці риси.

Ефект упізнаваності характеру чи якогось життєвого явища значною мірою забезпечують *точні, промовисті художні деталі*. Григорій Ключек у монографії «У світлі вічних китеріїв» ілюструє цю тезу, аналізуючи уривок з оповідання Григора Тютюнника «Оддавали Катрю»: «Прийшли й музики з села: Іванушка — скрипаль, у якого верхня щелепа видавалася вперед, а нижня трохи запала, очі в Іванушки були великі, сірі й дивилися на світ з довірливою добротою; Шурко-баяніст і завклубом, білочубий сором'язливий хлопець, який зимовими вечорами, коли в клубі не було нікого, сидів у порожньому фойє і складав свою музику — в ній учувалася піщана пустеля, спекота і тиха журба за домівкою, Щурко недавно ще служив у Середній Азії; Василь Кривобік — сопілкар і конюх у лікарні, що привіз із війни один-єдиний трофей — фабричну сопілку добрячої роботи; четвертим музикою був Мишко Мушник, бубоніст і колгоспний шофер, що міг вибивати на бубні кийком, ліктями, колінами, підборіддям, головою і вигукувати під гопак, червоніючи й витріщуючи очі: «А давай-давай-давай! Гоп-ца! А ца-ца!»

Тютюнникові вистачило кількох штрихів для психологічної характеристики музик. При цьому кожен образ індивідуалізований, прочитується «в глибину», пізнається. Усі чотири герої представлені як музично (художньо) обдаровані люди. Але мотивація у кожного своя. Іванушка — некрасивий хлопець (сільський Паганіні) і, з усього видно, страждає від цього. Тому гра на скрипці допомагає йому утвердити себе. Він дуже добрий, вразливий, незахищений; від природи його натура тонка і чутлива. Для Шурки-баяніста музика — покликання. Він наділений міцною емоційною пам'яттю: усе пережите в армії постійно повертається до нього з такою повнотою, що з'являється потреба самовиразитися через музику. Закономірна його риса — сором'язливість. Це наслідок делікатної мистецької організації душі, постійного самозаглиблення, а також остраху саморозкритися, що загрожувало небезпекою здатися диваком в очах земляків. Василя Кривобока характеризують дві деталі. Його безкорисливість і житейська непрактичність засвідчується тим, що з війни приніс єдиний трофей — сопілку. Але саме це говорить про

його природний потяг до музики. Друга деталь — місце роботи Василя: він конюх, і то не в колгоспі, а в лікарні. Для такої душевно м'якої людини важко знайти годящійся роботу. Мишко Мушник різко відрізняється від решти музик своєю розкутістю, компанійською натурою. Простий і природний, але й дещо грубуватий, до музик він приєднався через прекрасне відчуття ритму, якому він віддається до самозабуття.

У вдачах героїв автор вирізняє домінантні, характеротвірні риси, так що читач може доконструювати, пізнати їхні натури вповні. Прикметно, що, змальовуючи навіть епізодичних персонажів, Тютюнник виокремлює щонайменше дві деталі. Адже два-три взаємоузгоджені штрихи вичерпно розкривають одну й ту ж домінантну рису характеру (це вже вектор, який допомагає читачеві доконструювати образ).

У високохудожньому творі фіксуються найсуттєвіші деталі відображуваного явища, що асоціативним шляхом викликають у читача цілісне уявлення про саме явище. Так відбувається «розкручування» образу «в глибину». Тепер стає зрозуміло, чому художність образу залежить від його правдивості, тобто від того, наскільки точно він розкриває сутність певного явища. Правда не лежить на поверхні, осягнення її не може відбутися без занурення у життєві глибини. А естетична реакція виникає тільки за умови, коли читач відчуває наявність нової, ще не знайомої йому інформації — відкриття.

Водночас *правдивість не слід ототожнювати лише з життєповідністю*. Як уже мовилося, всяка художність передбачає творчу умовність, відхід від конкретних реалій життя. Але не від його сутності. Тим паче, що вимогливий сприймач очікує від твору не просто копії щодення, а художньої інтерпретації дійсності з вищих духовних позицій.

На шляху до осягання сенсу буття якраз дуже ефективною може виявитися *художня фантазія*. З її допомогою автор має змогу у збільшеній проєкції, рельєфніше розкривати ті чи ті вияви дійсності (поема «Сон» Тараса Шевченка, «Казка про Дурила» Василя Симоненка, «Московіяда» Юрія Андруховича). Крім того, реалізоцентричне мистецтво *відображає, типізує* життя, а романтичноцентричне — *моделює, символізує* його, іноді в дуже умовних формах. І таке осягання світу також може бути глибинним, присутнім. Скажімо, у переважно фантазмагорійних малярських роботах Мікалоюса Чурльоніса, Марії Приймаченко чи Івана Марчука, у наскрізь метафоричних, асоціативних віршообразах Миколи Вороного (та ж «Блакитна панна») чи Володимира Свідзинського прочитуються ключові істини існування людини і світу. Музика та словесна лірика взагалі зосереджені не на зовнішній реальності, а на розкритті глибинних людських переживань і буття духовного

(музичні твори Людвіга ван Бетговена, Миколи Леонтовича, того ж Чурльоніса чи Ігоря Стравинського, рання лірика Павла Тичини, вірші Миколи Воробйова).

Важливий ще один аспект проблеми. Для правдивого розкриття дійсності у творі автор повинен мати не лише талант, а й *високу моральність, громадянську мужність*. Чесний показ потворних сторін існування суспільства зазвичай дратує лицемірних обивателів, а правда про помилки чи й зlodіяння влади розлючує можновладців. Відтак ускладнюється життя такого справедливця (в умовах тоталітарного режиму — аж до ув'язнення, тортур, загибелі). Тому часто митець змушений робити непростий вибір: або правдиве змалювання дійсності — або особисте благополуччя. Мабуть, тому й зауважив поет Володимир Затуливітер: «У мистецтві, як це не дивно, більшу питому вагу має совість, а не талант».

А тим часом без глибокого втілення правди життя художність неможлива. Візьмімо хоч би хрестоматійний колись вірш Максима Рильського «Моя Батьківщина»:

Моя Батьківщина — подолана ніч,
На камені вирослий колос,
Моя Батьківщина — це Леніна клич,
Це Сталіна голос.
Цвіте Казахстан, Закавказзя і Дін,
Росія цвіте і Україна...
Союз непоборних радянських країн —
Моя Батьківщина.

Хоч і виконаний досить професійно з погляду форми (виразна метафорика, рефренність, уміло застосовані анафора, кільце, вдала амфібрахійна ритміка), цей текст жодного стосунку до художности, мистецтва не має, бо в ньому грубо спотворена основоположна правда життя. Те ж саме можна сказати про твори, перейняті офіційним патосом, усіх митців, зламаних радянським режимом.

Серйозною перепорою на шляху правдивого розкриття дійсности у творі є *белетризм* мислення автора. Белетристикою (від франц. *belles lettres* — красне письменство) у широкому розумінні називають художню прозу на відміну від поезії та драматургії, у вузькому — розважальні твори без глибокого змісту, призначені для масового читача. Тут ідеться саме про це, друге значення.

Белетристична настанова передбачає не правдиве, глибоке, а правдоподібне, поверхове, стереотипне змалювання життя. Белетрист видає бажане (чи то владою, чи то читачем, чи то самим автором) за дійсне. Характерні риси цієї манери — непізнаванність

(нежиттєвість), рекламність (робленість, штучність, лакованість) і трафаретність образів та ситуацій. Головна мета белетриста — не створити високохудожній твір, а за допомогою мистецтва прислужитися владі (чи й просто вижити) — в тоталітарних суспільствах; сподобатися читачеві і добути славу, гроші — в демократичних. З відомих причин українська підрадянська література була всуціль белетризованою. Сьогодні накопилася нова хвиля белетризації. Проте якісно відмінна від радянської: тепер замовником «масового читва» виступає не влада, а читач. Тому зникає офіційна ідеологізація, занудне моралізаторство, криводушність; белетристика легалізована як форма заробітку і переважно не претендує на високе мистецтво, не силиться його підмінити, як то було в тоталітарному суспільстві.

Складники та критерії досконалости форми

3. **Системність, органічність твору.** Працюючи над твором, митець прагне щонайповніше втілити художню ідею (мотив) і досягти якомога сильнішого естетичного впливу на сприймача. Тобто всякий високохудожній твір є *система, організм*, що складається із певних узаємопов'язаних елементів, цілковито підпорядкованих розкриттю ідеї. Тож саме ідея (мотив) постає у творі системоутвірним чинником.

Складниками системи твору є **художні прийоми** (засоби). За характером функції їх поділяють на мовні, сюжетні, композиційні, характеротвірні, ритмотвірні та ін. Так, • *мовні* прийоми реалізуються через використання виражально-зображальних можливостей мови; • *сюжетні* — через побудови причиново-наслідкових рядів подій і вчинків героїв; • *композиційні* — шляхом розміщення художнього матеріалу.

Отож аналізуючи твір, треба насамперед простежити роботу системоутвірного чинника, сиріч виявити, як саме і наскільки успішно ідея (мотив) формує, організовує твір у системну цілість. Що вища внутрішня організація твору, то вищий рівень його художности.

Звернімося до конкретного прикладу. У вірші «Садок вишневий коло хати...» Тарас Шевченко закарбовує (мов на кіноплівці) ідеально досконалу для людини модель життєустрою, що здавен (ще від Трипілля) виробилася в Україні і, попри всі руйнівні удари ззовні, продовжувала функціонувати аж до знищення хліборобської верстви більшовицьким режимом. Сутність цієї моделі — у родинному укладі, кордоцентризмі, гармонійному взаємозв'язку людини з довкіллям і Богом, у зрівноваженні двох форм буття — духовної і матеріальної. Отож, у змальованому Шевченком світі бачимо село (громаду) як коло дружніх сімей, споріднених, але й суверенних,

самодостатніх. Тут панує гармонія людини і природи (хліборобська праця, садок, хрущі, вечерея й сон коло хати), людини і мистецтва (спів дівчат, що вертаються з поля), гармонія людини і Космосу, Бога (зіронька над вечерувальниками в саду). Найменший порух дисгармонії у цьому світі одразу ж утихомирюється всезагальним ладом, красою буття:

Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати,
Так соловейко не дає.

Такий мотив — системотвірний чинник вірша. Автор прагне, аби кожен сприйняв цю картину якнайінтимніше, через призму власних спогадів і переживань, тому підштовхує читача до співтворчості — називає лише окремі штрихи картини і дає змогу додумати, доуявити решту деталей, у такий спосіб звертається до нашої «пам'яті серця», особистого життєвого досвіду.

На реалізацію цього творчого надзавдання скеровані всі художні прийоми вірша¹⁶.

- Обрано саме тип *легкого асоціювання*. Це зауважив ще Іван Франко: «Поет без ніякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом; та, придивившись ближче, бачимо також, що ті слова передають, власне, найлегші асоціації ідей, так що наша уява пливе від одного образу до другого легко, мов той птах, що граціозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все нижче й нижче. В тій легкості і натуральності асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші»¹⁷.
- Автор вдається до своєрідного, сказати б, *«кінематографічного» прийому*. Поетична розповідь немов *розкадрована*. І то кожен наступний кадр (звичайно це — рядок) не просто додається до попередніх, а «накладається» на них, переплітається з ними, щоб у сукупності створити цілісну картину-образ. Перша частина-строфа — повернення селян з поля (кадри: «Садок вишневий коло хати», «Хрущі над вишнями гудуть» і т.д.). Друга частина-строфа — селянська вечерея (кадр загальним планом: «Сем'я вечерея коло хати», далі — кадри-рядки конкретизації). Третя — село засинає...

¹⁶ Скористаюся далі чутливими спостереженнями Юрія Івакіна над мікропоетикою цього твору. Докладніше див.: Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. Київ, 1986. С. 196-198.

¹⁷ Франко І. Із секретів поетичної творчості// Зібр. тв.: у 50 т. Т.31. С.68.

- Дуже рідкісний у Шевченка прийом — *автор об'єктивізується*, ніби оператор, що тримається поза кадром, залишає читача на самоті з відтворюваною красою. Лише пестливі форми — «садок», «соловейко», «зіронька», «діточки» натякають на ставлення поета до зображуваного.
 - Перед нами так званий *автологічний вірш*, себто вірш практично без тропів. У ньому відсутні метафори, порівняння, інші тропи, за винятком хіба трьох епітетів: вишневий (садок), вечірня (зіронька), маленькі (діточки). Та й ці епітети не суб'єктивно забарвлені, а інформативні, скорше власне означення. У такий спосіб підкреслено справжність змальовуваного світу, краса його натуральності і простоти.
 - Образність досягається тим, що дібрані поетом деталі викликають у нас емоційно забарвлені уявлення про дії і предмети (*залучають до співтворчості*). Ці образи знову ж таки переважно кінематографічні — зорові (ось «садок вишневий», ось «плугатарі з плугами йдуть», ось «сем'я вечерея коло хати» і т.д.). Водночас поет збагачує ці зорові картини слуховими образами (хрущі «гудуть», дівчата й соловейко «співають», слуховим є й образ нічної тиші). Крім того, представлена картина підкреслено динамічна (жива): плугатарі «йдуть», сем'я «вечерея», дочка «вечерять подає» і т. д. Звідси насиченість вірша дієсловами, наявними майже у всіх його рядках. І не випадково більшість дієслів поставлено у вірші наприкінці рядка — в позицію клавзули, що посилює їхнє значення.
 - Рими вірша надзвичайно легкі, переважно дієслівні. Це надає ліричній розповіді особливої природности, невимушености та пісенної мелодійности — є відблиском зображуваної у творі гармонії хліборобського світу. Як, до речі, й однакові закінчення перших рядків усіх трьох строф — «коло хати».
- Отже, перед нами чітко, послідовно впорядкована художня система.

4. Оптимальна організація твору. Талановитий митець, працюючи над твором, перебирає безліч варіантів, прийомів, аби знайти найоригінальніший, найдоцільніший (тоді як белетрист зупиняється на першому стрічному, на найлегшому варіанті). Ділячись секретами творчості, Лев Толстой зауважував: «Із тисячі думок, що клубочаться в голові письменника, повинна бути вибрана тільки одна думка, а з тисячі варіантів, де вона може бути втілена, треба знайти тільки один, найбільш імовірний для неї варіант»¹⁸. Без такої самовимогливости, покликаної гострим відчуттям оптимальности,

¹⁸ Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 1. Москва: Изд-во Ком. акад. 1930. С. 105-106.

неможливо створити довершений (високохудожній) мистецький твір. Оптимальність прийому треба оцінювати, виходячи з того, як глибоко розкриває він ідейну доміную.

Легко проілюструвати цей критерій, скажімо, порівнюючи різні авторські варіанти вірша *Василя Симоненка «Лебеді материнства»*¹⁹. В рукописі є гарні самі собою рядки, але вони не ввійшли до остаточного тексту, бо дещо відводили вбік від розгортання основного мотиву: «Можна вибрати собі долю, дівчину кохану і носить її у грудях, мов солодку рану»; або: «Прилітайте до колиски, лебеді рожеві. Заспівайте пісню-мрію сину Василеві» — це вже надто конкретний автобіографічний момент, автор же хотів створити образ ліричного героя, у якому б пізнавав себе кожен українець. Трапляються й не зовсім удалі бічні відгалуження: «Ой росте у тебе Дуже син хороший, Буде в нього щастя І не буде грошей» — вельми актуальні для автора, ці рядки «здешевлювали», побутовізували загальний патос твору. Одразу ж відчувши це, поет густо закреслив їх і приписав збоку: «На металолом».

Не спершу було знайдено і найкращий варіант нині хрестоматійних останніх строф вірша. Ось проміжні редакції: «Будуть за тобою завжди крокувати Очі материнські та батьківська хата»; «За тобою слідом будуть крокувати Очі материнські й українська хата». Слово «крокувати», очевидно, творить інший емоційно-інтонаційний малюнок — асоціюється зі швидкою, рішучою ходою, що підкреслює і звукосполучення «кр», отож, воно було замінено на м'яке, ліричне, неквапне «мандрувати». «Батьківська» й «українська» хата — звичайні означення, тому автор в остаточному варіанті висловлює ту ж саму думку, але образніше — епітетом «білява» хата, і то суфікс -яв- оживлює, олюднює образ. Наступні дві строфи спочатку звучали також дещо інакше: «І якщо впадеш ти на чужому полі, Прийдуть із Полтави верби і тополі, Стануть біля тебе, листом затріпочуть І навік закриють карі твої очі». Топонім «Полтава» знову ж таки привносить надмірну конкретизацію, замінивши його на «Україна», поет ще раз підкреслив тотожність Батьківщини й рідної нації (в умовах імперії, коли нав'язувалося наднаціональне поняття «соціалістичної Батьківщини — СРСР», це було надзвичайно важливо). «Над тобою» звучить у цьому контексті переконливіше, ніж «біля тебе». Так само значно ліричніший, образніший, точніший рядок остаточного варіанту «Тугою прощання душу залоскотуть», аніж «І навік закриють карі твої очі». Епітет «карі» створював зайву конкретизацію, а головне «закрити очі» — фраза однозначна, «тугою ж прощання залоскотати душу»

¹⁹ Докладний текстологічний аналіз цього твору зробив Анатолій Ткаченко у книжці «Василь Симоненко. Літературний портрет» (Київ, 1990. С. 64-65).

означає те саме, але і прочитується «в глибину», свідчить про життєдайний взаємозв'язок українця з рідною землею; якщо у «закрити очі» проступає і небажаний побічний відтінок — умертвити, поховати й фізично, то вже очевидно, що під «тугою прощання душу залоскотати» розуміється саме духовна мука, а то й загибель людини на чужині від ностальгії.

5. Внутрішня згармонізованість твору. Йдеться про взаємозалежність, взаємоузгодженість, внутрішні взаємозв'язки усіх складників, виражальних прийомів твору (композиції, системи образів, мови, ритміки). Кожен прийом не існує відокремлено і самоцінно, а вимагає прийому іншого, йому відповідного. Без такої згармонізованості твір не може бути цілісним і довершеним.

Проілюструю цю тезу, вдавшись до рідко застосовуваного фоносемантичного аналізу. Він базується на тому, що кожен звук мови асоціюється в абсолютної більшості людей з одним і тим же емоційним станом та кольором. Розглянемо з цих позицій вірш *Павла Тичини* «О панно Інно...». Нагадаю: у творі реалізується художня надмета (мотив) — відтворити невтолиму тугу за втраченим коханням, переплетену зі світлим спогадом про нього. Так от, у першій строфі найчастіше повторюється звук «н» — 33 рази. Він відповідає світлому, ніжному почуттю. Як і звук «і», що вживається 14 разів. Звук «о» асоціюється з болем, білим кольором, снігом, смертю — у строфі 18 «о». Дуже багато у вірші м'яких звуків — аж 42, вони увиразнюють ніжність. Ще одне прикметне спостереження: у першій мажорній строфі шиплячих лише 3, у другій — мінорній — уже 11. А це печальні, темні звуки.

Отже, навіть звуковий ряд взаємопов'язується з ритмічним, мовним, образним і сприяє найефективнішому втіленню художнього завдання. Зрозуміло, автор не свідомо добирав відповідні звуки, це дія надхнення, наладування душі митця на певну емоційну хвилю у момент творення.

Згармонізованість складників художньої системи є певним компромісом між ними, що вибудовується під впливом якогось одного, найбільш активного за своєю функцією складника — *домінанти*. Домінантний складник керує, визначає і трансформує інші складники. Ним може бути ритм, мелодика, образність, сюжетність тощо.

Наприклад, домінантним складником вірша «Годинник» *Григорія Чупринки* є ритмомелодика:

Тик-так!.. Тик-так!..
Тихо стукає годинник,
Тихне, гасне ночі ляк.
На години,
На хвилини

Линуть зміни,
Переміни;
Пробігають,
Пролітають,
Поки смерть не привітають
Стуком сонним,
Монотонним,
Мов кивком потустороннім:
Тик-так!..

А у верлібрах *Віталія Бориспольця* усе визначає парадоксальність думки, натомість відтісняється ритм, мелодика, образність, тропіка:

* * *

Був їй другом
Пішла
Шукати господаря

* * *

Коли
на землі не залишиться
жодної
порядної людини
я жалкуватиму
що не народився собакою

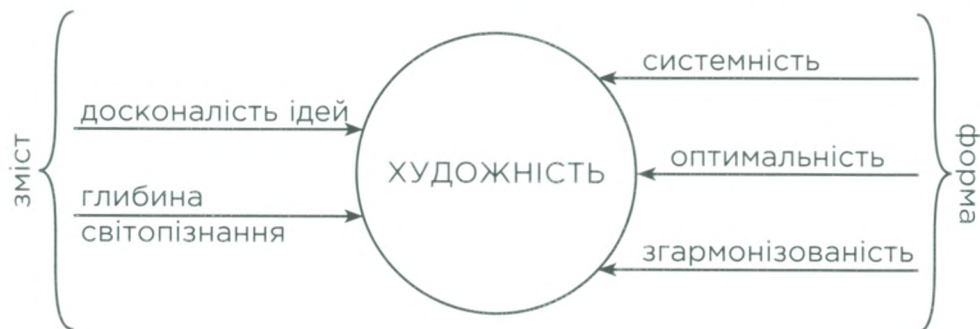
Абсолютна домінанта поезії *Станіслава Вишенського* — затемнена, розрахована на витончене асоціативно-інтуїтивне сприйняття образність:

* * *

Вікно — ікона з молоком,
під цвітом — богорівне тіло:
я переповнений білком —
чиєюсь тінню.
Так в яблуню ховався кінь,
кора — на вакуум покрови:
оскома — підкопитна тінь —
зробила під емаль підкопи...

Ясно, що домінанти стилю кожного автора зумовлені передовсім особливостями його мистецького бачення, його світосприйманням.

Отже, феномен художності визначають головним чином щойно окреслені компоненти. Вони ж слугують критеріями вартості будь-якого твору, дозволяють досить точно розрізнити поняття «мистецтво», «немистецтво», «псевдомистецтво», «антимистецтво».



Попрацюйте самостійно

1. Простудіюйте розділ «Критерії художності твору» посібника Василя Іванишина «Нариси з теорії літератури» (див. <https://ukrlit.net/info/sketch/index.html>). Зафіксуйте у схематичній чи тезовій формі систему критеріїв, яку пропонує дослідник. Проілюструйте кожен з критеріїв самостійно дібраними прикладами з української літератури.

2. Дослідіть художність одного з творів Василя Трубая (див. <http://185.65.246.38/java-book/book/2927106>) чи Любови Пономаренко (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?id=296>).

3.3. ЛІТЕРАТУРА ТА ІНШІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

Дослідники докладно розкрили спільне й відмінне між образами у різних видах мистецтва. Ще 1766 р. *Готгольд Ефраїм Лессінг* у трактаті «Лаокоон» підкреслював, що предмет малярства — тіла (явища, які існують одне коло одного в просторі), а предмет літератури — події (явища, що настають одне за одним у часі). Проте всі тіла існують не лише в просторі, а й у часі; з другого боку, події теж не відбуваються самі собою, а їх чинять якісь істоти (тіла). Тому малярство відтворює й події (час), лишень за допомогою показу змін тіл, також література зображає і тіла (простір), тільки що за допомогою подій. Малярство може використовувати у своїх композиціях, де явища (тіла) існують одночасно (лише у просторовому вимірі), тільки одну мить якоїсь події і через це мусить вибирати таку мить, аби з неї стало зрозумілим і те, що минуло, і те, що має статися. Так само література у своїх описах, де явища показані у розвитку (у часовому вимірі), може використовувати тільки одну властивість тіла і через це мусить вибирати таку властивість, яка б допомогла читачеві уявити чуттєвий образ цього тіла.

Отже, перевага малярства — у здатності зобразити цілість, слабину — у труднощах зобразити зміни, рух; у літературі ж усе навпаки. Найуміліші митці, знаючи цю закономірність, примудряються обертати те, що розвивається послідовно, у те, що існує поряд (художники), чи те, що існує поряд, у те, що розвивається послідовно (письменники). Як бачимо, уже тут чітко окреслено ту естетичну категорію, яка пізніше одержить назву мистецького хронотопа.

Для ілюстрації своїх узагальнень Лессінг подав уважні спостереження над творчою манерою Гомера. Сліпий співець звичайно характеризує одну річ лише однією якоюсь рисою. Корабель у нього або чорний, або порожній, або швидкий. Зате, як корабель пливе, як він відчалює, як пристає до берега, поет зображає так докладно, що маляреві треба було б п'ять або й шість окремих картин, якби він хотів усе те відтворити на полотні.

Коли ж особливі обставини змушують Гомера трохи довше затримати наш погляд на якомусь окремому реальному предметі, то все одно з того не виходить картини, що її маляр міг би передати пензлем. Гомер безліччю способів розбиває предмет на цілу низку моментів, у яких той щоразу постає іншим, і маляреві доводиться чекати на останній момент, аби показати останній образ, що його поет показав у розвитку. Наприклад, коли Гомер хоче змалювати нам Юонину колісницю, він велить Гебі скласти її з окремих частин перед нашими очима²⁰.

Ще докладніше проблему «література — малярство, література — музика» дослідив *Іван Франко* у розвідці «Із секретів поетичної творчості». Український теоретик, як і німецький, наголошує, що визначальною властивістю образотворчого мистецтва є нерухомість. І лише найталановитіші художники засобами, що зазвичай виражають лише нерухомість та спокій, можуть викликати в наших душах враження руху. І література має посутньо ту ж саму мету: за допомогою властивих уже їй засобів репродукувати у душі сприймача певні життєві моменти.

Але коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, за допомогою зорових вражень розбуджує в наших душах образи, які перебувають в асоціативному зв'язку з певним зоровим враженням (наприклад, бачимо на малюнку дерева з нахиленим в одному напрямі гіллям і здогадуємося, що віє вітер), то література апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі за допомогою слів і до всіх інших чуттів, отже, може зродити в наших душах такі образи, викликати які малярство не здатне.

²⁰ Див. : Лессінг Г.Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії... С.103-174.

Та найважливіше — апелюючи відразу до двох головних наших чуттів, до зору і до слуху, література поєднує в собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу. Вона здатна показувати речі у спокої, розміщені одні біля одних, і в русі, як одні настають після інших.

Таким чином, основна відмінність між малярством і літературою полягає в тому, що художник дає нам *враження* кольорів, апелює безпосередньо до *чуття* (зорового), а письменник викликає тільки *спогади* кольорів, апелює до *уяви*.

Скажімо, зовсім по-різному художник і письменник малюють лінії (представляють перед нами певні тіла). Художник просто кладе лінії перед нашим зором. Письменник не може зробити цього, він словесними засобами викликає в нашій уяві образи ліній. Візьмімо для прикладу придніпровський пейзаж: високий берег, яр, село внизу, ще нижче ріка. Маляр закріпить контури усіх цих тіл на папері так, як вони являються його оку у своїй лінійній непорушності. Письменник же малює цей пейзаж інакше:

Із хмари тихо виступають
Обрив високий, гай, байрак;
Хатки біленькі виглядають,
Мов діти в білих сорочках
У піжмурки в яру гуляють:
А долі сивий наш козак
Дніпро з лугами виграває...
І Трахтемиров геть горою
Нечепурні свої хатки
Розкидав з долею лихою,
Мов п'яний старець торбинки.
Тарас Шевченко, «Сон» («Гори мої високії...»)

Навіть якщо не зважати на колоритні порівняння, поет вніс у свій малюнок повно руху. Обрив, гай, байрак у нього не стоять перед очима, а виступають; хатки не просто біліють, а виглядають, Трахтемирів мов спересердя розкидав свої хати і т.д. Письменник малює природу, оживлюючи її, малює лінії за допомогою рухових образів. У Шевченка:

Оттут, бувало, з-за тину
Вилась квасоля по тичині;

або:

Ой три шляхи широкії
Докупи зійшлися.

Музика, — зауважує І. Франко, — будить у нас глибокі, але неясні, одномоментні зворушення; література ж найчастіше — почуття і думки конкретніші, постійніші, виразніше зв'язані з реальним світом.

Часом словом можна передати слухові явища, недоступні для музичного представлення, наприклад, враження тиші. Музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі — у формі пауз; література має змогу відтворити і це враження в довільній довготі та силі. Візьмімо хоч би перший уступ Шевченкової «Причинної»:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива...
Ще треті півні не співали,
Ніхто нігде не гомонів.
Сичі в гаю перекликались
Та ясен раз у раз скрипів.

У першій і останній парі рядків зібрано кілька сильних слухових образів: рев великої ріки, свист і виття вітру, крик сичів, скрип дерева, — усе це ефекти, доступні і для музичного мистецтва. Але середня пара рядків? Тут поет ніби також звертається до нашої слухової пам'яті: згадує про спів півнів, гомін людей. Проте частка «не» одразу вказує на відсутність усього цього. Автор розбурхує у наших душах відповідні слухові асоціації і одразу ж загальмовує їх. Це робиться з метою викликати в нашій уяві інший, не слуховий (хоч і зіпертий на слухові враження) образ часу, пори доби, коли відбувається описувана в баладі подія. Правда, це можна було б сказати стисліше (прямо задекларувавши): «настала північ», однак автор волів декларацію замінити образним відповідником. Для музики подібна процедура недоступна.

Ще одна різниця. Музика може передавати тільки конкретні звукові явища (шум бурі, рев води, голоси звірів тощо), певні ж стани душі — лише опосередковано, символічно (жаль, благання, гнів, радість і под.); абстрактні ж думки, картини, пейзажі, рух, учинки для музики недоступні геть (за винятком тих явищ, котрі можна означити певними характерними звуками: марш війська абощо). Література ж може відтворювати не тільки усі ті явища, що й музика, але й ті, які для музики недоступні. Література через слово, котрим розбуджується уява, може активізувати усі типи асоціювання — слуховий, зоровий, дотиковий, запахово-смаковий.

Однак літературний твір (чи образ) найчастіше пробуджує у нашій душі якесь одне конкретне враження, до якого в процесі читання чи слухання поступово додаються інші. Натомість музика може одночасно давати нам необмежену кількість вражень і міняти

їх далеко швидше. Враження від музики не обмежуються знанням відповідної мови, вони всеохопні, безмірно багатші, сильніші, інтенсивніші, ніж літературні враження, проте й абстрактніші, розмитіші²¹.

Гаму переживань, асоціативних вражень витонченої натури від сприймання музики можна проілюструвати хоч би щоденниковим записом Івана Нечуя-Левицького, зробленим після концерту: «Полилася класичная музика. Почалась Бетговенова соната «Appassionata». Загриміли акорди, міцні, як сталь, дужі, глибокі, як море. Мелодії сиплються, переплутуються у якомусь хаотичному безладді. Сумно, темно. Думка спадає ніби у якусь темряву. Бачу якийсь хаос, ніби до сотворіння світу. Бачу, ніби кругом мене хвилюють збурені стихії. Не то море, не то земля. Небо червонувате. Хмари кров'ю облиті. Акорди клекочуть — і передо мною ніби клекоче море, освічене червоним світлом... Акорди пішли в нелад, — і спинились, наче струни разом порвались.

А далі знов полились вже дивні мелодії, співучі, глибокі, ясні...»

При всіх розбіжностях художня література тісно пов'язана з іншими видами мистецтва. Можна розрізнити три рівні такого зв'язку.

1. **Зовнішній** — очевидне поєднання літературних і позалітературних жанрів. Основою театрального спектаклю є *п'єса* — літературний твір, кінофільму — сценарій, або *кіноповість*. Для вокального мистецтва (співу) важливе значення має словесна основа — текст, *поетичний твір*, який мусить гармонійно поєднуватись у пісні з мелодією.

Вельми наближає літературу до малярства такий своєрідний жанр віршування як *зорова поезія* — поєднання словесного і графічного образів відтворюваного явища. Такий вигляд має вірш авангардиста Назара Гончара «Автопортрет в автобусі»:

А В Т О П О Р Т Р Е Т

В	і мно-	В
Т	ю і дзер-	А
О	кальцем дріб-	В
П	но тря-	Т
О	се	О
Р	і риси	Б
Т	свої роз-	У
Р	губило	С
Е	лице	І

Т В А В Т О Б У С І

²¹ Див.: Франко І. Із секретів поетичної творчости... Т.3І. С.85-97, 102-108.

Прийом переносу літер підсилює виражений у творі динамізм, а конфігурація рядків нагадує люстро та розмиті риси обличчя в ньому.

2. Внутрішній рівень. Тут відбуваються *асоціативні* переплетення. Часом письменники черпають надхнення з творів живопису, скульптури, музики, архітектури (і навпаки). Витвір мистецтва може так само стати темою для письменника, як і явище природи чи доля людини.

Скажімо, під час подорожі в Італію Іван Франко так захопився скульптурою Мікель-Анджело «Мойсей», що написав згодом однойменну поему. Споглядаючи єгипетські піраміди та величну фігуру загадкової істоти з тулубом лева і головою людини, Леся Українка створила цикл «Єгипетські фантазії», зокрема вірші «Напис в руїні» та «Сфінкс». Бароковий козацький собор у Новомосковському на Січеславщині, його історія надихнули Олеса Гончара на створення роману «Собор». Або ще один приклад. Ось які поетичні роздуми викликало у Максима Рильського споглядання безсмертного полотна Рафаеля «Сикстинська Мадонна»:

О, хто сказав, що не людина ти?
Таж ти живеш в Шевченковій Марії,
Перед тобою світ земний темніє,
Щоб хмаркою до ніг тобі лягти.
Ти дивишся в майбутнє, у світі
І їм несеш дитя своє. Крізь вії
Такий великий смуток пломеніє,
Що слів розради й мудрим не знайти.
Твоє малюнок круглооке й гоже,
Колись, теслярський появивши хист,
Хрест витеше собі людський, не Божий.
Тому такий в твоїй печалі зміст,
Який лиш людство зрозуміти може,
А не Свята Варвара й папа Сикст.

Перед нами нав'язне полотном генія осягнення богоподібної суті людини, суті, яку виявила Богородиця безмежною, просвітленою любов'ю до свого дитяти, а ще більшою — до людства, що заради його спасіння віддала йому ж на муки і смерть єдиного свого сина. Поет завважує в очах Мадонни, скільки може бути печалі й смутку у любові до людини, відчуває на власній душі усю вагу тієї жертвості, якої вимагає від нас справжня любов до ближнього.

3. Серцевинний. Цей рівень зв'язку між словесною та іншими видати творчості проступає тоді, коли література свідомо праг-

не досягти *того впливу* на сприймача, який спричиняє живопис (тобто намагається стати словесним живописом) чи музика (тобто перетворюється на словесну музику).

Поглянемо під цим кутом зору на новелу *Михайла Коцюбинського* «На камені». Автор сам визначає жанр твору як акварель і від першого до останнього рядка, змальовуючи мінливу, багатоманітну красу світу, віддає цілковиту перевагу зоровим образам, яскравому кольоропису: «Сотки цікавих очей проводили процесію аж до моря. Там на піску, аж білому од полудневого сонця, стояв похилений трохи, чорний баркас, мов викинений в бурю дельфін з пробитим боком. Ніжна блакитна хвиля, чиста і тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни».

Натомість поезія раннього *Павла Тичини* вирізняється (завдяки алітераціям, асонансам, рефренам, мелодійному ритму) вельми рафінованою музичністю: пригадати хоч би «Хор лісових дзвіночків», «Золотий гомін», «О, панно Інно, панно Інно...». Часом сам звукопис підказував авторові асоціативний ряд, який не визначався змістом, мотивом твору, а визначав його:

+ + +

І ось він сам уже стоїть,
як у віках густе відстояне століття.
Ах Пáвло, Пáвло, — ну як же там бе —
Лебенчали джурно на траві
Ашхен і Ліда, і Бела.
Ах Пáвло, Пáвло, — люблю те (Бела!) —
Ламкий, ламучий ти вітер.
Дзедженчали журчно на траві
Ашхен і Ліда, і Бела.
Ах Пáвло, Пáвло, — люблю тебе —
Ла (Бела!) мкий, ламучий ти вітер.
Вибухнули сміхом дзвінко на траві
Ашхен і Ліда, і Бела.
Ах Пáвло, Пáвло, — люблю тебе —
Украї (ну Бела!), Україну й цвіток.
Побратались од сміху на траві
Ашхен і Ліда, і Бела.
Ах Пáвло, Пáвло, — люблю тебе —
Ла (Бела!) мкий, ламучий ти вітер.
Поколосились од сміху на траві
Ашхен і Ліда, і Бела.
Ах Пáвло, Пáвло, — світок —
Украї (ну Бела!)

Небезпідставно зауважив Євген Маланюк: «Тичина, може, єдиний на світі поет, що вміє максимально дематеріалізувати вещество слова, розчиняючи його в гарячій плині музики». У нього «слово (матеріал) є просто матеріалізованою музикою, і поет ритмом інструментує готові музичні категорії»²².

Утім, таке ж тяжіння до синтезу спостерігаємо і в інших видах мистецтва. Скажімо, Александра Скрябіна цілком заслужено іменують творцем «кольорової музики», а Миколоюса Чурльоніса — «музичного живопису», наскрізь світлоритмічними, музикою і танцем у кольорі та світлотіні є картини Івана Марчука.

До такого міжвидового поєднання виражальних засобів митці вдаються з метою якомога повніше розкрити дивовижну багатогранність, «симфонічність», узаємоузгодженість, узаємодоповнюваність буття. А також із метою досягнути оригінальності, новизни своїх творінь.

Попрацюйте самостійно

1. Прочитайте розділ «Гармонія крізь тугу дисонансів» інтерв'ю Оксани Пахльовської з матір'ю — Ліною Костенко²³. Зробіть висновки про роль інших видів мистецтва у формуванні творчого світу письменника, у кристалізації його мотивів, образів, художніх прийомів.

2. Перечитайте роман Василя Шкляра «Чорний Ворон» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10350>) та подивіться однойменний фільм режисера Тараса Ткаченка (див. <https://toloka.to/t108297>). Ознайомтеся також із численними рецензіями на цей фільм в інтернеті. Висловіть власні міркування про художні якості обох творів. Які особливості трансформації літературного матеріалу у кіномистецтві ви помітили?

3. Ознайомтеся з життям і творчістю художника Федора Коновалюка (див. <https://younglibzp.com.ua/fedir-zotikovitch-konovalyuk-do-130-richchya-vid-dnya-narodzhennya-ukra%D1%97nskogo-zhivopiscya/> та ін. матеріали). Розгляньте картини митця «Катерина взимку», «Катерина влітку», (див. http://uartlib.org/downloads/FedirKonovaluk_uartlib.org.pdf), «Катерина йде в Московщину» (<https://lebedynrada.gov.ua/2020/01/11/art-prostir-katerina-jde-v-moskovshhinu-1958/>), «Катерина. Етюд» (див. <https://xoxm.art/creation/kateryna-etyud-2/>) та ін. Загалом образів Шевченкової Катерини маляр присвятив понад двісті робіт, зокрема й «Автопортрет в образі Катерини». Як уплинули на ваше сприймання цієї літературної героїні картини художника?

²² Маланюк Є. Книга спостережень... С.77.

²³ Див. у кн.: Дзюба І. Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. С. 176-188.

IV.

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА І СУСПІЛЬСТВО

Як уже мовилося, мистецтво, зокрема література, є іншою реальністю щодо матеріальної, суспільно-побутової дійсності, однак не ізольованою. Тіло й дух у людині співіснують парадоксальним чином: за Григорієм Сковородою, вони *нероздільні і водночас незіллянні*. Так само можна схарактеризувати співдію суспільства і мистецтва.

4.1. ЛІТЕРАТУРА ЯК СУСПІЛЬНЕ ЯВИЩЕ

Художня література — явище суспільне за своєю сутністю, оскільки 1) досліджує *суспільне життя* (поруч із внутрішнім світом окремої людини та світом природи, духовним буттям); 2) використовує при цьому *художню мову* (тропіку, ритміку тощо), яка може існувати лише в суспільстві; 3) письменник, як і інші громадяни, займає певне *суспільне становище*, вступає із суспільством у різноманітні стосунки.

Розглянемо основні точки дотику літератури і суспільства.

А. Вплив суспільного середовища на письменника. *Походження, виховання, суспільне становище* митця значною мірою визначають його світогляд, глибше — світосприймання, зокрема і його естетичний ідеал, навіть ті чи ті прикмети його стилю.

- Приміром, надзвичайно емоційне, динамічне письмо, основоположний культ сили волі, дії, рішучості (себто волюнтаризм), постійні алюзії на гоголівські теми й образи, захоплення Європою, трагічна роздвоєність між ідеалами більшовицьким та українським у *Миколи Хвильового* не в останню чергу спричинені його українсько-російсько-французькими коренями; вихованням у двох контрастних середовищах — інтелігентському і пролетарському; тим приголомшливим враженням, що справили на майбутнього митця ще в дитинстві українські повісті Гоголя; також його юначе захоплення біографією та ідеями Ніцше.
- Інший приклад: селянин-незаможник за походженням, сільський інтелігент-борець проти соціальної несправедливості за суспільним статусом, *Архип Тесленко* дослівно у кожному творі залишався вірний темі села, протесту селянського героя-різничинця супроти потоптання людських прав («За паспортом», «Радощі», «Школяр», «Страчене життя», «Дід Омелько», «Наука»).

При всьому цьому митці часом цураються свого походження, середовища. Це трапляється тоді, 1) коли стає *невигідно чи й небезпечно* відстоювати інтереси, сповідувати ідеали певного суспільного стану і митець обирає легший шлях; або тоді, 2) коли митець у перебігу духовної самоєволюції *змінює свої переконання*.

Скажімо, абсолютна більшість українських письменників-соцреалістів (Іван Микитенко, Іван Кириленко, Андрій Головка, Іван Ле, Петро Панч, Василь Козаченко, Яків Баш та ін.) народились у селянських сім'ях, і то переважно заможних. Але, прийнявши комуністичну ідеологію, перейшли на позиції войовничого заперечення, руйнування цінностей, традицій світу села у своїй громадській діяльності та творчості.

Яскравий приклад протилежної еволюції — постать *Миколи Руденка*. Виходець зі зросійщеної шахтарської Луганщини, комсомолец, а потім комуніст, випускник елітного Київського університету, фронтовик, капітан советської армії, згодом — головний редактор журналу «Дніпро», секретар парторганізації Спілки письменників України, віднесений ЦК КПУ до касти найбільш упривілейованих письменників, він поступово переходить на дисидентські, антирадянські позиції. У таких художніх та публіцистичних творах, як «Слідами космічної катастрофи», «Формула Сонця», «Шлях до хаосу», «Хрест», письменник доводить згубність, людиноненависницьку суть комуністичної ідеології, крім того, стає одним з організаторів та очолює Українську Гельсінську групу правозахисників, що викривала порушення прав людини в СРСР. Наслідки не забарилися: до 1975 р. М. Руденко втратив усі посади й привілеї, був виключений зі Спілки письменників, а 1977 р. засуджений на 12 років концтаборів суворого режиму, де каторжною фізичною роботою та моральними тортурами йому, інвалідові Другої світової війни, цілком підірвали здоров'я, поставили на грань смерті. Для посилення морального тиску на письменника незабаром після суду над ним була арештована й ув'язнена на 10 років і його дружина — без жодних на те юридичних підстав.

Інколи спостерігається *розрив* між раціональною ідеологією і власне мистецьким світовідчуттям письменника: розум, переконання підказують йому одне, а позасвідоме (через інтуїцію, процес символотворення) інше, а то й протилежне. У таких випадках • треба розрізняти *позалітературні заяви* письменника та *його твори*. Навіть і • в середині твору — *ідею авторську* (яку сам митець раціонально визначив, виношуючи задум) та *ідею об'єктивну* (яка впливає з самої суті сюжету, системи образів, символіки твору).

Оноре де Бальзак у своїх публічних виступах, статтях постійно зізнавався у симпатіях до старих феодальних порядків, до аристократії й церкви, а в його творах звучить ідея приреченості цих

старих форм життя, натомість активно досліджується герой нової, буржуазної доби — стягатель, лихвар, підприємець, ділова, активна, сильна людина.

Або візьмімо кіноповість *Олександра Довженка «Земля»*. Безсумнівно, митець задумував більшовицький, колективізаторський фільм. Тому й сюжетний каркас сконструював за всіма канонами соцреалізму: біднота, передова комсомольська молодь будує нове колгоспне життя, цьому підло перешкоджає куркульня. Середняк (Опанас Трубенко) ніяк не може визначитися, на чиєму він боці, пережитки приватновласницьких інстинктів не дають йому рішуче порвати зі старим реакційним світом. І ось відбувається чудо (чудо завжди лежить в основі соцреалістичного твору): підступний злочин куркуля остаточно переконує Панаса, що його шлях — разом з бідняками-комуністами будувати колгосп, боротися проти куркульні. Розв'язка — похорон героя-комсомольця — демонстрація всенародної підтримки колгоспного ладу і поганьблення нікчемикуркуля, який, відчуваючи свою історичну приреченість (як класу), б'ється в судах, прагне «вритися, вкрутитись в землю, як хробак».

Але для експресіоніста, яким за світосприйманням, за стилем був Довженко, видима реальність, а отже, й сюжетна канва — лише оболонка, засіб для того, аби виразити (експресіонувати) невидиму суттєву, духовну реальність. Щойно взявся режисер за фільмування, зануривсь у гармонійний світ природи, села, — як мистецька інтуїція, поетична уява пересилили компартійне замовлення. На перший план самі собою вийшли дві такі характерні для експресіоністичного світопізнання проблеми: 1) суєтно-минуще і вічне; 2) життя і смерть. Відповідну атмосферу створюють уже перші кадри фільму: дівчина під соняшником, замріяно-зажурена, задивлена через усе довколишнє кудись у далечінь; хвилями перебивається на вітрі безмежний лан пшениці, а над ним клубочаться буйними бурунами хмари. Усе це було од віку і триватиме без краю в майбутньому. Так з'являється альтернатива минушому — вічність, перед якою бліднуть одноденні суспільні пристрасті, стає очевидною їхня несуттєвість, зникомість.

Наступні епізоди лише розвивають цей мотив. Син Василь переконує Опанаса в необхідності соціалістичної перебудови села. Але тут-таки поруч діється і щось інше: у саду на погребні умирає Василів дід Семен. І настрій перших кадрів з дівчиною під соняшником та звихреною від вітру пшеницею вливається в цю дію та в ній посилюється, так що комсомольські роздумування Василя, наче б супроти волі автора, губляться, як щось другорядне й бліде, їх відсуває на другий план образ дідової смерті. Дід Семен хоче з'їсти улюблену грушу, та вже не може — не дає смерть.

А поруч у траві під яблунею мале онуча силиться та не може ще двома своїми першими зубками укусити чимале яблуко. Ось вічне сакральне коло життя. Смерть нездатна його розірвати, лише на хвилю з'являється вона болючим дисонансом — і одразу ж тане, мов крижина у теплому сяйві гармонії Вічності.

Кульмінація кіноповісти (і фільму) — нагла смерть Василя — повинна була б підкреслити гостроту соціального конфлікту на селі кінця 1920-х років. Проте у цій сцені, оповитій поезією місячної ночі, пройнятій нечутною музикою Василевого танцю кохання, постать убивці відсутня, тільки «щось промайнуло в тіні за мостом». Усуваючи куркуленка Хому з кадру, Довженко ніби навмисне переносить акцент з конкретно соціального на вроджене, навіть метафізичне, доводить безглуздість, протиприродність гвалтовної смерті як такої.

Ця сама лінія послідовно продовжена і в картині похорону: ховають Василя, а навколо буяє життя, обважнілі од плодів гілки яблунь торкаються обличчя мерця у високо піднесеній труні. За нею йде все село, лише відсутня Василева мати — саме в цю мить вона народжує нове життя. Закінчується похорон, і «на запилену землю линув дощ — буйний та теплий». «Було щось невимовне радісне, життєдайне в цьому соняшному дощі, і всі це відчули. Він ніби змив всі рештки смутку і скорботи з людей. В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя».

Яка ж об'єктивна ідея «Землі»? Її чітко визначає автор монографії «Олександр Довженко» Іван Кошелівець: «Кинувши на полотно екрана поетичну повість про життя і смерть, Довженко закінчив її мажорними акордами хвали життю. «Все йде, все минає...», мине й страшне лихо, що насувається в подібі колективізації, а життя вічне». Більшість проникливих глядачів зрозуміла, що «Землею» Довженко засвідчив «невмирущість свого народу і наче б поставив пам'ятник тій Україні, коло нищення якої заходжувалися більшовики колективізацією»¹.

Принагідно спадають на думку влучні слова Льва Толстого: «Митець тільки тому й митець, що бачить предмети не так, як хоче їх бачити, а так, як вони є. Носій таланту — людина — може помилятися, але талант, якщо йому лише дано буде хід.., відкриє, оголить предмет і змусить полюбити його, якщо той гідний любови, і зненавидіти, якщо він гідний зненависти»².

У такий спосіб ми проілюстрували перемогу художньої творчості над у чомусь хибною чи однобокою ідеологією митця. Але

¹ Кошелівець І. Олександр Довженко. Сучасність, 1980. С. 144, 147.

² Толстой Л. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана// Собр. соч. в 22 т. Т. 15. Москва: Худ. лит., 1983. С. 242.

трапляється і зворотний процес: коли *ідеологія підпорядковує* собі, придушує мистецькість. Так, досить талановитий поет Павло Грабовський, сповідуючи революційно-просвітницькі переконання, за якими література — лише знаряддя у політичній боротьбі, звів свою творчість переважно до римованої публіцистики. Те ж саме можна сказати про значну частину доробку Бориса Грінченка, Ярослава Галана та ін.

Ще потворнішим стає цей процес, коли певна ідеологія не добровільно обирається, «обожнюється» автором, а, будучи панівною — у тоталітарному суспільстві, — насильно нав'язується митцеві. Проілюструвати таке brutальне нав'язування можна на прикладі долі Максима Рильського. Попри всілякі заохочення владою до соцреалістичного письма, попри цькування офіційною критикою за «буржуазність», «концерватизм», «безідейність», поет у творчості 1920-х років з подиву гідною послідовністю розкривав мотиви вічної краси, любови, гармонії буття, художньо переосмислював взірці класичного мистецтва. І ось 1931 р. його кидають у страхітливую Лук'янівську в'язницю (Київ), де піддають жорстоким фізичним і моральним тортурам. Через рік Рильський капітулює перед brutальною силою. Уже 1932 р. виходить його збірка «Знак терезів», яка різко відрізняється від попередніх книжок художньою слабкістю, соцреалістичними мотивами, газетно-агітковим стилем («Знак терезів — доби нової знак», «Засівна пісня», «Ленін», «Деклярація обов'язків поета і громадянина», «Будова» та ін. вірші).

Цим самим чи подібними огидними методами було зламано, «соцреалізовано» більшість талановитих підрадянських митців, що силилися якось зберегти свою творчу індивідуальність, незалежність, дослухалися радше до голосу свого надхнення, як до компартійних директив, — Миколу Куліша, Павла Тичину, Миколу Бажана, Володимира Сосюру, Олександра Довженка, Юрія Яновського, Михайла Стельмаха та ін.

Зрідка в мистецтві (а також у науці, церкві, політиці, підприємстві) трапляється *феномен генія* — чудо, як його розуміє Алексій Лосєв. Такий митець значно глибше, порівняно з іншими людьми відчуває світ духовний, космічну гармонію, сенс буття. У нього принципово інша, аніж в умовно пересічній особи, система координат, шкала вартостей. Тому, закономірно, геній виринає за рамця інтересів, традицій, поглядів, порядків свого середовища і навіть часу.

Він має ті ж самі психологічні якості, що й талант (див. про це у підрозділі 3.2), лише виявляються вони значно потужніше, сконцентрованіше. Помітну різницю між генієм і талантом зумовлює єдине — *їхні стосунки з часом*. Звичайний талант підкоряється ча-

сові (злободенній кон'юктурі, минущому, мінливому, відносному), геній же долає час, підкоряє собі, змінює традиції, власне, творить майбутнє, нагадує про вічне. Серед митців безсумнівно такого плану — Шекспір, Гете, Шевченко, Стус³.

Б. Вплив письменника на суспільство. Митець також здійснює вплив на суспільство. Адже мистецтво не просто віддзеркалює чи моделює життя, а й певним чином оформляє його. Захоплюючись улюбленими літературними (не реальними, а створеними надхненням автора) героями і героїнями, люди наслідують їх у поведінці, поглядах, смаках тощо. У такий спосіб безплотні ідеї митця матеріалізуються, втілюються, формують реальне життя. За образним означенням Олександра Білецького: «Поет — музикант, що сідає за одухотворений думкою інструмент: цей інструмент — читач, а клавішні — слова, якими поет примушує звучати й говорити наші душевні струни»⁴.

Часом митці (надто ж автори масової белетристики чи сучасні постмодерністи) рішуче заперечують істотний вплив літератури на формування душевного світу читачів. Це робиться з метою зберегти за собою право максимально розкуто змальовувати відразливі (але такі притягальні для невибагливого читацького загалу) сторони життя і при цьому звільнити себе від моральної відповідальності за виховання симпатиків. Мовляв, вони дорослі люди, нехай самі розбираються, що читати і як до цього ставитися. Але якраз невибагливий читач (чи глядач) найбуквальніше сприймає прочитане (чи побачене) і найлегше підпадає під вплив. Крапку в цій дискусії ставлять проникливі міркування класиків — Марсель Прево: «Випадкова зустріч з хорошою книжкою може змінити долю людини»; Генрі Філдінг: «Кепські книжки можуть так само зіпсувати нас, як і кепські друзі».

Інколи художні твори чинять особливо помітний, сильний вплив на свідомість цілого народу. Це трапляється переважно у кризові, переломні періоди життя нації.

Свого часу роман *Геррієт Бічер-Стоу* «Хатина дядька Тома» дослівно спричинив моральний шок в американському суспільстві, розкрив перед сумлінням американців усю потворність, антилюдяність рабовласництва. Цей роман серед інших чинників підготував ґрунт для громадянської війни і скасування рабства в США. Не випадково письменницю називають «маленькою жінкою, що розв'язала велику війну».

³ Докладно розглядаю цю проблему у монографії «Шевченко як геній» (Черкаси: Брама-Україна, 2013).

⁴ Білецький А. В мастерской художника слова... С. 17.

Важко переоцінити місію *Тараса Шевченка* в долі українського народу. До початку XIX ст. наша нація була цілком упокорена, знекровлена загребущими сусідами: еліта знищена або сполонізована чи зросійщена, найменші вияви державности, самоврядування доценту ліквідовано, козацтво вигублено, хліборобів закріпачено, культуру задушено. Прикметно, що тогочасний поет Амвросій Метлинський означив свою україномовну збірку як «твір останнього бандуриста, що передає вмираючою мовою пісню минулого».

І ось з'являється «Кобзар» Шевченка з геніальним художнім досягненням величчя здобутків наших предків, з вірою у нове відродження Батьківщини, завтрашнє її звільнення і розквіт, з закликом до земляків жити, творити, боротися задля приходу того завтра, з ідеєю, що нині не вечір, а світанок України. Фактично творчість Шевченка пробудила українську націю від летаргійного сну, уможливила її подальше існування, нинішню самостійність і майбутній розквіт.

Справжнім символом боротьби білоруського народу за незалежність і демократію стала пісня «Разбуры турмы мury». Під час мирної революції 2020-2021 років люди вихили з нею на багатотисячні віча й зараз черпають із неї енергію опору та віру в перемогу:

Разбуры турмы мury!
Прагнеш свабоды — то бяры!
Мур хутка рухне, рухне, рухне —
І пахавае сьвет стары!

Попрацюйте самостійно

Знайдіть в інтернеті інформацію про багатолітню й різнонаціональну історію цієї пісні (див.: [https://be.wikipedia.org/wiki/Разбуры турмы мury](https://be.wikipedia.org/wiki/Разбуры_турмы_мury); [https://ru.wikipedia.org/wiki/Стены рухнут](https://ru.wikipedia.org/wiki/Стены_рухнут)). Подивіться кліп на цю пісню у виконанні Насти Някрасавай і Яцека Клейфа (<https://www.youtube.com/watch?v=r1zU31YhUKA>). Які емоції й думки викликали у вас сам твір, манера його виконання, відеоряд?

В. Відображення суспільного життя в літературі. У багатьох художніх творах можна знайти вельми глибоке віддзеркалення певних моментів історії суспільства (картин існування того чи того народу, держави, верстви у ту чи ту епоху). Наприклад, вичерпне уявлення про життя середніх шарів суспільства єлизаветинської Англії дає Вільям Шекспір у «Віндзорських пересмішниках». Панас Мирний та Іван Білик у романі «Пропаша сила» розкривають широку панораму буття українського суспільства від кінця XVIII до другої половини XIX ст. Париж і Франція після Реставрації відображені в долях сочень героїв «Людської комедії» Бальзака, ціла російська суспільність початку XIX ст. — у характерах «Війни і миру» Льва Толстого.

Проте літературу в жодному разі не можна зводити до світлини, історичного документа, літопису-хроніки. Адже завдання мистецтва, як ми знаємо, ширші — не просто віддзеркалювати реальний світ, а й осягати його природу, відтіняти його красу, духовну першооснову, удосконалювати, згармонізовувати його.

Аналізуючи твір історичної чи соціально-побутової проблематики, треба розрізняти в ньому • дійсне, • уявне та • бажане автором. Перш ніж судити, настільки ті чи ті події, суспільні типи та їхня поведінка, атмосфера доби відображені у творі з тим чи тим ступенем повноти, достовірності, слід відповісти на два запитання:

1. Яким постає описаний у творі світ з інших, *позалітературних джерел* (ідеться про наш власний досвід, спогади очевидців, історичні дослідження, архівні чи археологічні відомості тощо).

2. Який *метод, стиль* досліджуваного твору. А це може бути • *реалістичний задум*. Тоді митець намагається максимально точно, правдоподібно змалювати відповідну добу чи середовище. Якщо ж його мета — дати • *сатиричну картину*, то всю увагу буде зосереджено на негативних сторонах зображуваного. Настанова на • *романтичну ідеалізацію*, навпаки, спонукає розкривати тільки позитивні сторони явища. Якщо ж єдиною метою митця є • *символічне представлення, втілення* певних ідей, то обрана ним життєва конкретика буде змальована умовно, виконуватиме роль знаків тих ідей, не більше.

Скажімо, у «*Гайдамаках*» *Тарас Шевченко* прагнув передати не так точні реалії доби, як показати найгостріше зіткнення добра і зла в людині, довести безперспективність, страхітливність принципу «кров за кров і муки за муки», а також повернути українцям відчуття національної гідності, підштовхнути їх до боротьби за визволення своєї нації. Події ж, змальовані у поемі, для автора — лише засоби символотворення. Тому й відступив поет від історичної правди: перебільшив жорстокість гайдамаків, число їхніх жертв, увів вигаданий епізод про вбивство Гонтою своїх синів тощо.

Або зіставмо змалювання колгоспівського життя двома письменниками-сучасниками. *Олександр Корнійчук* у п'єсі «*В степах України*» показує його заможним, веселим, безтурботним, щасливим. А *Василь Симоненко* у своїй поезії — цілком протилежним:

І вдови плакали, кричали діти «папи»,
А на сніданок — жолуді одні.
І в гарбах пнулися скелети-шкапи,
Худі, немов колгоспні трудовні.
Я не забув мужицькі очі хмурі,
Обличчя матерів налякані, тривожні,
Коли писали ви, продажні шкури,
Про їх життя, щасливе і заможне.

Сьогодні, довідуючись про ту добу з архівних документів, свідчень очевидців, досліджень безсторонніх істориків, переконуємося, що Корнійчук попросту лицемірно бажане видавав за дійсне, а Симоненко точно відображав реальний стан речей.

Прикметні у контексті нашої теми міркування *Володимира Базилевського* про Павла Тичину-соцреаліста: «У жорстокому й брехливому світі Тичина вигадав свій антисвіт. І прописав у ньому на правах справді існуючого гуманне і безгрішне. Саме таким, за яке й видавало себе жорстоке й брехливе...

Зробити йому було це легше, ніж іншим. Як високий посадовець, людина, вознесена над юрбою, він жив у світі, де були свої регламентовані правила гри. Глибока обізнаність із тим, що діялося в глибинці, у ці правила не входила.

Щоб відгородитися від реальності, Тичині не треба було, як Прусту, оббивати стіни звуконепроникним матеріалом. За такий матеріал правили йому районні газетки. Він намагався передплачувати чи не всі «районки» України... Для Тичини газети були постійним джерелом живлення його опусів. Звідси його абсолютний слух на кон'юнктуру, далекоглядна лапідарність і злободенність назв книжок: «Партія веде», «Чуття єдиної родини», «Сталь і ніжність», «Перемагають і живуть», «Ми свідомість людства», «І рости, і діяти», «Комунізму далі видні». Газета породжувала газету. Кларнетист перетворивсь на штампувальника передовиць»⁵.

Завдяки такій невід'ємній властивості літератури, як психологізм, найцінніше, що вона дає науці (історії, соціології, політології), — це характеристика психології певних вікових груп, національних спільнот чи суспільних типів: дітей, молоді, літніх людей, українців, білорусів, англійців, підприємців, інтелігентів, пролетарів, люмпенів, державних урядників тощо.

Пригадаймо: бездоганні начерки дитячих світосприймань у циклі оповідань Володимира Винниченка «Намисто», найвлучніший узагальнений портрет зросійщеного малороса — землячок з циновими ґудзиками у «Сні» Тараса Шевченка; тип породженого суспільною несправедливістю бунтаря-руйнівника, який засліплений тотальною ненавистю і руками якого більшовики згодом чинитимуть свої злочинства в українському селі, — Хома Ґудзь з «Fata morgana» Михайла Коцюбинського; тип радянського кар'єриста-пристосуванця — Степан Радченко у «Місті» Валер'яна Підмогильного, Володька Лобода у «Соборі» Олеся Гончара; людина, яка, заразившись вірусом комуністичної ідеології, вбиває в собі усе

⁵ Базилевський В. Два класики// Кур'єр Кривбасу. Ч. 189. С. 171-172.

людське, — Кость Горобенко у «Смерті» Бориса Антоненка-Давидовича.

Отже, суспільство і література (і мистецтво загалом) — дві автономні системи, які в різні періоди історії по-різному взаємодіють — або гальмують розвиток одна одної, або стимулюють. Закономірно, що саме література у цій парі виступає найчастіше рушієм позитивних зрушень.

Попрацюйте самостійно

Доберіть з історії української літератури приклади, які ілюструють згадані аспекти цієї проблеми.

4.2. СВОБОДА МИТЦЯ ТА ЇЇ МЕЖІ

Свобода полягає у можливості робити особистий свідомий вибір, у здатності володіти, розпоряджатися собою, діяти відповідно до власної природи. Саме цей стан є основою людини як духовного феномена. Якщо навіть забезпечити особистості максимальний комфорт, але при цьому відібрати у неї свободу, та або загине одразу в активному чи пасивному спротиві, або духовно деградує, кінець-кінцем перестане бути людиною — за Шевченком кажучи, «образом Божим». Разючі свідчення цього — долі окремих індивідів і цілих станів в умовах тоталітарного суспільства.

Але якою мірою людина може бути вільна? Її дух (зміст, суть) *вільний*, тіло ж (форма) — *залежне, обмежене*. Особа народжується і якийсь час живе залежною — від своїх біологічних інстинктів, від зовнішніх матеріальних умов, від державних, моральних чи релігійних законів. Адже в ній поки що переважає тілесне. І лише згодом поступово, оскільки стає істотою духовною, остільки ж і здобуває свободу (зрозуміло, на жаль, далеко не кожна).

Отож і митець (затим, що творчість — найвища форма духовної діяльності) *засадничо може і має бути цілком вільним* — незалежно ні від кого реалізувати творчу природу свого духу. Одна з основоположних тез філософії Миколи Бердяєва: «Лише вільний творить. Із необхідности народжується тільки еволюція; творчість же народжується зі свободи. Коли ми говоримо нашою недосконалою людською мовою про творчість із нічого, то ми говоримо про творчість зі свободи. З погляду детермінізму свобода є «ніщо», вона виходить із детермінованого ряду, вона нічим не зумовлена, народжене з неї не витікає із попередніх причин, із «чогось»... Творчість годі пояснити. Творчість — це таємниця. Таємниця творчости є таємницею свободи. Таємниця свободи бездонна і незбагненна, вона — безодня. Так само бездонна і незбагненна таємниця творчости. У творчій свободі

є незбагненна таємнича міць творити з нічого, не детерміновано, додаючи енергію до світового колообігу енергії»⁶.

До речі, свободу не можна комусь дати чи в когось забрати. Адже це стан духовний, цілком особистісний. Можна лише створити умови для свободи чи, навпаки, для рабства. Вільною ж чи поневоленою людина може бути в будь-яких умовах — це її власний вибір. Тільки що ціна, яку доводиться платити за свободу, буває дуже різною. Хтось не наважується заплатити навіть мізерну, а інші цілком свідомо платять і найвищу. Як, скажімо, герої Крут 1918 чи герої Майдану 2014. Як, скажімо, Василь Стус, котрий у часи цілковитого всевладдя комуністичного режиму писав: «Кубло бандитів, кагебістів,/ злодіїв та ґвалтівників/ у стільному засіло місті/ як партія большевиків». Такі рядки, безкомпромісна життєва позиція і незалежна творчість, як відомо, коштували митцеві кар'єри, 12 років каторги і смерти в таборовому карцері. Але Стус був вільний — говорив те, що думав, і робив те, що говорив. Інша річ, що ціна його свободи була дуже високою. Але кожен вартий тієї свободи, за яку він здатен заплатити.

І все ж якою непростою є самореалізація для творчої натури, трагічно розчакнутої між вільним духом і поневоленим тілом, нагадує Шарль Бодлер у сонеті «Альбатрос»:

Синів височини — сріблястих альбатросів,
Що над безкраєм хвиль провадять корабель,
Буває, для забав впіймає гурт матросів
Розважити нудьгу серед морських пустель.

Та лиш поставлять їх на палубі, — ці птиці,
Володарі висот, в ту мить стають без сил:
Незграбно шкутильгать почнуть вони і биться,
Обтяжені з боків кінцями зайвих крил.

Крилаті королі! Які ж ви тут комічні!
Могутні в синяві — каліки ви тепер.
Он з люльки одному пускають дим у вічі,
Он дражнять другого, що зовсім вже завмер...

Поете! Ти також є князем висоти,
І тільки угорі — ти і краса, і сила.
Та на землі, в житті ходить не вмієш ти,
Бо перешкодою — твої великі крила.
(Переклад Євгена Маланюка)

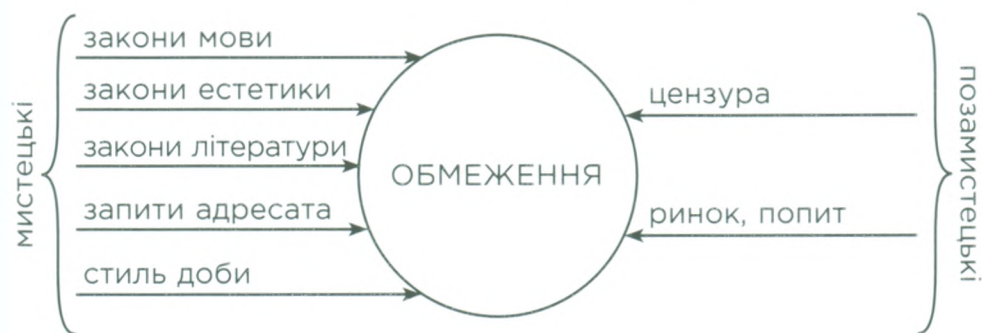
⁶ Бердяев. Н. Смысл творчества... С. 130-131.

Ба більше, якщо навіть митець має потужну владу над собою, силу волі, йому все одно доводиться йти на певні обмеження. Річ у тім, що він затято прагне бути сприйнятим якомога більшою кількістю людей. *Мотиви* такої жаги можуть бути різні — • незрідка й позамистецькі, *меркантильні* (самоствердження, слава, гроші, привілеї). Однак на вищих етапах творчості переважають • мистецькі, *духовні* — бажання відкривати іншим те прекрасне, яке сам бачить у спалахах надхнення; наближати до тих рятівних істин, які сам осягає; уже згадуваний пошук екзистенційного співбесідника.

Відповідно й обмеження бувають мистецькими і позамистецькими.

- **Мистецькі обмеження.** Письменник мусить підкорятися а) законам наявної мови, щоб його прочитали, зрозуміли сучасники; б) законам естетики, щоб утілити свої ідеї саме в художні образи; в) законам художньої літератури, вимогам родів, жанрів, стилів. Крім того, г) якщо автор хоче зацікавити *конкретного адресата* (представників певної нації, суспільної верстви, вікової групи), то мусить пристосовуватися до світогляду, смаків, традицій того адресата. Ще одне, г) митця обмежує також *стиль доби*, в атмосфері якого він живе. Скажімо, при всій оригінальності Іван Котляревський залишився у рамках класицизму; у творчості Василя Симоненка знаходимо непоодинокі елементи панівного у його час соцреалізму.
- **Позамистецьким обмеженням** у тоталітарному суспільстві є д) *цензура*, диктат влади, у демократичному — е) *ринок*, читацький попит, окупність книжки, що диктують письменникові свої вимоги.

Обмеження свободи письменника



Мистецькі мотиви й обмеження усе ж закономірні (хоч і не неподоланні). А от позамистецькі — штучні, вони переважно руйнують художність твору, бо породжені стремлінням не духовним, а приземленим, корисливим.

При тому справжні митці, відчуваючи доконечну потребу свободи, *постійно й затято бунтують* супроти будь-яких обмежень — передовсім позамистецьких, а нерідко й мистецьких. Характерним прикладом такого бунту — зокрема супроти узвичаєних приписів мови — є вірш Віктора Неборака «Пісенька про Лялю-Бо»:

Ляля-Бо
вибирає любо
проповідує любе
і кохає Лі Бо
лю бо лю
болюболюболю
бо
голова в Лялі-Бо —
українська...

Такий бунт іноді зводиться до просто зухвалих витівок чи банального штукарства, іноді руйнує зужиті вже творчі кліше, розворушує застояну атмосферу енергетикою карнавалу, гри. А іноді й докорінно міняє, розкріпає, одуховлює основоположні мистецькі чи й суспільні настанови. Згадаймо бодай Івана Котляревського, який нібито несерйозною «Енеїдою» поставив крапку на давній українській літературі і започаткував нову. Річ у тім, що, — за проникливим спостереженням того ж таки Миколи Бердяєва, «є свобода дитяча і свобода зріла. *Дитяча свобода* є бажанням звільнитися із пелюшок і здобути волю рухів, вона є свободою «від» чогось, вона визначається формулою «вимагаю свободи хотіти того, чого захочу». *Зріла свобода* є свободою, скерованою на певний предмет, вона є свободою «для» чогось і визначається формулою «стверджую свободу хотіти того-то». Потрібна свобода обирання, але вона потрібна для того, щоб обрання здійснилося. Без кінця затримуватися на свободі обирання є скептицизмом і безхарактерністю»⁷.

У будь-якому разі справжній митець живе і творить за принципом, який афористично висловила Ліна Костенко: «Я трохи звір. Я не люблю неволі./ Я вирвуся, хоч лапу відгризу». А тим часом заkostenіле, сіре середовище зазвичай дуже не любить бунтарів чи й просто «інших», «не таких», як воно. Тому митець майже завжди відчуває на собі тиск недосконалого соціуму. Різниться лише сила бруталності такого тиску залежно від суспільного устрою. Вельми проникливо й чесно окреслила сьогоденний рі-

⁷ Бердяев Н. Литературное направление и «социальный заказ»// О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. С. 325.

вень цієї проблеми Ірина Жиленко у книзі-сповіді «Homo feriens»: «І соціалізм, і капіталізм — однакові беки. І той, і другий — царство черева, де ідеал — задоволення плотських потреб, а бог (трійця): успіх, влада і заможність. І та, і друга формації тиснуть на душу митця. Соціалізм тисне згори, вагою ідеології, а капіталізм — знизу, тиском посередньої обивательської маси, яка вимагає від митця того (і тільки того), що доступне її нищому рівню. Соціалізм замикає нестадних в тюрми, а капіталізм залишає їх здихати з голоду на свободі. Останнє, звісно, краще. Тим-то, бадьоро крокуючи в капіталізм, не журимось. Люди — недосконале творіння Боже. А які люди — таке й суспільство...».

Інколи з'являються митці, що *підіймаються над своєю епохою*, долають її обмеження, закріплені стереотипи, привертають увагу до вищої краси, вічних духовних цінностей. Це переважно *генії*. Кожен з них, за влучним висловом Ліни Костенко, «вивозить з бруду цей потворний час». Але тоді ретроградне оточення, недалекоглядні сучасники зазвичай не розуміють і не приймають цих митців, у кращому разі помічають лише «вершечок айсберга», оболонку геніального творіння.

Так, одразу по видрукуванню петербурзька публіка сприйняла українські повісті *Миколи Гоголя* «на ура»: читачі весело потішалися кумедними історіями, що там змальовані. Але молодого письменника цей гучний успіх... щодалі більше гнітив, печалив (саме від цього часу Гоголь починає песимістично, апокаліптично сприймати світ). Річ у тім, що письменник, вочевидь, не на такий успіх, не на таке прочитання сподівався. За химерно-вигадливими сюжетами у нього проступає ідея про гармонійний світ, який єдиний робить людину щасливою, а зло — безпорадним, жалюгідно-слабким (чорт у «Вечорах на хуторі біля Диканьки»). Скалки цього світу Гоголь помітив навіть уже у спалюваній, поневоленій Україні і віднайдену модель досконалого буття подарував людству. Але дару того не те що не прийняла — просто навіть не помітила за лискучою сміховито-авантюрною упаковкою тогочасна (та й пізніших епох) читацька публіка у масі своїй.

Інший показовий приклад. Два українські генії — Григорій Сковорода і Микола Гоголь підкорилися усталеній століттями традиції писати штучною книжною мовою (перший — староукраїнською, другий, як сам казав, — «владичною» російською). Але третій — Тарас Шевченко рішуче зламав цю згубну традицію. Навіть опинившись в імперській столиці, він почав творити рідною мовою. Іронізував із критиків, які, підхваляючи його літературний дебют, закликали «изъясняться на общепонятном», а не на «странном, умирающем наречии»: «Теплий кожух, тільки шкода/ Не на мене

шитий, /А розумне ваше слово / Брехнею підбите». А до літераторів же земляків згодом звернувся прямо: «А на москалів не вважайте, нехай вони собі пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово. А чиє краще, нехай судять люди». Так само поет радикально змінив, розширив і доповнив тематику, проблематику, образну систему, виражальну палітру нашого письменства.

Проте значна частина освічених сучасників надто поверхово потрактувала доробок митця: одні бездумно ідолопоклонували перед ним, інші — Михайло Драгоманов та його наступники — таврували за «примітивізм» та «кричущі суперечності». Власне, цього поета донині з належною глибиною не прочитано. Пригадаймо бодай авторитетну думку Юрія Шереха: «Шевченко останнього петербурзького періоду був одержимий... «духом Божим», але він і досі не відкритий і стоїть досі поза процесом розвитку української літератури»⁸.

Нерідко владоможні чи й просто обмежені сучасники перетворюють життя геніїв на пекло, а то й жорстоко знищують їх (пригадаймо долі Тараса Шевченка, Івана Франка, Василя Стуса).

А тим часом, як засвідчує історичний досвід, саме ті епохи й цивілізації, які плекали й шанували геніїв, досягали найвищих здобутків у культурі, духовності, в політиці, економіці, у суспільному самоустрої. Взяти хоч би «Золотий вік» Перикла у Греції або «Каролінгівське відродження» — культурне піднесення в імперії Карла Великого, який розсилав у всі кінці країни гінців у пошуках обдарованих юнаків, або італійський рісорджимент чи дивовижне українське відродження 1920-х років. І навпаки, ті епохи й цивілізації, які ігнорували чи й знищували геніїв, незабаром і самі занепадали, навіть маючи на старті потужну енергетику для розвитку (приклади ССРСР і нацистської Німеччини найближчі, а тому найпереконливіші).

Отже, ціна незвичного — оригінального, талановитого, правдивого слова буває дуже високою. Але з іншого боку, якщо митець починає використовувати творчість як засіб для досягнення матеріального, соціального добробуту чи вдоволення марнославства, то *талант* (вияв духу, чуття «космічного оркестру») *зникає*, перетворюючись на ремісництво. Доказом тому бодай творча деградація досить талановитих Андрія Головка, Олександра Корнійчука, Віталія Коротича та ін. Так само деформується, *зникає талант*, коли митець, навіть геній, *іде на компроміс* із примітивністю, злом своєї доби (з метою порятунку життя собі і (чи) своїм близьким, уник-

⁸ Шерех Ю. З філософської сповіді // Слово і час. 1993. Ч.10. С.49.

нути переслідувань або навіть зі шляхетним заміром зберігати, показувати заблуканим сучасникам хоча б відблиски світла істини й краси).

Переконливим подтвердженням цієї тези є *трагедія Павла Тичини*. Його рання творчість періоду «Соняшних клярнетів» стала унікальним геніяльним явищем планетарного масштабу. Але у вирі протиукраїнського більшовицького терору слабосилий митець прийняв рішення «й собі поцілувать пантофлю Папи», щоб у такий спосіб вижити. Ця самозрада привела до творчого краху. Євген Маланюк, який побожно схилявся перед генієм молодого Тичини, з гіркотою сконстатував: «...від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась./...в скривавлений Жовтень— ясна обернулась Весна».

Цілковиту рацію має Володимир Базилевський, чесно підсумовуючи наслідки рішення Тичини: «Упокорившись перед залізною конечністю, поет сам поставив на собі хрест. Порятувати його від духовного самогубства було неможливо. Надто рано почав він прислухатись до нашіптування диявола. Збірки «Чернігів» та «Партія веде» — то суціль самопародія. Концентрат її такий потужний, що закрадається підозра — зроблено свідомо. Ба ні.

Поет Тичина справді помер. Вина його перед своїм народом не-поправна. Найвідоміший із його опусів, яким потім мордували кілька поколінь школярів, написаний у найстрашнішу пору нищення і руйнацій (мовиться про вірш «Партія веде», створений 1933 р. — В. П.). Фізичне життя Тичини у почестях і славі подовжиться на кілька десятиліть. Духовне урвалося назавжди. Він ще народить гори мотлоху, серед нього траплятимуться й часткові удачі — рядки, строфи, поема «Похорон друга» (не без ганджу), шматки з поеми-симфонії «Сковорода», «Срібні ночі», але ніколи вже не повторить свій молодечий солоспів. Така розплата за відступництво і святотатство»⁹.

Попрацюйте самостійно

Ознайомтеся з есеєм Василя Стуса «Феномен доби» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15290>). У чому автор уба-чає геніяльність молодого Тичини? Які мотиви й етапи деградації поета? Як ви розумієте епіграф до цієї студії? Порівняйте її з вір-шем Євгена Маланюка «На межі двох епох, староруського золота повен...» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=937>). Чим споріднені оцінки обох аналітиків постаті митця?

Показове й чесне зіставлення зробив також Леонід Новиченко в останньому своєму і найгрунтовнішому дослідженні про Максима

⁹ Базилевський В. Два класики// Кур'єр Кривбасу. Ч. 189. С. 167.

Рильського. Академік простежив на рівні мікроаналізу тексту, як один вірш, що створений за велінням поетового серця, художньо досконалий, інший же, написаний у той самий час, але «за велінням партії» — не те що ідейно, а й суто естетично неспроможний, примітивний (гасловою лексикою, декларативною тропікою, банальною ритмікою). «Згинатися мусів і Рильський. Через якийсь час після нетривалого, на щастя, ув'язнення 1931 року (теж вагомо аргументоване, як бачимо, «соціальне замовлення») він змушений був написати «Пісню про Сталіна», і вона, до речі, принаймні, двічі врятувала йому свободу й життя — від замахів спочатку місцевих енкаведистів, а потім — Кагановича... Межа між своїм і чужим у віршах поета і була межею не тільки між свободою і обов'язком (чи, як говорили за сталінських часів, добровільною примусовістю), щирістю й нещирістю, але й між поезією та її імітаціями, поезією — і «поетизмами», мистецтвом і ремісництвом»¹⁰, — висновує літературознавець. І, до речі, чесно розділяє з поетом відповідальність за те, що як його друг і авторитетний у ті часи критик схвалював такі псевдолітературні поробки, а як редактор провідного журналу охоче їх друкував.

Попрацюйте самостійно

1. Ознайомтеся з біографіями Миколи Лукаша і Тараса Мельничука (бодай за вікіпедією), а також зі спогадами про них (див. <https://www.radiosvoboda.org/a/mykola-lukash-100-rokiv/30332541.html>; <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=11881>). У чому виявлялася свобода цих митців? Як би склалися, на ваш погляд, їхні долі в інших суспільних умовах?

2. Перечитайте програмний вірш Тараса Шевченка «Перебендя» (див. <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev111.htm>). Поміркуйте над його змістом. Перебендя в «Кобзарі» є уособленням досконалого, ідеального митця. А чому автор іменує його «старий та химерний» (та й ім'я промовисте: перебендею в народі називали дивака, химерника)? Як у вірші обґрунтована думка, що митець є посередником поміж світами духовним і людським?

¹⁰ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Київ: ІНТЕЛ, 1993. С. 254.

V. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Предметом літературознавства є, власне, не просто окремі твори, а літературний процес загалом у його цілості і внутрішніх взаємозв'язках.

Літературний процес — це сукупність усіх *виявів* літературного життя:

- написання художніх творів;
- взаємозміна художніх методів, виникнення, існування та занепад мистецьких стилів, напрямів, шкіл, літературних угруповань;
- видання книжок, літературних часописів,
- розвиток критики й літературознавства;
- особливості сприймання творів читачами тощо.

Літературний процес



Існування літературного процесу уможлиблюється постійним рухом естетичної думки, мистецького світосприймання. А чому і як саме відбувається цей рух? Нагадаємо ще раз, що людина — *істота засадничо двоїста*, внутрішньо суперечлива. Адже вона одночасно існує у двох вимірах — матеріально-біологічному й духовному. Тому в ній поєднуються протилежні первини: ідеальне — матеріальне, духовне — фізичне, чоловіче — жіноче, емоцію — рацію, позасвідоме — свідоме, альтруїзм — егоїзм, пацифізм — агресивність, колективне — індивідуальне, естетичне — утилітарне (практичне) тощо.

При цьому, певно, найстійкіші серед усіх властивостей людської психіки дві: 1) *крайностеманія* — прагнення забсолютизувати певну тенденцію, звести її до крайности; 2) *нетерпимість до крайнощів* — відкидання одноплщинности, однобокості світосприймання, жага свободи (багатоваріантності).

Чому так відбувається? Впадаючи у крайнощі, людина, вочевидь, свідомо або найчастіше несвідомо намагається максимально наблизитися до ідеалу чи й злитися з ним. Для теїста таким ідеалом є Бог, для атеїста — абсолютний розум, наука, закони Всесвіту, саме життя тощо. У будь-якому разі ідеал мислиться як досконала одинність, універсальність без роздвоєнь, без суперечностей. Саме такою й силиться бути людина, тяжіючи до свого ідеалу.

Однак людина — не Бог (а лише поки що недосконала Його подоба), не будь-яка інша абсолютна величина. Тому відмова від двоїстості в посейбічному, наскрізь двоїстому світі для неї — це смерть. Через те після гіркого досвіду спрацьовує, іноді навіть суто на рівні інстинкту самозбереження, нетерпимість до крайнощів.

Якщо уважно проаналізувати логіку руху, зміни тривалих періодів у духовному самопоставанні людства (а нерідко й окремої особистості), то стає очевидним: найчастіше ми абсолютизуємо одну або другу первину зі згаданих вище чи й інших пар, доводимо її до абсурду (так виявляється крайностеманія), страждаємо через це і потім замінюємо на протилежну первину (спрацьовує нетерпимість до крайнощів).

Розвиток людини і людства часто нагадує просування мандрівника темною невідомою йому печерою: він намагається одну стіну, притуляється до неї і обпікається (бо та розпечена), кидається до протилежної, обморожується (бо та крижана), і так раз за разом. Наймудріший вихід з такої ситуації — знайти *золоту середину* і виробити для себе *ієрархію цінностей*: першорядні, другорядні, третьорядні.... Особливо гостро потреба чіткого визначення ієрархії постає в екстремальних, межових ситуаціях, коли доводиться відмовлятися від зрівноваження і вибирати важливіше.

У будь-якому разі золота середина ніде явно не прокреслена, шукати її в суцільній темряві щоденної метушні вкрай складно. Потрібно задіювати внутрішній, духовний зір. А для цього треба стати *духовно дорослою, «видющою»* особистістю — зробити остаточний вибір (нагадаймо ще раз цитоване у попередньому підрозділі міркування Бердяєва про свободу дитячу і зрілу).

Вихід підказує модель, за якою побудований сам наш світ — зрівноваження, взаємоузгодження протилежних первин. Скажімо, людина (в ідеалі) являє собою гармонійне поєднання душі і тіла

(тому маємо дбати і про першу, і про друге, враховуючи, щоправда, ієрархію зв'язку між ними). Слово є також поєднанням смислу і сукупності звуків та графічних знаків тощо. Проте людина зазвичай віддає перевагу забсолютизуванню перед згармонізуванням...

5.1. МИСТЕЦЬКІ ОПОЗИЦІЇ

Основоположна двоїстість людини спричиняє й існування мистецьких опозицій. Суть протистояння в межах кожної з них полягає у боротьбі за пріоритет між їхніми антитетичними складниками. Таке змагання є закономірним виявом наскрізної діалектики буття. Однак має сенс лише тоді, коли є «спортивним змаганням», а не «війною на повне знищення». Лише в цьому разі воно наближає нову, вищу якість, коли *аналіз поступово трансформується в синтез* — на зміну принципів «або — або» приходить принцип «і — і». Так і буває у справді досконалих, вершинних творах видатних майстрів, передовсім геніїв.

І все ж саме внутрішня опозиційність якраз і забезпечує мистецтву дивовижну здатність до постійного самооновлення. Цей механізм чутливо спостерегли, наприклад, літературознавці формальної школи (І пол. XX ст.). Вони доводили, що в літературі кожної епохи можна вирізнити «старшу» і «молодшу» лінії розвитку. Старша завжди безплідна. Перемігши, вона прирікає себе на загибель, перетворюючись на банальність, стаючи культурним тлом доби. Віктор Шкловський порівняв цей процес з таненням айсберга: увесь його шлях позначений постійними змінами верху й низу. «Старша» лінія йде вниз, втрачає естетичну значимість, натомість «молодша» перемагає, підіймається вгору.

Фундатор семіотики (науки про знакові системи) Юрій Лотман зробив ще глобальніше узагальнення: «Мистецтво, являючи собою частину культури, для свого розвитку має потребу у не-мистецтві, подібно до того, як культура, складаючи лише частину людського буття, вимагає динамічного співвідношення з зовнішньою для неї цариною не-культури — незнакового, нетекстового, несеміотичного буття людини. Поміж зовнішньою і внутрішньою царинами відбувається безперервний обмін, складна система входжень і виведень»¹.

А тепер докладніше розглянемо основні мистецькі опозиції.

1. **Зміст — форма.** Зміст твору — це життєві *явища*, відібрані, естетично осмислені й перетворені та *емоційно* оцінені митцем у

¹ Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // О русской литературе. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1997. С. 777.

відповідності з його *світоглядом* (стисло кажучи, це єдність теми та ідеї твору). **Форма** твору — це сукупність *способів і засобів* вираження змісту, його внутрішня *організація* (тобто жанр, композиція, сюжет, система образів, зображально-виражальні мовні засоби, віршування).

Концептуальне окреслення цих категорій знаходимо у Георга Гегеля: «Змістом мистецтва є його ідея, а його формою — чуттєве, образне втілення. Завдання мистецтва є опосередкування цих двох сторін, поєднання їх у вільне, примирення ціле»².

Побоюючись абсолютизації змісту, Богдан-Ігор Антонич міняє місцями складники опозиції і розглядає їх з погляду сприймача (а не творця), хоча посутньо виражає ту ж саму думку: «Формою мистецтва є більші або менші клаптики полотна чи паперу, що на них наложена тонка верства фарби або туші. Це конкретні, реальні предмети, це лінії, плями, площини, обриси, мазки пензля, наверстування відтінків, уклад ліній та плям. Змістом є переживання, котрі постають у безпосереднім зв'язку з оцими конкретними предметами»³. Зрозуміло, автор і сприймач із протилежних боків бачать змістово-формальну єдність. Перший зазвичай іде від змісту (задуму, ідеї, мотиву) до форми (втілення задуманого), другий — навпаки.

Упродовж багатьох століть не стихають палкі дискусії між прихильниками абсолютизації змісту (мовляв головне у мистецтві — зміст, а форма — тільки слухняний засіб, що простіша, то краще⁴) і прихильниками абсолютизації форми (мовляв зміст — це взагалі позахудожнє явище, мистецтво є, власне, невпинним перетіканням форм).

А тим часом у нашому двоїстому світі аж ніяк не можна розійняти зміст і форму, знецінити одне заради іншого. Аби застерегти традиційне протиставлення цих категорій, Гегель дав їм таке визначення: «Зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, форма є не що інше, як перехід змісту у форму».

2. Суспільне — мистецьке. Ця опозиція безпосередньо виростає з першої. Поверхово розуміючи мистецтво, і сприймачі, та й деякі творці надто часто силилися звести його до суто утилітарного знаряддя в суспільній діяльності (до форми пропаганди й агітації). Чи не найвиразніше виявився такий *вульгарний соціологізм* у ма-

² Див. докл.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1... С.75-78.

³ Антонич Б.-І. Національне мистецтво// Наука і культура. Випуск 24. Київ,1990. С.232.

⁴ Наприклад: «Мудрих людей форма цікавить тільки тією якістю, яка допомагає сприймати думку просто і всеосяжно» (Тодось Осьмачка).

теріялістичній естетиці (Ніколай Чернишевський, Фрідріх Енгельс, Владімір Ленін, Анатолій Луначарський). З погляду матеріялістів, мистецтво віддзеркалює суспільно-економічну дійсність і від неї цілком залежить. У висліді такого підходу творчість опинилася в лещатах спрощеного натуралізму, гіперкласовості, партійності.

Закономірно, що надмірне зосередження на суспільному змісті при недооцінці художньої форми незрідка помічаємо у творах реалістів-просвітників — Марка Кропивницького, Олени Пчілки, Бориса Грінченка, Павла Грабовського, раннього Івана Франка, практично у всіх соцреалістів.

У відповідь на вульгарний соціологізм завше виникає протилежна крайність — концепція *«мистецтво для мистецтва»*. Її прихильники доводять, що мистецтво є зовсім незалежне від дійсності, нічим з нею не зв'язане, тут уже абсолютизується форма і знецінюється зміст.

Настанова «чистого мистецтва» виявилася зокрема у деякій частині доробку Миколи Вороного (у тій же «Блакитній панні»), у представників літературних груп «Молода муза» та «Українська хата», Михайля Семенка, авангардистів і постмодерністів межі XX-XXI століть. Утім з певних причин — колоніальний гніт, постійна загроза існуванню нашої мови, культури, самої нації, безправ'я народу — в українській літературі ідеї «чистого мистецтва» спливають рідко і то більше на рівні декларацій, намірів, реакції на надмірності соціологізму, а не творчої практики. Те, що автор обирав саме українську, а не панівну імперську мову, уже засвідчувало його суспільну, ідеологічну позицію. Скажімо, Вороний, що в юності закликав колег скинути з душ суспільні пута, згодом переклав українською знакові революційні пісні «Інтернаціонал», «Марсельєзу», «Варшав'янку», створив поезію «За Україну», яка стала чи не найпопулярнішим маршем козаків Армії УНР.

Загалом же і вульгарний соціологізм, і формалізм є такими закономірними для людського духу виявами крайностеманії. Насправді ж мистецтво творить свій художній світ (або «естетичну дійсність»). Цей світ не є копією суспільно-побутової реальності, а по-своєму віддзеркалює її, взаємозв'язується з нею, маючи при цьому власні, самостійні закони розвитку. Проте насамперед мистецтво розкриває внутрішній світ людини, а також творить уявні, фантастичні образи, проникає і в реальність надсуспільну, трансцендентну.

Попрацюйте самостійно

1. Прочитайте вірші Грабовського «Я не співець чудовної природи...» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=718>) і

Вороного «Блакитна панна» (див. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4505>). Чи помітні у цих текстах ознаки відповідно вульгарного соціологізму і «чистого мистецтва»? Спробуйте змодельювати логіку саме такої інтерпретації світу кожного з авторів.

2. Ознайомтеся з матеріалами літературної дискусії Миколи Вороного й Івана Франка — творами Франка «Лісова ідилія» (див. <https://www.i-franko.name/uk/Poems/Lisovaldylija/Posvjata.html>) та Вороного «Іванові Франкові» (див. http://ukrlit.org/voronyi_mykola_kindratovych/ivanovi_frankovi). Почитайте також статтю Сніжани Чернюк «Еристичні аспекти дискусії І. Франка з М. Вороним у контексті українського модернізму» (див. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vg_2006_15_8). Занотуйте у формі тез аргументи обох митців. Чия позиція вам видається більш переконливою? Чому?

3. Етичне — естетичне. Ця опозиція також виростає з двох попередніх. Обидві категорії — етичне й естетичне — практично зливаються в понятті естетичного ідеалу, тому *обидві як цілість мають визначати мистецький твір*. І все ж важливо враховувати ієрархію цінностей: етичне є суть, зміст (точніше краса змісту), естетичне — форма (краса форми).

Отже, *етичне є головною, доконечною, хоч і не єдиною передумовою творення мистецтва* (крім нього — ще естетичне). Тут доречно згадати слова Василя Стуса: «Поет повинен бути людиною. Такою, що, повна любови, долає природне почуття зненависти, звільняється од неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це насамперед добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі».

Вельми показові у цьому аспекті також міркування Леоніда Мосендза, висловлені в листі до товариша: «Пам'ятаєте Ви «Моцарта і Сальєрі» Пушкіна? Найбільша річ того пустомелі. Є там вираз у Моцарта до самооскарження Сальєрі: «Ти ґеній, Сальєрі! А ґеній і зладейства — две вещи несовместниє»... Отож і я скажу: «сутєнерство і письменство — две вещи несовместниє». Письменником бути, та ще в наші часи — це щось більше, ніж пером водити по папері. Це — покликання Боже. Як колись Джотто перед початком картини молилися і постилися — так і тепер дух письменника мусить бути чистий і вартий тих високих слів, що комбінує на папері його вправлена рука».

До речі, саме етичні мотиви найчастіше штовхають митця до суспільної заангажованості (й у творчості, і в діяльності). Згадаймо факти життя та відповідні мотиви у доробках Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Євгена Маланюка, Івана Багряного,

Василя Симоненка, Миколи Руденка, Василя Стуса, Івана Драча, Дмитра Павличка, Ліни Костенко та ін.

Наскільки важкою і водночас доконечною для справжнього митця є місія протистояння суспільному злу, як завжди афористично окреслила Ліна Костенко:

Я, що прийшла у світ не для корид,
що не люблю юрби і телекамер,
о як мені упікся і обрид
щоденний спорт — боротися з биками!

А в іншому вірші наголосила:

Що доля нелегка — в цім користь і своя є.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяє.

Попрацюйте самотійно

1. Оберіть дві постаті серед названих чи інших авторів і підготуйте стислі повідомлення про етичну проблематику у їхніх творах та етичні мотиви їхніх вчинків.

2. Прочитайте статтю Ліни Костенко «Геній в умовах заблокованої культури» (див. <https://lib.eu/book/3231609/e23927?regionChanged=&redirect=5885706>). Розкрийте суть таких тез авторки і поміркуйте над ними:

- Потрійна заблокованість українського світу і культури.
- Важливість і шкода для творця подвижницької, просвітницької місії.
- У чому полягає трагічний оптимізм українських митців?
- Якою постає проблема заангажованого і чистого мистецтва у ситуації заблокованої культури?
- Чому любов може бути формою поневолення генія? Яке ваше ставлення до такого трактування?

4. Традиційництво — новаторство. У літературному процесі завжди відбувається взаємодія традиційництва і новаторства. **Літературна традиція** (від лат. *traditio* — передавання) — це ті надбання (теми, ідеї, сюжети, образи, художні засоби), які склались у творчості письменників попередніх поколінь. **Літературне новаторство** (від лат. *povator* — оновлювач) — це оригінальні здобутки (теми, ідеї, сюжети, образи, художні засоби) письменників нового покоління, у яких по-новому осягається світ.

Постійну хвилю оновлення у мистецтві спричиняють, — за спостереженням Юрія Шереха, два чинники — власне, ті самі, які зумовлюють і розвиток літературного процесу загалом.

1. *Прагнення реалізму* — не просто як напряму чи методу, а в широкому розумінні, тобто намагання розкрити, художньо представити всю повноту життя. Зрозуміло, що людське мистецтво ніколи

не сягне цілковитого реалізму (абсолютно адекватного відтворення життя), але воно прагне проникати у сутність світу так глибоко, як тільки можна. А для цього потрібно винаходити все нові засоби. Отож, як побачимо внезбарі, кожен наступний напрям ставав новим кроком у наближенні до реалізму (до повноти відтворення й осягнення буття) і, відповідно, характеризувався — у порівнянні з попереднім напрямом — своїм новаторством.

2. Потяг до нового з метою *розпалити цікавість*. Як підкреслював Шерех: «Мистецтво не тільки гра, але мистецтво, звичайно, і гра. І коли щось стає нам занадто звичним, ми хочемо ускладнення. Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення»⁵.

Резонно розмірковує літературознавець Петро Білоус: «Запорукою новаторства, а відтак і відкриття є оригінальність. Мабуть, це найскладніше, чого прагне досягти письменник. Важливо заговорити «своєю мовою» та уникнути проблемно-тематичних і словесних стереотипів, штампів. Справді, важко відмовитися від узвичаєного літературного мовлення, від образів, мотивів, кимось уже відкритих і зафіксованих. Заважає інерція художнього мислення. Зарадити можуть потужні зусилля волі та інтелекту, помножені на літературні здібності. До цього в одному з віршів закликає Ліна Костенко: «Круши, ламай, трохи стереотипи! Вони кричать, пручаються, — ламай!»⁶.

Між традиційниками і новаторами точиться постійна боротьба. Пригадаймо пристрасну полеміку щодо модернізму, яка розгорілася на початку ХХ ст. між народниками (Іван Нечуй-Левицький, Сергій Єфремов) і модерністами (Ольга Кобилянська, Леся Українка, Іван Франко, Микола Євшан)⁷; а також суперечку між Іваном Франком та молодомузівцями⁸; деякі епатажні виступи молодих шістдесятників (Микола Вінграновський, Іван Драч, Микола Сом) і критичні зауваження щодо них класиків (Максима Рильського, Павла Тичини, Андрія Малишка)⁹. Бурхлива дискусія між традиційниками — письменниками старших поколінь і новаторами — учас-

⁵ Шерех Ю. Троє прощань і про те, що таке історія української літератури// Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. Балтимор — Торонто: Смолоскип ім. В. Симоненка, 1991. С. 327.

⁶ Білоус П. Навіщо література?// Українська мова та література. 2005. Ч. 36. С. 9.

⁷ Див.: Наєнко М. Сергій Єфремов і ранні модерністи// Слово і час. 2012. Ч. 1 (<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/144617/22-Nayenko.pdf?sequence=1>).

⁸ Див.: Карманський П. «Молода муза» й І. Франко// <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6765>; Салій Л. Іван Франко й Остап Луцький: амплітуда взаємин// <https://frankolive.wordpress.com/2017/05/21/>

⁹ До прикладу, яскравий документ доби, що засвідчує ці непрості стосунки, — «Стенограма обговорення поезії М. Вінграновського і В. Симоненка 8 січня 1963р.» (Літературна Україна. 1987. 1 жовтня).

никами літературних угруповань «Нова література», «Бу-Ба-Бу», «Нова дегенерація», «Творча асоціація 500» спалахнула на межі ХХ-ХХІ ст.¹⁰ Тривають такі полеміки й зараз, пульсуватимуть і в майбутньому.

Усю складність і неоднозначність болісного зіткнення правд традиційників і новаторів виразно засвідчує наприклад, пародійний вірш молодшого іронічного поета Олександра Ірванця і реакція на нього старшого письменника Юрія Мушкетика.

ЛЮБИТЬ!

Любить Оклахому! Вночі і в обід,
Як неньку і дедді достоту!
Любить Індіану! Й так само любить
Північну й Південну Дакоту.
Любить Алабаму в загравах пожеж,
Любить її в радощі й біди!
Айову любить! Каліфорнію теж!
І пальми крислаті Флориди!
Дівчино! Хай око твоє голубе,
Та не за фізичнії вади —
Коханий любити не встане тебе,
Якщо ти не любиш Невади!
Юначе! Ти мусиш любити стократ
Сильніше, ніж любиш кохану,
Колумбію-округ і Джорджію-штат,
Монтану і Луїзіану!
Любити не зможеш ти штатів других,
Коли ти не любиш по-братськи
Полів Аризони й таких дорогих
Просторів Аляски й Небраски.
Любов цю, сильнішу, ніж потяг до вульв,
Плекай у душі незникому.
Вірджинію-штат, як Вірджинію Вулф
Люби! І люби — Оклахому!
О. Ірванець, 1992 р.

«І знову ж таки не може погодитися, що можна піддавати пародіюванню і висміюванню всього на світі, і мабуть, якби О. Ірван-

¹⁰ Ось лише деякі виступи учасників того гострого діалогу: Мушкетик Ю. «Колесо» (Літературна Україна. 1994. Ч.45), Моренець В. «Пошуковий простір і «єдина правда» (Сучасність. 1994. Ч.12), Розумний М. «Під колесом» (Літературна Україна. 1994. Ч.48), П'янов В. «На кого наїхало «Колесо» (Літературна Україна. 1995. Ч.3).

нець посидів на тих зборах, де рвалися серця, де за кілька рядків рецензії, автореферату дисертації, у яких згадано вірш «Любіть Україну», у людей забирали наукові звання, їх виганяли з роботи; якби відчув ту атмосферу, важку, гнітючу, смертельну, у якій, однак, народжувалися перші прозріння, здогади майбутніх шістдесятників, — деякі з них від того вірша повели стежку аж у Сибір, — він би чи й захотів пародіювати. Смійтеся, шкилюйте, це — ваш час, він короткий і швидкоплинний, поки не доводиться ховати своїх батьків, не кажу вже про братів і сестер, і пам'ятайте, що є для людей речі болючі та дорогі». Ю. Мушкетик, із виступу на 2 з'їзді СПУ, 1996 р.

І справді, Сосюра ще юнаком воював козаком-добровольцем в Армії УНР, усе життя залишався щирим патріотом. Упродовж 1920 років написав цілу низку чесних, гостро патріотичних творів: поеми «Мазепа», «Махно», віршований роман «Тарас Трясило», заборонену одразу по виході збірку «Серце». За це в 1930-х окупаційна влада піддала митця справжньому ostracism. Його виключили з компартії, зі Спілки письменників. Доведений до відчаю, Сосюра з тяжким нервовим зривом потрапив до лікарні. Очевидно, це й урятувало його від розстрілу чи концтабору. Але й далі, до кінця життя, він намагався сказати художню правду про свою епоху — в останні роки завершив автобіографічний роман-сповідь «Третя Рота», створив поему-реквієм «Розстріляне безсмертя» про своїх побратимів, українських митців, знищених комуністичним режимом у 1930-ті. Зрештою, змучене поетове серце не витримало безперервного герцю з окупантами — не дожив він і до сімдесяти років.

Справді, вірш «Любіть Україну», як довідуємось із «Третьої Роти», став відповіддю поета на численні кричущі вихватки владного й побутового українофобства. А на початку 1950-х, коли здійснюлася чергова хвиля репресій, Сосюру звинуватили за цей твір у націоналізмі, на короткий час ув'язнили, а дружину кинули в концтабір. Сам усевладний Лазар Каганович 1951 р. виступив у головній радянській газеті «Правда» з розгромною статтею, у якій, зокрема, стверджував, що під цим віршем залюбки підписалися б Петлюра чи Бандера.

Юрій Мушкетик, який жив і творив у ту добу, навчався в університеті й аспірантурі, працював головним редактором літературного журналу, сам не раз діставав нагінки за «націоналістичні збочення», добре знав ту атмосферу, бував свідком і учасником тих «зборів, де рвалися серця» через найдрібнішу згадку про вірш «Любіть Україну».

Така правда. Але поблискує й супротивне лезо цієї правди. Значна частина творців Розстріляного відродження свого часу

перейшла з табору УНР на бік більшовиків — П. Тичина, М. Хвильовий, Остап Вишня, Ю. Яновський, П. Панч, А. Головка, зокрема й В. Сосюра. Звісно, їх, молодих і наївних, привабили ідеями українізації, націонал-комунізму, української радянської, але самостійної державности. Підступну оманливість цих ідей більшість із них, щоправда, вповні зрозуміли вже за кілька літ. Пригадаймо «Я (Романтику)» чи гасло «Геть від Москви!» М. Хвильового. В. Сосюра заявляв тоді: «Держава російській мові — мати, а нашій — мачуха». Але вже було пізно. Залишалось або, — за П. Тичиною, — «й собі поцілувать пантофлю Папи», або загинути. Утім, часто знищували й тих, хто цілував, — для перестрахи.

Проте далеко не всі українські митці тієї доби дали себе ошукати червоним загарбникам. Вірними своїм українським ідеалам, непохитними в переконаннях залишалися й емігранти (що було легше) — О. Олесь, Є. Маланюк, О. Теліга, Н. Лівіцька-Холодна, Ю. Горліс-Горський та ін., але й ті, хто лишився в окупованій Україні (що було значно складніше, означало неминучу загибель) — С. Єфремов, Т. Осьмачка, Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Івченко, неокласики, В. Свідзинський...

В. Сосюра, як і інші прорадянські чи скорені митці, починаючи ще з 1920-х, бадьоро, велемовно й догідливо оспівував московських вождів, «партію Леніна — Сталіна», комсомол, ударні будови (поема «Дніпрельстан»), навіть катів-чекістів (поема «ДПУ»), проклинав «озвірілих націоналістів»: «Шановний пане Маланюче, ми ще зустрінємось в бою!/ Ви не фашист, а лиш фашистик!» (це з поеми «Відповідь» 1927 р. про товариша воєнних літ, з яким, за власним визнанням, разом рвали яблука в саду С. Петлюри, коли служили в особистій варті головного отамана).

На самому стилі поета згубно позначились обов'язкові приписи соцреалізму. Його письмо вирізнялося максимальною щирістю, фольклорною простотою й архетипністю, пісенною мелодійністю, і водночас афористичністю, ліричною суб'єктивністю в поєднанні з гіперпатетикою, експромтовим легкописом, зухвалою розхристаністю форми. Усе це зробило Сосюру мегазіркою, насправді культовим поетом серед масового читача, насамперед робітничо-селянської молоді, тих часів. Але під тиском соцреалізму його гіперпатетичність плавно перетікала у псевдопатетичність, легкопис — у примітивну гаслову риторіку, штучну пишномовність, набір банальностей, і над усім цим зловісно нависала ідеологічна зашореність.

Усе це позначилося тією чи тією мірою і на вірші «Любіть Україну». Так, він щирий, глибоко патріотичний. У ту епоху, коли влада безугавно нав'язувала як священний постулат: «Мой адрес — не

дом і не улица, / Мой адрес — Савецкій Саюз!», — дуже зухвало й ризиковано було заявити, що наша Батьківщина — Україна, а не тюрма народів ССРСР.

Проте у вірші, навіть у першому, прямодушнішому його варіанті, явно проступають комуністичні й інтернаціоналістські ідеологеми та штампи: багряний шум стягів, світлі й щирі весни майбутнього, неодмінна згадка і про любов до «других народів». Ще більше все це акцентоване в другому, приневоленому варіанті: ефемерні «електровогні» замість правдивих «кривеньких тинів», вірогідне й лукаве «Між братніх народів, мов садом рясним, сіяє вона над віками» замість чесного й слушного «Без неї — ніщо ми як порох і дим, розвіяний в полі вітрами». І вже обидва варіанти пройняті надто пишномовною гіперпатетикою, нескінченними на низуваннями часто необов'язкових, банальних красивостей у формі епітетів і порівнянь.

Ось уже багато літ саме цей вірш митця вивчають у школі і подають його переважно теж традиційно — гіперпатетично як художній шедевр, без згадки про соцреалістичні впливи та ще й незрідка у другому, спотвореному варіанті.

Реакцією на гіперпатетику, декларативність у самому творі та на спрощене, стереотипно-однобоке його трактування, офіційну нав'язливу популяризацію і стала пародія Ірванця. Такі дві правди про цей твір. І жодна з них, вочевидь, не може переважити другу. Хіба тільки доповнити, вивершити¹¹.

Загалом протистояння традиційництва і новаторства закономірне, завше було, є і буде, воно — запорака художнього пошуку, розвитку. Проте немає неподоланої прірви між цими настановами, ба більше — *вони взаємопов'язані*.

1. Тому що заперечуючи традицію, новаторство *вирастає з неї*, діалектично продовжує її, має за точку відштовхування (скажімо, динамічно-стислий психологічний пейзаж Миколи Хвильового здається повною протилежністю розлогого реалістичного пейзажу Івана Нечуя-Левицького, але Хвильовий виховався на традиції Нечуя, скористався її надбаннями, постійно пам'ятав про неї, шукаючи щось відмінне, нове, зрештою, якби представники Нечуєвої школи не розробили досконало реалістичний пейзаж, цим довелося б займатися Хвильовому, а вже його наступники протиставили б його традиції пейзаж імпресіоністичний).

2. Тому що новаторство є щоразове повторення давніх ідей, лише на вищому етапі (приміром, традиція бароко відродилась у

¹¹ Див. докладніше про поліфонію сприймань вірша «Любіть Україну»: Пахаренко В. Двосічний меч правди// Українська мова та література. 2020. Ч. 7-8.

романтиці, реалізму — у неореалізмі і т. д.). Не випадково Шерех назвав історію літератури «прекрасною повторюваністю неповторного».

Доконечну потребу справжнього митця у постійному оновленні підкреслює письменник Василь Слпчук: «Усе нетрадиційне з часом стає традицією, а згодом і банальністю. Митець (як, зрештою, і будь-яка людина) не повинен застоюватися, а щоб цього не трапилось, він мусить час від часу перевертатися, ставати з ніг на голову. Так само клепсидра, аби тривав відлік часу, мусить перекидатися... Це надзвичайно важливо — вийти за межі усталеного. Все те, що ми відкриваємо для себе силою духу, в часі неминуче втрачає дух, перетворюючись на букву. Потрібні нові й нові духовні прориви. Важливо не бути для себе непід'ємним, непорушним каменем. Література є одним із тих важелів, за допомогою яких вдається змістити себе з мертвої точки»¹².

Попрацюйте самостійно

1. Ознайомтесь зі статтею Юрія Шереха «Троє прощань і про те, що таке історія української літератури» (Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології... С. 320-330, див. : <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/10691-shereh-yu-tretya-storozha-literatura-mistetstvo-ideologiyi/>). З'ясуйте трактування дослідником проблеми традицій і новаторства.

2. Віктор Гюґо зауважував: «Не потреба новизни терзає творця, а потреба правди». Чи згодні ви з таким трактуванням? Перефразувавши його, можна одержати ще два формулювання: не потреба правди терзає творця, а потреба новизни; творця терзає потреба правди і потреба новизни. Який із цих трьох варіантів думки вам видається найбільш точним?

5. Загальнолюдське — національне. Люди усіх часів і народів мають єдиний спільний надідеал (вершинну цінність життя) — людинолюбство, добротворення, свободу духовну і фізичну досконалість, красу, справедливість, щастя. Це загальнолюдські цінності. Але кожна нація має свій неповторний шлях до цього надідеалу, бачить його під власним кутом зору. Отже, *загальнолюдське може існувати лише у формі національного.*

Точно сформулював цю ідею свого часу класик польської літератури Адам Міцкевич: «Ми переконані, що не можемо інакше служити Європі і людству, як тільки служачи вітчизні нашій, Польщі;

¹² Слпчук В. Місце зустрічі — література// Кур'єр Кривбасу. Ч. 222-223. С. 298.

що тільки тією мірою, якою ми будемо корисні польській справі, можуть скористатися нами Європа і людство»¹³.

Розмови про наднаціональні (інтернаціональні) цінності на противагу національним — це, як правило, всього лише засіб маскування імперських зазіхань тієї чи тієї нації. На доказ — авторитетні міркування двох великих мислителів.

- Іван Франко: «Усе, що йде поза рами нації, це або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді б покрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді б широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації»¹⁴.

- Микола Бердяєв: «Є тільки один історичний шлях досягнення вищої вселюдськості, до єдності людства — шлях національного зростання і розвитку, національної творчості. Вселюдськість розкриває себе лише у вигляді національностей. Денаціоналізація є... чистісінька порожнеча, небуття»¹⁵.

Істинність цих тверджень засвідчує від протилежного, скажімо, згубна ідея *Федора Достоєвського* про те, що «руськіє — всечелавські» (згубна передовсім для самих же росіян). Ця ідея привела великого письменника-гуманіста, щирого християнина до великодержавного шовінізму: «Нам від Європи ніяк не можна відмовитися,.. у ній усе Яфетове плем'я, а наша ідея — об'єднання всіх націй цього племені, і навіть далі, значно далі, до Сіма і Хама»¹⁶. Відтак, українець з походження, він став затятим ненависником українства й інших слов'янських народів. Митець заявляв: «Серб, малорос тощо, який співчуває рідній мові, рідній літературі, рішучо шкідливий член суспільства. Він гальмує справу загальної освіти, загальної великоруської літератури, в котрій увесь порятунок, уся надія. Він гальмує поступ цивілізації, створеної самим великоруським народом, що створив найбільшу з держав. Тільки великорос шляхетно й чесно дивиться на всі національності, без будь-якої злоби й упередження, тим часом як малорос, наприклад, вічно тримає камінь за пазухою і не може ставитись до великороса інакше, як з ворожістю»¹⁷. Дивна річ: цей видатний митець-мислитель геніяльно осягнув найсокровенніші глибини людського духу, проте через шовіністичну упередженість не зміг побачити очевидне — першопричину затятої ворожості українців та інших уярмлених імперією

¹³ Mickiewicz A. Pielgrzym Polski. Paryż. 1833. 20 marca. S. 2.

¹⁴ Франко І. Поза межами можливого // Збір. творів у 50-ти томах. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 45. С. 284.

¹⁵ Бердяев Н. Судьба России. Москва: Изд-во МГУ, 1990. С. 99.

¹⁶ Достоевский Ф. Дневник писателя: в 2 т. Т. 2. Москва: Айрис-пресс, 2006. С. 25.

¹⁷ Воспоминания и исследования о творчестве Ф. М. Достоевского. Москва-Берлин: Директ-медиа, 2015. С. 166.

народів до росіян-поневолювачів. І так само наївно обурювався, чому це західні інтелектуали не розуміють «нашу (себто росіян. В. П.) пристрасну ціль стати загальнолюдями» та «прямо обізвали нас ворогами і майбутніми руйнівниками європейської цивілізації». Таку ж нетямущість демонструють і сьогоденні ідеологічні спадкоємці Достоевського-шовініста...

Оскільки національне є формою втілення вселюдського, то кожен справді високохудожній твір вирізняється національним колоритом, несе на собі печать національного характеру автора і його народу. Національний характер виявляється в тематиці твору, у відображенні в ньому історичного минулого чи сучасного життя, побуту, звичаїв народу, його мови, особливостей світобачення, своєрідності образного мислення тощо. Досить сказати, що у різних народів вельми *відмінні системи словесної символіки*.

Так, у російській поезії була б неможливою «Пісня про рушник» Андрія Малишка, позаяк у Росії рушник — це всього лише предмет побуту. Назва «Песня о полотенце» здатна викликати хіба що посмішку. В українського ж народу рушник — це поетичний символ долі. З вишиваним рушником пов'язане все життя українця — від створення родини до смертного часу. Тому у вірші Малишка говориться, що на вишиваному рушнику «оживе все знайоме до болю: і дитинство, й розлука, і твоя материнська любов».

Або інший приклад: в українському фольклорі й письменстві символом кохання, дівочої краси виступає калина, в німецькій же культурі ця рослина, сказати б, зовсім нейтральна, а символом кохання є бузина, яка в побуті українців має відтінок чогось комічного («на городі бузина, а в Києві дядько»). Сокіл в українській символічній свідомості — гарний молодий козак, а в німецькій — лихий парубок-спокусник, що звів і покинув дівчину¹⁸.

То які ж критерії національної приналежності письменника? Аби відповісти на це запитання, треба пам'ятати, що націю творять передовсім два чинники: 1) спільний *національний менталітет* (тобто національна душа, психологія), що виростає зі спільної мітології; 2) породжена менталітетом *єдина мова*.

Ці ж два чинники (як причина і наслідок, зміст і форма) визначають належність митця до тієї чи тієї нації. Щоправда, у проти-природних умовах імперії — коли наднаціональною, найрозвинутішою і всіляко заохочуваною стає мова панівної нації, а мови націй поневолених упосліджуються, а то й забороняються, — нерідко трапляються випадки, коли митець пише уже чужою мовою, але

¹⁸ Див. Неділько В. Елементи теорії літератури. Київ, 1994. С.9.

ще зберігає рідний менталітет. У такому разі визначальним залишається усе-таки зміст, а не форма. Скажімо, *Микола Гоголь* дослівно у кожному творі, написаному навіть на російському матеріалі, сприймає світ очима українця, проповідує систему духовних вартостей саме нашого народу (гармонійну єдність людини і природи, свободу й суверенність особистості, емоціоцентризм, культ роду, емоційно-інтимну релігійність тощо).

Ще 1902 р. професор-лінгвіст Йосиф Мандельштам аргументовано довів на рівні аналізу не лише лексики, а й семантики та синтакси, що «мовою душі» письменника була українська, — думав він по-українськи, а тоді, пишучи, перекладав російською. Чи ось Анна Ахматова якось помітила уже на першій сторінці «Мертвих душ» промовисту деталь: з приводу в'їзду брички Чичикова в місто NN «тільки два російські мужики, які стояли біля дверей шинку навпроти постоялого двору, зробили деякі зауваження...». А які ж іще в російському місті?! Так міг сказати лише Гоголь, неросіянин. Отже, це письменник, безсумнівно, український.

Те ж саме можна сказати про Володимира Короленка (який, до речі, до кінця днів демонстративно визнавав себе громадянином УНР, відверто тавруючи як білогвардійську, так і більшовицьку окупацію Полтави), те ж саме можна сказати про нащадка запорозького козака Максиміліяна Кирієнка-Волошина. Українською за духом, а часто й за тематикою є творчість Антона Чехова, який завше підкреслював, що є українцем (з автобіографії: «Я народивсь у мальовничому українському місті Таганрозі...»). Українським письменником став ленінградець з народження Андрій Курков, і то ще до 2014 р., коли з'явилася його перша україномовна книжка. Так само киргизьким письменником залишається Чингіз Айтматов, казахським Олжас Сулейменов, абхазьким Фазіль Іскандер, хоча писали й російською. А от уже у творчості українців з походження онука панотця з подільського села Війтівці Федора Достоевського, киянки Ганни Горенко (Анни Ахматової), Дмитра Мережка (Мережковського), Федора Сологуба, Володимира Маяковського, вочевидь, проступає втрата (хоч і не остаточна) й менталітету рідної нації.

Загалом же втрата рідної мови для будь-якої людини, а надто і надто для письменника — руйнівна психологічна катастрофа. Річ у тім, що людина налаштована вже генетично, спадково на рідну мову. Нею не тільки *мислить*, а й *відчуває*, тобто рідна мова функціонує як на рівні свідомому, так і на позасвідомому. Втрата ж рідної мови — за переконливими доказами Вільгельма фон Гумбольдта й Олександра Потебні — притлумлює позасвідомий пласт психіки людини. Особистість стає душевно вбогішою, менш сприйнятною до витончених виявів світу, свідомість її пощерблюється.

«У слів... подвійна функція: просвітлювати, прояснювати зміст, через те слово — світло; і печатати зміст, скріплювати його або ж приховувати, шифрувати. Той, хто користується рідною мовою, не лише просвітлює, а й скріплює. А хто вдається до мови чужої, той лише печатає, бо механічна засвоєність мови не переходить у психологічні нурти, у підсвідомість, звідки і береться енергія для просвітлювання сутностей»¹⁹.

Відтак стає зрозумілим творчий, а потім і душевний крах Миколи Гоголя. У цьому ж одна з причин назагал низької художньої якості т.зв. радянської літератури, скерованої на збіднення, розчинення національних мов імперії у панівній російській.

Сказане вище пояснює також, чому саме високорозвинута національна література є найнадійнішим оберегом нації, запорукою її невмирущості. Вичерпно про це сказав Томас Стернз Еліот: «У народу можна відняти його мову, насильно ввести у школах навчання іншою мовою; але доти, доки не вдасться навчити такий народ відчувати чужою мовою, стару мову викорінити не можна, її знову відродить поезія, котра є рушієм світу чуттів»²⁰. Достеменність цієї думки яскраво засвічує, зокрема, недавня історія. Російська імперія прикладала титанічні зусилля, вдавалася до найжорстокіших і найпідступніших заходів, щоб перемолоти, розчинити в собі поневолені народи. Але це їй не вдалося. Що й спричинило дві її нищівні катастрофи — 1917 і 1991 рр.

Попрацюйте самостійно

Дослідіть невеликий твір українського письменника (на власний вибір). Які мотиви загальнолюдські і національні у цьому творі ви помітили? Відповідь докладно умотивуйте.

7. Елітарність — масовість. Самі терміни — література «масова» («низька», «популярна», «комерційна») й «елітарна» («висока», «вершинна») — надто розмиті й мінливі. Представники різних епох та середовищ можуть відносити один і той же твір чи то до «елітарних», чи до «масових». Багато залежить від рівня сприймання, нерідко читачі помічають лише розважально-авантюрну оболонку твору і не добачають його глибинних смислів (як, наприклад, у «Дон-Кіхоті» Міреля де Сервантеса, «Енеїді» Івана Котляревського або повістях Миколи Гоголя).

Постійною залишається тільки *протиставленість* цих двох полюсів. При всій полярності поняття «висока» і «низька» літератури

¹⁹ Мовчан П. Мова — явище космічне. Київ: Просвіта, 1994. С.162.

²⁰ Еліот Т. С. Назначение поэзии. Киев: AirLand, 1996. С. 185.

нерозривно пов'язані. Першу можна виокремити лиш у тому літ-процесі, в якому існує уявлення про другу, і навпаки. І ще, «висока» література іноді використовує прийоми «низької», а «низька» часто наслідує, стереотипізує мотиви, образи, колізії «високої».

За якими *критеріями* розмежовують твори у цій опозиції?

- Елітарні скеровані переважно на здійснення естетичної і пізнавальної функцій, масові — ігрові.
- Перші — ускладнені, наповнені символічними підтекстами, передбачають активну роль (співтворчість) читача, другі — спрощені, прозорі, передбачають легке, однозначне прочитання.
- Перші знані, популярні серед відносно невеликого кола людей, другі загальновідомі, друковані значними накладками²¹.

Закономірно, що основний масив популярної літератури складають твори розважальні (белетристичні у вузькому значенні). Головна їх мета — з першого слова зацікавити читача і тримати в напрузі до останнього рядка. Ця настанова зумовлює і стильову специфіку: авантюрний сюжет з екзотичними, еротичними мотивами, таємницями, бійками тощо, динамічне розгортання подій, життєподібність, проста синтакса (короткі, динамічні речення), яскраві, хоч і неускладнені тропи (епітети, порівняння, метафори), переважні гепієнди — на противагу повсякденному життю і високій літературі, де розв'язки часто трагічні, сумні.

Проте віднесення творів до категорії елітарних чи масових саме собою ще не свідчить про їх мистецьку якість. І той і той може бути талановитим, оригінальним або, навпаки, банальним, нецікавим. Просто у кожного з них свої, відмінні художні домінанти (див. під-розділ 3. 2).

Від часу появи україномовного письменства (1798 р. — перше видання «Енеїди» Івана Котляревського) наша нація практично безперервно балансувала на межі виживання, а тому й література переважала «серйозна» — з патріотичною, політичною, просвітницько-виховною чи філософсько-естетичною проблематикою. Водночас імперська політика денаціоналізації практично унемож-

²¹ Хоча сама собою кількість примірників не може бути мірилом ані елітарності, ні масовості. Скажімо, за підрахунками експертів Книги рекордів Гіннеса на 2006 р., перше місце у десятці найпопулярніших книг усіх часів і народів займає Біблія (6 мільярдів примірників) — книга, явно не розважальна, не легка для сприймання; друге місце посідає цитатник Мао Цзедун (900 мільйонів) — тут уже спрацювала не реальна популярність серед читачів, а ідеологічна доктрина тоталітарного режиму; на четвертому місці «Американський довідник з правопису» (100 мільйонів) — далось взнаки практично-навчальне призначення видання тощо. Водночас потрапили до цього реєстру і книжки явно масові — «Володар перстнів» Джона Толкіна (третє місце, 100 мільйонів), «Код да Вінчі» Дена Брауна (дев'яте місце, 43 мільйони) тощо.

ливлювала появу справді масової (за популярністю, накладом) української книжки. І все ж час від часу такі книжки з'являлися (далеко не лише розважальні, — приміром, «Кобзар» Тараса Шевченка чи «Ілюстрована історія України» Михайла Грушевського). Українську популярну літературу у строгому, «низькому» сенсі започаткував у добу національного відродження 1917-1920 рр. Андріян Кащенко своєю історичною белетристикою («Славні побратими», «Під Корсунем», «Зруйноване гніздо», «З Дніпра на Дунай» та ін.).

У різні періоди підрадянської доби «культовими» белетристами вдавалося стати Остапові Вишні з його усмішками, Володимирі Винниченкові з фантастично-пригодницьким романом «Сонячна машина», Юрієві Дольд-Михайликові зі шпигунськими детективами «І один у полі воїн» та «У чорних лицарів», Олесеві Берднику з космічною фантастикою «Серце Всесвіту», «Чаша Амріти», «Зоряний корсар», Павлові Загребельному з історичними романами «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія», «Роксолана», Володимирі Маликові з авантюрно-історичними романами «Посол Урус-Шайтана», «Фірман султана», «Чорний вершник», «Шовковий шнурок».

Сьогодні, в умовах ринку, досить жваво формується нова хвиля української масової літератури, котра вже складає серйозну конкуренцію чужомовній, донедавна панівній. Справді популярною стала белетристика Юрія Винничука («Діви ночі», «Танго смерті», «Цензор снів»), Василя Шкляра («Ключ», «Кров кажана», «Чорний Ворон», «Характерник»), Андрія Кокотюхи («Червоний», «Мисливці за привидами», «Коханка з площі Ринок»), Люко Дашвар («Село не люди», «Молоко з кров'ю», «На запах м'яса»), Ірени Карпи («50 хвилин трави», «Фройд би плакав», «Добрі новини з Аральського моря») та багатьох інших талановитих авторів.

Попрацюйте самостійно

1. Ознайомтеся зі статтею Софії Філоненко «Масова? популярна? тривіальна? як не заблукати в трьох термінологічних соснах» (Studia Methodologica : [науковий збірник]. Тернопіль : ТНПУ, 2009. Вип. 29. С. 162-169; див.: https://chtyvo.org.ua/authors/Studia_methodologica/N29/). Розкрийте основні її тези.

2. Оксану Забужко прийнято вважати письменницею елітарною, а Люко Дашвар масовою. Доберіть на свій розсуд і порівняйте по одному твору (чи уривку) цих авторок. Зверніть увагу на проблематику, особливості сюжетів, образотворення, мови. Чи згодні ви зі згаданим поділом? Чому?

3. Вітчизняні письменники і читачі досі незрідка висловлюють протилежні думки. Одні дивляться на масову, комерційну літера-

туру підозріло чи й вороже, закликаючи державні структури забаронити її або принаймні обмежити, натомість підтримати «високе» мистецтво. Інші виступають за цілком вільну ринкову конкуренцію: має залишатися тільки та література, яка приносить прибуток.

Ще на зорі 1990-х один з найавторитетніших літературознавців української діаспори Юрій Шерех нагадав, як вирішується ця проблема на Заході: «Як є різні письменники, так є і різні читачі. Не всіх ваблять літературні шедеври. Є люди зі смаком, що ми його характеризуємо як вульгарний. Чому не дати їм те, що їм до вподоби?.. Їх є більше? Ну, і нехай, тиражі для них будуть більші. Від цього світ не западеться, література не сконає. У Парижі є свої театри «Бульварів», у Нью-Йорку — бродвейські. Вони існують, вони приносять прибуток. На ваш смак вони примітивні й вульгарні? Не ходіть. Але Париж має і свою оперу, свою Комеді франсез, у Нью-Йорку діє Метрополітальна опера. Цим дотації потрібні, на свої прибутки вони не виживуть. І вони їх одержують. Кожний читач чи глядач дістає своє, і нікого не підтягують за вуха до «вищого» рівня. Суспільство від цього не занепадає, культура не перестає існувати. Але суспільство структуроване, конструкція культури багатоповерхова, і кожному свій поверх, вільно вибраний»²². Який з цих підходів до проблеми вам видається найбільш доречним у нинішній українській суспільно-культурній ситуації (чи, може, ще якийсь інший)?

10. Епічність — ліризм. У літературі поступово склалися два протилежні способи відтворення і моделювання світу — епічний і ліричний, або прозовий і поетичний (драма у найзагальнішому сенсі наближається до епосу, оскільки також будується на сюжетності, подієвості). Цей поділ зумовлений самим творчим процесом, точніше тією психічною настановою, з якої зароджується і постає ідея, мотив у душі митця. Якщо у ставленні автора до ідеї при її втіленні переважає *об'єктивний, раціонально-аналітичний погляд, споглядання*, тоді з'являється твір епічний, якщо *суб'єктивне почуття, настрій, інтуїтивізм, хотіння*, тоді — ліричний. У різні періоди розвитку літератури переважають то епічність, то ліризм.

- Глибоко осмислив цю двоєдиність *Олександр Потебня*. Поетичність мови, — підкреслював видатний філолог, — породжується її символізмом. Забуття ж внутрішньої форми слова веде до прози і далі до науки. Нагадаймо теорію Потебні про три рівні слова і мистецького твору: зовнішня форма, внутрішня форма, значення, зміст. Так от, у поезії переважає внутрішня форма, у

²² Шерех Ю. МИ і ми // Третя сторожа. Київ: Дніпро, 1993. С. 19.

прозі — зміст. Поезія зосереджується на вираженні відчуттів від дійсності (не має значення, якої — реальної, уявної чи метафізичної), «бере дійсність у чуттєвому прояві». А проза — на зображенні, аналізі дійсності. Особливо прониклива теза науковця про співвіднесення з цими формами двох способів художнього втілення. Проза заснована на *метонімії*, тобто на перейменуванні явища за його певним зв'язком з іншим явищем. Така логіка обмежує продукування нового його зв'язками (зазвичай не вельми широкими) з наявним, прив'язує нове до відомого. Поезія ж заснована на *метафорі*, себто творенні нового значення тільки за його певною схожістю з попереднім. Такий принцип дозволяє продукувати безмежну кількість нових значень, відкриває шлях пізнання невідомого²³.

- Філософ *Сергій Лазарев* слушно зауважує, що в епосі (прозі) час рухається послідовно, кожна ситуація логічно впливає з попередньої; у ліриці ж (поезії) відбувається руйнування зовнішньої логіки, часо-просторових рамок, світопізнання спирається на почуття. «Проза — це мурашка, яка повзе по поверхні кулі, намагаючись зрозуміти, де вона перебуває. Поезія — це метелик, який літає всередині кулі, дотикаючись до окремих її точок. Мурашці, щоб скласти картину, потрібне жорстке стикування всіх ланок-пазлів. Метелик, навпаки, має зруйнувати логіку, аби відчувати, що становить собою куля. Одна модель мислення доповнює другу»²⁴. З цього погляду, наприклад, пушкінський «Євгеній Онегін» — проза, а лермонтовський «Герой нашого часу» — поезія. Так само прозою, «мурашкою на кулі» є, наприклад, віршована поема Пантелеймона Куліша «Україна» чи поетичний цикл Івана Франка «Гадки на межі», а поезією («метеликом у кулі») — прозові новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo» або Миколи Хвильового «Я (Романтика)».
- Співзвучні з цими умовисновками спостереження *Карла Густава Юнга* над двоїстою природою мистецтва. На його погляд, мистецькі твори можна розгруповувати на *психологічні* і *візіонерські*. У психологічних трансформується суспільно-побутова реальність, розгортаються типові психологічні ситуації. Візіонерські виринають із глибин колективного позасвідомого, з містичних обширів. Психологічні твори можуть швидко набувати популярності, оскільки вони поверхово актуальні, порушують знайомі теми, легко сприймаються, але їх зазвичай так само швидко забувають. Візіонерські ж твори сучасниками сприймаються

²³ Див. Потебня О. Естетика і поетика слова... С. 44-71, 149-154.

²⁴ Лазарев С. Диагностика кармы. Кн. 10 : Продолжение диалога. Санкт-Петербург : Диля, 2006. С. 43.

не завжди, нерідко їх вважають дивними, незрозумілими чи й хворобливими, проте з часом їхня висока духовна вартість прояснюється, вони набувають статусу геніяльних, безсмертних. До таких творінь Юнг відносить, зокрема, «Божественну комедію» Данте, другу частину «Фауста» Гете, «Тристана і Парсифаль» Ваґнера²⁵. Цей ряд можна продовжити й деякими українськими шедеврами — скажімо, повістями Миколи Гоголя, поемами Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки.

У такій біполярності, подвійній системі координат — і слабина, і перевага мистецтва. Слабиною, пласкою одноплщинністю її роблять бездарні митці, якимось нівелюють талановиті, а перетворюють на перевагу — геніяльні.

Отже, літературний процес характеризується безпосереднім взаємозв'язком, взаємовпливом таких категорій, як зміст і форма, соціальне-естетичне, етичне-естетичне, традиційництво-новаторство, загальнолюдське-національне, елітарне-масове мистецтво, епічність-ліризм. Літературний процес сприятливий, ефективний у середовищі тієї нації і доби, де згадані опозиції гармонійно співіснують і розв'язуються природно, вільно, еволюційним шляхом. Водночас, — як наголошено було вище, — не треба намагатися та й не можна усунути, остаточно примирити мистецьку опозиційність загалом. Адже вона — кровоносна система, серце мистецтва, джерело його життя, механізм творення нових, вищих духовних якостей.

5.2. ПОСТУП У МИСТЕЦТВІ

Літературний процес являє собою постійний рух, зміну якихось чинників (стилів, шкіл, традицій, смаків тощо). Але це рух цілеспрямований чи безладний? По висхідній, горизонтальній чи низхідній? Тобто чи можна говорити про поступ у мистецтві?

Ця проблема — одна з найскладніших в естетиці, культурології й особливо делікатна. Існує чимало войовничих протилежних її трактувань. Якщо поступ відсутній, тоді втрачає сенс літературне навчання, переосмислення традицій, новаторство; якщо ж він таки є, то тоді, скажімо, соцреалісти Іван Микитенко, Іван Ле, Олександр Корнійчук, які працювали порівняно недавно, повинні бути митцями досконалішими, ніж Микола Гоголь, Пантелеймон Куліш, Тарас Шевченко, які творили понад півтора століття тому.

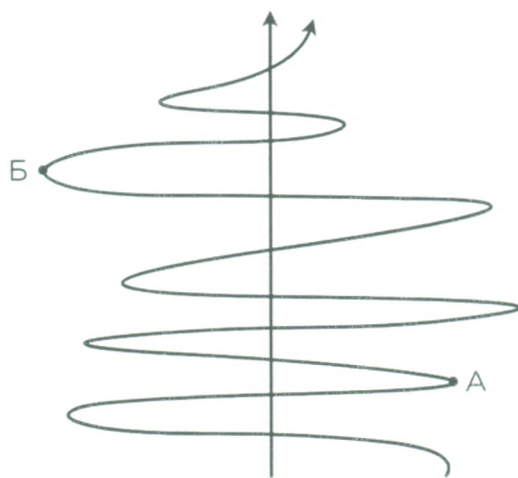
²⁵ Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. Москва : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. С. 36-37.

Очевидно, вся проблема в тому, що в одних аспектах творчості поступ існує, в інших він відсутній чи відбувається інакше.

- *Поступ існує*, оскільки відбувається накопичення досвіду, удосконалюється поетика (художня форма), наступники найчастіше творчо засвоюють досягнення, надбання літератури попередніх поколінь. У цьому легко пересвідчитися, розглянувши, наприклад, рівень психологізму у творах Григорія Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, Івана Нечуя-Левицького, Івана Франка, Миколи Хвильового, — у кожного наступного письменника він помітно зростатиме.
- *Поступ відсутній*, оскільки мистецтво є в суті відчуття духовного буття, гармонії Всесвіту, а це залежить не так від рівня стилістичної фаховості, володіння секретами поетики, як від ступеня таланту, геніяльності (чуття «космічного оркестру») кожного окремого творця поза часом, нацією, стилем.

Тобто ця проблема є фактично варіантом опозиції «зміст — форма». Форма постійно змінюється, так чи інак впливаючи при ньому на зміст, усе-таки в цілому вдосконалюється, поглиблюючи й осягнення змісту. Але зміст (краса музики «космічного оркестру», Істина, Бог) залишається незмінним. Графічно поступ у мистецтві можна зобразити як несиметричну висхідну спіраль, навколо нерухомої осі.

Поступ у мистецтві



Скажімо, Григорій Квітка може перебувати в точці А, а Олександр Корнійчук у точці Б — вище у часовому відліку, але точка А значно ближче до осі, ніж точка Б. Тобто завдяки освіті, засвоєнню досвіду Квітки та його наступників Корнійчук міг бути більше фахово підготовленим, як автор «Сватання на Гончарівці», проте сутність світу йому вдалося осягнути і виразити значно менше, як Основ'яненкові.

Попрацюйте самостійно

Ознайомтеся з поглядом Богдана-Ігоря Антонича на проблему поступу в мистецтві (див.: Вступ до літературознавства. Хрестоматія... С. 43 — https://library.udpu.edu.ua/library_files/369976.pdf). Які аргументи поета вам видаються переконливими, а які сумнівними? Чому? Підтвердьте свою позицію прикладами з історії літератури. Чим, на ваш погляд, викликане таке вельми обережне ставлення Антонича до ідеї мистецького поступу?

5.3. АВТОРСЬКИЙ СТИЛЬ

Вивчаючи історичний розвиток літератури, ми спостерігаємо, як у різні епохи змінюються теми художніх творів, характерні образи, жанри, а також сам підхід письменників до життя, принципи й способи його художнього втілення чи моделювання. Це змінюються авторські стилі, мистецькі школи, течії, напрями, методи. З'ясуймо (бодай побіжно) суть цих понять, закономірності їхнього розвитку та механізм, що приводить їх у рух.

Кожна людина остільки, оскільки вона — істота духовна, є неповторною. Пригадаймо мудре поетове: «Усмішка твоя — єдина,/ Мука твоя — єдина,/ Очі твої — одні». Тому вельми проникливо колись зауважив Сенека: стиль «є обличчям душі», а латиняни говорили: «Стиль — це людина».

Тим паче ця максима стосується умілого митця, творіння якого (пригадаймо вже не раз акцентоване) в ідеалі мають бути оригінальними, єдиними у своєму роді. І справді, читаючи якогось талановитого письменника, переконуєшся, що різні його твори мають багато спільних рис. Тобто кожний майстерний митець виробляє свій **авторський стиль**, або **ідіостиль** (від дав.-грец. *στύλος* — бронзова загострена паличка, якою писали на вкритій воском дощечці). Це сукупність, єдність усіх художніх особливостей творчості певного автора, що вирізняють його з-поміж інших авторів. Теоретик літератури Микола Ігнатенко так визначив цю категорію: «Стиль — це манера мислити індивідуальними мовними ресурсами в рамках методу мислення всієї епохи»²⁶.

Ідіостиль *виявляється* у доборі певних тем та специфіці їх висвітлення, у жанрових уподобаннях, у своєрідній манері розкривати образи, komponувати твори, розгортати сюжети, в улюбленій палітрі зображально-виражальних засобів.

²⁶ Див.: Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. Київ: Наукова думка, 1986. С.266-267.

Стиль зумовлюють особливості характеру, таланту митця, його життєвий досвід, естетичні смаки, культура, мистецьке середовище, світогляд, моральні цінності, орієнтація на певні традиції тощо²⁷.

Читає, який добре вивчив стиль якогось самобутнього автора, може пізнати його непідписаний твір серед багатьох інших. Ось, для прикладу, перед нами два уривки:

1. Дурні та гордії ми люди
На всіх шляхах, по всій усяді,
А хвалимось, що ось-то ми
І над землею, і водою,
І од палат та до тюрми
Усе царі, а над собою
Аж деспоти — такі царі.

2. О Боже мій, така мені печаль,
І самота моя — така безмежна,
нема — Вітчизни. Око обережно
обмацує дорогу — між проваль:
ото мій шлях повернення. Чи — не.
Ото мій шлях. Світ за очі. Єдине.
Пробач мені, кохана Прикраїне,
І матере, не проклени мене.

Пригадаймо: для поезії *Тараса Шевченка* характерна магістральна антитоталітарна, антидеспотична спрямованість; уособленням тоталітарної влади виступає в «Кобзарі» найчастіше образ царя; крім того, шевченківське письмо вирізняється використанням приземлено-побутової лексики у піднесено-філософському стилі, також частим вживанням повної нестягненої форми прикметників, асонансових рим, архаїзмів, зіставленням різко антитетичних образів. Пригадаймо: творчість *Василя Стуса* сповнена медитаціями, глибокими екзистенційними саморефлексіями, переплетенням філософсько-патріотичних мотивів, постійними енкавтаманами, авторськими неологізмами, її синтаксис уривчаста, мозаїчна. Пам'ятаючи усе це, можемо визначити, що перший уривок належить перу Шевченка, а другий — Стуса.

Саме завдяки своєму стилю автор перетворює узвичаєні теми, образи, жанрові форми на *самобутні відкриття*. Тому видатні митці прикладають титанічні зусилля для вироблення власної творчої ма-

²⁷ Співіснують, а нерідко й конкурують між собою два розуміння стилю — *мовознавче* й *літературознавче*. Перше вужче, зосереджується на функціонально-стильових засобах мови. Друге ширше, залучає й позамовні художні вияви стилю.

нери і цінують її. Усесвітньо визнаний письменник Владімір Набоков не раз казав, дивуючи публіку: «Усе, що я маю, — це мій стиль».

Звісно, автор може *видозмінювати свій стиль* — зазвичай удосконалювати (порівняймо ранні оповідання і зрілі новели Михайла Коцюбинського), але іноді й руйнувати (зіставмо рівень художності ранніх і пізніших віршів Павла Тичини). Часом митці докорінно, до непізнаваності міняють свій стиль у якомусь окремому творі чи періоді життя — з метою творчого самооновлення, художнього експерименту, гри зі сприймачем тощо.

Попрацюйте самостійно

1. Доповніть матеріал підручника характеристикою авторського стилю, яку зробив Петро Білоус у посібнику «Вступ до літературознавства» (с. 268-276; див: http://chtyvo.org.ua/authors/Bilous_Petro/Vstup_do_literaturoznnavstva/http://chtyvo.org.ua/authors/Bilous_Petro/Vstup_do_literaturoznnavstva/).

2. Прочитайте уривок з монографії Михайлини Коцюбинської «Література як мистецтво слова» (с. 218-232 — див.: http://chtyvo.org.ua/authors/Kotsiubynska_Mykhailyna/Literatura_iak_mystetstvo_slova_Deiaki_pryntsypy_literaturnoho_analizu_khudozhnoi_movy/) про своєрідність Шевченкового «поетичного голосу». Випишіть тезово із цього уривка та схарактеризуйте художні прийоми, за допомогою яких Тарас Шевченко витворив свій неповторний авторський стиль.

2. Ознайомтесь із малярськими роботами Івана Марчука (див.: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2696453-ivan-marcuk-svitotvorec-klaptikiv-na-75-sm.html>) й Олега Шупляка (див.: <http://mrolik.arts.in.ua/gallery/f/9129/>). Поміркуйте, завдяки яким рисам стилю картини кожного з цих майстрів є пізнаваними, самобутніми.

5.4. СТИЛЬ ДОБИ. МЕГАЕПОХИ

Розглядаючи людську культуру (у найширшому сенсі — і духовну, і матеріальну), дослідники давно вже помітили (ще Гегель і Гете), що вона у певну добу дослівно у всіх своїх виявах має спільні прикмети, розвивається як цілість, як єдиний живий організм. Власне, якраз зміна цих прикмет і означає прихід нової доби замість попередньої. Отже, не лише кожна неповторна людина, кожний талановитий митець, а й кожна доба (епоха) має свій стиль.

Стиль доби (або культурна епоха) — це найзагальніші традиції, погляди, переконання, смаки певної доби, якими та *відрізняється від інших епох*. Стиль доби виявляється у мистецтві, філософії, науці, моралі, політиці, архітектурі, моді, побуті... — у всіх царинах життя суспільства.

Людська цивілізація, як і будь-яка інша жива система, що розвивається, просто не могла не стати двополюсною. І вона такою стала. Адже розвиток неможливий без конфлікту протилежностей та їхнього прагнення до єдності. Цими двома потоками енергетики в планетарному масштабі, двома способами існування людства є Схід і Захід.

• Під Сходом у широкому сенсі розуміють увесь азійський світ (у т. ч. і мусульманський). У вузькому (точнішому) — буддистську культуру в її взаємодії з конфуціанством і даосизмом (Китай) та індуїзмом (Індія). • Заходом у широкому значенні називають ту частину планети, де утвердилися давньогрецько-римська і християнська культури. У вузькому — Західну Європу (розділену на романський і германський світи). Осмислюючи Схід і Захід, дослідники зазвичай виходять на довгий ряд бінарних опозицій. Перелічимо важливіші з них.

СХІД	ЗАХІД
душа	дух
глибина, заглиблення	висота, здійснення вгору
позасвідоме	свідоме
жіноче	чоловіче
теїзм	антропоцентризм
образність, мистецтво, філософія	містка понятійність, наука
пасивне споглядання	активне освоєння
	зовнішнього світу
злиття з природою, буттям,	перетворення природи,
розчинення в них	буття
медитація	молитва, творчість
позаособистісність, колективізм	особистісність, індивідуалізм
вічність, позаісторизм	час, історизм
доля (карма)	свобода (вибір)
інтровертність	екстравертність
романтичний тип	реалістичний тип
світосприймання	світосприймання

Схід подарував світові багато скарбів, серед яких і видатні, рятівні філософсько-містичні ідеї, й увага до духовного, національного, традицій, і терплячість та працьовитість. Захід, натомість, збагатив скарбницю світового духу екзистенційними вартостями: самоцінність, неповторність і самотворення особистості, свобода як ідеал, творчий діалог Бога і людини в образі Боголюдини. Водночас обидва ці світи породили немало й оманних ідей чи й жахливих доктрин, що призвели до трагічних наслідків.

Річ у тім, що східна і західна системи цінностей половинні й для успішного розвитку мають взаємодоповнюватися, зближуватися. І цей процес відбувається. Хоча його істотно гальмує така характеристика для людської психіки *крайностеманія* — абсолютизація одних настанов зі згаданих опозиційних пар при войовничому запереченні протилежних...

У розвитку *західної, європейської* (і ширше — європейськоцентричної) культури виокремлюють такі епохи: античність (з окремим складним поділом на «підстилі»), раннє середньовіччя, пізнє середньовіччя, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм, метамодернізм. Зрозуміло, у межах різних націй кожна епоха має конкретні, неповторні особливості. Але, попри це, виразно проступають спільні тенденції.

При ретельнішому порівняльному розгляді ці доби можна об'єднати в більші групи — **мегаепохи (наддоби)** — за певними спорідненими стильовими ознаками й діалектичними перегуками. Це — Давнина (Античність), Середньовіччя, Новочасся (Модерність), Постмодерність. Звісно, ці назви досить умовні й суперечливі, як авторитетно зауважує Ернст Роберт Курціус, — «науково безглузді, однак для практичних потреб незамінні»²⁸.

Хронологічні межі наепох дуже розмиті і в різних народів неоднакові. Давнина існувала приблизно від VIII століття минулої ери до V століття нашої ери — часу остаточного розпаду Римської імперії, а в Україні-Русі — до приходу християнства й утвердження Київської держави у IX-X століттях. Середньовіччя — від початку нашої ери й орієнтовно до XV століття. Новочасся — від XVI до другої половини XX століття. Постмодерність — від середини XX століття донині.

Античність (передовсім греко-римська) заклала в європейську душу фундаментальні настанови, які зумовили могутній потенціал і бурхливий розвиток усієї західної цивілізації. Ось ці риси.

1. *Синтетизм* (діалогічність): ця культура поєднала в собі аж три традиції — грецьку, східну (після завоювань Александра Македонського) та римську; а пізніша західна цивілізація стала своєрідною синтезою античності і християнства.

2. *Антропоморфізм*. Греки відкинули давніх хтонічних богів (радіше чудовиськ, що жахали своєю потворністю, дикою силою та безжальністю) і витворили пантеон людиноподібних богів-олімпійців (на Сході ж такого розмежування не відбулося). Ця людиноподіб-

²⁸ Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. С. 31.

ність була ще недостатньо очищеною й одухотвореною, проте засвідчила вихід людини з природного, напівтваринного, несвідомого стану, поступове освідомлення, одуховлення.

3. Внаслідок такого процесу утвердилася *творчісна настанова*. Якщо у східній ментальності природа накладається на людину й суспільство, розчиняючи їх у собі, то в античності образ людини накладається на природу і космос, змінюючи їх. Визначальною стає жага себе- і світопізнання, себе- і світотворення. Це викликало посилене зацікавлення антропологічними, насамперед етичними проблемами.

У найвищих своїх злетах (Сократ, Платон, Плотин) антична думка наближалася до згармонізування протилежних первин людського єства. І все ж у цьому світі аполлонівське (раціональне, цілеспрямоване, врівноважене, регламентоване) запанувало над діонісійським (ірраціональним, емоційно-екстатичним, несвідомим, хаотичним, вільним). Надметою античної душі став пошук виразно окресленої, обмеженої, замкнутої форми. Звідси визнання геометрії за основу наук, сфери (кулі, кола) за найдосконалішу з усіх фігур, скульптури — за основу мистецтв, звідси ж місто-держава як суспільний ідеал. Це була крайність у відповідь на протилежну крайність попереднього й навколишнього («варварського») світу — напівсвідомого, імпульсивно-хаотичного.

І закономірно виявилось зрештою, що в цьому чітко окресленому й регламентованому античному Космосі не залишилося місця для людини — амбівалентно-незбагненої, універсально-унікальної істоти, котра зятято намагається досягнути сенс свого існування.

Гальмом поступу стала ще одна надважлива обставина: будь-яке *язичництво* (адже це тільки «молодша школа» духовности) орієнтує людину на форму, земне, тілесне, побутове, теперішнє. Тіло мислиться як первинне щодо душі, а то й важливіше за неї, тілесність вічна (звідси муміфікації, піраміди, мавзолеї тощо). Язичник зазвичай звужує спілкування з Богом до споживацького монологу, спроби ділової угоди — молиться, приносить жертви, удається до магії з метою покращити своє земне існування. Він прагне змінити світ, не міняючи себе.

Як наслідок, диктат форми, нездатність налагодити діалог призвели до тотальної духовної кризи. У вищих колах суспільства запанували екзистенційна нудьга й жах, бачення світу як театру абсурду (звідси захоплення театралізованими діями, часто макабричними), пересиченість тілесним, тотальний скептицизм і атеїзм.

Звичайно, ця наддоба — закономірний і вельми продуктивний етап людського поставання. Але так довго тривати не могло. У пошуках відповіді людина пішла далі, залишивши Античність у минулому й у своєму досвіді.

Середньовіччя. Цю мегаепоху започаткувало **християнство** — нова духовно-світоглядова система, яка запропонувала інакше розуміння буття. Християнство, поєднавши мудрість Сходу і Заходу, стало релігією духу, змісту, що прийшла на зміну релігії тіла, форми. Тому і спромоглося відновити діалог людини з Богом, людини з людиною, людини з собою. І юдаїзм, і грецьке язичництво, що послужили підмурівком нової віри, були релігіями *закону* — суворих приписів, які вірянин має неухильно й покірно виконувати, чи невблаганної *долі*. Християнство ж є релігією *любови й благодаті*.

Христос постав не як революціонер-руйнівник (хоча саме такого месії-визволителя від римської кормиги чекали тоді гебреї), а як воїн духу. Він не відкинув ані суспільних форм життя, ані Старого Заповіту, а лише просвітив їхню істинну духовну серцевину. Фактично, нічого, крім зла, не заперечив, а просто установив *ієрархію цінностей*.

У Торі зафіксовано аж 613 основних заповідей (а назагал кілька тисяч), виконати їх усі практично неможливо, тому кожен юдей почував себе грішником і мусив постійно каятися. Ісус же чітко окреслив *суть віри*: «Люби Господа Бога свого всім серцем своїм, і всією душею своєю, і всією своєю думкою. Це найбільша й найперша заповідь. А друга однакова з нею: люби свого ближнього, як самого себе. На двох оцих заповідях увесь Закон і Пророки стоять» (Матвій. — 22: 37-40).

Іще одна важлива відмінність: якщо в язичництві історію світу, людства уявляли *циклічно*, як коло, коловорот, то в християнстві вона трактується *лінійно*, як вектор, що має свій початок і кінець, що стане початком якісно нової, абсолютно досконалої, цілком духовної форми життя.

Християнські ідеали адекватно досягнути, а тим паче прийняти у своє життя надзвичайно важко. Для цього потрібне духовне переродження людини — довгий і складний процес, який не випадково в Євангелії порівнюється зі зростанням дерева. Тому закономірно, що в історії людства виробилися два типи й етапи прочитань християнства — спокутне і творчісне. Вони розрізняються як поверхове і глибинне, початкове і ґрунтовне.

- **Спокутне розуміння** зосереджується на тому, що Спаситель своїми хресними муками, смертю і воскресінням спокутував первородний гріх, відкрив людям шлях до вічного життя. Щоб ступити на цей шлях, треба самому стати спокутником — «розп'ясти» в собі Адама, тілесне та почасті й душевне, провести своє життя в аскетичному самозреченні з метою майбутнього посмертного спасіння через спокуту. Істотною передумовою цього шляху є всиновлення через тіло Христове — Його Церкву, через таїнства, себто обряди, котрі мисляться як дані людям безпосередньо від Бога.

Така логіка — закономірний перший щабель осягання Христової віри, але вона відповідає радше букві, а не духу Євангелія — радісної вісти. Це розуміння (надто ж пам'ятаючи про типову для нас крайностеманію) прив'язує людину до первородного гріха; обмежується бінарним (а не тринітарним) поглядом на життєві опозиції; несе загрозу збіднення, звуження життя до молитви й посту заради спасіння своєї душі; нарешті, абсолютизує роль Церкви, обрядовості.

- **Творчісне (екзистенційне) прочитання** якісно поглиблює попереднє розуміння, відтак розставляє інші акценти. Головна увага тут зосереджується на постаті Ісуса як Боголюдини. Спаситель, утілившись, став єднальною ланкою між Творцем і нами, допоміг Йому побути людиною, подивитися на світ людськими очима. З іншого боку, відкрив людині основоположні таємниці буття:
- Бог — не якийсь абстрактний всесвітній розум, а Особистість;
- ця Особистість людяна, самовіддано любить нас, уболює за нас, а не є нашим повелителем, рабовласником, господарем, наглядачем, лялькарем;
- людина зовсім не чужа Богові, навпаки, є Його дитям, але пов'язана з Ним не тілесно, а духовно;
- кожна окрема людина — самодостатня і самоцінна особистість (екзистенція), яка ніколи не розчиниться в чомусь загальному, бо є образом і подобою Божою. Тому ця особистість — за-садничо одинна, неповторна, потенційно вільна, реально ж вона оскільки духовна, остільки ж і вільна;
- а найголовніше: Творець — це всеєдність, повнота гармонії. Привести людину до цієї «вічної Божистої симфонії» якраз і прагне Христос;
- наближатися ж до всеєдності, до Творця людина може тільки відчуваючи спільність Його і свого покликання — творячи з любови себе і світ.

Середньовічне світосприймання назагал було *надособистісно-анонімним*, його осердя — *ідея Бога (теоцентризм)*, людина ж із її неповторним внутрішнім світом залишалася в тіні — як щось гріхове чи принаймні несуттєве. Зрозуміло, в ту наддобу абсолютно переважало *спокутне трактування християнства*. Окремі екзистенційні прозріння й осяння (погляди Максима Сповідника, Джона Дунса Скота, митрополита Іларіона, Климента Смолятича) були лише поодинокими винятками.

Середньовіччю вдалось успішно впоратись зі своїм надзавданням: як наголошує Карл Густав Юнг, тоді величезними зусиллями людина звела міцну «захисну стіну» християнських символів і догматів «супроти моторошної життєвості, що ховається в глибинах

душі», тобто супроти хаосу й жаху, руйнівних інстинктів колективного позасвідомого²⁹.

І все ж, — за проникливими спостереженнями Миколи Бердяєва, — духовна гармонія цієї мегаепохи досягалася значною мірою за рахунок *інерції античного світосприймання*. Навіть у Данте Аліґ'єрі (який найгеніальніше розкрив дух Середньовіччя і завершив цю добу) космос ще не розхитаний, людина — питома складова об'єктивного світопорядку, член ієрархійної системи. Над нею небо, під нею пекло. Бог і диявол — реальності, що дані ззовні, а не розкриваються в глибинах людського духу, у бездонності духовного досвіду³⁰.

Новочасся пройшло під знаком *антропоцентризму*, індивідуалізації, самоусвідомлення і звільнення особистості. Це була наддоба *гуманізму* — трактування людини, її вільного творчого розвитку як мети і найвищої цінності життя, самої світобудови.

Духовні суперечності, що приховано пульсували в Середньовіччі, тепер вирвалися на поверхню. Захисні мури символізації, які так старанно ціле тисячоліття вибудовувала Церква, людина зруйнувала, — і на неї хлянула колосальна енергія позасвідомого, хаосу світу. Зникає єдиний, ієрархійно організований об'єктивний космос — дантівські Рай і пекло, натомість з'явилося безкрає і порожнє астрономічне небо самостійності. Людина вибрала прекрасний, але детермінований, природний світ і усвідомила з жахом свою залежність, минуцність, загубленість у нескінченних і незбагнених просторах. А тому міцно прив'язала себе до землі, до свого тут-і-теперішнього життя. Крайність знову породила крайність: у відповідь на абсолютизований архетип Неба, що володарював у попередні часи, тепер запанував архетип Землі. Однак особистості почав відкриватися просторий людський душевний світ, світ щастя свободи і творчості³¹.

Ці переживання й настанови радикально змінювали й усуперечнювали світ — тривав природний розвиток живої системи.

З-під впливу й контролю Церкви поступово звільнялося, а відтак бурхливо розвивалося *світське життя* у всіх його формах — побутовій, громадській, політичній, мистецькій, науковій тощо. На зміну патріархально-феодальному суспільному укладові (що спирався на традиції і нормативи) приходив новий — *буржуазний, ринковий* (зіпертий тільки на підприємливість і зиск).

²⁹ Див.: Юнг К. Г. Архетип и символ// <https://www.twirpx.com/file/113824/>

³⁰ Див.: Бердяев Н. Смысл творчества... С. 407.

³¹ Див.: там само. С. 407-408.

Похмуре, догматичне середньовічне спокутне християнство спровокувало утвердження протилежного світогляду — *раціо-центричного*, позитивістичного, атеїстичного. Водночас значно жвавіше почало розвиватись і *християнство творчісне* (Якоб Беме, Блез Паскаль, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Федір Достоєвський, Микола Бердяєв). Невблаганно руйнувалися старі штучні цілості — релігійні (Католицька Церква) й державні (імперії), почалося тривале самоусвідомлення й унезалежнення *національних мов, культур, спільнот*. Зрозуміло, загострювалися нові суперечності, спалахували війни, революції, катаклізми.

І сутність світосприймання Нового часу, і його небезпеки прозорливо осягнули й виявили знову ж таки генії цієї мегаепохи. Водночас вони докладали титанічних зусиль, щоб творчістю компенсувати крайнощі, виправити омани своєї доби.

- Скажімо, *Шекспір* уперше настільки глибоко розкрив нескінченно складний і різноманітний людський світ пристрастей, відчайдушної гри сил. Він зосередився вже не на об'єктивному духовному космосі, а на душевному світі людської особистості.

У багатьох творах Шекспір поступово формулює діагноз своєї доби: непомітно, поволі в суспільстві запановує ставлення до людини, яке руйнує її душу. На зміну людині-лицареві середньовіччя і людині-титанові раннього відродження приходить людина-гвинтик буржуазного повсякдення («розпався зв'язок часів»). Кращі мислителі епохи зациклилися на умовах пізнання, але для людини важливішою лишається інша проблема — буття і його сенсу («бути чи не бути — ось питання»). Відхід від пошуку сенсу до роздумів про пізнання вказує на страх дивитися в обличчя буттю. Звичка західної людини непомірно, хворобливо рефлексувати породжує небезпеку відчуження слова й учинку. Шекспір попереджає, що той, хто проміняв почуття й віру на відчуття й розум, втрачає себе, свою неповторну священну суть.

- Як і шекспірівський Гамлет, супроти буржуазного світу, де панує зиск, буденність, безсердечність, повстає Дон Кіхот Сервантеса. Це трагічний у своєму комізмі персонаж, шляхетні почуття якого, вірність давнім традиціям стають непотрібними й кумедними в новочасному світі-торговищі.

Дон Кіхот повстає супроти потворного штибу життя, але це повстання проти духу часу. Модерність насміхається з нього, розмахуючи безжальними руками вітряків. Так утвердилася цілком нова тенденція в літературі: ідеали і прагнення героїв попередніх епох коренились у традиціях їхнього тогочасного світу, Гамлет і Дон Кіхот опиняються поза такою традицією. Тому Дон Кіхот на-

івно силиться повернути час назад, а Гамлет — сховатися від часу у Вічність³².

Людина Новочасся зробила дуже багато в осягненні себе і світу, у покращенні й гуманізації свого життя, створила дивовижні духовні скарби у всіх галузях культури. Зреалізувала (на жаль, тільки в деяких країнах) найдосконалішу з усіх дотеперішніх *демократичну модель* держави («владу народу, створену народом та для народу»). Водночас людина з усією моторошною повнотою виявляла *найжахливіші, найогидніші свої риси й інстинкти*. Лише упродовж XX століття найбрутальнішим чином було знищено сотні мільйонів життів — через небачені доти за масовістю і жорстокістю світові війни, геноциди, штучні голодомори, тотальні репресії, концтабори, атомні бомбардування тощо. Тоталітарні держави і масові суспільства спричиняли знеособлення, деградацію ще сотень мільйонів громадян.

Неухильно наростало всеосяжне *відчуження особистості* від спільноти, від людства, посилювалося усвідомлення цілковитої самотності людини у цьому байдужому, чужому, абсурдному, хаотичному світі. Відкриття несвідомого (позаособистісного) підмурівку людської психіки; глобалізація; нестримна експансія масового суспільства; популяризація і блискавичний поступ інформаційних технологій, — усі ці чинники тільки загострювали кризу і зрештою призвели до завершення Новочасся.

Постмодерність — наступна спроба людства вижити і продовжити свій розвиток у нових умовах. Вона розпочинається з усвідомлення неможливості розв'язати ключові опозиції попередніх надепох, а відтак — із намагань зруйнувати чи перерости ці опозиції.

Попередні надепохи уперто й послідовно вибудовували цілісні надскладні системи — цінностей, світоглядів, цілей. • Середньовіччя жило прагненням наблизитися до *абсолютного*, недооцінюючи суто людське. • Новочасся ж зосередилося на *індивідуальному*. Заповітна мета модерної людини — осягнути все надособистісне, абсолютне, універсальне, об'єктивне, запанувати над ним. Як зауважує Міхаїл Епштейн, останній період Новочасся — модернізм — після титанічних потуг упоратись із цим завданням виявив зрештою «нездатність особистості вмістити в собі і підкорити те надособистісне, що насувається на неї звідусюди, у тому ліку і з неї самої»³³. Це усвідомлення обернулося крахом цілої мегаепохи.

³² Див.: Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії: проблема людини та її меж. Київ : Наук. думка, 2000. С. 110-111.

³³ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория... С. 296.

- Постмодерність же піддає сумніву, критично переосмислює всі без винятку попередні системи, базові середньовічні й новочасні цінності — абсолюте, трансцендентне, теїзм, індивідуальне, іманентне, гуманізм, сцієнтизм, лібералізм тощо, але радикально й не відкидає їх, навпаки, намагається ефективно поєднати, оновити. *Ідеали* цієї мегаепохи — максимальна свобода і толерантність, руйнування всіляких опозицій, цілком природна, розкута особистість, вітаїзм, естетизм, креативність, новаторство, постіндустріяльний життєустрій, задіяння високих технологій, екологізм (у широкому сенсі — як урахування і збереження всезагального взаємозв'язку всього сущого). Це, вочевидь, ті підвалини, на яких із часом буде вибудовано нову систему світосприймання. Утім, постмодерність лише утверджується, на наших очах і з нашою участю формує свою сутність.

Ще один важливий момент: кожна мегаепоха поволі вибудовує *власну мову* — семіотичні системи, стиль вислову думок і почуттів, манеру спілкування, художности. Назагал простежуємо рух від нормативності до свободи, розкутості, від універсальності до локальностей, від декларативності до образності.

- Скажімо, в Середньовіччі панували тенденції нав'язування різним народам якоїсь однієї універсальної мови, яка оголошувалася священною (латини, церковнослов'янської, арабської тощо), при ігнорації живих розмовних, зосередження на змісті (а не на формі) повістування, обмеження експресивних виявів слова.
- У період Новочасся відбувалося відродження національних мов, послаблення регламентованості вислову, книжна, літературна мова збагачувалася живою розмовною, охоче практикували мовні експерименти, урізноманітнювали образність, лексичну, експресивну палітру, патетику.
- У Постмодерну наддобу переважає вільне, некнижне, неформальне, непришномовне, експресивне, часто іронічне спілкування, вираження думок і почуттів, а також змішування стилів, використання широкого спектру жаргонізмів, зокрема обценної лексики, мовної гри.

В українській культурі середньовічна мова панувала аж до кінця XVIII віку (на кілька століть довше, як на Заході). Утім зберігала впливові позиції і в XIX-му, надто ж на Західній Україні (наприклад, у творчості молодого Івана Франка). Ця обставина згубно позначилась на художньому рівні вітчизняної літератури того часу, особливо віршової (окрім феномена поетичного доробку Тараса Шевченка).

Сьогодні відбувається поступовий перехід у різних галузях культури, суспільно-побутового життя від мови модерної до постмодерної.

Поняттям «стиль доби» чи тим паче «мегаепоха» треба *користуватися обережно*. Адже 1) доведене до крайности, воно несе в собі небезпеку схематизувати мистецтво, примітивізувати неповторні художні феномени. Крім того, 2) геній найчастіше виламується зі свого стилю доби (скажімо, Шевченко, безсумнівно, романтик, але його духовний, творчий набуток не вміщається у затісних рямцях лише цього стилю). А також 3) буває важко визначити межі духовних епох — часто трапляються переходові явища, а то й стилі: рококо (між бароко та класицизмом), сентименталізм (між класицизмом та романтикою). Нарешті, 4) відсутня синхронність стилів у культурах різних націй чи навіть у різних царинах культури однієї нації (наприклад, бароко в Україні проіснувало близько двохсот років, у Росії ж — 20-30 років і виявилось слабо, а класицизм — навпаки; розквіт англійської романтичної поезії припадає на час панування в Англії раціоналістичної, утилітарної філософії тощо).

Ці застереження видаються деяким науковцям надто серйозними й неподоланими, тому вони *відкидають поняття «стиль доби», «мегаепоха» загалом*. Але в такому разі зникає можливість додати причини, рушії, закономірності появи, розвитку і зникнення духовних, зокрема мистецьких явищ — як найконкретніших, так і загальних. Наприклад, панування жанру роману в літературі другої половини XIX ст., а новели — у першій половині XX ст. можна пояснити лише особливостями відповідно реалізму та модернізму. Або немислимі ще якихось 20-30 років тому соціальні процеси (екстравагантні чи й абсурдні форми поведінки політичних еліт, відверті маніпуляції громадською думкою, гібридні війни тощо) сьогодні стали реальністю через вихід постмодерністського світосприймання за межі культури в обшир суспільного життя.

Попрацюйте самостійно

1. Придивіться уважніше, поміркуйте й визначте риси стилю нашої доби довкола себе — у побуті, інтер'єрах, екстер'єрах, моді, харчуванні, в індустрії дозвілля, у літературі, музиці, кіні тощо.

2. Пригадайте якийсь добре вам відомий літературний твір чи художній фільм про минуле і порівняйте стиль представленої там доби з нашим.

3. Розмірковуючи про співвідношення вияву авторського ідіостилу і стилю доби у конкретному творі, Александр Блок говорив: «У вірші кожного поета $\frac{9}{10}$ можливо, належить не йому, а середовищу, епосі, вітрові, але $\frac{1}{10}$ — все таки від особи». На ваш погляд, така пропорція зумовлена надмірною скромністю митця, награною позою чи є резонною?

5.5. МЕТОДИ І НАПРЯМИ

Стиль кінець кінцем диктується творчим методом митця. **Художній метод** (від дав.-грец. μέθοδος — «шлях до чогось») — це *спосіб* образного пізнання, відтворення та моделювання світу, спричинений *психотипом* автора та стилю доби.

Зрештою, світосприймання кожної людини зумовлене насамперед її психотипом. Так само якості, стильові риси певної доби залежать від того, який психотип є в ній панівним. Опозиційність двох психотипів та їх вплив на еволюцію людської цивілізації збагнули вже романтики, передовсім Фрідріх Шиллер (у трактаті «Про наївну і сентиментальну поезію»). Більш як через століття ці ідеї посутньо розвинув Карл Ґустав Юнг у монографії «Психологічні типи». Схоже трактування проблеми запропонував і Фрідріх Ніцше.

Шиллер називав ці типи наївним і сентиментальним, або реалістичним та ідеалістичним; Ніцше — аполлонівським і діонісійським; Юнг — екстравертним та інтровертним. Але найголовніше, що всі ці мислителі дійшли спільних фундаментальних висновків: вічне змагання романтизму — реалізму має психологічну підоснову, саме тому воно неминуче, нескінченне, з почерговими перемогами й поразками. Просто людина (і людство), розвиваючись, почергово концентрується то на собі, то на світові.

- *Екстравертна настанова* зумовлює зосередження людини на зовнішньому світі, переважання об'єкта над суб'єктом, а також раціоналізм, суспільну активність, орієнтацію на матеріальні цінності.
- *Інтровертна настанова*, навпаки, спонукає фокусувати увагу на внутрішньому, духовному світі людини. Існувати, орієнтуватись у цьому вимірі допомагають передовсім емоції та інтуїція, раціо ж виконує службову функцію. За цією логікою, у будь-яких суспільно-політичних, життєвих умовах можливим і головним є екзистенційний вибір особистості — цілісної й неповторної. Тому найвища цінність — свобода.

Ці психотипи дають поштовх існуванню відповідним художнім методам (типам світосприймання і творчості) — реалістичному і романтичному.

Реалістичний метод зосереджується на • відтворенні зовнішньої, фізичної реальності, суспільно-побутової дійсності (проблем побуту, суспільної моралі, економіки, політики тощо); • передбачає раціональний погляд на світ; • епічність (змалювання подій та їх учасників); • унормованість форми творів; • підпорядкування мистецтва злободенним соціально-політичним потребам, • естетику міметизму. Життєподібність вимагає вмілого відтворення, старан-

ного навчання, тому • вірцева творча особистість у межах цієї системи — це Майстер.

Романтичний метод передбачає • моделювання світу з підкресленням *ідеалу*, того, до чого прагне митець; а також • посилену емоційність; • ліризм (увагу до внутрішнього світу людини, почуттів, думок); • естетизм; • відкрити, вільну форму творів. Мистецтво • автономізується від матеріяльного повсякдення, у ньому відкривається • простір для уяви, фантазії, метафоричності, містики, профетизму. • Вірцева творча особистість — богонадхненний Геній.

Іншими словами, обидва методи художньо осягають і трансформують один і той же предмет — наш світ, але в різній ієрархійній послідовності: реалістичний рухається від форми до змісту (від фізичної та суспільної дійсності до духовної суті), а романтичний — навпаки.

Конкретні, легко пізнаванні прикмети обох методів чітко визначив Дмитро Чижевський. Дослідник розмістив ці прикмети антиетичними парами:

- любов до простоти — ухил до ускладненості;
- нахил до чітких, за певними приписами вибудованих рамок — прагнення надати творові навмисне незакінченої, розірваної, вільної форми;
- тяжіння до прозорої ясності думки — нехтування ясністю, бо, мовляв, важливіша глибина, хоч би вона читачеві і не завжди була до кінця зрозуміла;
- зусилля виробити унормовану, «чисту» мову — шукання своєрідної, оригінальної мови, схильність до мовних експериментів, уживання діалектизмів та жаргонізмів;
- прагнення досягнути в загальному враження спокійної гармонії — намагання добитися напруження, руху.

Представники цих двох різних типів стилів, методів цінують не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, сталість або порив та мінливість, зосередження на чомусь одному чи різноманітність, традиційну канонічність або новизну і т. д. Одні сповідають ідеал спокійної, урівноваженої краси; для інших краса не є єдиною естетичною цінністю літературного твору, поруч із нею стають інші цінності, до естетичної сфери приймається навіть незугарне³⁴. Зрозуміло, що для реалістичного методу характерна перший складник кожної з опозиційних пар, для романтичного — другий.

Також виразно проступає взорування прихильників реалістичного типу на *Античність* і відповідно на язичницьку модель світо-

³⁴ Див.: Чижевський Д. Історія української літератури... С. 28-29.

сприймання, а романтичного — на *Середньовіччя* та християнську модель.

Ці дві опозиційні настанови (іноді химерно переплітаючись і мімікруючи, як, наприклад, у постмодернізмі, іноді полярно розходячись, як у класицизмі й романтизмі) виявляють себе в усіх царинах людського духу. У філософії — протистоянням матеріалізму й ідеалізму, теоретичного й есеїстичного підходів; у науці — змаганням природничих і гуманітарних галузей; у мистецтві — боротьбою реалістичного й романтичного методів; у повсякденні — зіткненням цивілізації (орієнтації на задоволення тілесних потреб, на комфорт) і культури (орієнтації на духовні цінності).

Наявність двох художніх методів, ширше — двох типів світосприймання спричиняє та ж таки первородна *роздвоєність людини*, що є вислідом приналежності її до двох світів.

Механізм руху методів той самий, що рухає і мистецькі опозиції. Власне, протистояння романтичного-реалістичного — це одна з мистецьких опозицій. Коли пригледітися до закономірностей духовного розвитку людства (передовсім народів Європи), то неважко помітити, що реалістична (за методом) епоха в ньому приходить на зміну романтичній і т.д. по колу, точніше по спіралі духовно-мистецького поступу³⁵.

Цю взаємозаміну романтичного — реалістичного породжують згадувані вже дві характерні риси людської психіки — крайностеманія і нетерпимість до крайнощів. Заперечуючи (найчастіше цілком резонно) крайнощі попереднього методу (типу світосприймання і творчості), метод (тип) наступний упадає або одразу, або поступово у йому вже властиві крайнощі, щоб через те бути переможеним типом протилежним. І цей процес невпинно рухатиметься по спіралі доти, доки існуватиме людина. Уся історія літератури, мистецтва є, власне, історією боротьби, взаємозаперечення, взаємозамін романтичного і реалістичного первнів.

Лише під таким кутом зору стає зрозумілою глибока думка Юрія Шереха про те, що «історію літератури можна сформулювати як прекрасну повторність неповторного. Але, якщо хочете, можна її сформулювати, помінявши місцями слова, як прекрасну, з одного боку, повторність неповторного, з другого боку, неповторність повторности»³⁶.

Проте не всі дослідники сприймають таку логіку. Деякі новаторськи налаштовані науковці *взагалі відкидають* поняття «художній

³⁵ Цю теорію докладно й переконливо розгортає той же Д. Чижевський у статті «Культурно-історичні епохи» (Українське слово... – Т.3. – С.609-620).

³⁶ Шерех Ю. Троє прощань і про те, що таке історія української літератури// Третя сторожа... С. 465.

метод», пропонуючи замінити його на «тип творчості», або «тип художнього мислення» Це, вочевидь, реакція на пріснопам'ятне соцреалістичне літературознавство, головним каноном якого проголошувався «творчий метод соціалістичного реалізму» (чомусь, адже це — лише течія одного з напрямів).

І все ж, як видається, термін «художній метод» найточніше розкриває суть окреслюваного поняття, зрештою є синонімом до «типу творчості», тому його варто зберегти, очистивши від соцреалістичного намулу. Тим паче, як побачимо далі, ті ж самі методи — романтичний і реалістичний — і за тим же принципом діють не лише в літературі, а й у всіх інших видах мистецтва, а також у філософії, науці, політиці, навіть побуті, у всіх виявах життя культурно-історичних епох.

Інші дослідники, приймаючи термін «метод», надто звужено, локально, як бачиться, його трактують: вирізняють окремо поруч з романтичним і реалістичним ще й модерністський, і класицистичний. Такий підхід розмиває саме поняття творчого методу. Звісно, життя, зокрема будь-яка творчість дуже конкретні. Відтак що глобальніші наші узагальнення й типізації, то абстрактніші, умовніші, відносніші. І все ж саме двополюсна (а не три- чи чотириполюсна) логіка людського світосприймання за всякою конкретикою проступає досить виразно.

Чи можливе зближення, поєднання або хоч би взаємопорозуміння двох опозиційних методів, світонастанов? Вивчаючи двотипність людської психіки, і Шиллер, і Юнг дійшли невтішних, але цілком переконливих висновків: затята опозиційність позбавляє людей згоди, а при тому супроводжує (й супроводжуватиме) людство протягом усієї його історії.

Шиллер скрушно розмірковує: «Цей антагонізм у силу того, що він радикальний і корениться у внутрішній душевній формі, викликає серед людей гіршу роз'єднаність, ніж коли-небудь могло спричинити випадкове зіткнення інтересів; цей антагонізм позбавляє художника й поета будь-якої надії всім сподобатися й усіх зворушити, а в цьому ж їхнє завдання; він позбавляє філософа можливості, навіть тоді, коли він усе для цього зробив, переконати всіх, а це входить в основу поняття філософії; нарешті, у практичному житті він ніколи не дозволить людині одержати всезагальне схвалення її способу дій; словом, ця протилежність повинна в тому, що жоден духовний витвір, жоден сердечний вчинок не можуть викликати в одного класу людей почуття безоглядного задоволення без того, щоб не викликати слів заперечення з боку людей іншого класу.

Ця протилежність, безсумнівно, така ж стара, як і сам початок культури, і навряд чи може бути усунута аж до самого кінця її»³⁷.

Перспектива похмура, однак життя на кожному кроці її, на жаль, підтверджує. І все ж альтернатива цьому нескінченному герцю між реалістами й романтиками таки існує. Навіть не схильні до надмірного оптимізму Шиллер і Юнг визнають імовірність якщо не примирення, то бодай послаблення опозиції.

Справді, люди різні, проте шанс порозумітися є завжди. Для цього треба лишень «глибоко усвідомити, на чому ґрунтується різниця. Людина, у внутрішньому світі якої домінує функція розуму, ніколи не зрозуміє і не погодиться з людиною, у внутрішньому світі якої останнє слово належить емоції. Але якщо вона зрозуміє, що саме визначає її власну ієрархію і якою буває ієрархія інших людей, вона перестане бути непримиренною у своїй життєвій позиції, — впевнена літературознавиця Марія Моклиця. — Визначення психологічного типу людини — це не навішування ярлика, як декому видається, це відкриття того ключика, з допомогою якого ми здатні досягнути іншу людину»³⁸.

Шиллер і Юнг принагідно підказують найефективніший спосіб примирення психологічного антагонізму: для виокремлення реалістичного та романтичного типів у чистому (екстремному) вигляді «ми повинні відхилити все геніальне і творче»³⁹. Отже, змагання двох психотипів, зокрема художніх методів, як і інших опозицій, є рушієм людського розвитку. Але тільки доти, доки не переростає у тотальну конфронтацію, у непримиренну битву на знищення. І саме майстерні, зрілі творці, генії спроможні найоптимальніше заспокоїти, примирити це протистояння, здатні за видимою протилежністю прояснити присутню єдність обох шляхів до істини.

Вельми проникливо розмірковує про цю проблему письменник Василь Слапчук: «Китайське садово-паркове мистецтво втілює в собі концепцію Серединного шляху. Серединність у всьому: між статикою й динамікою, відкритим і закритим, почуттєвим та інтелектуальним, зрілим і незрілим. Цей принцип також варто взяти письменникові на озброєння: серединність, поєднання, перехід з одного в інше. У моєму розумінні, серединність за китайцями. Це не нейтральне місцезнаходження, а стан, коли ви перебуваєте на двох полюсах одночасно, і в зоні екватора також. Нічого не ігнорується, все охоплюється, але пріоритетною завжди є гармонія»⁴⁰.

³⁷ Шиллер Ф. Естетика// <https://www.twirpx.com/file/2626464/>

³⁸ Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. Луцьк: Вежа, 2002. С. 279-280.

³⁹ Юнг К. Г. Психологические типы... С. 162.

⁴⁰ Слапчук В. Місце зустрічі – література// Кур'єр Кривбасу. Ч. 222-223. С. 299.

Методи самі собою існувати не можуть (бо є чистою ідеєю, абстракцією), вони втілюються, реалізуються у відповідних напрямках.

Мистецький напрям — це породжена творчістю представників • *одного методу* • конкретна складова частина літературного процесу, яка характеризується • *спорідненістю стильових ознак* та існує у межах *однієї* • *епохи* і • *нації*.

Напрямок є своєрідною синтезою художнього методу та індивідуального стилю митця.

Якщо методи постійно • *чергуються* (як день і ніч), то напрями • *змінюються* — єдиний раз народжуються, існують і зникають назавжди (як листки на деревах).

За влучним спостереженням Дмитра Чижевського, «схема розвитку культурних стилів (а отже, й напрямів. — В. П.) нагадує хвилі на морі: характер стилів змінюється, «хвилюючись», коливаючись межі двома різними типами, що протистоять один одному»⁴¹.

У межах одного напрямку можуть існувати різні течії, групи, школи.

Мистецька течія — це *вужча*, ніж напрям, спорідненість творчих принципів на підставі схожих естетичних засад.

Мистецька група (угруповання) — це об'єднання *найближчих* творчих однодумців, що декларують *теоретичні підвалини* своєї спільності, обстоюють їх у дискусіях і суперництві з прихильниками інших естетичних поглядів у межах *одного* покоління.

Таку ж спільноту, але в межах *кількох поколінь*, іменують **мистецькою школою**⁴².

Підсумовуючи цю тему, знову наголосимо: всяке узагальнення й розмежування у мистецтві кульгає. Як і між стилями доби загалом, так і між мистецькими напрямками зокрема *не можна провести чіткі межі*. У кожній добі активно розвивається *панівний, визначальний стиль*, напрям, який і дає їй назву. Але водночас на задньому плані проступають, сказати б, і *тіньові стилі*. • *Ще* продовжує якийсь час заявляти про себе (поступово зникаючи, розмиваючись) стиль, напрям попередньої доби і • *вже* починає зароджуватися новий стиль, напрям наступної доби. Що ближче до сьогодення (особливо від початку ХХ ст.), то цей процес *стильового синкретизму* — співіснування, взаємопроникнення різних напрямів, течій, угруповань, шкіл, навіть методів — невпинно пришвидшується.

Ще один дражливий аспект проблеми — самі творці незрідка *скептично ставляться* до спроб якось розгрупувати мистецькі

⁴¹ Чижевський Д. Культурно-історичні епохи// Українське слово... — Т.3. — С.617.

⁴² Про сутність термінів «напрямок» — «течія» — «угруповання» див. докладніше: Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства... С. 422—425.

явища. Це закономірний протест творчих індивідуальностей су-проти *загрози уніфікації, типізації, спрощення*.

Чітко висловив таку позицію Богдан-Ігор Антонич: «...Фетишем мистецької критики є поняття напрямів. Вона намагається за вся-ку ціну втиснути кожного митця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикетку якогось напрямку. Чи поняття мистецької течії справді потрібне, важне та конечне? Чи мистецькі напрями дійсно існують в об'єктивному розумінні цього слова, себто чи справді мистецьке життя кожної епохи розпадається на поодинокі струмені і замикається без решти в їхніх рамах? Одним словом, чи мистецтво творять напрями? Назви видумують здебільша критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повкладати митців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні митці, щоб звернути увагу на себе і свою нецікаву творчість. Якусь признану величину беруть за майстра — та й усе в порядку. Хай собі, але фетиш напрямів шкідливий для молодих і некритичних початківців (або й непочатківців), бо викликає дурійку епігонства. Пам'ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями»⁴³.

Майже всі аргументи видатного поета слушні. Так, мистецтво творять самобутні одиниці, а не напрями. Так, фетиш напрямів шкідливий і мистецьке життя «не замикається без решти в їхніх ра-мах». Однак розрізнення напрямів і течій «справді потрібне, важне та конечне». Адже навіть найнеповторніші творці ведуть діалог між собою, виробляють споріднені мови. Виразно проступають певні близькі стильові риси у межах якихось груп авторів, а також за-кономірності, цикли, етапи розвитку творчої думки. Без бачення, без розуміння цього невпинного діалогу, духовно-культурного кон-тексту годі досягнути логіку і глибину будь-якого окремого твору, надто ж геніального.

Попрацюйте самостійно

Доберіть два твори малої прози — романтичний і реалістичний за методом. Обґрунтуйте свій вибір.

5.6. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Вітчизняні літературознавці розробили цілу низку різноманітних періодизацій історії української літератури. Побіжно окреслимо чільніші серед них.

⁴³ Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Наука і культура. Україна. Щорічник. Випуск 24. Київ 1990. С. 234.

I. Періодизація Михайла Грушевського. Її академік запропонував у праці «Історія української літератури» (робота над книгою було розпочато 1914 р., досі знайдено 6 томів, у яких опис доведено до XVII ст., доля трьох останніх томів, у яких проаналізовано українську літературу до 20-х років XXст., невідома). В основу своєї періодизації дослідник поклав *історичний та жанровий* критерії. Він розмежовував, зокрема, такі періоди:

1. Старші верстви української усної традиції.
2. Словесність часів нового розселення і пізніших. Мотиви обрядової поезії. Література повістева. Казка.
3. Книжна словесність київської доби:
 - а) оригінальне письменство XI-XII вв.;
 - б) творчість XII-XIII вв., «Слово о полку Ігоревім».
 - в) дружинна повість;
 - г) релігійна література XII- XIII вв.
4. Галицько-волинська доба.
5. Відгомони дружинного епосу (билини).
6. Епос і легенда. Твори мішаного характеру.

II. Періодизація Сергія Єфремова. Представлена у праці «Історія українського письменства» (роки видання: 1911, 1912, 1917, 1924). Цей підхід суто *соціологічний*:

1. Доба національно-державної самостійності до з'єднання з Литвою і Польщею (до кінця XIV в.).
2. Доба національно-державної залежності (до кінця XVIII в.), коли політичне життя на Україні вже цілком завмирає.
3. Доба національного відродження (од Котляревського до наших днів).

III. Періодизація Богдана Лепкого. Запропонована у праці «Начерк історії української літератури» (роки видання: 1909, 1912, 1923, 1930). Полемізуючи з С. Єфремовим, цей дослідник намагається поєднати *історико-соціологічний та естетичний* підходи. Хоча в його періодизації теж явно переважає перший:

1. Фольклор.
2. Література першого періоду (до нападу татар).
3. Література литовсько-польської доби.
4. Література козаччини. Сковорода.
5. Література відродження (від Котляревського).
6. Література доби романтизму.
7. Шевченко.
8. Література після Шевченка.
9. На переломі.

IV. Періодизація Миколи Зерова. Запропонована у праці «Нове українське письменство» (1924, 1928 рр.). На жаль, охоплює лише проміжок літературного процесу від кінця XVIII ст. до поч. XX ст.. Визначальний її критерій *естетико-стильовий*:

1. Період класицистичних пережитків та сентименталізму.
2. Панування романтичних поглядів.
3. Панування наївного реалізму, що поступово перейшов у побутово-описовий з тяжінням навіть до натуралізму.
4. Період неореалізму та неоромантизму.

V. Періодизація Володимира Коряка. Запропонована у праці «Нарис історії української літератури» (1925-1929 рр.), *вульгарно-соціологічна, соцреалістична*. Засаднича відмінність між коряківським і єфремовським (теж соціологічним) підходами така: якщо С. Єфремов кладе в основу своєї періодизації державність нації, а отже, і рівень національної свідомості, суспільно-культурний розвиток — критерії у суті духовні, то В. Коряк — економіку (себто наслідок робить причиною, форму — змістом). Дослідник визначив такі періоди в історії української літератури:

1. Доба родового побуту.
2. Доба раннього феодалізму.
3. Українське середньовіччя.
4. Доба торговельного капіталізму.
5. Доба промислового капіталізму.
6. Доба фінансового капіталізму.

Цей підхід став визначальним і єдиним у всьому українському підрадянському (соцреалістичному) літературознавстві.

Скажімо, у найсоліднішій тогочасній «Історії української літератури» у 8 томах (1967-1971) представлено таку періодизацію: «література давньої Русі; література XIV-XVIII ст.; література перших десятиліть XIX ст.; література на західноукраїнських землях; література 1 половини XIX ст.; література 2 половини XIX ст.; література кінця XIX — поч. XX ст.; література 20-х років; література доби колективізації й індустріалізації; література Великої Вітчизняної війни; література в роки післявоєнної відбудови і дальшого розвитку соціалістичного суспільства; література періоду розгорнутого комуністичного будівництва».

VI. Періодизація Миколи Гнатишака і Дмитра Чижевського. Запропонована у працях Гнатишака «Історія української літератури: книга 1» (Прага, 1941 р.) та Чижевського «Історія української літератури від початків до доби реалізму» (Прага, 1942 р., Нью-Йорк, 1956 р.). У її основі — *естетико-стильовий підхід*:

1. Стара народна словесність (фольклор).
2. Доба монументального стилю.
3. Доба орнаментального стилю.
4. Переходова доба.
5. Ренесанс та реформація.
6. Бароко.
7. Класицизм.
8. Романтика.
9. Реалізм.
10. Символізм.

За роки незалежності з'явилося вже кілька фундаментальних історій українського письменства. У них переважають два підходи до періодизації літературного процесу — • *хронологічно-жанровий* (в «Історії української літератури XIX століття» у трьох книгах за редакцією Михайла Яценка, 1995-1997; в «Історії української літератури XX століття» у трьох книгах за редакцією Віталія Дончика, 1993-1995; в «Історії української літератури XX-початку XXI століття» у трьох томах за редакцією Володимира Кузьменка, 2013-2017) та • *естетико-стильовий* («Художня література України» Михайла Наєнка, 2005, 2012; «Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст.» у 10 томах Юрія Коваліва, 2013-...).

Попрацюйте самостійно

Проблема періодизації літературного процесу досі залишається злободенною і дискусійною. Вивчіть і тезово зафіксуйте міркування про цю проблему сучасних вітчизняних науковців (див. матеріали круглих столів у журналі «Слово і час» — 1995. Ч. 4. С. 52-65; 2006. Ч. 4. С. 55-72). Які підходи й аргументи видалися вам переконливішими? Чому?

VI. МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМИ

Дослідницька практика засвідчує, що найбільш точно, адекватно розвиток літератури як мистецтва слова відображає все-таки *естетико-стильова періодизація*, започаткована Б. Лепким, М. Зеровим, М. Гнатишаком та Д. Чижевським. Адже саме *стиль доби*, як бачиться, є оптимальним критерієм поділу літератури на періоди. У цьому ж бо понятті поєднуються й ідеологічні, й історико-соціологічні, й естетико-стильові грані існування художньої літератури.

Отже, в межах певного стилю доби розвивається відповідний напрям, який найчастіше збігається з періодом у розвитку літератури; напрям зумовлений певним методом (романтичним або реалістичним) і розгалужується на течії, угруповання та школи.

З цих позицій і розглянемо періоди розвитку та напрями української літератури.

6.1. УКРАЇНСЬКА АРХЕМІТОЛОГІЯ (І тисячоліття до н.е. — IX ст. н. е.)

Сьогодні найвідоміша у світі грецька та римська давнина (античність). Але й усі інші народи також розпочинали розвиток зі своєї античності — *мітично-язичницької доби*.

Цей архемітичний період розвитку людства визначали кілька рис. Передовсім • *настанова на медіацію* (тобто зрівноваження) опозицій буття (живе — мертве, своє — чуже, чоловіче — жіноче, агресивне — миролюбне, корисне — красиве тощо). А також • *синкретизм* (тобто початкова злитість, нерозчленованість) духовного життя. Жерці (духовні провідники племені) здійснювали одночасно і релігійну, і політичну, й судову, й освітню, й мистецьку, й лікарську діяльність. У мистецьких діях, до яких прилучався цілий колектив племені, поєднувалися музика, танець, слово, орнамент, малюнок та ін. Саме мистецтво щільно перепліталось із релігійним і суто практичним життям (полювання, збирання, рільництво). Нарешті, світосприймання прадавньої людини базувалося на • *магічному мисленні* (вірі в чудо, на пошуку й чеканні чудес) і було • *наскрізь символічним*. Людина бачила і трактувала світ за допомогою взаємопов'язаних багаторівневих систем символів.

Наші прапредки, праукраїнці, споконвіку живучи на цій землі, яку успадкували й ми, зуміли створити потужну, високоорганізовану цивілізацію, котра існує вже упродовж кількох тисячоліть.

Вони були переважно *землеробами* (що й визначило українську ментальність), займалися також скотарством, мисливством, рибальством, розвивали ремесла — гончарство, медоваріння, обробку металів.

Намагалися жити миролюбно й демократично. Верховну владу у племені здійснювали народні збори — *віча*, де «всяк міг слово сказати». Віче обирало князя й контролювало його діяльність.

Протягом тисячоліть праукраїнці створили власну цілісну, гуманну й високопоетичну *релігію*.

- Вона була *конкретною*: наші предки обожнювали й задобрювали обрядами й жертвопринесеннями те, від чого залежало їхнє існування — сонце, вогонь, громовицю, воду, рослини, птахів, тварин.
- Вона була *анімістичною*¹ й *антропоморфною*² — виростала з настанови, що все у світі: предмети, рослини, тварини, природні явища, — має душу: відчуває, мислить, сумує, радіє, мріє, живе, як і людина; що божества народжуються, одружуються, мають родини, обійстя, сваряться, миряться, закохуються тощо.
- Вона була *інтимною*, сердечною, тотемічною³ — вважали, що божества доводяться людям предками, прямими родичами, відтак ставилися до них з повагою, але й щиро, довірливо (у «Слові про Ігорів похід» русичів названо Дажбожими внуками, славетного співця Бояна — Велесовим онуком).

Глибокими були уявлення русичів про *світобудову*: джерелом світла і життя вважали небесне яйце (звідси збережений досі культ писанки), з нього струмує творча сила, що впорядковує й нашу Землю, підвішену над безоднею. Простір навколо Землі заповнений своєрідною захисною енергією — душами пращурів, які допомагають живим чинити добро (звідси культ предків, обряд поминок).

Яким був пантеон⁴ *руських богів*? Батьком, родоначальником усіх богів і світу, найімовірніше, вважали *Сварога* (бога Неба і небесного вогню, опікуна ковалів, усіх ремесел, шлюб і родинного щастя), його діти й нащадки:

Δ *Дажбог*, або Хорс (бог Сонця, родоначальник руського народу);

Δ *Сварожич* (бог земного вогню);

Δ *Перун* (бог грому й блискавки);

¹ Анімізм (від лат. *ánima* — душа) — віра в те, що все у світі має душу.

² Антропоморфний (від дав.-гр. *άνθρωπος* — людина, *μορφή* — вид, форма) — людиноподібний.

³ Тотемізм (від алгонкінського «його рід») — стародавні вірування у кровну спорідненість між певними родом і тотемом — видом тварин, рослин, явищем природи.

⁴ Пантеон (від дав.-гр. *πάντες* — все и *θεός* — Бог) — усі боги певного культу, віровчення.

- Δ Вéлес, або Вóлос (опікун достатку, хліборобства, скотарства, купецтва, а також мистецтв);
- Δ Ладо й Лада (бог і богиня кохання, подружньої вірності, щастя);
- Δ Купа́йло (втілення кохання, плодючості, радості);
- Δ Марéна (дружина Купайла, богиня весни).

Шанували також багатьох інших богів (Ярила, Дива, Тура, Рода, Трояна, Долю...).

Місію духовних провідників свого племені на Русі виконували *волхви́* (так називали жерців). Вони здійснювали релігійні обряди, займалися науками, зокрема астрономією, сповіщали у проповідях сутність предківської віри, духовності, передавали знання, були моральними суддями й порадиниками.

Саме в цей період зароджується і *словесна творчість* — міти, пісні, легенди, перекази, прислів'я та приказки тощо. Однак її не можна безпосередньо пов'язувати тільки з літературою, адже в міті, ніби майбутнє дерево в зернині, вміщалося, зливалось усе духовне життя стародавньої людини. Художня словесність ще перебувала в нерозривному зародковому зв'язку з іншими видами мистецтва.

Утім відомостей про нашу прадавню язичницьку цивілізацію збереглося украй мало: принагідні згадки у літописах, «Слові про Ігорів похід», відблиски у фольклорі, археологічні знахідки тощо. Єдиним докладним джерелом залишається «*Велесова книга*». Це звід (збірка) мітів, літописів, легенд, проповідей, що були складені, — як вважають окремі дослідники, — волхвами усно у У-УІІІ ст. н. е. і записані близько 870 р. Але в науці досі тривають гострі дискусії з приводу автентичності цієї пам'ятки.

Попрацюйте самостійно

Ознайомтеся з книжкою «Сто найвідоміших образів української міфології» за ред. О. Таланчук, Ю. Бедрика (Київ. Автограф, 2007; див: https://chtyvo.org.ua/authors/Talanchuk_Olena/100_naividomishykh_obraziv_ukrainskoi_mifolohii/). Доберіть конкретні приклади, що характеризують мітично-образний світогляд наших давніх предків.

6.2. ФОЛЬКЛОР

Наступна, фольклорна доба прийшла на зміну архемітичній тоді, коли *слово виокремилось* із товщі мітичного синкретизму, здобуло автономію, коли почало утверджуватися *метафоричне мислення* (схожі явища вже ототожнювали не буквально, а умовно, образно). Цей перехід став наслідком якісного духовного поступу людини. Актуалізувалися особистий досвід, екзистенційні стани

душі, емоційні порухи тощо. Хоча усталена форма ще тяжіла над авторською суб'єктивністю⁵.

У мистецтві загалом, а зокрема в літературному процесі, фольклор посідає окреме місце як цілісний, своєрідний організм. Багато сотень років він існував паралельно з «елітарним», «державним», «професійним» мистецтвом як мистецтво низове, народне. Чинив вплив на те мистецтво і сам зазнавав впливу. Але при цьому розвивався автономно, за власними законами.

Термін «**фольклор**» (від англ. folklore — народна мудрість, знання) вживають у широкому й вузькому розумінні.

- У широкому — це художнє моделювання дійсності у всіх формах колективної народної творчості (і словесне мистецтво, і музика, танець, драматичні дієства, малярство, кераміка, вишивка, витинанка, різьбярство, ткацтво тощо). Синонімічний термін тут — «народна творчість».
- У вузькому розумінні «фольклор» — це словесна творчість народу. Синонімічні терміни тут — «усна словесність», «народна словесність», «усна народна творчість», «народнопоетична творчість».

Фольклор — це жива, втілена в образах пам'ять народу, його багатовіковий духовний досвід. У цьому мистецтві віддзеркалилися долі пращурів, їхня віра, мрії, надії, набута століттями життєва мудрість.

Усна народна творчість і писемна, авторська література є двома стадіями і двома формами однієї системи — словесного мистецтва.

- Тут виявляється така послідовність: у ході духовного розвитку людини з мітології вирізнився фольклор, а згодом із фольклору — література (це — стадії).
- Далі ж фольклор і письменство розвиваються паралельно, впливаючи одне на одного, а часом і переплітаючись (це форми).

Суть, своєрідність фольклору і літератури найкраще виявляється при їх зіставленні. Отже, і то, і то — словесна творчість. Це основоположна спільність. Решта ж рис принципово відмінні:

1. Синкретизм⁶ — автономність⁷. Якщо літературні твори можуть існувати, сприйматися незалежно від інших видів мистецтва, не

⁵ Див. докладніше про цей великий перехід: Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е. Литература и мифы// Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Москва: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 58.

⁶ Синкретизм (від дав.-гр. συγχρητισμός — об'єднання) — тут: характерне для первісного мистецтва поєднання різномірних елементів (танцю, співу, музики, слова, жестів тощо) у єдиному вираженні.

⁷ Автономія (дав.-гр. αὐτονομία — незалежність) — тут: відносна незалежність.

пов'язані безпосередньо з виробництвом, побутом, суспільними стосунками, то майже всі фольклорні зразки супроводжуються музикою, співом, танцем (пісні, думи), включені в певний обряд (колядки, весільні пісні) чи виконують якусь виробничо-побутову функцію (замовляння, жниварські пісні).

Наприклад, з дитинства відома нам гаївка «Подольночка» може сприйматися і як драматична сценка, і як гра, і як пісня, що супроводжується рухами.

2. *Сталий романтизм — чергування методів.* Фольклор переважно романтичний за типом світосприймання. Це пояснюється, зокрема, походженням: фольклор з'явився як *антитеза мітології* з її реалістичною, практичною настановою. Також мітологія впливала майже на всі грані існування людини, а фольклор став виявом насамперед духовних, емоційно-естетичних, ігрових виявів життя. У літературі ж методи постійно чергуються.

3. *Усна — писемна форма.* Фольклор творився і передавався усно, зберігаючись у *народній пам'яті* (адже він виник і розвинувся ще в дописемний період). Література — обов'язково писане і друковане слово (бо зародилася значно пізніше на основі письма і поширювалася в середовищі освічених людей).

4. *Колективність — авторство.* Літературний твір має свого конкретного автора. Звичайно, і фольклорний зразок творив найчастіше один митець. Але, усно поширюючись, цей зразок видозмінювався, у ньому стиралося все індивідуальне, пов'язане з обставинами конкретного місця й часу, і лишалося найбільш присутнє, загальне, однаково цінне для різних суспільних верств, часів і територій — для *всієї нації*, а через неї — для *всього людства*. Отже, якщо у писаному творі виявляється насамперед душа, світорозуміння конкретного автора, то в усному — *душа нації*.

5. *Варіативність — незмінність.* Кожен виконавець народного твору міг вносити в нього *зміни* — забував якісь фрагменти або свідомо скорочував, щось додавав з інших творів чи допридумував сам. Таким чином з'являлося *багато варіантів* одного твору. Скажімо, відомо понад сорок варіантів «Пісні про Морозенка»; «Дума про козака Голоту» має десять варіантів, а дума «Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі» налічує аж п'ятдесят. Як бачимо, фольклорний твір побутовував у *постійному русі*, зміні, практично кожен виконавець мав змогу *прилучитися до його творення*. Літературний же твір існує лише в *єдиному* варіанті, жоден читач не може вносити зміни в авторський текст.

6. *Народна умовна реальність — авторські реальності.* Автори літературних творів змальовують дійсність, пропущену через їхнє індивідуальне світосприймання (вона може бути життєподібна

чи умовна, але обов'язково *авторська*). У фольклорі ж дійсність зображена крізь призму *сприйняття народу*. При цьому найчастіше вона *зміщена* — опоетизована, героїзована, прикрашена з метою наближення її до народного ідеалу. І позитивні, і негативні образи фольклору завжди втілюють *певні типи*, сили, є *живими символами*. А тому вони *не індивідуалізовані* (у тексті рідко дається їхня психологічна характеристика), вони найчастіше *безіменні* («козак», «дівчинонька», «стара мати», «люди» тощо), коли й зустрічаються імена (Іванко, Галя, Василь, Маруся), то це *знаки* певних типів. Навіть реальні, історичні постаті (Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс, Іван Гонта, Максим Залізняк, Кармелюк...) зображені у фольклорі так само — типізовано, символізовано, ідеалізовано.

Утім і згадана вже основоположна спільність фольклору і літератури — творення словесних образів — *не абсолютна*. В обох формах «будівельним матеріалом» є *мова*. Але в народній творчості вона необроблена, просторічна, діалектна; в авторських текстах — літературна (відшліфована, унормована). І там, і там використовують *художні засоби*, але з різною метою: у народному творі епітети, порівняння, метафори насамперед сталі, традиційні; у писемному — мають бути новими, оригінальними.

Фольклорні твори (як і літературні) класифікують за *родами й жанрами*:

- **епос** — казки, легенди, перекази, старини (билини), прислів'я, приказки, народні байки, притчі;
- **лірика** — ліричні календарно- й родинно-обрядові, а також родинно- й суспільно-побутові пісні;
- **ліро-епос** — думи, історичні пісні, балади;
- **драма** — весілля, обрядові ігри, вертеп.

З огляду на наш виразно кордоцентричний національний менталітет, а також на півтисячолітню колоніальну історію (що зовсім не сприяла розвитку професійного мистецтва), українці створили надзвичайно багатий, оригінальний, різногранний, високохудожній фольклор, зокрема словесний. Скажімо, Михайло Грушевський у своїй «Історії української літератури» переконливо показав, що «хоч наша писана література не позбавлена творів високо цінних.., але все-таки в порівнянні з багатою усною словесністю наша писана традиція аж до останнього відродження XIX віку являється сорозмірно невеликим сегментом»⁸. І справді, тільки українських народних пісень зафіксовано понад півмільйона. Жодна нація за всю історію, напевно, не має такої кількості пісень, як створив наш народ.

⁸ Грушевський М. Історія української літератури: у 6т., 9 кн. Київ: Либідь, 1993. Т.1. С.26.

Із наступом цивілізації⁹ фольклор невпинно *слабне, згасає* (спочатку на рівні творення, а потім і поширення), його залишки деградують, переходять у масову культуру, кіч¹⁰.

Проте сучасні культурні нації, усвідомлюючи загрозу остаточного зникнення неповторного й безцінного фольклорного пласту мистецтва, відроджують, зберігають і популяризують його в автентичних формах. Ця тенденція особливо явно проступає в нинішню добу метамодернізму (див. про це далі). Зокрема і в Україні щораз більшої популярності набуває *етностиль* — у музиці, літературі, а також в архітектурі, одязі, обрядах, святах, кухні. Це вселяє надію в те, що тисячолітня фольклорна традиція і далі житиме своєю чистою надпотужною енергетикою серця все нових поколінь українців.

Новий поштовх для словесної колективної творчості дав несподівано бурхливий розвиток цифрових технологій, зокрема соціальних мереж. Це й сучасні сміховинки та співомовки, бувальщини, прислів'я та приказки, легенди й перекази, кавер-версії давніших пісень чи казок тощо.

Потужний сплеск синтези колективної й авторської творчості спричинила російсько-українська війна від 2014 року.

Попрацюйте самостійно

Ознайомтеся з творчістю гуртів «Гуляйгород» (https://www.youtube.com/watch?v=NnoN_RjhUv8), «Кралиця» (<https://www.youtube.com/watch?v=I3eeV0Ex4Vg>; <https://www.youtube.com/watch?v=DIFEC9w75I4>; https://www.youtube.com/watch?v=ct_CDsoZXoc), «Гуртоправці» (https://www.youtube.com/watch?v=L_3glD9jeVw), «Божичі» (<https://www.youtube.com/watch?v=ByZ3Cpnk7hI>), «Калина» (<https://www.facebook.com/100142488374679/videos/1176017052766268>), «Опелі» (<https://www.youtube.com/watch?v=FJcGevatqdE>), Христини Соловій (<https://www.youtube.com/watch?v=077CmfdM9ec&list=RDUFFMowYm0BI&index=22>), Оксани Мухи (<https://www.youtube.com/watch?v=yhICsMcRwes>), Іванки Червінської (<https://www.youtube.com/watch?index=39&list=LLoizmtU5anaO6i7B3kOVIbw&v=wxuGzrd1SaM>), Серія Лазановського (https://www.youtube.com/watch?v=m_9feagdxkQ), Олександра Пономарьова (<https://www.youtube.com/watch?v=fRuiEv3JRDQ>). Зосередьте увагу на мотивах, тональності, енергетиці голосів, формах вияву патосу пісень. Які

⁹ Цивілізація (фр. *civilisation*, від лат. *civilis* — гідний, вихований) — тут: освіченість, високий рівень техніки, індустрії, раціонально-практичний підхід до світу.

¹⁰ Кіч (нім. *Kitsch* — ницість, халтура, відсутність смаку) — низькоякісні зразки масової культури, сучасного псевдомистецтва, твори, яким бракує смаку.

переживання й думки вони у вас викликали? Які риси українського менталітету виявились у цих творах?

6.3. СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

На межі старої і нової ери після тисячолітнього розквіту поступово занепадав античний світ (його остаточний крах засвідчило знищення Римської імперії 476 р.). Відчувалося, що людина уже переросла «дитячі» язичницькі уявлення, дозріла до того, щоб замінити поклоніння Природі (формі) поклонінням Духові (змістові, вільній творчій енергії). Світоглядом, який вдихнув нове життя в європейську цивілізацію, стало *християнство*. Звичайно, середньовічні духовні пошуки — тільки початкові, іноді надто наївні чи й трагічно помилкові. І все ж це було зцілення, оновлення західного світу.

А. Європейське Середньовіччя (I-II — XIV-XV ст.). Найзагальніші риси цієї мегаепохи ми вже окреслили (див. 5.4). А зараз дещо конкретизуємо фактаж. Найпотужнішою середньовічною державою довгий час залишалася *Візантійська імперія* зі столицею Константинополь (або Царгород, тепер — Стамбул). Вона утворилася 395 р. зі східної частини зруйнованої Римської імперії, а загинула 1453 р. під ударами турків-османів. У Візантії панувала грецька мова й культура та православна (грецька) церква. Поступово з'являлися й міцніли інші європейські держави — Болгарія, Русь, Франція, Англія, Іспанія, Польща, Литва, Швеція.

- Середньовічну систему цінностей визначав, як уже мовилося, наскрізний *теоцентризм* (від дав.-грец. Θεός — Бог і лат. centrum — центр кола). Це — цілковите зосередження на ідеї Бога, настанова, за якою Бог є творцем, найвищим ідеалом, основою й метою буття. Не випадково більшість найвидатніших діячів середньовічної культури були саме *богословами*: Августин Блаженний, Тертуліян, Тома Аквінський, Григорій Богослов, Василій Великий.

Людину в цю епоху розглядали як найвище творіння Боже, котре, щоправда, занапастило себе первородним гріхом. Звідси нерідко виростало войовничо негативне ставлення до позацерковних, світських граней людського життя (тілесних, суспільно-побутових, наукових, творчих). Згодом у католицизмі ця крайність вилилась у моторошні, антихристиянські за суттю злодіяння інквізиції.

- Водночас не так швидко вивітрувалися з людських душ і старі, язичницькі уявлення. Іноді вони непомітно перепліталися з новими, християнськими. Так сформувалася друга ключова риса середньовічного світосприймання — *двовір'я* (занадто конкретне, земне,

природне уявлення про Бога, людину, духовність, протистояння добра і зла тощо).

• Моральний та естетичний *ідеал доби* — аскеза¹¹ й етичне самовдосконалення; • найбільш шановані суспільні типи — шляхетний *лицар* і побожний *монах*. Повсякденну земну реальність мислителів й митців сприймали лише як тінь, відблиск, знаки світу небесного — «граду Божого». • Відтак найхарактернішими рисами середньовічного мистецтва стали *алегоричність* і *символізм*.

Головним замовником мистецьких творів, а тому й законодавцем художніх канонів, виступала церква. Найпоширеніші тоді види мистецтва — архітектура, живопис, скульптура, спів і музика, література — мали переважно церковну спрямованість.

Основні *мистецькі стилі* (школи) середньовіччя виявлялися насамперед в архітектурі — при будівництві церков, монастирів, палаців, ратуш (міських управ).

• **Романський стиль** (IX—XIII ст.) — прості, масивні об'єми на геометричній основі, півкруглі арки, товсті стіни, вузькі невеликі вікна (зразок — Пізанський собор в Італії).

• **Готичний стиль** (середина XII—поч. XVI ст.) — арки, склепіння, гострокутні вузькі високі шпилі, великі вікна з вітражами¹², чорні, сірі, коричневі кольори (собори в Парижі, Реймсі, Кельні, Кракові). Готика поширилася також на скульптуру, живопис, книжкову мініатюру, на одяг, зачіски, прикраси.

• **Візантійський стиль** — продовження і християнізація давньогрецької традиції. В архітектурі — специфічні прямокутні храми з колонадою (базіліки), поєднання напівсферичного великого купола з меншими напівкуполами, декоративні мозаїки, ікони з плоскими (необ'ємними) простими обрисами — щоб підкреслити безтілесність святих, символічність зображення (найвизначніша пам'ятка Візантії — Собор Святої Софії у Константинополі).

• **Києворуський стиль** (про нього — згодом).

Помітні *зразки середньовічної літератури* — • релігійно-філософські твори («Сповідь» Августина Блаженного); • героїчний епос («Пісня про Ролланда», «Пісня про Нібелунгів»); • лірична поезія лицарства (пісні трубадурів про піднесену любов до Дами серця); • лицарський роман (зокрема «Трістан та Ізольда»). У візантійському письменстві переважали суто церковні жанри (гімни, проповіді Івана Золотоуста, Єфрема Сирина, Григорія Богослова, Романа Солодко-

¹¹ Аскеза (від дав.-грец. ἀσκήω — вправа) — самозречення, моральний принцип, за яким людина максимально обмежує свої потреби, відмовляється від життєвих благ і насолод з метою самовдосконалення, досягнення релігійного ідеалу.

¹² Вітраж (франц. vitrage — вставляння шиб) — різні зображення з кольорового скла у вікнах, дверях тощо.

співця). Найвидатніший митець Середньовіччя і водночас провісник наступної доби відродження — італієць Данте Аліґ'єрі (1265-1321).

Б. Українське Середньовіччя (IX-XIII ст.). Власне Середньовіччя на українських землях розпочалося з розбудови централізованої держави — Русі зі столицею в Києві (IX ст.) та прийняття християнства (X ст.). У час свого розквіту — за князювання Святослава Хороброго (рік народження невідомий — загинув 972 р.), Володимира Великого (рік народження невідомий — помер 1015 р.) та Ярослава Мудрого (987- 1054) — руська держава охоплювала величезні території від Балтики до Чорного моря і від Карпат до Волги, підпорядковувала собі всі східнослов'янські та деякі фінські племена. Поступово вона стала найбільшою та наймогутнішою державою Європи. Ще в язичницький період русини досягли великих успіхів у військовій справі, зовнішній політиці, ремеслах, торгівлі, культурі, освіті, громадському житті. Усі ці здобутки значно помножилися після того, як 988 р. князь Володимир запровадив християнство.

Також поступово закладалися основи правового суспільства: за князя Ярослава Мудрого було прийняте перше зведення світського права (прообраз майбутніх конституцій) — *«Руська правда»*. Це був найгуманніший, найдемократичніший правовий акт у тогочасній Європі.

Монархи провідних європейських держав мали за честь *поріднитися* з київськими князями. Так, доньки Ярослава були одружені з королями Франції, Швеції, Норвегії, Угорщини. Русичі підтримували тісні політичні, торгівельні, культурні зв'язки з Візантією, Західною Європою, країнами Сходу.

Далеко за межами Русі високо цінували ювелірні, різьбярські, зброярні, гончарні та інші вироби (наші предки освоїли понад 60 видів ремесел). Надзвичайної майстерності й самобутності досягли в Києві та інших містах краю дерев'яна, а потім і кам'яна архітектура, техніка будівництва золотoverхих теремів і церков, живопис і декоративне мистецтво. Переконливі свідчення цього — Десятинна церква (991-996 рр.), Михайлівський собор, Золоті ворота, Софійський собор (1030-50-ті рр. р.) у Києві, Спасо-Преображенський, Єлицько-Успенський собори (XI ст.), Борисо-Глібський собор (XII ст.), Троїцько-Іллінський монастир (1069 р.) в Чернігові та інші численні шедеври зодчества.

Як уже згадувалося, середньовічні українці зуміли виробити в архітектурі, інших видах мистецтва й ремесел власний **києворуський стиль**. Виріс він безпосередньо з візантійського, але поступово набув неповторних національних особливостей. Храми й палаци наші зодчі будували з плімфи (квадратної світло-жовтої дуже тонкої

цегли). У мурування вкраплювали необроблений камінь. З дещо висунутих і заглиблених у стіну рядів плімфи та рожевуватого розчину викладали цегляні орнаменти, що надавало інтер'єру легкості і стриманої ошатності.

Найвеличнішим з усіх храмів візантійської традиції у світі є собор *Святої Софії* (що значить — Премудрости Божої), зведений у Києві за наказом Ярослава Мудрого. Первісно собор мав 13 куполів (бань), що символізували Ісуса Христа й 12 апостолів; 4 вищі куполи, найближчі до центрального, нагадували про чотирьох євангелістів — Матвія, Марка, Луку та Івана. Простір під головним куполом являє собою обрамлений арками величезний хрест. Христос Уседержитель зображений у куполі, ніби в недосяжній даліні неба, а на стіні над олтарем (підвищенням у центрі храму) — зосереджена й сувора постать Богоматері (Оранти). Її руки піднесені високо вгору у нескінченній молитві. Вишневий колір убрання, що огортає її голову й плечі, символізує страждання. Так із християнською традицією переплівся прадавній український культ жінки-матері. Стіни собору прикрашені чудовими фресками та мозаїкою (її виконували зі смальти — кольорового непрозорого скла).

Ще з дохристиянських часів існувала на Русі власна писемність і література. Єдиним її зразком, що дійшов до нас, можна вважати «Велесову книгу» (якщо прийняти версію про автентичність пам'ятки). Її текст написаний специфічною ранньослов'янською абеткою («велесовицею»), літери видряпані чи випалені на дубових дощечках, зв'язаних між собою. Так, очевидно, виглядали наші первісні дерев'яні «книги».

З утвердженням християнства прадавньоукраїнська мова була витіснена з культурно-державного вжитку (але залишалася живою розмовною¹³). Натомість поширилося письменство *церковнослов'янською мовою*. Разом з нею запровадили нову, простішу абетку, створену слов'янськими просвітниками Кирилом і Методієм близько 863 р. на основі ранньослов'янських та грецьких літер (*кирилиця*). Інтерес до письменства зріс особливо відтоді, як Володимир запровадив на Русі школи, а Ярослав відкрив першу бібліотеку при Софійському соборі.

¹³ Яскраве тому свідчення — графіті XI-XII століть на стінах Софійського собору в Києві. Їх наносили офіційною, церковнослов'янською. Але характерні помилки зафіксували живе, і то саме українське мовлення: «Господи помози Ставневі, Петрові, Дмитрові, Павлові, попові Івану». Вельми промовисті й такі слова: «хрест» (а не церковнослов'янське «крест»), «нехотячи», «геть», «поросся» тощо. Тогочасну розмовну стихію зберегли й новгородські берестяні грамоти, у яких натрапляємо на слова «кліть» (а не «клеть») «діжа», «дід», «міх», «сіно», «на ріці», «розділив», «діялось», «приїхав». Цікаві й імена новгородців, згадані у грамотах: Олекса (а не Алексій), Олександр, Онисим, Остафій, Олена, Микита, Панько, Радько, Юрко.

В. Монументалізм і орнаменталізм. У добу українського Середньовіччя почергово розвинулися два напрями — монументалізм і орнаменталізм¹⁴. **Монументалізм**¹⁵ (або період раннього Середньовіччя) панував в IX — XI століттях. Для мистецтва цього стилю характерні такі риси:

- християнський оптимізм, радість з того, що Русь об'єдналася навколо однієї правдивої віри;
- державницька ідеологія — заклик до творення централізованої могутньої держави;
- масштабність, величавість, суворість мистецьких творів;
- зосередження уваги на змісті;
- мала кількість формальних прикрас, серед них найхарактерніші — паралелізм сусідніх речень або думок, алітерації, окремі порівняння («стріли, як дощ, ворожі полки, як ліси»), епітети-прізвиська (Святополк Окаянний, Боняк Шолудивий);
- чіткість, простота композиції та синтакси.

Серед помітних *зразків* монументалізму — «Поучення дітям» Володимира Мономаха, проповіді Теодосія Печерського, «Житіє Теодосія Печерського», «Слово о законі і благодаті» митрополита Іларіона, «Житіє Бориса і Гліба», «Повість врем'яних літ».

Виразні прикмети монументалізму в *«Повісті врем'яних літ»* такі:

- Короткі афористичні речення, репліки дійових осіб (напр., перед битвою князі мовлять: «Будемо або живі, або мертві»).
- Нахил до ритмізованої мови або алітерацій та асонансів: «... і яко бисть полунощи, і встав Боняк, отїха от вой і поча вити волчски».
- Вживання сталих формул при змалюванні певних ситуацій (так, початок битви завжди означається словами «поставити стяг» та «зломити спис»).
- Утвердження ідеї про те, що Русь здатна до самостійного (без чужоземної варязької чи грецької опіки) політичного та історичного існування.
- Заклик до єдності усіх руських земель.
- Палкий осуд міжусобних чвар та здирства князів.
- Зречення язичництва, утвердження християнського світогляду.

Орнаменталізм¹⁶ (або період пізнього Середньовіччя) панував у руській культурі упродовж XII-XIII століть. Основні риси цього стилю:

¹⁴ Див. докладну характеристику цих стилів в «Історії української літератури» Дмитра Чижевського (с. 72-212).

¹⁵ Монументальний (від лат. monumentum — нагадує) — ґрунтовний, міцний, величезний, пов'язаний з об'ємними спорудами, пам'ятниками.

¹⁶ Орнамент — від лат. ornamentum — оздоба, прикраса.

- утвердження культу аскетизму;
- замість християнського оптимізму монументалістських часів зустрічаємо песимістичні судження про життя, аж до жахливого уявлення єпископа Серапіона про землю, яка хоче струсити із себе весь заплямований гріхами рід людський;
- мозаїчність композиції та багатотематичність творів, екскурси в минуле, ліричні відступи, найчастіше провідна думка не просто розвивається у творі, а проходить через численні окремі мотиви;
- погляд на світ як на систему символів, тобто художня настанова, за якою довколишня дійсність є знаком чогось іншого, вищого, духовного;
- багата тропіка: порівняння частішають і набувають символічного забарвлення (битва — бенкет або весілля; весна — символ воскресіння тощо), типовими стають гіперболи, з'являються фольклорні постійні епітети;
- складна, заплутана синтаксична будова творів.

Зразки цього стилю: проповіді Кирила Турівського та Серапіона, Києво-Печерський патерик, Київський (Іпатіївський) літопис, «Слово о полку Ігоревім», Галицько-Волинський літопис.

Найвизначнішою пам'яткою орнаменталізму і всього прадавньо-українського письменства, однією з перлин світової культури є **«Слово о полку Ігоревім»** (що буквально значить: «Розповідь про похід Ігорів»). Основні прикмети орнаменталізму в цьому творі:

- Досить складна, «мозаїчна» композиція, переповнена історичними та авторськими відступами; переплетіння кількох сюжетних ліній, епізодів: авторський заспів, похід Ігоря та його поразка, віщий сон Святослава у Києві, «золоте слово» князя про спільний виступ проти половців, чекання та плач Ярославни у Путивлі, втеча Ігоря з полону.
- Автор ніби навмисне затемнює зміст твору, часто важливі моменти не описує, а лише натякає на них (напр., побратим Ігоря — половець Овлур з'являється у творі без будь-якої підготовки), не зрозуміло, де говорить сам автор, а де його герої.
- Твір переповнений різноманітними тропами, майже кожне слово чи образ несе додаткове естетичне навантаження.
- Увесь текст наскрізь проймає символізм: багато картин не описано безпосередньо, а розкрито в символах (так, про поразку Ігоря сказано лише: «Упали прапори Ігореві... Тут не вистачило кривавого вина, тут сміливі русичі закінчили учту: сватів напоїли, а самі полягли за землю Руську»). Дійсність майже повністю зникає під серпанком символів («Ігор скочив горностаєм у комиш, білим гоголем на воду»; битву зображено то як учту, то як сівбу чи жнива: «Чорна земля під копитами кістями була за-

сіяна, кров'ю полита, тугою зійшов цей засів на Руській землі»). Іншим способом символічного зображення є введення у твір знаків — снів, передчущань, зловісних віщувань майбутнього. Автор також часто вдається до численних гіпербол, що переносять читача в якусь казкову, напівфантастичну дійсність (так, князь Святослав, що переміг половців, змальований не як людина, а як космічна стихійна сила: він «наступив на землю половецьку, притоптав могили та яруги, замутив річки та озера, висушив потоки та болота, а поганого Кобяка з лукомор'я від залізних великих полків половецьких, як вихор, вирвав»).

- Мова «Слова» милозвучна, пересипана алітераціями й асонансами («се вітри Стрибожі внуци», «уже бо Сула не течет сребреними струями»), трапляються часті повторення тих самих або дуже подібних складів у тому самому слові або у двох сусідніх («темно бо бі», «на кровати тисові», «страли ради, гради веселі», «розшибе славу Ярославу»).
- У творі проступають ознаки психологізму: згадки про радість та пісні по перемозі, про плачі над загиблими, а також змальовання боротьби настроїв, почувань у душі героя. Наприклад, автор пояснює, чому Ігоря не утримав від походу навіть зловісний знак (затемнення сонця), так: «Запалила йому пристрасть дух та туга скоштувати великого Дону».

Г. Перехідний стиль (XIV— початок XV століття). Вплив орнаменталізму зберігся і в наступній, так званій перехідній добі. Це був період *переписування* давніх творів та укладання *книг-зводів*. Звід означає об'єднання (зведення) різних літописів в один у певній послідовності (часовій, алфавітній або ще якійсь). Серед таких зводів — Іпатіївський і Лаврентіївський літописи, Києво-Печерський патерик.

Письменники (книжники) цієї доби — Григорій Цамблак, митрополит Фотій та ін. — користувалися *стилем «плетіння слів»*, характерні прикмети якого — • підкреслена емоційність, • надмірна пишномовність, • нагромадження однотипних речень, гра слів тощо.

Назагал цей період був певною паузою в культурно-літературному житті України. Оригінальних, цінних творів майже не з'являлося — з огляду на надто складні історичні обставини та духовну кризу, пов'язану із завершенням одного цивілізаційного циклу (Середньовіччя) і зародженням наступного (Нового часу).

6.4. РЕНЕСАНС

А тим часом невинний розвиток людського духу наполегливо підштовхував до кардинальних соціальних змін. У середині другого тисячоліття у країнах Європи (передовсім південних) на зміну Середньовіччю приходить нова епоха — **ренесанс** (від лат. *renascor* — відроджуюся), або **доба відродження**.

А. Загальноєвропейський ренесанс (XIV-XVI ст.). У цей час поступово багатіють і стають провідною верствою суспільства вільні мешканці міст — *купці та ремісники*. Вони утверджують *нові життєві цінності*:

- особисту свободу людини, право самій розпоряджатися своєю долею;
- збагачення, матеріальний достаток (як економічну основу незалежності);
- активність, вольовитість, підприємливість;
- радощі й насолоди земного існування.

Для успішної господарської діяльності потрібно добре знати і вміти використовувати природне довкілля. Тому в цю епоху почали жваво розвиватися *природничі й математичні науки*, було здійснено *грандіозні географічні й астрономічні відкриття*: експедиції Васко да Гама, Маґеллана, Колумба відкрили шляхи в Індію, Австралію, Америку, довели, що Земля — це куля. Астрономи Коперник, Бруно та Галілей дійшли висновку, що Земля — лише одне з небесних тіл, які рухаються довкола Сонця.

Бурхливого розвитку набула *світська освіта*. Повсюдно відкривали школи, університети. Ширенню науки й освіти посприяла з'ява *книгодрукування*. У 40-х рр. XV ст. німецький ювелір Йоган Гутенберг винайшов спосіб виготовлення друкарських форм із застосуванням рухомих літер, створив ручний словолитний пристрій і друкарський прес. Навчальні, художні й довідкові книжки почали виходити з 1447 р.

В освіті, книговиданні, літературі поступово занепадає латинь, котра неподільно домінувала в добу Середньовіччя, натомість посилено розвиваються, стають літературними національні мови.

Отже, якщо в добу Середньовіччя панував культ віри, зосередженості на духовному, то тепер утвердився культ *практичного знання*, зосередженість на матеріально-побутовому, суспільно-економічному. Відбулося також звільнення людини від надмірної церковної опіки. Бога, світ духовний почали мислити у конкретних, людиноподібніших формах. Це в одних випадках робило віру інтимнішою, щирішою, в інших — приземлювало, навіть штовхало до наївного атеїзму.

Найпомітнішою ознакою цього періоду стало *відродження традицій Античності* — звідси й назва епохи. Після захоплення турками Константинополя 1453 р. до Італії переїхали візантійські науковці — хранителі античної мудрости. Це пожвавило інтерес в Італії, а потім і в інших країнах Європи до спадщини давньогрецьких та римських філософів, науковців, митців. Багато що в античному світосприйманні виявилось суголосним ідеалам Нового часу: незалежність, гідність, фізична досконалість людини, різнобічність розвитку, дієвість, закоханість у красу світу, настанова на земне щастя.

Ідеологічною основою ренесансу стали дві взаємопов'язані, та водночас протилежні концепції: гуманізм і реформація.

Гуманістами називали тих діячів відродження, котрі, на противагу католицькій церкві, проповідували культ *земного щастя*. У їхньому розумінні людина — не грішна й не низька істота, а досконала і прекрасна; вона є найвищою цінністю життя, має право на всебічний розвиток, щастя і свободу. Так само довколишній світ — не «вмістилище печалі», а прекрасний рай. Завдяки гуманістам ідеалом доби стала особистість, всебічно розвинута на основі розуму, який нібито може все. Природу як реальну, видиму досконалість незрідка протиставляли Богові — недосяжному для розуму, а значить — сумнівному. Фактично гуманізм став протилежною крайністю щодо похмурого середньовічного католицького світогляду.

З метою усунути крайнощі, поєднати цінніші традиції старого й нового у XVI ст. виникає **реформація** — рух за оновлення церкви. У кількох країнах Європи (Німеччині, Чехії, Швейцарії, Англії та ін.) утверджується нова, *протестантська* церква.

Головні *догмати*¹⁷ протестантизму:

- людина має право на щастя не лише на тому світі, але й тут, на землі;
- людина може й має право спілкуватися з Богом не тільки через церкву, а безпосередньо, сама;
- побожність людини полягає у щирості й істинності віри, а не в сліпому дотриманні обрядів;
- єдиним джерелом віри є Біблія, а не її тлумачення богословами.

Як бачимо, реформація теж спирається на *індивідуалізм*, але не еґоїстичний, скерований на саму тільки людину (як то в гуманізмі), а *духовний* (настанова на безпосередній зв'язок людини з Богом). Коли гуманізм проповідував повноту земного, матеріально-побутового життя, то реформація прагнула життя, яке було б цілком збудоване на релігійній основі. Античності вона протиставила *раннє християнство*, саме до нього хотіла повернути людство.

¹⁷ Догмат, або доґма (від дав.-грец. δόγμα, δόγματος — думка, вчення) — основні положення певної релігії, що сприймаються на віру та не можуть бути об'єктом сумнівів і критики.

Цілком об'єднувало гуманізм і реформацію хіба єдине — *критика Середньовіччя та католицької церкви*.

Ренесанс — доба небаченого доти *розквіту мистецтва*. Розвивалися насамперед малярство, архітектура, скульптура. Адже заможні міщани замовляли будинки й палаци, картини і статуї. Найбільшим замовником стала католицька церква — під впливом гуманізму і вона почала схилитися до думки про красу людини і світу, про цінність, духовне значення мистецтва. З'являлися також меценати¹⁸, що фінансували митців.

Серед визначальних прикмет мистецтва цієї доби:

1) збагачення світськими (позацерковними) жанрами, темами й мотивами — побутовими, пейзажними, еротичними тощо;

2) ідеалізування сили, краси, активності людини, всебічної повноти життя;

3) очевидна перевага реалістичного методу (типу творчості);

4) орієнтація на взірці античної культури.

Скажімо, в *архітектурі* Середньовіччя, як уже мовилося, переважали вузькі, загострені форми, високі стіни похмурих, строгих храмів і замків — щоб людина відчувала себе мізерною перед величию Бога і тягнулася до Нього вгору. Ренесанс приніс нову архітектуру: просторі храми й палаци, заповнені повітрям і світлом, прикрашені розписами і скульптурами. Часто використовувався розкішний античний декор, колони, арки, бані.

Тріумфальну ходу ренесанс почав з Італії, незабаром поширився і в Англії, Франції, Німеччині, інших країнах Європи. Найвидатніші *постаті* доби відродження в Італії: письменники Франческо Петрарка, Джованні Бокаччіо, Данте Аліґ'єрі; філософ Джордано Бруно; скульптор і художник Мікелянджело Буонаротті, художники Рафаель Санті, Леонардо да Вінчі. Вершиною ренесансу у Франції став роман «Гарґантюа і Пантаґрюель» Франсуа Рабле; в Іспанії роман «Дон Кіхот» Міґеля де Сервантеса; в Англії — драми Вільяма Шекспіра.

Отже, ренесанс прославився двома безсумнівними здобутками — розкріпаченням людини і розквітом мистецтв. Але приніс він і чимало прикрих *проблем*. Так, звільнення від диктату церкви часто оберталось зреченням усіх моральних норм. Індивідуалізм нерідко виливався у примітивний еґоїзм, активність — у жорстоку конкуренцію і злочинність. Суперечки між католиками і протестантами переростали у затяжні кровопролитні війни («Тридцятилітня війна»). Болісним було руйнування старого світогляду і вироблення нового, хитання у вірі. Усе це робило життя людини — незалежно від її стану й достатку — вельми напруженим та небезпечним.

¹⁸ Меценат (від імені римського політика I ст. до Р. Х., який щедро допомагав поетам і художникам) — багатий покровитель наук і мистецтв.

Б. Українське відродження (кінець ХУ- початок ХУІІ ст.). На наших землях ренесанс проіснував *недовго* і виявився *мало*. До цього призвели дві причини: зовнішня (суспільно-історична) і внутрішня (духовна).

- **Зовнішня причина** — *колоніальний гніт*. Ослаблена монгольською навалою та міжусобними чварами князів і бояр, Україна до середини ХІV ст. цілком втратила державність. Її поступово окупували, розділили між собою сусідні держави: Закарпаття поглинула Угорщина, Буковину — Молдавія, більшу частину Право- і Лівобережжя — Литва.

Панування Литви було ще не найтяжчим лихом: більшість міст одержали магдебурзьке право (широкі можливості самоврядування), литовці не боролися з українськими звичаями і традиціями, навпаки, самі приймали їх, часто переходили у православну віру. Староукраїнська книжна мова стала офіційною у всьому Великому князівстві Литовському.

Ситуація змінилася після Люблінської унії¹⁹ 1569 р., за якою Литва об'єдналася з Польщею в одну державу — Річ Посполиту. Під тиском королівського уряду Литва змушена була віддати Польщі українські землі — Волинь, Підляшшя, Київщину, Брацлавщину. Для України почалися найпохмуріші часи. Завівши тут польські порядки, шляхта (польське дворянство) намагалася цілковито спольщити і покатоличити наш народ, аби безперешкодно визискувати. Це, закономірно, призвело до масової денаціоналізації вищих верств суспільства, а відтак — і занепаду православної церкви та культури.

- **Внутрішня причина** — ренесанс (як спосіб життєустрою, мистецький стиль, раціоналістичний, реалістичний за методом) виявився *не вельми суголосним* виразно романтичному українському національному характеру.

З огляду на ці дві причини наша культура і в ХІV, і ХV, навіть у ХVІ — ХVІІ століттях залишалася ще під значним впливом *середньовічної візантійської традиції*. Ця традиція вже була віджилою, схоластичною²⁰, проте сприймалася багатьма книжниками-патріотами як рідне дітище, що його треба берегти й обороняти від культурного наступу Заходу (так трактували спольщення й окатоличення). Але цілком відгородитись від віянь нового часу теж не вдавалося.

Отож, для українського ренесансу характерні такі *особливості*:

- 1) він не здобув перемоги над Середньовіччям (як то сталося, скажімо, в Італії), у нас протягом тривалого часу *співіснували дві епохи, два стилі*, ніби два потоки в одній річці;

- 2) він набув значно більшого поширення у суспільно-культурному житті, аніж у мистецтві, літературі.

¹⁹ Унія (від лат. unio — союз, з'єднання) — тут: об'єднання держав під владою одного монарха (у цьому разі — короля).

²⁰ Схоластика — тут: суха, мертва наука, буквоїдство.

Суспільно-культурне відродження. Реальна загроза цілковитого знищення змобілізувала внутрішні сили нашої нації — розгорнулося потужне українське відродження, перше з довгого славного ряду. Започаткувала його поява *двох чинників*: козацтва і православних братств.

1. Відважніші селяни, рятуючись від кріпацтва, втікали на Дике поле — збезлюднілий через постійні напади кочівників південь України, вибирали свободу, хай навіть ціною небезпек порубіжного життя. Так уже до кінця XV ст. виникла нова суспільна верства вільних лицарів — *козаки* (саме слово «козак» у перекладі з тюркської значить «вартовий»). Незабаром (у середині XVI ст.) столицею козацтва стала Запорозька Січ. Відтоді близько трьох століть Військо Запорозьке було ефективними збройними силами України. Воно захищало Батьківщину і всю Європу від турецько-татарських набігів, а згодом стало опорою в боротьбі народу і проти польських та московських загарбників. Навіть в оточенні самодержавних деспотій наші предки зуміли створити реальну першу в Європі демократичну республіку. Для багатьох поколінь українців та інших народів Січ стала взірцем вільнолюбства і народовладдя.

2. Якщо козацтво було насамперед військовою опорою українства, то духовною — *братства*. Це церковно-освітні товариства парафіян, що зорганізовувалися при православних церквах. Найактивнішими серед них були Львівське, Острозьке, Луцьке та Київське. Входили до братств священники, православні шляхтичі, ремісники, купці, селяни, городові козаки (що постійно несли службу в містах). Братчики будували школи, відкривали народні книгозбірні, розшукували та зберігали історичні літописи, документи, старі книги і друкували нові, охороняли й реставрували пам'ятки архітектури, викупляли бранців з татарсько-турецької неволі, протидіяли спольщенню і покатоличенню України.

Впливовість і авторитет цих організацій різко зросли після того, як 1620 р. до Київського братства вступив гетьман Петро Сагайдачний з усім Військом Запорозьким. У такий спосіб братства одержали потужну грошову і військову підтримку, а козацтво засвідчило, що вже стало не просто мілітарною, а основною національно-політичною силою України. Сагайдачний переніс свій осідок до Києва, відтоді місто знову (через чотириста літ) стало культурно-політичною столицею Вітчизни.

- Найочевидніше, найбухливіше відродження виявилось в *освітній царині*. Шкільництво в Україні розвивалося ще від часів Київської Русі: при церквах та монастирях існували початкові школи-дяківки, завдяки яким майже все чоловіче населення і частково жіноче було грамотне.

І ось 1576 р. у місті *Острог* стараннями князя Василя-Костянтина Острозького засновано *греко-слов'яно-латинську колегію*. Це була перша українська школа, що давала повну середню освіту. У ній викладали граматику, риторику, арифметику, геометрію, астрономію, музику, історію, географію, філософію, богослов'я, а також вивчали різні мови — церковнослов'янську, грецьку, латинську, польську. Навчання велося староукраїнською мовою. Професорами там у різний час працювали відомі тоді українські інтелектуали Герасим Смотрицький, Дем'ян Наливайко (брат козацького гетьмана Северина Наливайка, що підняв перше могутнє повстання проти Польщі), Христофор Філалет, а також запрошені з Греції вчені. З Острозької колегії вийшло багато видатних письменників, науковців, державних діячів (Петро Конашевич-Сагайдачний, Мелетій Смотрицький, Йов Борецький та ін.).

За зразком Острозької створювалися *братські школи* у багатьох містах. Діяла школа для козацьких дітей (звичайно, тільки хлопчиків) і на Запоріжжі.

- Майже одночасно з Німеччиною в Україні розпочалося *книгодрукування*. 1460 р. заможний львівський міщанин Степан Дропан подарував одному з монастирів друкарню, куплену, певно, в Німеччині. Відомо, що друкували ченці богослужбні книги латинським шрифтом.

Книжки церковнослов'янською мовою для України виходили спочатку за її межами. Розпочав цю справу німецький майстер *Швайпольд Фіоль*. 1491 р. він надрукував у Кракові з допомогою когось із українців, що там мешкали, «Осмогласник» і «Часослов». Оформлені ці першодруки за зразком рукописних книжок Прикарпаття; післямови у них написані староукраїнською книжною мовою. Книжки ці вийшли коштом і, очевидно, на замовлення князя Костянтина Острозького (батька Василя-Костянтина). З цього часу розпочинається *україномовне* книговидання.

У 1517 — 1519 рр. у чеській столиці Празі друкував книги білоруський просвітник Франциск Скарина рідною та українською мовами.

1572 р. до Львова прибув московський першодрукар *Іван Федоров* (Федорівич). Він мусив шукати прихистку на чужині, бо переписувачі богослужбних книг спалили його друкарню, а самого вигнали з Москви. На той час друкарська справа у Львові занепадала. Львівський міщанин Семен Сідляр дав Федорову сімсот злотих, на які була оновлена стара друкарня. 1574 р. тут вийшли «Апостол» та «Буквар». Невдовзі Федоров переїхав до Острога і видав там славнозвісну Острозьку Біблію (1581 р.), а також чимало книг світського змісту.

У наступні десятиліття у різних землях України засновують приватні, а згодом і державні друкарні (протягом 1574 — 1648 рр. їх діяло вже понад двадцять). Поруч з друкованими продовжували творити за давньою традицією і рукописні книги. Найвідоміша серед них — Пересопницьке Євангеліє (1556 — 1561).

- Були українці і серед перших інтелектуалів ренесансової доби. Скажімо, Юрій Дрогобич. Але це за кордоном. Невдовзі і в Україні завдяки піднесенню освіти, поширенню книг з'явився сприятливий ґрунт для *розвитку світської науки* — філософії, історії, математики тощо. Особливих успіхів досягло *мовознавство*. І це не випадково: у такий спосіб наші культурні діячі намагалися утвердити українську літературну мову на противагу наступові польської. 1596 р. мовознавець і письменник родом з Галичини Лаврентій Зизаній видав перший буквар староукраїнської мови «Наука ку читаню и разумьню писма славенскаго...»

Згодом (1619 р.) вийшла друком «Грамматика словенська» Мелетія Смотрицького, що понад 150 років слугувала основним підручником не тільки в українських, а й у білоруських, російських, навіть сербських і болгарських школах.

Найґрунтовнішою на той час лексикографічною працею став «Лексіконъ славеноросский и именъ тлъкованіє» (1627 р.) Памви Беринди. У словнику міститься переклад на українську близько 7 тисяч слів (точніше 6982) з церковнослов'янської та інших мов. При цьому автор явно орієнтувався на живу народну мову.

Ця увага до мовних проблем, наближення писемної мови до живої розмовної так само відповідає духові ренесансу. Отже, в соціальному, загальнокультурному аспекті Україна XV — поч. XVII ст. цілком вписується у всеєвропейський контекст.

Українська ренесансова поезія. Проте, як уже зазначалося, в українській духовності (релігійності та літературі) новий стиль закріплювався дуже непросто. Адже приходив переважно через ворожу Польщу і видавався спочатку несумісним з православною традицією. Тому закономірно, що започаткувався ренесанс в українському письменстві не православними авторами, а так званою «*римо-католицькою руссю*». Це були юнаки, що в XV — XVI ст. виїздили на навчання до Західної Європи, приймали католицизм, ставали професорами тамтешніх університетів. Багато хто з них виявляв літературний талант. Писали вони здебільшого *латинською мовою*. Проте додавали до своїх імен прикладки: Русин, Рутенець²¹,

²¹ Рутенець — від лат. Rutheni, Ruteni: так іменували русичів-українців у західно-європейських хроніках ще з XI-XII століть.

Роксолянин²², Дрогобич тощо. У такий спосіб засвідчували свій патріотизм, зв'язок з Батьківщиною. Назвемо бодай деяких із цих авторів. Це згадуваний уже Юрій Дрогобич (його трактат «Прогностична оцінка поточного 1483 року» відкриваються великою віршованою присвятою). Також Павло Русин (1470 — бл. 1517) — автор збірки поезій «Пісні Павла Русина з Кросна» (Відень, 1509), для якого «русин» — «слово солодке»; Григорій Чуй Русин із Самбора (бл. 1523 — 1573) — автор поем і панегіриків; поет Георгій Тичинський Рутенець (перша половина XVI ст.); Станіслав Роксолянин Оріховський — один з найвищатніших мислителів XVI ст., котрий однозначно підкреслював: «Я русин і гордий цим, і охоче говорю про це повсюдно».

Дехто з цих латиномовних поетів докладно описував і прославляв Україну, наприклад, Себастьян Кленович у поемі «Роксолянія» (1584 р.).

Пізніше тенденції ренесансу проникли і в україномовну поезію. Скажімо, ренесансовим за стилем є твір **Касіяна Саковича «Вършъ на жалосный погребъ зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного, Гетмана войска єго Королевской Милости запорозкого»** (1622 р.).

Цей твір вважають вершиною доробку письменника, класичним зразком дидактичної ренесансової поезії і гуманістичної думки в Україні. Це — урочиста декламація, написана на смерть гетьмана Сагайдачного, що сталася у квітні 1622 р. від ран, одержаних під час Хотинської битви. Декламацію проголосили на похоронній церемонії 20 учнів Київської братської школи, невдовзі вона з деякими доповненнями вийшла окремою книжкою.

Які ж риси ренесансу в творі?

1. Поезія написана за моделлю античних панегірично-похоронних промов.

2. Основним ідеалом ренесансу була побудова суспільства, у якому влада спиралася б на закон і користувалася довірою народу. Цей ідеал, на слухний погляд Саковича, намагався втілити у життя Сагайдачний. Він уособлював демократичну владу:

Кгдыжъ гетманъ не самъ презъ ся, лечъ войскомъ ест славный,
А войско тыжъ гетманомъ...

3. Найвищими цінностями суспільного життя, за Саковичем, є «ойчизна» (вітчизна) і «менство» (мужність). Тому запорожці — справжні лицарі, що вірно служили «ойчизні», виявляючи при цьому чудеса «менства». Сам Сагайдачний тому залишиться навіки

²² Роксолянія — поетична назва України.

у людській пам'яті, що «зложилъ... свои кости... ранний въ войнѣ для волности ойчизны».

В українській **драматургії** поетика ренесансу яскраво виявилася у «Трагедії руській», що була надрукована у містечку Раків у першій чверті XVII ст.

Елементи ренесансу, а особливо реформації поступово проникають і в т. зв. *полемічну літературу* (кінець XVI- поч. XVII ст.) Це була публіцистична дискусія між прихильниками й противниками *унії* (об'єднання) Української православної й Римо-католицької церков.

Найяскравішим явищем в українському письменстві цього часу стала творчість **Івана Вишенського**. Будучи пристрасним прихильником давніх візантійських традицій, письменник рішуче відкидав ренесанс та реформацію уже тому, що це було щось нове і йшло через Польщу з Заходу. Проте у його житті і в творчості («Обличеніє діавола-миродержца...», «Порада», «Писаніє к утекшимъ от православкой вѣри єпископамъ» та ін.) помічаємо виразні прикмети цього стилю (насамперед реформаційного): пошук життєвого ідеалу, звернення до ранньохристиянської традиції, аскетизм, утопічність світосприймання, релігійний індивідуалізм та патріотизм, різка критика католицької церкви, ясність письма.

Серед текстів інших українських полемістів: антиуніятські «Ключ Царства Небесного» Герасима Смотрицького, анонімний «Апокрисис», писання Клирика Острозького, а також твори в оборону унії Іпатія Потія «Антирис», «Справедливе описанье... собору берестейського», «Гармонія, альбо Согласіє віри» та ін.

Закономірно, що українська література незабаром, усупереч пристрасним закликам Вишенського, прийде не до старого, а до нового — до бароко, що стане спадкоємцем саме ренесансу й реформації.

6.5. БАРОКО²³

Цей період став першим у Новочассі потужним системним повстанням супроти диктату раціоналізму. Було зроблено спробу *реабілітувати духовність, чуттєвість* (кордоцентризм).

А. Загальноєвропейське бароко (кінець XVI — початок XVIII століття). Традиційному для Нового часу бадьорому проґресизмові бароко протиставило *драматизм і трагізм реального людського існування*. Звернули увагу барокові мислителі й на *етнонаціональну*

²³ Бароко — від італ. *barocco* — вибагливий, химерний.

проблематику (Йоганн-Готфрід Гердер започаткував німецьку та світову фольклористику, Йоганн Готліб Фіхте — національну тематику у філософії).

Модерна антропологія²⁴ загалом виростала з римської ментальності, тому орієнтувалася на людину «зовнішню» — фізичну, суспільну. Барокова ж антропологія зосередилася на «внутрішній» людині. Тому якщо новочасний гуманізм прийшов до трактування свободи як «пізнаної необхідності» (себто до самозаперечення свободи), то бароковий гуманізм ґрунтувався на розумінні свободи як здатності самочинно починати новий ряд подій (на основі вибору певних наявних можливостей).

Найбільший здобуток бароко — це, за Дмитром Чижевським, *спроба поєднання, синтези традицій Середньовіччя і ренесансу*. Ця особливість стилю і зумовила насамперед його визначальні риси:

1. Знову стає *складною, вигадливою форма* мистецьких творів, як у пізньому Середньовіччі (орнаменталізмі).

2. *Переплітаються тео- й антропоцентризм*: знову утверджується ще середньовічний погляд на Бога як на вершину досконалості, основу буття, але зберігається й ренесансова увага до людини, лише тепер особистість трактується не як противага Богові, а як найдосконаліше його творіння.

3. Замість світської спрямованості ренесансу бачимо в часи бароко знову *релігійне забарвлення усіх царин культури*, як у добу Середньовіччя.

4. Замість визволення людини від пут соціальних та релігійних норм знову помітне *посилення ролі церкви і держави*.

5. Зберігається *античний ідеал краси* (його можна уособити в образі Венери Мілоської), але робиться спроба *поєднати його з християнським ідеалом* (уособлений в образі Сикстинської Мадонни), тобто йдеться про поєднання краси фізичної й духовної, зовнішньої і внутрішньої, загалом відбувається *примирення античної і християнської традицій*.

6. Як і ренесанс, бароко зберігає *увагу до природи* (і в науці, й у мистецтві). Але тепер природа трактується не як противага Богові, а як *шлях пізнання досконалості і благостині Творця*: наскільки ж довершеним і прекрасним є той, хто створив таку природу.

Окрім цих рис, зроджених переплетінням попередніх традицій, бароко виробило і власні особливості:

7. *Динамізм, рухливість*. У пластичному мистецтві це переважання хвилястої з завитками лінії, на відміну від простої лінії та гострого кута чи півкола Середньовіччя й ренесансу; в літературі

²⁴ Антропологія (від дав.-гр. *ανθρωπος* — людина і *λογος* — слово) — наука про природу людини, її походження, еволюцію.

це змалювання руху, мандрівки, змін, трагічного напруження, катастроф, сміливих авантур (пригадаймо написані в цю добу «Мандрі Гулівера» Джонатана Свіфта і «Робінзона Крузо» Данієля Дефо).

8. Бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття. Для нього важливіше *зворушити*, розбурхати людину-сприймача, справити на неї сильне враження. Цією настановою спричинені такі вузькостильові якості наряду, як прагнення гіпербол, захоплення парадоксами, гротеском, пристрасть до антитез, до великих форм, до універсальності, всеохопності. Митці ренесансу цінували простоту і стрункість організації твору, митці бароко стрункість розуміють як схематизм, простоту замінюють вигадливістю, надуманістю, пишномов'ям. Для них мистецтво — це часто забава, *гра розуму*. Розвивається інтерес до *алегорій*, з'являються алегоричні драми, поеми, вірші. Важливого значення набуває *зовнішній вигляд твору*, пишуть вірші у вигляді хреста, чари, ковадла, колони, ромба, стають популярними акровірші та мезостихи²⁵.

Поети бароко часто забавляються нанизуванням вигадливих метафор, порівнянь, антитез. Характерний приклад: «Любов зв'язує золото з крицею, пряжу — з білим шовком, спонукає жаливу тягтися до шляхетної троянди, до перлин кладе сміття, до вугілля кладе крейду і часто прищеплює дикому дереву солодкий плід» (Христіан-Гофман фон Гофмансвальдау).

У театрі з'являється новий жанр — опера. Це вистава, у якій персонажі не розмовляли, а співали у супроводі оркестру. В операх розгорталися сюжети з античних чи біблійних часів. Ці вистави вражали пишністю, святковістю, дорогими, барвистими костюмами і декораціями.

Із настанов бароко впливає і найпосутніша його *вада*: часом надто велика *перевага зовнішнього над внутрішнім, форми над змістом*. Іноді за «чистою» декоративністю зникав або відходив на задній план сенс, внутрішній зміст твору. Давалося в знаки також намагання перебільшити, посилити напруження, будь-яку протилежність, разуче, дивне. Усе це призводило бароко до надмірного замилювання у мистецькій грі, до переобтяження творів формальними елементами.

З огляду на спробу поєднання романтичного й реалістичного методів, на пошук золотої середини між крайнощами роздвоєної людської натури бароко, з одного боку, було добою *розвитку природознавства і математики*, а з другого — часом розквіту *богослов'я*, великої («тридцятилітньої») релігійної війни, добою великих містиків

²⁵ Мезостих (від дав.-гр. μέσος — «середній» та στίχος — віршовий рядок) — вірш, у якому серединні літери приховують певне ім'я або втаємничують певне значення.

та філософів-ідеалістів (Блез Паскаль, Емануїл Сведенборг, Імануїл Кант, Григорій Сковорода).

Людина бароко або втікає до усамітнення з Богом, або, навпаки, шугає у вир політичної боротьби, перепливає океани, шукаючи нових земель, береться до планів поліпшити стан усього людства чи то політичною, чи то церковною, науковою, мовною (проєкти штучних мов), чи якоюсь іншою реформою.

І все ж найхарактерніші вияви цієї доби — містицизм, реабілітація християнського аскетизму, захоплення жанром духовної пісні в поезії, у драматургії — звернення до містерії.

Герой барокового мистецтва болісно шукає надмету життя і знаходить її у втечі від життя, у посвяті себе служінню Богові, у стражданнях за християнську віру (наприклад, «Стійкий принц» Педро Кальдерона чи «Катерина Грузинська» Андреаса Ґріфіюса). Образ мученика за віру постійний і в живописі бароко («Розп'яття Петра» Пітера-Пауля Рубенса, «Муки св. Варфоломея» Хосе де Рібери).

Якщо в часи ренесансу захоплювалися *пристрасними вчинками* у світі (Ромео і Джульєтта, Гамлет, дон Кіхот чи діяльність Сагайдачного, розрив Вишенського зі світським життям), то в добу бароко більше захоплювали *пристрасні роздуми* про світ.

Визначальними у філософії та мистецтві, почасти й у масовій свідомості стають ідеї про те, що все земне — тлінне, тимчасове; тутешнє «життя є сон», справжнє життя настає лише після фізичної смерті; реальний світ — юдоль страждань, які треба терпіти стійко, в очікуванні смерті, єднаючись душею з Богом. А звідси барокові метафори: життя людини — троянда, що швидко губить пелюстки, проте зберігає колючки й сухе стебло; людина — спалимий недогарок; звідси ж алегоричні персонажі — Смерть, Доля, Віра та ін.; вірші та цілі збірки під заголовками «Цвинтарні думки», «Похоронні пісні» тощо.

Яскраві *представники європейського бароко*: • письменники Педро Кальдерон, Джон Донн, Джамбатисто Маріно, Джон Мільтон, Франсиско де Кеведо; • художники Мікелянджело да Караваджо, Пітер Пауль Рубенс, Рембрандт ван Рейн, Дієґо Веласкес; • композитори Йоган Себастьян Бах, Георг Фрідріх Гендель.

Б. Українське бароко (XVII-XVIII століття). В Україні бароко проіснувало близько двохсот років і стало наступним після доби Київської Русі розквітом української культури, передовсім архітектури, літератури, освіти, громадянсько-політичних організацій, самоврядування. До цього призвели такі чинники:

- саме бароко виявилось найбільш суголосним емоційній, романтичній, схильній до зрівноваження протилежних первин українській душі;
- якраз у той час українцям удалось послабити, а на певний період і зовсім відкинути колоніальне ярмо, побудувати досить сильну гетьманську державу, що всіляко сприяла розвоєві культури (особливо за урядування Івана Мазепи, котрий сам був яскравим представником барокової епохи).

Українське бароко порівняно із західноевропейським мало *шерег особливостей*. Назвемо помітніші з них:

1. У нас значно переважали духовні (релігійні) складники над світськими. Хоча не бракувало й останніх: світська лірика, новела, хроніка, листи, наукові трактати, позацерковні елементи у драмі.

2. Античність приходить в українську культуру вже після ренесансового протистояння з християнством, у формах барокових. Тому митці без опору використовують антично-мітологічні образи: релігійна лірика стоїть під охороною давньогрецьких муз, Пресвята Діва часом ототожнюється з Діяною, хрест порівнюється з тризубом Нептуна, у містичних трактатах з'являються амури, купідони. Загалом бароко утвердилось у нас без жодного опору й боротьби, просто для нього давно вже був готовий духовних ґрунт.

3. В українській культурі співіснували два ґатунки стилю: • «високе» бароко («серйозне», пов'язане з книжною традицією) і • «низове» (жартівливо-бурлескне, пов'язане з народною стихією — творчість мандрованих дяків, інтермедії, вертепи).

Особливо значного розвитку набула в добу бароко *українська освіта*. Першим і найавторитетнішим вищим навчальним закладом у Східній Європі стала Києво-Могилянська колеґія. Вона була утворена 1632 р., а 1701 р. зусиллями гетьмана Івана Мазепи переросла в академію. Вчилися у ній діти й заможних, і вбогих батьків, навіть жебраків. Чимало було студентів і з інших слов'янських країн (скажімо, видатний російський науковець і письменник Міхаїл Ломоносов).

Бароко яскраво виявилось у різних видах українського мистецтва.

- Для барокового стилю в *архітектурі* (XVII — XIX ст.) вельми характерні експресивність, контрастність, захоплення декоративними прикрасами, хвилястими формами заломів стін, вікон, порталів. Особливої уваги надавали організації внутрішнього простору барокового храму — він ніби пристосовувався до людини, надихав на духовні помисли, заспокоював її.

Серед вітчизняних зодчих тієї доби прославилися Іван Зарудний, що, працюючи у Москві, переніс туди риси української барокової

архітектури (наприклад, Меншикова башта), а особливо — Іван Григорівч-Бáрський. Серед справжніх його шедеврів — полкова канцелярія в Козельці, надвратна церква з дзвіницею в Кирилівському монастирі, Покровська церква, церква Миколи Набережного, будинок бурси, міський водогін на Подолі (усе це в Києві).

- Так само навіювала внутрішній спокій, гармонію, роздуми про духовне і барокова *музика*, провідним жанром якої був хоровий, так званий партесний (багатоголосий) спів. У музиці культивували також вишукано складні форми. Хоча іноді з'являлися твори, позначені простотою, мелодійністю, які ніби контрастували з житейськими і психологічними труднощами доби. Зате саме партесний спів освоював складні, надчуттєві, крайні можливості людського голосу.

Поряд з хоровою музикою існувала високої культури релігійна пісня — псальма (кант). Напрочуд багатим був тогочасний інструментарій, це — судячи зі згадок у поетичних пам'ятках — скрипка, цимбали, бандура, кобза, лютня, сопілка, свиріль, флейта, орган тощо. Музика була предметом вивчення у школах, зокрема в Київській академії, яка мала свій оркестр і хори. Розвивала свої традиційні наспіви і Києво-Печерська лавра. Церковна музика складала гармонійну частину мистецького ансамблю храму: архітектури, живопису, різьблення, ліплення, поезії, риторики. Високі зразки барокової музики залишили Максим Березовський, Артем Ведель, Дмитро Бортнянський.

- Бурхливий розвиток *живопису і графіки* був зумовлений передовсім потребою оздоблювати все нові храми (тому поширюються барокові ікони, живописні елементи іконостасу, фрескові розписи, картини на біблійні теми тощо).

З'являвся попит і на цивільні портрети (парсуна, надгробковий, графічний тощо). Розвиток графіки пов'язаний також із книгодрукуванням (титuli книжок, геральдичні зображення, ілюстрації, заставки). Було створено своєрідну Києво-Львівську школу барокової графіки XVII — XVIII ст. (Іван Щирський, Леонтій Тарасевич). Графічні роботи могли бути прості до примітиву, а також і надто ускладнені, переповнені декором та символами.

Досконалу самобутню культуру мали церковні іконостаси; мистецтво живопису тут поєднували із різьбленням, досягали неповторного ефекту через вишуканість та багатство форм. Усесвітню славу здобули скульптурні роботи галичанина Івана Георгія Пінзеля, що досі вражають глядачів надпотужною емоційністю й динамікою.

Відтак і образи на іконах творили вже не аскетичними, а відповідно до вподобань барокової людини: поважними, в пишних шатах, на

різьбленому золоченому тлі. В оздобленні храмів використовували елементи пейзажного і жанрового живопису: зображали будинки, звірів, птахів, одяг, моду певної епохи та її характерні типажі. У козацькій парсуні маляр не ідеалізував образ, часом трапляються портрети декоративні, а поруч — притемнено-аскетичні.

Образотворчі форми бароко відродилися в *необароко* на початку ХХ ст. (Георгій Нарбут) та певною мірою у шуканнях авангардистів.

- Неабиякого розвитку набуло українське *барокове письменство*. Елементи бароко проступають уже у стилі *Івана Вишенського* (довгі речення, нагромадження паралелізмів, сміливі антитези, значне скупчення формальних прикрас). Однак справжнім початком цього стилю стала творчість *Мелетія Смотрицького*, а також віршування Кирила Транквіліона Ставровецького. Повну ж його перемогу засвідчила своєю появою Києво-Могилянська академія, цілком барокова за суттю.

У письменстві цієї доби вирізняються ще такі постаті, як Петро Могила, Іван Величковський, Степан Яворський, Іван Мазепа, Теофан Прокопович, Йоаникій Ґалятовський, Лазар Баранович, Дмитро Туптало, Григорій Граб'янка, Самійло Величко, автор літопису Самовидця, Григорій Сковорода.

Мова барокової української літератури принципово залишилася церковнослов'янською, як і в попередній період. Увібравши в себе велику кількість народних елементів, вона, на жаль, не підлягала ніяким певним нормам. Тому зустрічаємо великі ухили то до української народної мови, то до польської, то — у другій половині ХVІІІ ст. — до російської, іноді натомість збільшується стихія церковна.

Найяскравішим представником українського бароко став **Григорій Сковорода**. Підкреслимо основні риси бароко у доробку цього мислителя і творця:

1. *Основоположний символізм*. На думку Сковороди, існує три світи: макрокосм (Всесвіт довкола нас), мікркосм (душевний світ людини) і світ символів (Біблія), який є ключем пізнання двох попередніх світів. Кожний образ у доробку філософа (науковому і мистецькому) — глибоко символічний.

2. Тверда, всеосяжна християнська *релігійність*, віра у поєднанні з прагненням зрозуміти Бога, дослідити його закони: «Час, життя й усе інше знаходиться в Бозі. Хто ж може розуміти щось із усіх видимих і невидимих створінь, не розуміючи того, хто є голова і основа всього? Початок премудрости — розуміти Господа».

3. Надзвичайно шанобливе ставлення до надбань *античної* філософії та літератури (особливо до Сократа, Платона, Філона,

Плутарха, Плотина), успішне поєднання цих надбань з християнською традицією.

4. Діалектичний, антитетичний погляд на світ як на нескінченне переплетіння найрізноманітніших протилежностей: «У цьому цілому світі два світи, з яких складається один світ: світ видимий і невидимий, живий і мертвий, цілий і розпадливий. Цей — риза, а той — тіло. Цей — тінь, а той — дерево. Цей — матерія, а той — іпостась, себто основа, що утримує матеріальний бруд так, як малюнок тримає свою барву. Отже, світ у світі є то вічність у тлінні, життя у смерті, пробудження у сні, світло у темі, у брехні правда, у печалі радість, в одчаї надія».

5. Не протиставлення, а поєднання, згармонізування світів духовного і матеріального як змісту і форми, причини і наслідку.

6. Визнання *первинності серця* (емоційно-інтуїтивного начала) і вторинності, залежності розуму: «Серце твоє є голова зовнішностей твоїх»; «Серце наше є дійсною людиною».

7. Філософ проповідує *культ сильної людини*, але ця сила, на його думку, має полягати не в підкоренні світу своїй егоїстичній самості, а в перемозі свого егоїстичного Я, своєї гордині: «Кожний, хто обожнив свою волю, є ворогом Божій волі і не може увійти в царство Боже».

8. На переконання мислителя, пізнати довколишній світ і Бога можна лише *пізнавши себе*, свою справжню природу, адже людина є часткою Бога, його образом і подобою.

Окремо назвемо деякі конкретні ознаки бароко у художній спадщині Сковороди, зокрема у збірці віршів **«Сад божественних пісней»**:

1. Прикметна уже сама побудова збірки (її об'єднавчий стрижень у тому, що кожна пісня художньо втілює певну думку, взяту зі Святого Письма). Це риса саме барокового стилю — прямувати до циклізації віршів, до об'єднання їх у певні групи, сполучені якоюсь внутрішньою єдністю.

2. Книжка наскрізь пройнята духом християнської духовності.

3. Вельми багата жанрово-тематична палітра «Саду...» — зразки філософської лірики, зокрема медитації, пейзажистики, інтимної, релігійної лірики, сатири.

4. Велику увагу поет звертає на природу, вона у збірці виступає як засіб пізнання Господньої істини, як шлях до внутрішнього спокою, душевної гармонії, рівноваги:

Не пойду в город богатий. Я буду на полях жить,
Буду вік мой коротати, гді тихо время біжит.
О дуброва! О зелена! О мати моя родна!
В тебе жизнь увеселенна, в тебе покой, тишина!

Особливу зацікавленість викликає 18-та пісня циклу **«Ой ти, птичко жолтобоко...»** Провідний мотив твору подвоєний: 1) спокій та свободу дає людині самозаглиблене життя на лоні природи; 2) мудрість і сила волі людини — у подоланні гордині, у покорі Божій волі та в прагненні жити скромно, просто.

Цей мотив розкриває ціла системі символічних образів: на пташку, яка зів'є гніздо надто високо, чигає небезпека — хижий яструб-убивця; явора, що виріс на горі, ламає вітер, а вербичка, що прихилилася в низині, зростає у спокої. Поезія побудована на виразній антитезі: пташка — яструб, явір — вербичка. Автор вправно наслідує народнопісенну манеру:

Стоїт явор над горою,
Все киваєт головою.

Буйни вітри повівають,
Руки явору ламають.

Вірш переповнений тропами, особливо епітетами («птичка жовтобока», «молоденька муравка», «буйни вітри») та персоніфікаціями. Чітка мелодійність, яку забезпечено переважно чотиристоповим хореєм із заміною окремих стіп ямбічними, алітераціями, асонансами, постійним чергуванням окситонно-парокситонних рим (у добароковій українській поезії дозволялися лише парокситонні рими, окситонні ж траплялися тільки як поодинокі винятки). Отже, ціла тканина твору виразно барокова.

6.6. КЛАСИЦИЗМ²⁶

А. Загальноєвропейський класицизм (XVII-XVIII століття). Найбурхливішого розвитку цей напрям набув у Франції уже з XVII ст., дещо згодом — у Німеччині, Польщі, Росії. Його підґрунтям стали започатковані ще в добу ренесансу відкриття, переклади на основні європейські мови і популяризація видатних пам'яток античної літератури — творів Гомера, Софокла, Есхіла, Вергілія, Горація. Поступово ці писання почали вважати ідеально досконалими під оглядом мистецької краси, взірцевими, класичними творами, які належить наслідувати. Відтепер *наслідування греко-римських майстрів* оголошували основою нової літератури.

Своєрідність західноєвропейської культури полягає в тому, що *класицизм у ній практично співіснував із бароко*, щоразу вступаючи з ним у гостру полеміку. На противагу бароко, класицизм стояв на засадах централізму, універсалізму, нормативності. Віддавав перевагу загальному перед індивідуальним і частковим, раціональному

²⁶ Класицизм — від лат. *classicus* — взірцевий.

перед чуттєвим, інтересам держави, суспільства перед особистістю і правами людини, необхідності перед свободою.

Якщо динамічне бароко в мистецтві захоплювалося хвилястою лінією, авантюрами, антитезами, гіперболами, парадоксами, то стриманий класицизм — геометричною прямолінійністю, прямовисною гармонією.

Визначальні *риси* цього стилю:

1. Свідоме прагнення найточніше, ясно, без зайвих *прикрас* сформулювати думку.

2. *Проста, прозора* побудова твору, назагал твір справляє враження спокійної гармонії.

3. Знову абсолютизовано *естетичний ідеал античності*. Уявлення про цей ідеал, щоправда, виробили своє власне. Класицисти насправді лише користувалося певними, не завжди правильно витлумаченими елементами античної естетики, аби збудувати свою власну естетичну систему. Першометою твору знову стала *краса зовнішня* — як досконалість форми, а також величавість.

4. Не надавали істотного значення новизні, оригінальності, натомість високо цінували *традиційну канонічність*. Основною умовою досконалості твору вважали виконання усієї системи приписів, які нібито нормували ще античну поезію (Горацій), а насправді вироблені теоретиками класицизму (насамперед Ніколя Буало у трактаті «Поетичне мистецтво»).

Так, було чітко розроблено *систему жанрів*. Певні сторони життя (події видатного загальнодержавного історичного значення) рекомендували відтворювати лише у «серйозних», «*високих*» жанрах: трагедія, епопея, роман, ода, героїчна поема, елегія, ідилія; інші (повсякденне побутове життя, суспільні ґанджі, вади людей) — у «*низьких*», «розважальних» жанрах: травестійна поема, комедія, байка, епіграма.

Кожному жанрові належало використовувати лише певні художні засоби, змальовувати лише певні образи, звертатися до певних епох. Для «високих» жанрів — це переважно доба античності чи сива давнина свого народу, персонажі — боги, царі, герої античних мітів, легендарні предки, знать. У «низьких» жанрах можна було звертатися і до тем сучасних, змальовувати й побутові сцени, простолюд, навіть копіюючи його мову. При написанні, скажімо, драматичного твору треба було обов'язково враховувати сформульований Буало *закон єдності* часу, місця і дії.

Від жанру цілком залежав добір засобів емоційного впливу на читача. У трагедії — це величний жах і живе співчуття, в комедії — добродушний сміх, у сатирі — гнівне осміяння, в оді — захоплення. Кожне почуття «говорило своєю мовою».

Головна вимога до літератури — *розумність*. Прекрасним визнавали тільки те, що було розумним. «Любіть розум ви, нехай він у віршах живе// І силу їм, і красу дає», — звертався Ніколя Буало до сучасних йому поетів у своєму трактаті.

Образи героїв у творах класицизму були значною мірою *умовні*, будувалися найчастіше на зображенні якоїсь однієї риси характеру, і то з очевидною *гіперболізацією*. Тому персонажі виглядали або цілком гріховними, або, навпаки, ідеально шляхетними. А втім, це не призводило до одноманітності типів, адже різні персонажі уособлювали різні властивості (мужність, вірність обов'язку, героїзм, скупість, підступність, недоумкуватість тощо).

Ідеалом у мистецтві класицизму була людина вольова, освічена, з розвинутим почуттям морального та громадського обов'язку. Художньо втілювали цей ідеал у двох планах: зображували людину як уособлення громадських доброчинностей або висміювали тих, хто позбавлений цих чеснот.

У трактуванні класицистів, обов'язок перед державою і суспільством може виконати лише особистість, здатна зусиллям волі придушити в собі егоїстичні почуття. Скажімо, персонажі трагедії «Горацій» П'єра Корнеля є уособленням громадських доброчинностей. У творі йдеться про часи республіканського Риму. Три брати з роду Горація перемагають у поєдинку вождів — ворогів республіки. Після битви живим залишається лише один з братів. Він повертається додому переможцем. Побачивши, що його сестра — наречена одного з убитих ворогів — плаче за судженням замість того, щоб радіти з перемоги оборонців батьківщини, Горацій у пориві патріотичного гніву вбиває її. Призначено суд над убивцею, але батько виголошує палку промову про те, що родинні почуття ніщо у порівнянні з обов'язком перед державою, і судді виправдовують Горація.

Усі ці приписи ставили авторам тісні рамця, але в цих межах не перешкоджали їхній вільній творчості, навіть значно її полегшували.

5. Ідеологічною основою класицизму стала *теорія просвіченості* (найвизначніші її творці: Вольтер, Жан-Жак Руссо, Шарль-Луї де Монтеск'є, Готгольд Лессінг).

За цією теорією, найвищим виявом людського духу, основною історичною силою є *розум*. Джерела зла суспільного вбачали у неосвіченості людей, відповідно головним завданням вважалося поширення освіти, раціонального виховання. Просвітники ігнорували ірраціональні у своїй суті почуття людини (палке кохання, пристрасть, захоплення, одержимість тощо), а також народні звичаї і традиції, національні почуття. Не розуміли вони і багато чого в релігійному житті, зокрема елементів емоційно-інтимної побож-

ности. Релігію намагалися замінювати моральністю, національні почуття — державними та династичними традиціями. Звичай цікавили їх лише остільки, оскільки свідчили про первісну «невинність» простої людини. Змальовуючи історичну старовину, акцентували не на тому, що було в ній специфічним, неповторним, а на виявах загальнолюдських та близьких чи корисних (повчальних) для «просвіченої» сучасності.

Серед *найяскравіших зразків класицизму* • у *французькій літературі* — трагедії П'єра Корнеля «Сід», «Горацій»; Жана Расіна «Федра», «Андромаха»; комедії Мольєра «Тартюф», «Дон Жуан»; • у *німецькій літературі* — деякі твори Фрідріха Шиллера («Боги Греції», «Марія Стюарт», «Орлеанська діва»); Йогана Вольфганга Гете («Коринтська наречена», «Егмонт», «Роки навчання Вільгельма Мейстера»). • Представники *російського класицизму* — Міхаїл Ломоносов, Антіох Кантемір, Василій Тредяковський та ін.

Помітно виявився класицизм • і в *музиці* — Жан Батист Люллі та • *малярстві* — Клод Лоррен, Карл Брюллов. Найвідомішими • *архітектурними зразками класицизму* стали грандіозна парадна резиденція французьких королів під Парижем Версаль (зодчі Луї Лево, Жюль Ардуен-Мансар та Андре Ленотр) і королівський палац у Парижі Лувр (Клод Перро).

Б. Український класицизм (кінець XVIII — початок XIX ст.). Цей напрям в Україні, — на відміну від Франції, Росії чи Польщі, — проіснував *недовго* і розвинувся *мало*. Поширення набули переважно *низькі жанри* — травестійна поема, комедія, байка. Таку ситуацію зумовили дві причини:

1. *Внутрішня*: романтична українська душа не приймала виразно раціоналістичної настанови, жорстко унормованої поетики, величаво-холодною атмосфери класицизму. Викликали інтерес лише низькі жанри цього напрямку, бо в них знаходилося місце для людських емоцій, живих, упізнаваних характерів, злободенних проблем. З огляду на особливості національного ж таки менталітету наше просвітництво значно побожніше, прихильніше до емоційних станів, романтичніше.

2. *Зовнішня*: до кінця XVIII ст. Україна була цілком поневолена і знекровлена новим загарбником — Російською імперією (на західноукраїнських землях, захоплених Австрійською імперією, ситуація була дещо ліберальнішою, проте все одно панував колоніальний гніт). У результаті остаточного знищення гетьманської держави, козацтва, зросійщення церкви і вищих верств суспільства український народ поступово перетворився на «неповну» націю. Тобто без культурно важливих для тих часів суспільних верств — ви-

щого духовенства та дворянства, навіть середні класи невпинно зросійщувалися.

А «неповній» нації відповідає зазвичай *«неповна» література*. Тотальне зросійщення катастрофічно звужувало середовище творців і сприймачів українського письменства. На відміну від доби бароко, соціальне замовлення тепер формували переважно «нижчі» верстви, найбільше — селянство. Тому українське класицистичне письменство обмежилось усього кількома жанрами, і то «низькими».

Але попри все те, класицизм у нашій літературі залишив визначний, навіть епохальний слід: саме в цю добу відбувся перехід від українізованої книжнослов'янської до *живої народної мови*. У такий спосіб започаткувалося нове відродження українського письменства, а згодом і нації загалом.

Цьому переходові посприяла зокрема щойно згадана слабкість, «неповнота» українського класицизму: жанри, які в ньому найкраще розвивалися, — травестія, комедія, байка — вимагали вживання саме народної мови. Твори ж «високих» ґатунків українські класицисти писали переважно по-російськи. Характерний тому приклад — «Ода Сафо» І. Котляревського. Цілком російськомовними (бо більш «серйозними») залишилися перші видатні українські письменники-класицисти Іполіт Богданович, Василь Капніст, переважно російськомовним — Микола Гнідич.

Свідоме ж та послідовне плекання народної мови як мови літературної принесла з собою лише наступна доба — романтична.

Представники українського (україномовного) класицизму — Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ'яненко, Петро Гулак-Артемовський, Василь Гоголь-Яновський та ін.

Звернімо увагу на *риси класицизму* у п'єсі **Івана Котляревського «Наталка Полтавка»**. Насамперед варто навести загальне спостереження Сергія Єфремова, яке точно характеризує класицистичні засади Котляревського: «Не був це письменник, що до своїх створіннів доходить шляхом інтуїції — того, що звуть звичайно надхненням. Елемент розсудливості, намислу, прикладання до літературної роботи наслідків своєї гострої спостережливості та методів повільної обробки — ось що насамперед кидається у вічі у творах Котляревського»²⁷.

Оця раціональна виваженість позначилась і на побудові п'єси, що вирізняється прозорим розвитком дії, надзвичайно жвавими діалогами, майстерно створеним у потрібні моменти драматичним напруженням. Котляревський також намагається дотримуватися закону єдності місця, часу і дії.

²⁷ Єфремов С. Історія українського письменства. Мюнхен, 1989. Т. 1. С.366.

Для твору характерна ідеологія просвітницького гуманізму: чеснота й добро перемагають усі перешкоди. Щоб проілюструвати цю настанову, автор порушує навіть логіку характерів: несподівана добропорядність возного в кульмінаційному епізоді не вельми умотивована його вдачею. Згідно з ідеалізацією героїв і картин життя драматург подає щасливу (хоч і нежиттєподібну) розв'язку. В образі Тетерваковського бачимо втілення класицистичної ідеї про необхідність підпорядкування інтересів, прагнень, емоцій людини розумові, моральному обов'язкові.

Прикметно, що свою шляхетну відмову від Наталки Тетерваковський пояснює так: «Розмишляя я предовольно і нашел, что великодушной поступок всякїї страсти в нас пересиливаеть». Не спалах емоцій штовхає возного на цей крок, а здоровий глузд. Він навіть інших принагідно повчає: «Заповідаю всім: «Где два б'ються — третій не мішайсь!» і твердо пам'ятують, що насильно милим не будеш».

Так само традиційне для цього напряму протистояння «нерозумного» життя обивателів, розбещених цивілізацією, і «непорочного» життя простої людини.

Жанр «комічної опери» вимагав особливої салонності, і автор цілком улягає цій вимозі: його селяни — власне, не селяни, а причепурені для салонної вистави «пейзани»²⁸. Щоправда, враження несправжності («костюмованого балу») затінюють точні етнографічні деталі, щира, багата народна мова героїв, розмаїття народних пісень (переважно перелицьованих).

До речі, і в переробці пісень виявляється класицистична ж таки настанова, хоча б у таких суто просвітницьких сентенціях: «Бідність і багатство єсть Божа воля, з милим їх ділити — щасливая доля»; «Де згода в сімействі, там мир і тишина» тощо.

В. Сентименталізм як течія класицизму. У другій половині XVIII — на початку XIX століття в європейських літературах, надто англійській, французькій та російській, розвивається особливий, перехідний стиль — сентименталізм²⁹. Це найменування утвердилося завдяки твору англійського письменника Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768 р.). Поява цього стилю стала природною реакцією емоційної, живої душі на крайнощі власне класицизму — агресивний раціоцентризм, казенність, сувору нормативність. Творці нового стилю, традиційно, протиставили старшому уже свої крайнощі.

²⁸ Пейзан (від фр. *paysan* — селянин) — фальшиво, солодкаво зображений у художньому творі селянин.

²⁹ Сентименталізм — від франц. *sentiment* — почуття, чутливість.

Визначальні *прикмети* сентименталізму такі:

1. Зосередження уваги на *внутрішньому світі людини*, перебільшених почуттях, відстоювання свободи пристрастей.

2. Завдання літератури — збуджувати у читача глибокі *переживання*, схвильованість, щоб у такий спосіб сприяти збагаченню його духовного світу, ошляхетненню характеру та способу життя.

3. Тому об'єктом зображення у творі обирали такі події, які можуть *зворушити* читача: нещасливе кохання, несправедливі удари долі, утиски й переслідування героя, страждання самотньої людини, нерідко — смерть. У тканину твору вплітали такі мотиви, як любов з першого погляду, довічна вірність закоханих, передчасна смерть від туги за дорогою людиною тощо. На шляху двох закоханих зустрічається ціла низка перешкод, які вони долають, за винятком останньої, котра стає фатальною.

4. Головні герої сентиментальних творів *ідеальні*, позбавлені найменших негативних рис (вродливі, скромні, надзвичайно чутливі, тонкосльозі, шляхетні, здатні на самозречення). При цьому вони переважно не аристократи, а *вихідці з народу*, найчастіше селяни і міщани. І то не вбогі, тобто їхні страждання пов'язані не зі злиднями, а з душевними проблемами.

5. Літературну мову сентименталісти очистили від архаїзмів, холодного пишнослів'я, спростили синтаксу. Чимало запозичили з народно-розмовної та фольклорної мови, але тільки слова і звороти *ніжні, лагідні, поетичні*. Використання «грубих» просторічних слів не допускалося.

6. Тон викладу найчастіше *елегійний* або *меланхолійний*, коли йдеться про позитивних героїв; гумористичний чи й сатиричний — коли про негативних. Найхарактерніший художній засіб — *літоти* (пестливо-зменшувальні форми). Особливу роль у тексті відіграє *пейзаж* — тепер він стає засобом відтворення душевного стану героя, поглиблення відповідного настрою. Пейзажі переважно сільські, у літню чи весняну пору.

7. Улюблені *жанри* сентименталізму — подорожні нотатки, родинні, психологічні романи, це з епосу; з лірики — елегія, ідилія, послання; з драматичного роду — міщанська драма (зворушливе змалювання щоденного побуту, родинного життя простих людей).

8. Посилюється *інтерес до фольклору*, з якого беруть теми, сюжети, образи, художні засоби. Ця риса, а також *етнографізм* (докладний опис народного побуту і звичаїв) особливо характерні для українського сентименталізму.

Чимало дослідників виділяє сентименталізм в окремий напрям. Проте доцільнішим видається розглядати його як *особливу течію класицизму*. Адже цей стиль в основному зберіг класицистично-

просвітницьке світосприймання, попри видиму опозиційність до нього. Просто сентименталісти порівняно з власне класицистами дещо змістили акценти: зосередились на таких жанрах, як послання, ідилія, подорож (відтіснивши оду й епопею); на показі, радше ідеалізації, життя простолюду; на лірично-емоційних моментах. Але над усім цим продовжували панувати раціоналістичне, просвітницьке моралізаторство, дещо манірна, салонна атмосфера, шаблонність, надуманість сюжетів і характерів тощо.

Серед найвідоміших *зарубіжних зразків* сентименталізму — «Памела», «Клариса Гарло» Семюела Річардсона, «Юлія, або Нова Елоїза» Жана-Жака Руссо, «Страждання молодого Вертера» Йогана Вольфганга Ґете, «Бідна Ліза» Ніколая Карамзіна.

В українській літературі сентименталізм як окремий стиль виявився *слабо* (хіба у кількох повістях Григорія Квітки-Основ'яненка). Очевидно, заважала його раціоналістична основа. Отож, досить швидко він переріс у романтизм. Хоча сентиментальні мотиви, образи, художні прийоми проступають і в «Наталці Полтавці» Івана Котляревського (образ Петра), і в поетів-романтиків Миколи Костомарова, Амвросія Метлинського, Маркіяна Шашкевича, і в молодого Тараса Шевченка («Причинна», «Тополя», «Лілея»), у доробках Марка Вовчка, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка, Олександра Олеся, Михайла Стельмаха, Олеся Гончара та багатьох інших авторів. Це пов'язано зі специфікою української душі — надзвичайно емоційної, схильної до сентиментальності. Тому слід розрізняти сентименталізм як цілісний, конкретно-історичний стиль і сентиментальність як авторську настанову, ґатунок патосу у творі.

Розглянемо риси сентименталізму у творчості **Григорія Квітки-Основ'яненка**. Україномовний доробок письменника можна поділити на дві групи — класицистично-бурлескну і сентименталістську. До цієї останньої належать повісті «Маруся», «Сердешна Оксана», «Щира любов», «Добре роби — добре й буде», «Козир-дівка». У цих творах автор захоплюється народними характерами — витонченими, ліричними, високодуховними, часто активними, вольовими, а водночас відверто говорить і про їхні вади — легкодухість, довірливість чи й наївну гординю. Владоможних же мучителів простолюду гнівно картає.

Так, героїня повісті **«Сердешна Оксана»** — одиначка у багатій матері, найкраща дівчина у селі. Весела, вродлива, дотепна, вона верховодила над дівчатами, не одному парубкові припадала до серця. Але з *«мужичим сином»* одружуватись не хотіла, бо, виростаючи у достатках, не була привчена до роботи і скромності. Отож, Оксана мріяла вийти заміж за купця, панича або попови-

ча, щоб «не поратись нічого, а тільки хóроше жити..., пити, і їсти, і хóроше ходити».

Закохалася вона в капітана, який обіцяв узяти з нею шлюб. Та його обіцянки виявилися підлим обманом. Викравши дівчину у матері, возив її з собою у походах, одрізав косу, наказав одягатися в солдатський стрій, знущався з неї. Не витримавши наруги, Оксана з немовлям тікає додому. Автор пропонує читачеві *просвітницькі ідеї* — моральної чистоти сільського життя і розтлінності міського, панського; працьовитості й скромності як рятівних для людини чеснот і гордині, неробства як убивчих ґанджів.

Особливе місце у цій групі та й у всій творчості Г. Квітки-Основ'яненка займає повість «**Маруся**». Як довідуємося з «Супліки до пана читателя», яка передує творові, скептики твердили, що з україномовних авторів ніхто не здатен написати щось «і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне». Саме ці вимоги (послідовно сентименталістські) Квітка і намагався зреалізувати у повісті. Написав твір

- і «*полезний*» (корисний) — тобто пройнятий просвітницько-християнським повчанням не прив'язуватися до мирської суєти в надії на вічне життя по смерті;
- і «*звичайний*» — про повсякденне життя, побут селянства;
- і «*розумний*» — з просвітницьким відкиданням забобонів (Наум зневажає ворожіння як шарлатанство), з закликом до читача жити природним життям патріархального села;
- і «*ніжненький*» — з розкриттям високих душевних чеснот простолюдю в сентиментальній тональності.

Тема твору — історія ідеального й трагічного кохання сільської дівчини Марусі та міського парубка-сироти Василя.

Ідея — поетизація рідної землі, внутрішньої та зовнішньої краси українців, старосвітського сільського укладу життя і християнської моралі.

Композиція доволі проста й прозора. Події відбуваються у хронологічному порядку. Розгортається лише одна сюжетна лінія, у якій пролог — християнський роздум про минуцість усього земного, зав'язка — знайомство Марусі з Василем, розвиток дії — зародження їхнього кохання та перешкоди на шляху до щастя, кульмінація — смерть дівчини, розв'язка — смерть Василя.*

Основний *конфлікт* у повісті — виразно сентименталістський: між почуттям щирого кохання двох людей і невблаганною долею, яка присудила їм розлуку.

Окрім сентименталістського, проступає і соціальний конфлікт: на заваді одруження молодят стає солдатчина Василя. Але цей конфлікт у повісті другорядний, і розв'язує його автор вельми

полегшено та знову ж таки з просвітницьким виховним навантаженням: від двадцятип'ятилітньої солдатчини парубкові допомагає врятуватися добродій-господар. Зрозуміло, подібні щасливі випадки були надзвичайно рідкісними в жорстокому реальному житті. Але такий підхід у творі цілком відповідає принципам сентименталізму (який зосереджувався не на реальному, а на належному з позицій автора).

Центральні образи твору — Маруся, Василь, Наум, Настя — помітно ідеалізовані.

Впадають у вічі ще кілька художніх особливостей повісти, що зумовлені сентименталістським стилем:

- *Психологізм*: автор досить уміло й докладно розкриває внутрішній світ Марусі й Василя, різноманітними засобами передає найтонші порухи їхніх душ. Наприклад, почуття героїв, підтексти сказаного промовистіше, ніж слова, виражають їхні інтонації, будова речень, навіть розділові знаки в тексті.
- *Пейзажі* — самі собою надзвичайно поетичні, наповнені словесною музикою, але крім того, вони увиразнюють почуття й переживання героїв: «Соловейко стих біля своєї самочки, щоб виспалася хорошенько, не жахаючись; вітерець заснув, і гілочки по садах, дримаючи, ледве-ледве колишуться; тільки й чути, що через греблю на лотоках водиця цідиться і мов хто нищечком казку каже... Аж ось — недовго і зірочка покотилась... далі друга... третя — і поховались у синьому небі, мов у море канули; а прощаючись з землею, трошки сплакнули... от від їх слізоньок пала роса на землю».
- *Докладні етнографічні замальовки*. Автор передає у творі не так щоденний побут і психологію хліборобів (до цього література прийде згодом), як етнографічний аспект селянського життя. Квітка був одним з найкращих знавців народного побуту. Етнографи й літератори дуже часто зверталися до нього з проханнями дати консультацію з цих проблем. За етнографічну й фольклористичну працю письменникові наприкінці життя присвоїли почесне звання члена данського Королівського товариства антикваріїв³⁰ Півночі.
- Вражає багатство джерельно чистої *народної мови* у повісті. Вона вже не «простацька», як у «Салдацькому патреті» чи інших бурлескних текстах автора, а розчулена, витончена, поетична, переповнена епітетами, порівняннями, метафорами, літотами.

³⁰ Антикварій, антиквар (від лат. antiquus — старовинний) — знавець старовини.

6.7. РОМАНТИЗМ³¹

(перша половина XIX ст.)

А. Сутність наряду. На межі XVIII—XIX ст. очевидною стала чергова гостра *гуманітарна криза*, спричинена раціоцентричною модерною свідомістю. Це була *криза ренесансового гуманізму*, який спокушав, щоб людина поклонялася собі, своїм фізіологічним потребам, а не Богові, не духові. Прагматична людина щодалі більше розкріпачувалася, відмовлялася від різноманітних «умовностей», себто від культури (яка і є набором загальноприйнятих сакралізованих умовностей).

Це була також *криза традиційного імперсько-станового устрою*. Поневолені верстви й народи піднімалися на боротьбу за створення національних держав з республіканським устроєм. Відтепер не аристократія, а *широкі народні маси*, нації стають рушієм історичних процесів. Розпочинається епоха національностей, національного духу.

Нарешті, це була *криза об'єктивізму, інтегрального детермінізму*. Останній корифей класичної (теоретичної) філософії Гегель дійшов сумного, але цілком закономірного для його типу філософування висновку: все, що розумне, — те є, отже, нічого більш не має бути. А відтак людина — лише один з етапів поставання абсолютного духу, немає місця для її самовияву, свободи, творчості.

Але живу, активну людину обходило не стільки теоретичне питання «що є?», як практичне — «що має бути?», «чого мені прагнути?», «заради чого жити?». Для Гегеля такі питання позбавлені будь-якого сенсу, навіть смішні. Бо ж недійсна, ненаявна істина — уже не істина, а порожня фантазія.

Проте сам історичний досвід спростовує гегелівський скепсис. Адже історія — це, властиво, реалізація людською діяльністю того, що спочатку з'являється лише як суб'єктивний, неоречевлений ідеал. Бажане буває для людини важливішим, ніж реальне. Бо, не маючи перед собою ідеалу, без прагнення до чогось світлішого, вищого ми деградуємо. На противагу логіці Гегеля, Гете заявляв: «Людині треба казати, якою вона має бути. Якщо їй казати, якою вона є, вона буде гіршою».

Реакцією на цю кризу й пошуком порятунку від неї став романтизм. Він забезпечив фундаментальну зміну вектора духовного, суспільно-політичного розвитку, еволюцію філософії, науки, етичної, естетичної думки й художньої практики.

³¹ Романтизм (від старофранц. *romanse* — романський). Первісно словом «романтичне» іменували все незвичайне, дивне, фантастичне, — таке, що зустрічалося лише в романах (книгах), а не в повсякденному житті.

Якщо в добу просвітництва європейці відкривали для себе античний світ, то в добу романтизму — власний, середньовічний, велику й рятівну християнську культуру. Що важливо: романтики не протиставляли античність і християнство, а намагалися простежити й озвучити взаємодоповнювальний діалог цих титанічних духовних досвідів, картин світу (згадати хоч би поему в прозі Шатобріана «Мученики»).

Звичайно, новий напрям не був монолітною художньою системою, а поєднував у собі чимало відмінних течій і шкіл. І все ж *основа світосприймання* романтиків однорідна, спільна. Визначають її насамперед

- суб'єктивізм,
- антропоцентризм,
- екзистенційність.

Тобто романтизм повстав супроти цілковитої гносеологізації людини, а тому культові пізнання протиставив культ творчості, теорії — міт. Найвища цінність для романтиків і наріжний камінь їхньої естетики — *конкретна людина*. Це — найбільша таємниця, поєднання суперечливих первин, у змаганні яких відбувається розвиток особистості. Романтики першими поглянули на людину не зовні, а зсередини — крізь призму її прихованих бажань, мрій, ідеалів.

Войовнича логіка цього світосприймання розкривається повніше тоді, коли пам'ятаєш, що саме воно стало *третім кутом опозиційного трикутника*. Модерна мегаепоха повсюдно утвердила принцип голого прагматизму. На противагу йому в добу бароко виступив об'єктивний ідеалізм, однак він теж пропонував людині лише роль пасивної маріонетки в руках трансцендентного Духу. Нарешті, романтизм цим двом настановам протиставив *суб'єктивно-ідеалістичну концепцію*, за якою сутністю людини є реальна людина (а не абстрактно-ідеальна «людина взагалі»), джерела трансцендентності витікають із невичерпних глибин людського Я. З огляду на це зосередження на екзистенції найчастіше не приводило до ігнорування трансценденції. І в цьому сила, першооснова унікальності романтизму.

Романтизм виник наприкінці ХУІІІ ст. у Німеччині і панував у літературі Європи й Америки упродовж першої половини ХІХ ст. Окреслимо визначальні риси напрямку.

1. Романтики рішуче виступили *проти канонів та обмежень класицизму*. Вони вважали, що жодні норми, правила, взірці не повинні стримувати творчу уяву і волю митця. Отже, визначальна ідея романтизму — *цілковита свобода творчості*, а ширше — *культ свободи* як такої. Звідси наскрізний мотив поривання в небо —

чистий, вільний, прекрасний простір, де немає пут земних. Вельми показовий у цьому сенсі вірш Михайла Петренка «Дивлюсь я на небо...».

2. У всьому романтики помічали *внутрішні протилежності*, антитези. Зокрема підкреслювали роздвоєність людини, одночасну належність її до двох світів — духовного й матеріального. Вони вважали, що корінь зла — у невмінні чи небажанні людини зрівноважувати протилежні первини свого єства (духовне — тілесне, емоційне — раціональне, особисте — суспільне, альтруїстичне — егоїстичне тощо).

3. Людина, на думку романтиків, істота *насамперед емоційна*, а не раціональна. Глибинне пізнання здійснюється не розумом, а *серцем* (через почуття, інтуїцію). Тому митець в ідеалі є *пророком, генієм*, що здатен говорити з Богом, відкривати Істину (пригадаймо Шевченкового Перебендю). Саме мистецтво, просвітлюючи людські душі любов'ю і красою, може покращити, врятувати світ.

4. У центрі зацікавлень романтиків — *конкретна, неповторна особистість*, її внутрішній, душевний світ, зокрема *позасвідомі*, «сердечні» вияви психіки — сни, марення, пристрасть, надхнення. Їх приваблювали таємничі, містичні сторони життя, виняткові події, сильні постаті, бунтарі проти світового зла, найчастіше самотні у своїх пошуках ідеалу.

5. *Націю* романтики розглядали як єдину природну форму суспільного існування людини. Давні звичаї, обряди, народну мову сприймали як першорядні цінності, вияви національної душі. Звідси такий потужний патріотичний патос практично кожного митця-романтика.

6. *Природа* для романтиків — не лише джерело образотворення, а могутня стихія, жива краса, нерозривно пов'язана з людиною. Це вища від суспільно-побутової метушні, наближена до Бога субстанція, «книга», яку треба читати задля духовного очищення.

7. Для романтичного світосприймання характерний *суб'єктивізм* — визнання множинності істин та намагання знайти і втілити свою власну істину. Також виразно проступають *індивідуалізм та активна постать автора*. Творець намагається бути особистістю *всебічною*, причетною до найрізноманітніших форм життя. Цієї всеохопності романтичний митець досягає часто тим, що стає людиною рухливою, *мінливою*, постійно змінює свій стиль, характер, інтереси, іноді навіть переконання (взяти хоч би разючі світоглядові метаморфози Миколи Гоголя, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша).

8. Зазвичай митець-романтик спочатку з наївною вірою одержимо прагне примирити, згармонізувати опозицію «людина («Я») — світ», «людина — суспільство». Також силиться відкрити людям

очі на неприродність, потворність їхнього способу життя, запропонувати свій рецепт вдосконалення світу. Але досить швидко переконається у марноті своїх зусиль.

І тоді його світогляд починає визначати т.зв. *«романтична іронія»*, тобто сумовито-глузливе неприйняття реального стану речей, наявного життєустрою. Цьому суєтному реальному світові романтик протиставляє буття ідеально досконале, прекрасне, яке — він це інтуїтивно відчуває — існує в іншому, духовному вимірі світу. Через неймовірне страждання митець усвідомлює цілковиту несумісність повсякденного й належного, величезну прірву між ними. Власне, саме наслідком романтичної іронії особливо потужної напруги став духовний крах Миколи Гоголя; не що інше, як вияв тієї ж таки романтичної іронії проступає у якісному переломі творчості Тараса Шевченка періоду «Трьох літ».

9. Митець-романтик розглядав й моделював довколишній світ як *систему символів*, намагаючись у такий спосіб пізнати надматеріальну суть буття. Тому кожний образ, картина у романтичному творі має подвійне значення — безпосереднє і символічне.

10. Новий стиль радикально змінює саму поетику твору. Оновлюються традиційні та з'являються *нові теми і жанри*. Вельми поширеною стає *інтимна лірика* (надто ж мотив нерозділеного, нещасливого кохання), емоційно-особистісного забарвлення набуває *лірика релігійна* («Ісаїя. Глава 35», «Марія», «Осії. Глава 14», «Молитва» Тараса Шевченка).

Змінилося трактування *історичної теми*. Раніше історична література являла собою переважно збірки цікавих анекдотів та авантур чи замасковані у давні строї відгуки на сучасні (авторам) проблеми. Романтики ж намагаються зрозуміти й відтворити сенс минулих епох, їхнє неповторне, власне забарвлення та визначити їхнє місце у цілому історичному розвитку. Адже, на думку цих митців, історичний процес не просто складається з окремих людських учинків, навпаки, він є виявом вищих сил, веде до вищої мети, проте має внутрішній сенс на всіх щаблях свого руху. Закономірно, що саме в цю добу з'являється перший український (україномовний) історичний роман «Чорна рада» Пантелеймона Куліша.

Змішуються вже наявні жанри: поєднуються поезія і проза, з'являється ліро-епічна поема. Виникають також нові жанри: романтична (байронічна) поема, балада. Простежується *взаємопроникнення та взаємодія* різних видів мистецтва — поезії, музики, живопису. Особливо бурхливо розвивається у цей час *музичне мистецтво* (адже музика — найбезпосередніший вияв емоцій, енергії, гармонії).

Романтичне світосприймання мало і свої *мінуси, небезпеки*: часом траплялися впадання у крайнощі, несподівані зміни поглядів, смаків, нехтування низькою (суспільно-побутовою) дійсністю.

Світового визнання набула творчість *письменників-романтиків*:

- в Англії — Джорджа Гордона Байрона, Персі Біші Шеллі, Вальтера Скотта;
- в Німеччині — Гайнріха Гайне, Фрідріха Шиллера;
- у Франції — Віктора Гюго, Франсуа де Шатобріана;
- в Польщі — Адама Міцкевича, Юліюша Словацького;
- в Росії — раннього Александра Пушкіна, Міхаїла Лермонтова.

Визначні представники романтизму в *малярстві* — Франсиско-Хосе де Гоя, Теодор Жеріко, Ежен Делякруа; у *музиці* — Роберт Шуман, Франц Петер Шуберт, Фредерик Шопен, Ріхард Вагнер, Ференц Ліст та ін.

Б. Особливості українського романтизму. З огляду на жорсткий колоніальний гніт романтизм в Україні утвердився *на 20-30 років пізніше*, ніж на Заході. До речі, *еволюційно*, без гострого протистояння з попередньою класицистично-просвітницькою настановою. Митці того перехідного періоду нерідко поєднували у своїй творчості елементи й суто класицистичного, і бурлескного, і сентиментального, і романтичного стилів.

Визначальною у нашому романтизмі виявилася саме *народно-фольклорна течія* — за взірць митці брали фольклорні мотиви, образи, художні прийоми, розвивали й популяризували народну мову, змальовували життя простого народу.

Такий культурний націоналізм поступово переростав у *політичний*. У 1840-х роках інтелігенція створила перші політичні організації, які ставили за мету побудову української держави. На Наддніпрянщині це було Кирило-Методіївське братство (1845 р.), на Галичині — Головна Руська Рада (1848 р.).

Закономірно, що саме доба романтизму ознаменувала наступне після барокового потужне *культурно-національне відродження* в Україні, і то попри brutальне імперське поневолення.

Сприятливим середовищем творення й побутування українського романтизму стали маєтки нащадків козацької старшини, де ще жевріли старі гетьмансько-самостійницькі традиції; численні українські земляцтва великих міст Російської імперії; мистецько-літературні салони; небайдужі до українства кола Харківського й Київського університетів, інших навчальних закладів, неформальні студентські гуртки.

Будучи у всьому суголосним з українською душею, романтизм покликав до життя цілу когорту непересічних мистецьких постатей

у нашій літературі. І це в задушливій атмосфері колоніального гніту. *Найяскравіші представники* українського романтизму — Микола Гоголь, Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш. У колі романтиків також вирізняються постаті Левка Боровиковського, Євгена Гребінки, Віктора Забіли, Миколи Костомарова, Амвросія Метлинського, Маркіяна Шашкевича, Михайла Петренка.

У другій половині XIX ст. запанував реалізм. Але навіть опинившись у затінку, і в цей час романтизм *продовжував розвиватися* (у творчості Якова Щоголева, Леоніда Глібова, Степана Руданського, Михайла Старицького та ін. авторів). Так він протримався до кінця XIX ст., коли влився в наступний після реалізму напрям — модернізм (що був уже романтичний за методом).

А тепер виокремимо найпомітніші ознаки романтичного письма в романі **Пантелеймона Куліша «Чорна рада»**.

- Автор ставить перед собою й успішно виконує завдання — дати, може, не такий мальовничо-солодкавий, принадний, як у класицистів, але якнайвичерпніший образ України середини XVII ст., — єдиного складного організму. Він прагне досягнути *дух доби*, її неповторність, глибинний сенс.
- Письменник не оминає, а навпаки, підкреслює *суперечності*, антитези дійсності, показує й огидні явища, а також різні, часом і негативні українські характери, різні класи з відмінними інтересами, пориваннями, ідеалами.
- З вітчизняної історії дібрано *епізод вельми романтичний* (вирішальний, трагічно-напружений, переповнений карколомними подіями і зигзагами людських доль). Цей епізод відтворено в химернім переплетінні захопливих пригод, зіткненні сильних характерів, поєднанні суспільного й особистого обов'язку і пристрастей.
- Виведені у творі *характери* яскраві, особливі, автор зосереджується на розкритті їхньої *психології*, ставить їх у найскрутніші ситуації, аби таким чином з'ясувати справжню їхню суть (екзистенцію).
- *Мова* твору насичена історизмами та власне архаїзмами, вишукана й багата. Автор дбайливо зібрав і використав колоритні народні вирази, що зникали вже у його час («недруг отчизний», «недоляшки», «вдарили з гармат», «доскочив скарбу», «сів хутором»). Дійові особи вживають і вульгаризми («гарбуза втелющить»). Отже, маємо характерне для романтики прагнення витворити мову для «повної літератури» (охопити різні мовні пласти, передати колорит усіх верств і сфер життя).

- Роман насичений *символізмом*: у бурхливих подіях і боротьбі різних людей автор бачить глибші проблеми, боротьбу понад-часових «правди і кривди». Символічні і співи кобзаря: пісні його «як чари», він сліпий, як Гомер, та «бачить те, що видющий зроду не побачить». Так само символічна й постать приземленого Івана Брюховецького — він уособлює демонічні спокуси. Символічні краєвиди — ніч, від якої «думка розжевріє, як від Божого Слова», «Київ — Єрусалим». Символічні й постаті запорожців, що, за всієї реальної масивності, «як той сон», бо їм «усе... дурниця: чи жить, чи вмерти...».
- Саме з цією рисою козацької психології пов'язаний другий основний мотив раннього Куліша — ставлення до історії, до дійсності, до життя з *романтичною* (конкретніше — *християнською*) *іронією*, як до іграшки, до «суєти суєтствій», за словами Божого чоловіка. І правдиве християнство Божого чоловіка, і «юродство» Кирила Тура — вияв внутрішнього прагнення до Бога. Та навіть запорозька гульня — вираз того самого «безпечного та якогось смутного» погляду на світ: «гуляли вони і гульнею доводили, що все на світі суєта», бо «козацької душі і весь світ не поповнив би... Тільки один Бог може її сповнити»; життя «помаже по губах медом, ти думаєш: от тут то щастя! аж глянеш — усе одна омана», — «усе», крім вищого суду над людськими вчинками, над живим та мертвим, крім остаточних вироків, які Куліш вкладає в уста Божого чоловіка: «Іванця Брюховецького Господь уже покарав, а праведному чоловікові якої треба нагороди? Слави треба мирові, а не тому, хто славен. Мир нехай навчається добру, слухаючи, як оддавали жизнь за людське благо, а славному слава у Бога!»

6.8. РЕАЛІЗМ³²

(друга половина XIX ст.)

А. Суть і риси напрямку. До середини XIX століття в європейських культурах на зміну романтизмові прийшов реалізм. Знову культ неба, вічності було замінено культом землі, актуального щодення. Утвердженню нового напрямку посприяли два чинники:

1. *Індустріальна революція* та загострення соціальних і національних конфліктів у багатьох європейських країнах, що призвели до демократичної революції 1848-49 рр. («весни народів») і пізніших суспільних заворушень та воєн.

³² Реалізм — від лат. *realis* — речовий, дійсний.

2. Бурхливий розвиток *точних наук* (математики, фізики, хемії, біології), поширення позитивізму. *Позитивізм* — це філософська концепція, за якою позитивні (справжні) знання про світ і людину приносять лише точні науки, очищені від гуманітарних та філософських інтерпретацій. Фундатором цього світогляду став французький філософ Огюст Конт (1798 — 1857). Він стверджував, що людина здатна пізнавати не сутності речей, а тільки феномени — те, що якимось виявляється, сприймається досвідом. Звідси мета науки — лише опис і впорядкування повсякденних фактів, а не побудова цілісних світоглядів.

Первісно (ще з XVIII століття) слова «реаліст», «реалізм» використовували у повсякденному мовленні, іменуючи ними тверезий, практичний тип мислення на противагу ідеалістичному, мрійницькому. З кінця 20-х років XIX ст. французька критика починає позначати цим терміном «нову школу» у малярстві й письменстві — на відміну від «літератури ідей» (класицизму) та «літератури образів» (романтизму).

Першим теоретиком реалізму вважають художника *Жака Курбе*, який у передмові до каталогу виставки своїх творів під назвою «Реалізм» (1855 р.), обґрунтував програмові засади напряду. Розробку теоретичної бази продовжили письменники *Жюль Шанфльорі* й *Луїс Едмон Дюранті*, що виступили з деклараціями на сторінках журналу «Реалізм» (1856 —1857 рр.).

Улюблені мотиви романтиків (екзотичні сюжети, зосередження на прекрасному, одухотвореному) тепер витісняли реаліями повсякдення. Художники-реалісти почали зображати простих робітників, селян за працею, бідноту, жебраків, побутові сценки, часто в похмурих, сірих тонах (для прикладу, полотно Курбе «Каменярі», «Похорон в Орнані», «Віяльниці», «Майстерня художника», «Після обіду в Орнані»). Це суперечило тодішнім уявленням про справжнє мистецтво, але відповідало духові часу.

Новий напрям явив собою послідовну *протилежність романтизму*. Властиво, на кожну тезу попереднього стилю він відповів своєю антитезою. Реалізм зосередився на найзлободенніших (хоч і прозаїчних) проблемах повсякдення і досить глибоко та різнобічно дослідив матеріальну, емпіричну грань світу та людину як суспільну й біологічну істоту. Але й виявив традиційне впадання в крайнощі, вузьке світорозуміння. Якщо романтик зосереджував основну увагу на внутрішньому світі особистості (а відтак — і на інтимному, родинному, духовному, містичному), то для реаліста стає визначальною проблема *взаємин людини і суспільного середовища*, впливу соціально-економічних обставин на формування характеру особистості.

Звідси визначальні *прикмети* реалізму:

1. *Раціоналізм*. Замість інтуїтивно-чуттєвого світорозуміння, характерного для романтиків, цей напрям на перше місце у мистецтві висуває *пізнавально-аналітичне*. Ідеологічною основою реалізму знову стає раціоцентрична теорія просвітництва. На нього впливає також філософія позитивізму, тогочасні досягнення природничих і суспільних наук (біології, медицини, психології, економіки, соціології тощо).

2. *Суспільно-економічний детермінізм*. З огляду на таку ідеологічну основу утверджується засада суспільно-економічного детермінізму (від лат. *determino* — обмежую, визначаю): письменник пояснює характер, учинки героя насамперед його соціальним походженням, становищем та умовами повсякденного життя, впливом оточення. Пригадаймо хоча б героїнь оповідань Марка Вовчка «Маша» чи «Ледащиця», Чіпку з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Пропаша сила». Чи ось Антось із роману Анатолія Свидницького «Люборацькі»: автор постійно підкреслює, що саме варварська антигуманна атмосфера бурси і семінарії перетворює цього щирого, допитливого хлопця на грубіяна, ледаря й бешкетника.

Насправді ж, зрозуміло, оточення впливає на вдачу і долю людини, але не тільки соціально-економічне. Чинять вплив також спадковість, національні та духовні корені. І найголовніше, людина, оскільки є істотою духовною, здатна сама визначати свою долю. Ці присутні ідеї реалісти заперечували або принаймні недооцінювали.

3. *Раціоналістичний психологізм*. Велику увагу реалізм приділяв дослідженню людської душі, сягнувши на цій царині неабияких здобутків у творчості найпотужніших талантів (Стендаля, Золя, Льва Толстого, Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького). І все ж психологізм реалізму обмежений, оскільки вузько раціоналістичний. Послідовні творці цього стилю недобачали основу психіки — душу як первину надматеріальну, вважаючи її за наслідок, а не причину, усього лише за вияв високого рівня саморозвитку матерії (мозку) і тільки. Звідси ототожнення психіки і свідомості та недооцінка, а то й заперечення позасвідомих процесів (тоді як, — за Зигмундом Фройдом, — насправді «психічні процеси самі собою неусвідомленні, усвідомлюються тільки поодинокі акти і фрагменти цілісного психічного життя»³³).

З іншого боку, справді глибокий психологізм — смерть реалізму. Коли митець досконало осягав психіку людини біологічно-соціальної, то помічав, що це тільки оболонка, що людина насправді не така проста й збагненна, як здавалося, — і намагався проникати глибше.

³³ Фройд З. Вступ до психоаналізу // Слово і час. 1995. Ч.5-6. С.45.

А там — позасвідоме, містичне. І реаліст або сахався й повертався назад, в оболонкову сферу, до звичної йому «впливології» (Лев Толстой, Панас Мирний), або переставав бути реалістом. Яскраві приклади цього другого шляху — еволюція Федора Достоєвського у бік теологічного містицизму чи французьких натуралістів, які започаткували модернізм, або майстра просвітницького реалізму Михайла Коцюбинського, що став фундатором українського імпресіонізму.

4. *Міметичність*. Визначальними у реалізмі були прагнення до об'єктивності та безпосередньої достовірності відображуваного, послідовне дотримання міметичних принципів (художнє відтворення життя «у формах самого життя»). Звідси — переорієнтація з минулого (чи майбутнього) на сучасне, конкретно-історичний підхід до явищ дійсності, розуміння історії як невинного поступу, правдоподібність у відтворенні деталей, конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди, переважання епічних, прозових жанрів у літературі, послаблення натомість ліричного струменя мистецтва. Принцип точної відповідності реальній дійсності усвідомлюється в цьому стилі за критерій художності, мистецької досконалості.

Чітко розкрив цю настанову Іван Нечуй-Левицький: «Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя, похолом на одкид берега в воді, з городем чи селом, з лісами, горами і всіма предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похолом на мрію, як сам одсвіт».

5. *Типізація*. Якщо у романтизмі засобом дослідження і моделювання світу був найчастіше символ, то в реалізмі таким засобом став тип.

Художній тип — це образ-персонаж, у якому відбиваються суттєві риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, а він при цьому залишається індивідуальністю. Загалом тип — це образ, у якому поєднано найхарактерніші вияви певної групи явищ емпіричного буття.

Типізація — найкращий спосіб дослідження «речей для нас» (буття матеріального та людини біологічно-соціальної), позаяк ці вияви світу засадничо стандартні. Але будь-який вияв трансцендентного буття (насамперед людина духовна) засадничо одинний, неповторний, тому типізації не піддається. Реалісти ж часто намагалися типізувати і ці вияви. Через те й виходив у них «цілісний» портрет людини та світу нерідко спрощеним, схематично-стандартним, класово обмеженим. Пригадаймо хоч би п'єсу Марка Кропивницького

«Глитай, або ж Павук», повість Івана Франка «Борислав сміється», повістеву дилогію Бориса Грінченка «Серед темної ночі» та «Під тихими вербами», чимало інших творів.

6. *Епічність*: зосередження уваги на подіях, перевага прозових епічних жанрів (роман, повість, оповідання), розлогі докладні портрети, пейзажі, авторські відступи, діалоги й монологи.

7. *Розповідна манера*: якщо у романтичних творах переважала усно-розмовна оповідь (від 1 особи), то в реалістичних — розповідь (від 3 особи). Це дозволило поглибити об'єктивність, соціальний аналіз, панорамність зображуваних явищ, хоча послабило суб'єктивізм, психологізм.

У кращих своїх зразках класичний реалізм сягнув вершин художньої майстерності, його ж обмеженості (згадані й незгадані) виростають з одного кореня — з недооцінки суверенності й неповторності людини, духовних граней її психіки.

Серед найвидатніших зарубіжних письменників-реалістів французи Оноре де Бальзак, Стендаль, Гюстав Флобер, Еміль Золя; англійці Чарльз Діккенс, Вільям Теккереї; росіяни Іван Гончаров, Федір Достоєвський, Лев Толстой, Александр Островський; американець (США) Марк Твен; поляки Болеслав Прус, Еліза Ожешко та ін.

Б. Особливості українського реалізму. Письменства різних націй збагатили цей напрям своїми неповторними варіантами. Який же український варіант реалізму?

Уже йшлося про те, що реалістичний тип світосприймання надто чужий нашій літературі, як раціоцентризм назагал чужий емоційній, романтичній українській душі. Тому вітчизняний реалізм вирізнявся вельми специфічними рисами.

Митці пошевченківської епохи опинилися в трагічній роздвоєності: з одного боку, раціоцентричний стиль доби (друга половина XIX ст.) не давав їм цілком прийняти романтичний погляд на світ, з іншого — глибинна українськість не дозволяла цілком позбутися національної романтики. Ті наші земляки, які мали заслабкий національний стрижень, переходили в упривілейовану культуру метрополії — Володимир Короленко, Федір Сологуб, Ганна Горенко (Анна Ахматова), Дмитро Мережковський, Михайло Зощенко та інші.

Поруч з тим в українському письменстві аж до 90-х років XIX ст. (і далі, доки не злилася з модернізмом) продовжувала існувати, щоправда в затінку, ціла школа виразних романтиків: Яків Щоголів, Леонід Глібов, Степан Руданський, Олекса Стороженко

та інші. Та й у всіх практично реалістів час від часу проривалися щиро романтичні твори або мотиви: оповідання «Максим Гримач», «Свекруха», «Данило Гурч», «Чари» у Марка Вовчка, роман «Князь Єремія Вишневецький», казка «Запорожці» у Нечуя, осяяний неземною чистотою образ польової царівни з «Пропащої сили» або шкіц «День на пастівнику» у Мирного, історичні драми у Грінченка тощо. Зрештою, уже та обставина, що митець, попри всі перешкоди, писав по-українськи, засвідчувала його національну романтику. До речі, зауважмо: коли у Франції реалізм започаткувався Бальзаком ще в кінці 1820-х років, у Росії досягнув розквіту уже в другій половині 40-х, то в Україні з'явився лише на зламі 50-60-х.

В українському реалізмі знаходимо характерний для цього напрямку назагал неглибокий, раціоналістичний психологізм. Скажімо, на думку Мирного, єдина основа психіки людини — раціо, наука і досвід творять наше духовне єство, психічної спадковості немає, як і надраціональних сфер душі. Усяка сильна емоція є нібито патологією, порушує раціональну «нормальність» психіки. Тому не дивно, що автори «Хіба ревуть воли, як ясна повні?» вважали причиною зламу, трагедії Чіпки його особливу вразливість, емоціоцентризм.

Нечуй порівняно з Мирним пішов далі у дослідженні глибин людської душі, визнавши несвідоме психічне життя, намагаючись вловити гармонію емоційного й раціонального первнів психіки. Проте загалом і його психологічна модель залишилася в рамцях раціоцентризму (та ж таки оболонковість зображення, відсутність поняття підсвідомості)³⁴.

Реалістичний стиль утвердився і в інших видах українського мистецтва, насамперед живописі і театрі, згодом — у скульптурі. Видатні художники-реалісти Микола Ярошенко, Опанас Сластіон, Микола Пимоненко, Ілля Рєпін (Ріпін), Сергій Васильківський, Костянтин Трутовський, Корнило Устиянович, Теофіл Копистинський; у реалістичному стилі працювали також скульптори Леонід Позен, Пармен Забіла та ін. Реалістичну традицію розвивали Театр корифеїв та інші акторські трупи на Наддніпрянщині, а також театр товариства «Руська бесіда» у Львові.

В українській літературі другої половини XIX ст. проступають прикмети кількох *течій* напрому.

1. Найпотужніша течія — **побутово-просвітницький реалізм**. Представники цієї течії (Марко Вовчок, Анатоль Свидницький, Панаас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Борис Грінченко, молодий

³⁴ Докладніше цю проблему розглядає М. Тарнавський у статті «Майстерність психологічного аналізу чи ілюзія психологізму?» (Слово і час. 1992. Ч.8. С.75-79).

Михайло Коцюбинський) переважно досліджували родинні, виробничі, соціальні стосунки героїв, зосереджувалися на морально-етичній проблематиці. Показуючи кричущі вади суспільства, ці письменники наголошували, що шлях до порятунку — це *духовне вдосконалення, освіченість, культура, добропорядність*. Яскравою ознакою цієї течії є, зокрема, *етнографізм* — особливо докладне змальовання національного колориту українського народу — побуту, звичаїв, обрядів, вірувань.

2. У 80—90-х роках XIX с. частково виокремлюється з попередньої ще одна течія — **революційний реалізм**. Представники цієї течії відкидали еволюційний розвиток суспільства, духовне вдосконалення людини як головний важіль соціально-економічних, політичних змін. Натомість підпорядковували свою творчість пропаганді визначальності економіки, а не моралі, провідної ролі трудящого люду в суспільстві, насильницької збройної зміни суспільного ладу, фізичного знищення панівних верств. Послідовними революційними реалістами були Павло Грабовський та Михайло Павлик. Позначки цієї тенденції помітні в окремих творах Лесі Українки («Дим», «Напис в руїні», «Пісні про волю»), у повісті Михайла Коцюбинського «Fata morgana» (образ Марка Гуці), у творчості молодого Івана Франка («Беркут», «Гадки на межі», «На суді», «Товаришам із тюрми», «Думи пролетарія», «Тюремні сонети»), — у зрілому віці митець однозначно і вмотивовано відкине цю настанову, як і сам реалізм загалом.

3. Досить помітно утвердився в українській літературі також **натуралізм** (від лат. *natura* — природа). Ця течія зародилася у Франції, її ідеологом виступив *Еміль Золя*. Також у натуралістичній манері працювали Гюстав Флобер, брати Гонкури, Альфонс Доде, Гі де Мопассан, інші знані майстри слова.

Натуралізм розвинувся як різка опозиція, протидія панівним тоді у французькому суспільстві замшлому католицизмові, примітивному містицизмові, дрімучому марновірству, а також лицемірному офіційному оптимізмові, нарочитому недобачанню кричущих соціальних проблем, святенницькому замовчуванню «неблагоприс-тойних» сторін життя.

Такому підходові натуралісти протиставили «*науковий погляд на світ*»; намагалися через використання здобутків природничих наук пізнати й відтворити «істинну», «реальну» картину буття.

Найпомітнішим виявом цієї течії стала двадцятитомова серія романів Золя «Ругон-Маккари» (що мала, до речі, показовий підзаголовок «Соціальна і природна (тобто біологічна. — В.П.) історія однієї родини в епоху II імперії»). Провідна надія усього циклу — наукоподібна точність у зображенні зовнішнього середовища

та людей, успіхи і невдачі яких, на переконання автора, зумовлені насамперед спадковістю. Блискучу кар'єру Ругонів пояснено тим, що в їхніх жилих тече здорова кров, а падіння Маккарів — поганою спадковістю.

Писання натуралістів незрідка нагадували клінічні документи, історії спадкових хвороб, протоколи судової експертизи. Це були спроби перетворити художній твір на точну *копію факту*. Основним засобом у цьому стилі став опис. Як слушно спостерегла Леся Українка, за правдою факту натуралісти не бачили художньої узагальненої правди і перебували під гіпнозом факту.

Закономірно, що згодом настанова натуралістів привела їх до межового нігілізму й утилітаризму та до *соціал-дарвінізму* (тобто механічного перенесення на життя суспільства визначальних принципів функціонування природи, відкритих Чарльзом Дарвіном, — боротьби за існування та природного добору).

Одначе у своїй часі натуралізм відіграв позитивну роль. Демократизував мистецтво, розширив його тематику, показуючи все нові площини життя (дно міста, побут робітників, паталогічну психіку), розкривав підсвідомі мотиви поведінки. Властиво, він став черговим кроком до реалізму (у шерехівському розумінні — до адекватнішого пізнання людиною дійсності).

Найвиразніші *рис*и натуралізму:

1. «Знижене» трактування традиційних сюжетів.
2. Зумисна вульгарність стилю автора і мови героїв.
3. Непричетність, байдужість автора, зображення такої дійсності, яка сама себе оприявнює.
4. Потужний і гострий сатиричний струмінь.
5. Широка панорама сучасного життя в його технічних, побутових, професійних аспектах.
6. Межовий детермінізм — підкреслення повної залежності характеру, вчинків героя від його генетичних коренів та фізіологічно-інстинктивної царини, а також виховання.
7. Розкриття найтемніших «фізіологічних» сторін людської душі.

Окремі позначки натуралістичного стилю помічаємо в романах Панаса Мирного та Івана Білика «Пропаща сила», Панаса Мирного «Повія», у повісті «Бурлачка» Івана Нечуя-Левицького. Виразно натуралістичний прозовий бориславський цикл Івана Франка, а також повість «*Voia constrictor*».

Окреслимо побіжно натуралістичну специфіку **бориславських оповідань Франка**³⁵.

³⁵ Див. докладний аналіз цієї проблеми у праці Миколи Ткачука «Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка» (Тернопіль: ДТПІ, 1997).

1. Автор у цих творах, спираючись на найновіші тоді досягнення соціології, економіки, психології, фізіології, художньо достовірно змодельював реальну *суспільну панораму своєї доби*. Він збагатив вітчизняну літературу новими темами та образами з повсякденного життя — картинами праці й побуту робітника-ріпника, підприємця, будівельника, наймита, поденниці, лісоруба, вівчаря.

2. У бириславському циклі дано безпристрасний науковий *аналіз соціально-економічних взаємин* того часу — первісного етапу нагромадження капіталу в Галичині. Показано занепад патріархального сільського штибу життя, обвальне зубожіння селян, надто швидке зростання індустрії, що згубно позначилося на існуванні різних суспільних верств, занепад моралі під ударами голого прагматизму. Зафіксовано появу акціонерного капіталу, зародження організованої боротьби робітників тощо. При цьому митець відмовляється від сентиментального замилювання дійсністю, від лакування, нав'язливого моралізаторства та ідеологізації, він наголошує: «Я не хочу, як Бальзак, вирішувати, яким повинен бути устрій людського життя... Я задовольняюсь роллю вченого, зображуючи дійсність».

3. Така світоглядова настанова зумовила і *жанрово-стильові особливості*. Франко використовує жанр нарису, замальовки з натури, аби якомога достовірніше передати «шматок дійсности», що несе в собі «людські документи» чи «факти». Показова уже сама назва збірки: «Борислав. Картини з життя підгірського люду».

Письменник нагромаджує деталі, органічно поєднуючи їх між собою, як це буває і в житті, дбає про те, щоб із усього розмаїття подробиць, картин зобразити «теперішнє як історію» у багатстві дійових осіб, явищ, подій.

Так досягається концептуальна єдність бориславських творів, здійснюється *принцип циклізації*. Цей принцип (особливо характерний для натуралізму, пригадаймо хоч би «Ругон-Маккари» Золя) зумовлений розумінням того, що естетична цілість дійсности може бути передана не цілістю одного твору, а сукупністю, ансамблем творів, такою структурою, яка б відтінювала самодостатні рамця одного тексту іншими, розширювала б його семантичне поле.

Інтер'єри, екстер'єри, пейзажі, портрети, побутові картини повсякденного життя селян, ріпників, підприємців, орендаторів, шинкарів, священиків просякнуті сірими, безбарвними фарбами. Наприклад, описуючи ранковий вихід робітників до праці коло нафтових ям, автор невтішно констатує: «Нічого сумнішого в світі немає, як товпа ріпників, спішачих на роботу. Край улиць ями та горби глини, — немов глибоченні гроби, отверті для тисячі живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, — чорні ріпники, — стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дровами, — ось

усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних маґазинів та ще брудніших помешкань жидівських». А такими постають перед читачем жінки-робітниці: «їх лица пожовкли з нужди, їх руки немов обросли глиною і земним воском, їх одіж — то позшиване лахміття, що ледве-ледве держиться на тілі. Старі, недугами та грижею поорані лица лежать обок молодих, що ще не стратили слідів краси, хоча цвіт їх уже зв'ялила передчасна тяжка праця, і нужда, і розпуста» (оповідання «Ріпник»).

Такі описи житла, праці, зовнішності людей з натуралістичною точністю фіксують моменти «тваринного» існування спролетаризованих учорашніх селян.

4. У бориславському циклі автор часто й докладно описує *процеси праці ріпників*, при цьому рясно використовує *професіоналізми*: «Ну, тумане якийсь! Пощо корбу розкручуєш? Хіба не видиш, що я ще на березі стою. Дай же ми в кибель добре стати, — не квапся! Подай сюда дзюбак! А риль ось, — добре! Сокиру і долото тре буде в руки взяти! Ну, тепер! А поволі розкручуй, — чуєш? Поволі!... Чорт бери тоту линву! Яка, пся пара, тонка...» (оповідання «На роботі»).

5. Залучаючи найновіші досягнення психологічної науки, Франко ретельно відтворює й аналізує *душевний світ людини*, дає панораму не лише соціальних, а й *психологічних типів*. Значну увагу зосереджує на виявах *позасвідомої царини психіки* — передчуттях, снах, мареннях (той же образ Ганки у «Ріпнику»).

Для реалізації психологізму в циклі застосовано цілу гаму художніх засобів, зокрема внутрішній монолог, що наближається до потоку свідомості; відтворення пейзажу через сприймання персонажа; інтроспекції та ретроспекції; розв'язання проблем у свідомості героя, у роботі його думок (про події, їхню оцінку довідуємося з настроїв та почуттів персонажа); двопланова розповідь — одна точиться вголос, а друга спливає у глибині свідомості.

6. Розв'язки бориславських оповідань зазвичай *трагічні*, власне, це історії болісної *загибелі людських ілюзій*. Автор постійно підкреслює, що нова суспільно-економічна дійсність (царство Задухи) цілком визначає якщо не вдачі, то долі людей. Показові у цьому плані дві редакції оповідання «Ріпник»: у першій Іван після смерті Фрузі перероджується і повертається з бориславського дна до природи, до праці коло землі; у другій редакції він гине від рук підприємця Менделя.

7. Вельми прикметний у бориславському циклі й образ *оповідача*: він уже не «суддя» (як то було у романтиків та реалістів-просвітників), а *безсторонній спостерігач*, який не звертається до героя або читачів, не повідомляє нічого про себе, ні про свої смаки, ні про свої оцінки того, що відбувається.

6.9. МОДЕРНІЗМ³⁶

(кінець XIX–XX століття)

А. Світоглядове підґрунтя і риси напрямку. На межі XIX – XX століть в європейській культурі поступово утверджується новий тип світосприймання й мистецький напрям — модернізм. Його появу зумовили якісні духовно-суспільні зміни, що відбувались у цей час.

До кінця XIX ст. поступово завершувався найтяжчий у ринковій моделі господарювання — період «дикого капіталізму», первісного накопичення капіталу. У передових країнах Європи, США, Канаді розгорталася *посилена індустріялізація* — будували великі заводи, відповідно розвивалася наука і техніка.

Як наслідок, пожвавилась *урбанізація*: розросталися давніші і з'являлися нові міста — зі своїм модернізованим побутом, культурними запитами. Збільшувались і набирали ваги такі суспільні верстви, як *пролетаріят* та *інтелігенція*.

Ці процеси призводили до *розриву* між традиційним патріархальним, сільським і міським модерним укладами життя. Зникали в минулому станові упередження, суспільство невпинно *демократизувалося*.

Світ мінявся на очах до невпізнання. На жаль, усі ці зміни відбувались вельми суперечливо й болісно. Особливо в таких відсталих і деспотичних країнах, як Російська імперія. Нерідко украй загострювалися класові, національні, міждержавні незгідності, лютували економічні кризи. Зрештою це призвело до небаченої доти за масовістю й жорстокістю Першої світової війни, а за нею — до кровопролитних революцій у багатьох країнах Європи. І нарешті, до постання двох тоталітарних, антилюдських за суттю систем — російської комуністичної і німецької нацистської.

Але ті катаклізми стануться трохи згодом. А поки, на межі XIX й XX століть, виразно *модернізуються всі царини життя*. Людина хотіла, наприклад, наблизитись до небес, тому й почала від 1885 р. споруджувати хмарочоси (здебільшого — в Америці, у Києві — від 1912 р.). Назріла потреба швидко пересуватися — і 1885 р. німець Карл Бенц створює перший автомобіль, 1903 американці брати Райт — перший літак, а 1914 р. українець Ігор Сікорський представив перший пасажирський літак. 1892 р. український фізик Іван Пулюй відкрив х-промені, що спричинило якісний стрибок у науці, уможливило проникнення у глибини матерії. Потреба збільшувати врожайність зернових стимулювала на півдні України вирощувати нові сорти озимини (підприємець Євген Чикаленко). Помітним

³⁶ Модернізм — від франц. *moderne* — новітній, сучасний.

кроком уперед у психологічній науці став психоаналіз австрійця Зигмунда Фрейда, який зосередив увагу на позасвідомих основах людської душі. 1893 р. український механік Йосип Тимченко винайшов кіноапарат, започаткував кіно.

Це був час ейфорії від можливостей людського раціо, точних наук. І справді, тоді досягнуто багато. Але здавалося, що людина своїм усемогутнім розумом може досягнути всього — як завгодно змінити природу, себе, світ.

Утвердження модернізму як типу світосприймання зумовили передовсім два духовні чинники.

1. *Гносеологічний*³⁷. Людину вже не задовольняли відповіді на головні питання буття, які давав реалізм. Природничі науки зробили ряд відкриттів (поле як форма існування матерії, подільність атома та ін.), що порушили, спростували старі матеріялістичні уявлення про будову світу. Знову набули актуальності тези про непізнаність і неможливість цілковитого пізнання буття, про малу ефективність суто раціонального пізнання. Ставало очевидним, що для глибшого осягнення природи й сенсу існування світу й людської душі слід поєднувати свідомі й позасвідомі, раціональні й ірраціональні (емоційні, інтуїтивні) ресурси психіки.

2. *Психологічний*. Не задовольняла також реалістична настанова, за якою особистість цілком залежна від суспільних умов, середовища й виховання. Людина жадала бути вільною за будь-яких обставин, мати право вибору, активно творити свою долю, виявляти неповторність. Тому в модернізмі на перший план виходить конкретна, унікальна *особистість* із її складним внутрішнім світом (а не типізована усереднена маса).

Світоглядом ґрунтом (і водночас виявом) нового типу мислення стали натурфілософія та «філософія життя», що набули популярності у кінці XIX-на початку XX століть. *Натурфілософія* передбачає сприймання природи як живого, одухотвореного цілого, тісний взаємозв'язок людини і природи, Всесвіту.

Творці «*філософії життя*» — німецькі мислителі Артур Шопенгавер, Едвард фон Гартман, Фрідріх Ніцше, Зигмунд Фрейд. Доти традиційна філософія стверджувала, що дійсність жорстко детермінована певним усемогутнім началом (фізичними законами, розумом чи Богом). Нові ж філософи бачили світ як активний (рухливий, розпульсований), хаотичний потік життя. Розум, свідомість відіграють у ньому лише скромну, насамперед технічну роль. Адже, — як

³⁷ Гносеологія (від дав.-грец. γνῶσις — «пізнання» і λόγος — «вчення, наука») теорія пізнання, механізм пізнання людиною світу.

наголошував Шопенґавер, — основні життєво важливі процеси (зачаття, збереження і розвиток організму, загоювання ран тощо) відбуваються позасвідомо. А Фройд довів, що рушієм дій людини є не розум, а позасвідомі потяги.

Бурхливо розвинувся *новий напрям у мистецтві*. Причому перехід від реалізму відбувався одразу двома шляхами: через різкий контраст (неоромантизм) і через поступову трансформацію (імпресіонізм, експресіонізм, неореалізм).

Визначальні риси модернізму такі:

1. *Інтуїтивний* спосіб осягнення світу поруч з логічним.
2. *Індивідуалізм, суб'єктивізм*, зосередження на «Я» автора, героя, сприймача, на неповторній душі особистості.
3. *Поглиблений психологізм*. Заперечення залежності характеру і вчинків героя лише від зовнішніх умов його життя, посилена увага до внутрішнього світу, до позасвідомих царин психіки, внутрішньої боротьби роздвоєного людського «Я».

Засадничу різницю поміж реалістичним і модерністським психологізмом проникливо зауважив Іван Франко (1904 р.): «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин — і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною ляппою, освічують все оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й оскільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться змалювати»³⁸. Себто коли в класичному реалізмі людський характер розглядали найчастіше як наслідок зовнішніх впливів, обставин і подій, то в модернізмі вся увага переноситься на особистість, її внутрішній світ, людина постає самодостатньою індивідуальністю зі «складною душевною організацією» (як висловлювався Михайло Коцюбинський).

4. *Наскрізний ліризм* — настроєвість, посилена увага до переживань почуттів, емоційних станів, інтимна, неформальна настанова. Лірична атмосфера панувала не тільки в поезії, а й у прозі, драматургії, публіцистиці.

Цю рису в манері письма модерністів знову ж таки чітко фіксує Іван Франко: «Для них головна річ — людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах... Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розмита в

³⁸ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі// Зібр.тв.: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т.35. С.108.

них. Звідси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі. В порівнянні до давніших епіків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо 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, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі»³⁹.

Помітьмо принагідно бодай таку особливість: якщо реалізм був добою епічних жанрів, а поезія в той час майже цілком деґрадувала, то модернізм, навпаки, став розквітом поезії. А водночас навіть найпослідовніша епіка (романна, повістєва, драматична) ліризується, з'являються нові відповідні жанри, як-от: лірична новела («*Intermezzo*» Михайла Коцюбинського), лірична драма («*Зів'яле листя*» Івана Франка), драматична поема («*Одержима*», «*На руїнах*», «*Вавилонський полон*» Лесі Українки).

5. *Основоположний естетизм*. Якщо реаліста передовсім обходило «що сказати», то для модерніста велике, часто головне значення мало «*як сказати*». Краса для модерніста — уже не тільки форма, а й зміст, мета його творчості, у творенні краси (ідей, образів, композиції, мови, віршування) він убачає свою місію досотворення, удосконалення світу.

6. *Символізм*. Відкинувши типізацію реалізму (що в основному і зумовлювала оболонковість того світогляду), модерністи повернулися до символу як основного знаряддя осягання і моделювання світу. При надзвичайній строкатості модерністських течій творчість їх представників наскрізь символічна.

7. *Мітотворчість* як одна з форм символізації, себто звернення у мистецьких творах до образів, мотивів, сюжетів, ідей, моделей буття давніх мітів, легенд, казок, поєднання їх із набутками власної авторської фантазії, інтуїції.

8. *Умовність*, відмова від мімесису. Ця риса спричинена попередніми, надто ж глибинним психологізмом, символомисленням та естетизмом. Вона характерна передовсім для таких модерних течій, як символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, хоча помітно проступає і в решті течій напрому. Хосе Ортеґа-і-Ґасет називав цю особливість «дегуманізація мистецтва», себто відхід від прямого наслідування повсякденної людської дійсності⁴⁰.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Див. докладніше: Ортеґа-і-Ґасет Х. Дегуманізація мистецтва// Вибрані твори. С.238-272.

Мистецтво класичного реалізму намагалося бути безпосереднім відбитком життя, цілком прив'язувалося до «живої» реальності, що точніше віддзеркалювало довколишність, то досконалішим вважалося. Цей «надмірний» реалізм надто вже приземлював, поневолював творчість, не дозволяв вести людину до буття трансцендентного, до інших вимірів, сиріч витравлював сутність мистецтва.

Тому модерністи пішли шляхом вивільнення мистецтва з затісних суто людиноподібних форм шляхом дегуманізації. Їхня мета — вивратися за межі емпіричної реальності, зобразити щось інше, ніж людина сприймає в повсякденні своїми п'ятьма органами чуття. Такі дегуманізовані твори кидають нас у незвичний, незбагнений Всесвіт, примушують мати справу з предметами, явищами, з якими людські (емпіричні) стосунки неможливі. Тому ми повинні винаходити інші, досі нечувані види взаємин, щоби сприймати такі образи, а значить розширюються обрії доступного нам буття.

Першим дегуманізатором музики Ортеґа-і-Ґасет вважав Клода Дебюссі, поезії — Стефана Мальярме.

На думку еспанського мислителя, передовсім спрацьовують два прийоми дегуманізації:

- *Метафоричність*. Метафору застосовували і в традиційному міметичному мистецтві, але там вона лише «огортала» реальність, прикрашала її. Модерністи ж за допомогою метафорики створюють власну, паралельну реальність, нерідко вбачають у метафоризації мету творчості. Звідси досить характерне для цього напрямку гасло «мистецтво для мистецтва», тобто спроба у своїй уяві цілком ігнорувати недосконалу повсякденну дійсність, а замість неї творити вишукану мистецьку.
- *Зміна звичайної перспективи*. З погляду людини, речі мають свій природний лад, певну ієрархію. Деякі здаються нам дуже важливими, інші — менше, а ще інші взагалі можна не брати до уваги. Аби задовольнити прагнення до дегуманізації, не обов'язково змінювати природний стан речей (вдаватися до метафоризації). Досить порушити наявну ієрархію цінностей і створити мистецтво, в якому незначні події життя з'являються на першому плані в монументальних розмірах. Найкращий доказ того, як можна подолати реалізм, пильно розглядаючи мікроструктуру життя через збільшувальне скло, це твори Марселя Пруста або Джеймса Джойса.

Виразно засвідчує настанову на умовність характерний для модернізму різновид композиції — **монтаж** (франц. montage — збирання, компонування). Це — прийом організації художнього твору, що полягає у вільному поєднанні різноманітних, відносно самостійних компонентів.

Ознаки монтажу: • відсутність просторово-часової узгоджености між фрагментами тексту; • непослідовність подій; • асоціативний, багатозначний зв'язок частин твору.

Монтаж розрахований на активізацію сприйняття читача, котрий покликаний досягнути всю різноманітність елементів твору і поєднати їх у своїй свідомості, відтворити те, що не сказано автором. Монтаж поглиблює багатозначність образів і подій, уможливорює різне прочитання твору, відкриття підтекстів і надтекстів. Яскраві зразки монтажу знаходимо у творчості Томаса Еліота, Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Миколи Хвильового, Юрія Яновського, Олександра Довженка.

9. *Волютаризм* (від лат. *voluntas* — воля). Це культ сили волі, активності, чину, боротьби. Ця настанова стала відповіддю на раціоналістичну пасивність, споглядальність, фаталістичність (покору нібито всемогутнім об'єктивним законам природи) людини доби реалізму.

Завдяки цілеспрямованій дієвості модерністи багато досягли, докорінно змінили — в мистецтві, науці, суспільному устрою. Щоправда, не завжди на краще. Річ у тім, що такий підхід часом штовхав до межового індивідуалізму, відкидав не тільки раціоналістичний гуманізм (заперечення Бога, а натомість обожнення людини, її розуму), а й мораль загалом — основу людськості. Волютаризм же приніс у модерністський характер такі риси, як догматизм, дражливу нетерпимість до інакодумства, а то й епатажність.

Отже, якщо одні модерністи ігнорують реальність (прихильники «чистого мистецтва»), то інші вдаються до соціального бунтарства. Не випадково ключова у модерністському світосприйманні ідея про *всебічну емансипацію*⁴¹ — жінок, пригноблених націй, суспільних верств тощо.

Модерністський волютаризм виростав насамперед із філософії *Фрідріха Ніцше*. Її суть: усталений спосіб життя, релігії, мораль, знання й уявлення — хибні й лицемірні. Вони не рятують людину від страждань, а лише посилюють їх. Людина має вибір: або покійно скніти під гнітом цих забобонів, або бунтувати проти них. Більшість обирає перше, тому є жалюгідним натовпом. І лише окремі — друге, тоді вони стають *надлюдьми*. Для цього треба знайти в собі сміливість відкинути «мораль рабів», усі попередні ідеали людства, зміцнити власний дух і волю, стати центром сили і, виходячи тільки із себе, конструювати весь інший світ. Усім живим, мовляв, рухає сліпа *воля до влади*, тобто прагнення самоствердження. І тільки надлюдина здатна сягнути цієї мети. Традиційній етиці (поняттю

⁴¹ Емансипація (від лат. *емансіро* — формально звільняти від опіки) — звільнення від якої-небудь залежності, скасування якихось обмежень, зрівняння у правах.

про мораль, добро і зло), примітивному побутовому животінню Ніцше протиставив естетику — красу природи і мистецтва.

Філософ відкидав християнство як «мораль рабів» — за ідеї про рівність усіх людей перед Богом, про самообмеження людини, що вбиває «волю до влади». Його гасло: «Бог умер!».

Такі радикальні висновки Ніцше можна розглядати як протест свободи проти традиційної моралі як обов'язку. Упродовж тисячоліть людину примушували (нерідко з корисливою метою) бездумно виконувати певні приписи (часом безглузді, забобонні), не пояснюючи переконливо, чому, для чого. Така ситуація породжувала примус, лицемірство, святенництво, занудність, інертність укладу життя. Проти цього й бунтував Ніцше. Він поставив людину перед складним вибором: несвобода моралі чи аморальність свободи? До ідеї поєднання цих двох категорій прийдуть уже наступники Ніцше. Хоча й сам він наближався до неї. Наприклад, зауважував: «Ми повинні звільнитися від моралі, щоб зуміти морально жити».

Утім, свої погляди мислитель розкрив не чітко, а метафорично, хаотично, суперечливо. З одного боку, його надлюдина — це аристократ духу, з другого — егоїст, що не визнає жодних моральних обмежень чи зобов'язань, не знає любови. Очевидно, тому ніцшеанство одним послідовникам допомагало стати сильними, духовно незалежними й багатими творцями, що блискуче зреалізували себе у мистецтві, науці, політиці. Інших же підштовхнуло до самозакханості й людиноненависництва.

10. *Ідеологічність*. Ця риса безпосередньо зв'язана з попередньою. Для модерніста вельми характерна переконаність, що людина здатна перебудувати, удосконалити дійсність, він зазвичай пропагував власний рецепт такої перебудови.

Не випадково саме в цю добу зародилися й цілком зреалізувалися дві доти безнадійно утопійні моделі життєустрою, що силилися докорінно перетворити світ і людину — комуністична та націонал-соціалістична. Хоча, крім цих згубних, модернізм приніс світові й чимало продуктивних ідей, що сприяють поступові, особливо ж — естетично цінних.

Найбільш цілісною й стійкою філософсько-естетичною системою з тих, що виробились у рамцях модернізму, став **екзистенціалізм** (від лат. *existentia* — існування), що зосереджує основну увагу на *індивідуальному існуванні та самовираженні людини*. Серед найвідоміших *попередників і теоретиків* екзистенціалізму — Григорій Сковорода, Серен К'єркегор, Фрідріх Ніцше, Мартін Гайдеггер, Карл Ясперс, Федір Достоєвський, Микола Бердяєв, Володимир Винниченко, Жан Поль Сартр, Альбер Камю.

Ця концепція виявляється у двох щільно взаємопов'язаних аспектах — філософському й естетичному (мистецькому).

- *Філософський аспект*. Екзистенціалізм заперечує раціоналістично-матеріалістичний погляд на світ, виходить з позицій індивідуалізму та ірраціоналізму, намагається пояснити буття через призму особистого існування людини.

Буття для людини назагал незбагненне. Але є один його різновид, досить добре нам знайомий — *наше особисте існування* (екзистенція). Саме через нього відкривається доступ до буття загалом.

Основна властивість людської екзистенції — *стан свободи* (існування за власною природою, вільна самореалізація). Обов'язковою передумовою свободи є *можливість вибору*. Отож людина як єдина вільна істота постійно перебуває в ситуації вибору. Потреба робити вибір — найтяжче випробування, бо передбачає величезну *відповідальність* перед собою і людством. Найголовніший вибір, який доводиться робити людині — це вибір між справжнім і несправжнім існуванням.

Тяжіння до всього речового, минулого — побутового комфорту, тілесних насолод, багатства, слави спричиняє *несправжнє існування*. Тоді людина втягується у метушливу сірість повсякденного буття, де вона стає не суб'єктом, а об'єктом рішень та дій інших людей. Тобто *відчужується* від справжнього існування, своєї екзистенції (неповторної духовної суті). А відтак деградує, рухається до самознищення.

Проте людина завжди має шанс розпочати справжнє існування. До цього підштовхують т. зв. *межові ситуації*, коли відбувається розрив звичного плину щодення — життєві невдачі, хвороби, втрата близької людини, страх власної смерти тощо. Під впливом межової ситуації (духовної кризи) людина переживає *екзистенційний страх* (За Сартром, «екзистенційну тривогу», «нудоту», за Камю — «тугу», «нудьгу»), бо перед нею раптом відкривається моторошна безодня буття (незбагненність світу).

У такі моменти людина усвідомлює всю потворність, протиприродність, марноту, себто несправжність свого попереднього існування. Усвідомлює, що вона насправді не об'єкт, не річ, а отже, чужа, самотня, приречена на страждання у цьому світі речей, матеріальних законів, «інших» людей. Водночас людина усвідомлює свою неминучу смертність, постає перед доконечністю вибору свого ставлення до смерті. Відтак замислюється над питаннями: навіщо жити? як жити?, відчуває муки вільного вибору. Так починається *справжнє існування* (реалізується екзистенція людини). Цей процес фактично полягає у подоланні людиною силового поля матеріального світу (земного, детермінованого, відносного, тимчасового буття), у рухові

до свободи. Якраз усі ці ідеї сконцентровано висловив Сковорода в автоепітафії: «Світ ловив мене, але не піймав».

У поглядах на свободу екзистенціалісти розходяться. Прихильники *атеїстичного* крила (Винниченко, Сартр, Камю) вважають, що світ незбагнений в принципі, а отже абсурдний, у ньому немає місця Богам. Вирватися за його межі людина не може, відтак свобода для неї — це *бунт* супроти абсурдності буття без жодної надії на перемогу (фаталізм).

Прихильники *теїстичного* крила (Григорій Сковорода, Федір Достоєвський, Микола Бердяєв, Карл Ясперс) доводять, що людина здатна пізнати істинний механізм буття, переконатися, що насправді воно не абсурдне, а має мету й чіткі закони розвитку. Отже, має змогу здобути гармонію зі світом і стати вільною. Але все це можливе лише за умови найглибшої, найінтимнішої віри, за умови перетворення себе на боголюдину.

- *Мистецький аспект*. Більшість екзистенціалістів є водночас філософами і письменниками, бо, на їхнє переконання, «мислять тільки образами, хочеш бути філософом — пиши романи».

Основні *екзистенційні мотиви* у мистецтві — відчуження особистості від світу; страх; відчай; самотність; розгубленість перед очима свободи і смерті; розчинення людини в масі; пошуки прихованого сенсу буття, власного існування, істини, Бога; щастя любови, свободи самореалізації тощо.

Саме ці мотиви помітно домінують у творчості багатьох видатних письменників світу. Серед них — росіянин Федір Достоєвський, австрійці Франц Кафка, Райнер Марія Рільке, німці Еріх Марія Ремарк, Томас Манн, французи Жан Поль Сартр, Альбер Камю, Ежен Йонеско, американці (США) Френсіс Скотт Фіцджеральд, Джером Девід Селінджер, Ернест Гемінгвей, японець Кобо Абе та ін. автори. Екзистенційна домінанта виявляється і в інших видах мистецтва, скажімо, у малярстві (Вінсент ван Гог, Едвард Мунк, Микола Ге, Сальвадор Далі, Іван Марчук) чи в кіні (Мікеланджело Антоніоні, Інґмар Бєргман, Андрій Тарковський).

Корені *українського* екзистенціалізму надзвичайно глибокі — адже українцям доводилося протягом століть жити в умовах постійного екзистенційного вибору між життям і смертю (як в особистому, так і в національному вимірах). Отож екзистенційні мотиви проймають весь наш *фольклор* (особливо козацькі, чумацькі пісні, балади), творчість Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Володимира Винниченка, Валер'яна Підмогильного, Тодося Осьмачки, Василя Барки, Василя Стуса, Валерія Шевчука, Степана Процюка, Оксани Забужко, Костянтина Москальця, Леоніда Кононовича та багатьох інших митців.

Б. Етапи модернізму. Якщо розглядати напрям у діяхронному вимірі, то можна вирізнити, щоправда дуже умовно й нечітко, три етапи його розвитку.

1. **Декаданс** (від франц. *dekadence* — занепад) набув найбільшого поширення у 1890- 1900-х роках спочатку у Франції, а тоді і в решті європейських країн.

Явища, подібні до цього, характерні для непевного періоду при-смерку, саморуйнування будь-якої культурної епохи. Адже крах усталеної, звичної моделі життєустрою багато сучасників і учасників цього процесу у своїй зворохобленій уяві ототожнюють з планетарною, вселенською катастрофою.

Тому занепад реалістичної доби, який тим паче збігся з глобальним переходом від сільської до міської індустріальної цивілізації, ознаменувався декадансом. Це *песимістична* настанова, за якою *у світі неподільно панує зло, потворність*, життя невблаганно рухається до краху, до хаосу. Людина ж зовсім не здатна перешкодити цьому.

Декадентам властиві фаталізм, сумовитість, душевна спустошеність, страх перед життям, відчуття безмежної втоми, неперебутного відчаю, зневіри в людині, прагнення забуття, втечі від реальності. У своїй мистецькій практиці вони розкривали красу згасання, смерті, віддавали перевагу блідим барвам, мінорним, млявим ритмам. Характерний зразок — вірш молодомузівця Петра Карманського:

Відійдеш в забуття, пилиночка нікчемна,
Розвієшся в ніщо, немов нічний фантом.
Уся твоя жага за пізнанням даремна,
Твій лет — безсилий мах підірваним крилом.
Візьмеш з собою все, всі замисли й надії
Оставляють для живих лиш спомини і жаль.
Весь зміст твоїх терпінь і всі туземні дії
Вмістить одна мала надгробная скрижаль.

Безпросвітний песимізм штовхав декадентів переважно у двох напрямках. • Одні впадали у *крайнє естетство*, намагалися сховатися від потворної реальності у вигаданому, штучному, підкреслено уявному світі абсолютної краси. • Інші (або ті ж самі в інших ситуаціях) кидалися в море примітивних життєвих насолод — розпуста, пияцтво, наркотики, інші збочення аж до самогубства. Усе це плекалось у житті і втілювалось у творчості.

Декадентські мотиви були характерні на певних етапах творчого шляху для французів Артюра Рембо, Поля Верлена, бельгійця Моріса Метерлінка, англійця Оскара Вайльда, для українців Івана Франка (у збірці «Зів'ялого листя»), Миколи Вороного, молодомузівців, Олексія Плюща, поляка Міріяма, росіян Дмитра Мережковського, Федора Сологуба, Андрія Белого та ін. митців.

Вочевидь, декаданс не варто розглядати як окрему стильову течію (адже він більшою чи меншою мірою виявився в багатьох модерністських течіях — символізмі, імпресіонізмі, експресіонізмі, футуризмі, імаженізмі, акмеїзмі). Доречніше говорити про світоглядову настанову, що стала проміжною ланкою поміж реалізмом та модернізмом. Вона підвела ризику під добою класичного реалізму і підготувала духовний ґрунт для нового напрямку.

2. Власне модернізм. Це період розквіту напрямку, який тривав від початку до другої половини ХХ ст. У цей період працювала ціла плеяда видатних митців від Франца Кафки, Василя Стефаника, Івана Франка, Джеймса Джойса, Лесі Українки, Івана Буніна, Міхаїла Булгакова, Андрія Платонова, Миколи Хвильового до Джорджа Орвела, Ернеста Гемінґвея, Германа Гессе, Фолкнера, Габрієля Гарсія Маркеса, Ліни Костенко, Валерія Шевчука, Чеслава Мілоша, Василя Стуса. У цей час найвиразніше виявилися згадані вище риси модернізму. Визначальна особливість власне модернізму — уміння гармонійно залучати, розвивати, взаємозбагачувати традиційні надбання культури і новаторські пошуки.

3. Аванґардизм (від франц. *avant* — попереду і *garde* — сторожа, передовий загін). Це також закономірний етап, у якому виявляється уже присмерк, саморуйнування цілого напрямку. Зародився аванґард ще в роки першої світової війни і в різних формах продовжує існувати досі.

Це мистецтво *протесту й руйнування*. Аванґардисти протестують супроти міщанського, інертного, зашкарублого існування суспільності, проти антигуманності й користолюбства державних мужів, лицемірства й банальності офіційної культури.

Усі сили вони скеровують на руйнування цього потворного штибу буття. З цією метою вдаються до епатажних вихваток (у житті і в творчості), до їдкого пародіювання саме того, що для «благопристойного» поспільства видається найбільш священним і недоторканим. Їхнє бачення і відтворення життя неодмінно ґротескове, цинічно-саркастичне (хоча це найчастіше маска, під якою ховається романтична, витончена душа).

Точно назвала себе в кінці 1980-х років українська неоаванґардистська літературна група — «Бу-Ба-Бу», що розшифровується як

«бурлеск — балаган — буфонада». Іншими словами, аванґардисти помічають прихований у житті абсурд, у своїх творах витягають його на світло, кількакратно посилюють, комізують і спонукають у такий спосіб читача відкинути його. Їхня мета — *звести все навколо до гри*, аби показати «несерйозність», безвартісність усіх тих цінностей та атрибутів, що видаються поспільству вельми серйозними й важливими.

Аванґард вельми успішно виконує *функцію санації* (оздоровлення) суспільного життя і мистецького смаку. Колись свіжі, нововіднайдені епітети, метафори, образи, ідеї від зачастого вживання поступово баналізуються. Тут їх підхоплюють аванґардисти, їдко пародіюють у своїх текстах. Після чого цей мистецький матеріал уже «здається в архів».

Скажімо, 1965 р. Борис Олійник у вірші «Про хоробрість» змалював образ мужнього і всетерплячого дядька, який героїчно долає всі труднощі, що трапляються на кожному кроці, день при дні тяжко працює в колгоспі і не прагне жодних винагород. Гуманістичний патос цього образу безсумнівний. Одначе по тому у десятках і десятках творів цей патос «заїздили», збаналізували. Постало питання: а навіщо дядькові так довго і геть усе терпіти? Чому це дядько мусить героїчно долати труднощі, які постійно розсипають перед ним владоможці-головотяпи? Чи в цьому мудрість і краса душі? Як відповідь, з'являється 1991 р. такий вірш Юрка Позаяка :

Дядько Онисим не знає англійську.
Випив сивухи, в зубах «Біломор».
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому: «Невер мор!»
А десь за горою знов гахнув реактор,
І в дядька на вусах урановий пил —
Піде в огонь человеческій фактор
Й засипле реактор, щоб більш не димив.
А дядько, як завжди, загра на баяні,
І з лісу йому відгукнеться упир:
Один дядьків син на війні у Афґані.
А другий літає на станції «Мир».
А дядько баян розтягає по-свійськи —
Він випив сивухи, в зубах «Біломор».
Йому наплювать, що дурний воронисько
Вже всоте прокаркав йому «Невер мор!»

Зрозуміло, що аванґардизм міцно *прив'язаний до свого часу*, він завжди «саме тут, саме так і саме тепер», з відходом тих явищ, проти яких скерований, він втрачає сенс. Аванґардистську настанову характеризує войовниче заперечення традицій, звичних,

усталених засобів художнього вираження. А також найхімерніше експериментування з формою, прагнення безпосередньо впливати на публіку, знищити стіну між мистецтвом для еліти і масовою культурою, зруйнувати межі між різними видами мистецтва (вірші-малюнки, колажі тощо), пародіювання відомих, авторитетних у консервативних колах творів, гра з мовою. Виразний зразок аванґардистської стильової манери — вірш Олександра Ірванця «З народного-ого» (цитую уривок):

в садугу ляла квіт киз бирала
вса дугул яла кві ткиз бир ала
і тутзне нацька їїзас тала
та канеж дана такачудова
перебудоваперебудова...

Чи ось недавній промовистий текст Юрка Космини:

САДІТЬ ПОРОШЕНКА!

(звернення президента до правоохоронних органів)

Садіть Порошенка! Як бульбу, садіть,
Як Ющенко садить калину,
В годину кріпову і в радости мить,
Садіть у часи карантину!
Нікого із вас ця війна не мине,
Затямте собі хорошенько:
Країна любить не захоче мене,
Якщо не сидить Порошенко!
Садіть Порошенка! За томос садіть,
За вірус, за чіп, за картину,
За Ілона Маска, за неба блакить,
За мову садіть солов'їну!
За всі висяки двох останніх століть,
За цукор надмірний в «рошенках»...
За кожну телегу Портнова — садіть!
Й садіть не лише Порошенка!
Бо як до правління таланту нема,
А криза в країні — не жарти,
Час братись за те, де не треба ума:
Саджати, саджати й саджати!
Садіть, скільки влізе! Садіть від душі -
Ріффмастера, Дугар, Стерненка...
Як садять печінку свою алкаші,
Садіть! І садіть — Порошенка!

Щоб сприйняти й оцінити належно цілковиту слухність (попадання «в десятку»), пародійний підтекст, саркастичний патос цього вірша, треба добре знати реалії й постаті недавньої й сьогоденної вітчизняної політичної ситуації. Крім того, слід урахувати іронічне ставлення багатьох наших сучасників до так званого «українського радянського патріотизму», зокрема до й зараз культового в офіційних колах вірша Володимира Сосюри «Любіть Україну».

Авангардизм виявився у певні періоди творчості німця Бертольда Брехта, француза Поля Елюара, росіянина Владіміра Маяковського, українців Михайля Семенка, Гео Шкурупія, Валеріяна Поліщука та ін. У 1920-х роках у Харкові існувала літературно-мистецька група «Авангард», очолювана Поліщуком. Певне відживлення авангардизму, спричинене хрущовською відлигою, помічаємо в українській літературі 1960-х років (Іван Драч, Микола Вінграновський, Микола Сом). На межі 1980-90-х років відбувся спалах неоавангардизму (який тепер уже пригасає). Тоді примітивно-потворна спадщина соцреалізму, трагі-фарс радянського життя, з одного боку, та перестройкове послаблення цензури, з другого, зумовили появу низки авангардистських літгуртів: «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак), «Пропала грамота» (Семен Либонь, Юрко Позаяк, Віктор Недоступ), «ЛуГоСад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський) та ін. Сьогодні до авангардистської поетики часом вдаються і представники цих колишніх гуртів, а також молодші автори, зокрема Сергій Жадан, Юрко Космина. У цьому контексті варто згадати й пісні рок-гурту «Жадан і собаки», Ореста Лютого (Антон Мухарського), експерименти художника Андрія Ярмоленка (зокрема цикл портретів Тараса Шевченка в образах рок-музиканта, міліціонера, байкера, супермена, буддистського монаха чи вояка АТО). Виразно авангардистська творчість театрального режисера Андрія Жолдака (зокрема епатажні спектаклі «Медея в місті», «Войцек», «Ленін Love. Сталін Love»).

Знову ж таки авангард (як і декаданс) не варто виносити в окремий стиль. Доцільніше говорити про нього як про насамперед світоглядovu, ціннісну настанову, завершальний етап розвою модерністської доби. Хоча б тому, що він також виявився у кількох течіях модернізму: експресіонізмі, футуризмі, кубізмі, дадаїзмі, сюрреалізмі, конструктивізмі.

В. Особливості українського модернізму. Кожна національна література виробила власну модель цього напрямку. Характерні риси української моделі такі:

1. У західноєвропейських літературах існувала певна послідовність течій: спочатку заявив про себе символізм, потім імпресіонізм, за ним експресіонізм, сюрреалізм тощо. В Україну ж модернізм

припізнався на 10 — 20 років, тому письменники опановували одночасно і стилі, які на Заході вже «відквітли», і найновіші. Це зумовило *стильовий синкретизм* — співіснування різноманітних модерністських течій у нашій літературі в один час, нерідко переплетення рис кількох течій в одному творі.

2. Західноєвропейський модернізм в основному був аполітичним і дистанціювався від соціальних проблем (окрім авангарду). Модернізм український, хоч зрідка і декларував такі наміри (Микола Вороний, молодомузівці, неокласики), але все ж *зберігав тісний зв'язок з національним, соціально-політичним життям*. Це іноді негативно позначалося на художньому, естетичному рівні творів, проте й увиразнювало актуальність, зумовлювало величезне значення й авторитет вітчизняної модерної літератури у житті народу, не давало їй змізерніти, перетворитися лише на розвагу.

3. Модерністи по-новому підійшли до громадянських, національних проблем. Реалісти-народники вбачали свою патріотичну місію головню у просвітницькій праці (ширення грамотности, преси, організація культурних заходів для народу тощо). Модерністи ж, не відкидаючи й «малих діл», одразу поставили *високу й амбітну мету духовного відродження*, навіть месіанізму України через виведення її культури в авангард художнього прогресу людства. Мовляв, Україна засвідчить свою самотність, духовну зрілість, а отже, і право на незалежність, якщо створить мистецтво, літературу світового рівня.

Початок ХХ ст. ознаменувався *новим українським національним відродженням*. На підросійській Україні його особливо активізувала революція 1905 р. Розгорнули діяльність українські політичні партії, громадські організації, насамперед «Просвіта», з'явилась україномовна преса, набирало сил книгодрукування, вельми поживавилося театральне, музичне й літературне життя.

З 1907 р. у Києві діє перший стаціонарний український театр Миколи Садовського. 1916 р. Лесь Курбас засновує «Новий театр», що модернізував сценічне мистецтво. Формується модерний національний стиль у музиці. Видатні молоді композитори того часу — Микола Леонтович, Кирило Стеценко Яків Степовий, Олександр Кошиць.

Оригінальні модерністські стилі виробляють художники й графіки Олександр Мурашко, Іван Труш, брати Василь і Федір Кричевські, Михайло і Тимофій Бойчуки, Георгій Нарбут, Абрам Маневич, Всеволод Максимович, Казимир Малевич.

Започаткувалося українське кіно. 1893 р. Йосип Тимченко спроектував перший у світі кіноапарат, а вже 1896 р. з'являються перші фільми. Зокрема було екранізовано твори Котляревського, Квітки-

Основ'яненка, Гоголя. Першою зіркою кіно у всій імперії стала полтавчанка Віра Холодна.

Вітчизняним художникам, скульпторам, архітекторам, музикантам, діячам театру вдалось у ті роки виробити *неповторний, суто український модерністський стиль*, збагатити його національним колоритом, зберігши співзвучність зі світовими художніми процесами.

- Українське модерне *малярство* тієї епохи вирізняється культом прекрасного. Нерідко метою твору є не зміст, а саме і тільки вишукана форма (декоративність кольорів, лінійність ритмів, ефекти світлотіней, незвичайні поєднання колірної гами). Колір часто зовсім не відповідає «натурі», однак дуже ефектний.

Вельми популярною — особливо у книжкових ілюстраціях, графіці, навіть у станковому живописі — стає звивиста лінія, яка нестримно закручується у спіраль (її називають «удар бича»). Улюблені сюжети й образи — мітологічні, казкові. Самодостатня тема — квіти (чи безпосередньо, чи у вигляді вигадливих орнаментів). Рослинними елементами рясніють ілюстрації до книжок, малюнки, картини.

- Стиль модерн виробивсь і в *архітектурі*. Його основою стали українські традиції хатнього і церковного будівництва та професійної барокової архітектури. Започаткував цей стиль будинок Полтавського земства (1903 — 1908 рр.), спроектований Василем Кричевський. Інші яскраві зразки — школа ім. І. Котляревського у Полтаві, споруди очищувальної станції у Києві, селекційної станції у Харкові, страхового товариства «Дністер» у Львові. У цьому ж стилі Василь Кричевський і Петро Костирко спроектували Музей Шевченка на Тарасовій горі 1933 р. Проте комуно-імперська влада не дозволила втілити первісний задум.

Справжній шедевр архітектурного мистецтва — спроектований Владиславом Городецьким у Києві т. зв. Будинок з химерами (1901-1903 рр.). Розташований на стрімкому крутосхилі і тому — на три поверхи з вулиці і на шість — з двору, розкритий на всі чотири боки різними асиметричними фасадами, цей будинок вражає уяву кожного, хто його бачить. Раціонально розпланована, технічно досконала споруда оздоблена ззовні і зсередини безліччю скульптурних прикрас. Голови слонів та носорогів, ящірки та жаби, пітон і крокодил, пантера й орли, величезні квітки латаття, козулі й дівчата у майстерно виконаних композиціях створили незабутній фантастичний образ будинку-казки.

- Стиль модерн в українській *музиці* вирізняється поєднанням фольклорних традицій з ускладненням ладо-тональних відносин, збагаченням гармонії. Особливо популярними були хорові мініатюри: композитори створювали цілком оригінальні самобутні

хорові композиції на основі українських народних мелодій. Серед визначних зразків цього стилю — хори «Заповіт» (на слова Тараса Шевченка), кантата «Єднаймося» (на вірші Івана Франка) Кирила Стеценка, обробки народних пісень Олександра Кошиця.

Мабуть, найвідоміша українська пісня й мелодія у світі — «Щедрик» (1902-1916 pp.) Миколи Леонтовича. У ній органічно поєднані прийоми народного багатоголосся з досягненнями класичної поліфонії. Кожен голос відіграє цілком самостійну виражальну роль, відтворюючи найтонші зміни настрою в пісні. Відколи Український хор Кошиця виконав «Щедрика» в Нью-Йорку 1921 р., він став улюбленою мелодією американців, одержавши назву «Українська колядка з дзвониками» — «Ukrainian Bell Carol». Досі американські хори — професійні й аматорські — співають цей твір як колядку. Він є символом Різдва у США та багатьох інших країнах світу. До речі, звучить у багатьох культових американських фільмах — «Гаррі Поттер», «Сам удома», «Міцний горішок 2», «Менталіст», «Сімпсони», «Південний парк» та ін.

- І все ж найвизначніші досягнення мала *художня література*. У цей час на ниві рідного слова виступали представники різних напрямів.

Реалістичну традицію продовжували Панас Мирний, Іван Нечуй-Левицький, Олена Пчілка, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький, Павло Грабовський, Борис Грінченко.

Деякі автори (Іван Франко, Михайло Коцюбинський) почали працювати як реалісти, а потім *поступово перейшли* на позиції нового світосприймання і стилю. Молодші ж письменники *одразу обирали шлях модернізму*. Це й Ольга Кобилянська, і Леся Українка, і Василь Стефаник, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Богдан Лепкий, Микола Вороний, Гнат Хоткевич і багато інших талановитих митців.

Загалом у тогочасній українській літературі окреслилися дві світоглядно-естетичні орієнтації — *неонародницька і модерністська*. Першу представляли Степан Васильченко, Володимир Самійленко, Борис Грінченко, Павло Грабовський, критик Сергій Єфремов; другу — Микола Вороний, Петро Карманський, Михайло Яцків, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Володимир Винниченко, а також критики Микола Євшан, Микола Сріблянський.

- Перші обстоювали реалістичну традицію, позитивізм, етнографізм суспільно-побутову проблематику, декларування просвітницьких ідей, розглядали мистецтво насамперед як засіб у соціальній боротьбі.
- Другі орієнтувалися на модерністське новаторство, ідеалістичну філософію, психоаналіз, естетизм, інтелектуалізм, художнє переосмислення (а не копіювання) фольклору, давніх мітологічних вірувань, символізм.

Оновлення мистецького світосприймання спричиняло бурхливі дискусії (що цілком закономірно). Однак непроникної прірви між

традиційниками й новаторами, звичайно ж, не було. Усі вони разом творили прекрасну й багатогранну рідну літературу.

Отже, в українській літературі кінця XIX — початку XX століття ще продовжують з'являтися й реалістичні, народницькі твори, але панівним напрямом уже поступово стає модернізм. У творчості окремих письменників (Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Архипа Тесленка, Степана Васильченка та ін.) традиційна й новаторська настанови щільно переплітаються, взаємозбагачуються.

З огляду на особливу багатогранність і синкретизм модернізму та його течій, а також тягар стереотипів недавнього минулого у вітчизняному літературознавстві досі немає єдиного погляду на ці явища. Хтось обмежує модернізм тільки кінцем XIX — початком XX століть, хтось вважає його течії окремими напрямками. Однак поступово набуває загального визнання представлена тут системна класифікація.

Попрацюйте творчо

1. Подивіться фільм «Мовчи, смутку, мовчи» (Одеська кінофабрика. 1918 р.) чи бодай його фрагменти з участю Віри Холодної (адреса в інтернеті <https://www.youtube.com/watch?v=bg54S1OVv6M>). Поміркуйте, у чому полягає специфіка німих фільмів порівняно з театром і сучасним кіном. Які емоції викликала у вас гра Холодної? Підготуйте стислу відеопрезентацію про життя, творчість і трагічну смерть акторки. З яким етапом в історії модернізму безпосередньо асоціюєтеся її доля, вдача і манера гри?

2. Послухайте «Щедрик» у різних аранжуваннях (від класики до рок-версій). Яке виконання вам більше сподобалось? Які риси українського модерну виявились у цій мелодії? Скориставшись матеріялами інтернету, підготуйте аудіо- й відеопрезентацію про створення і поширення у світі цієї мелодії.

2. Підготуйте відеопрезентації про творчість одного зі згаданих українських художників, архітекторів, композиторів цього періоду.

VII.

Течії модернізму

Як бачимо, модернізм — явище дуже складне й багатогранне. Тому в межах цього напрямку можна розрізнити цілу низку вужчих стильових єдностей — течій. Побіжно розглянемо ті з них, що залишили помітніший слід в історії української літератури.

7.1. НЕОРОМАНТИЗМ

У цій течії відроджуються традиції класичного романтизму першої половини XIX ст. (неприйняття буденної реальності, піднесені ідеали, протистояння виняткового героя і маси, конфлікт мрії і дійсності, наскрізний символізм, широке використання контрастів та ін.), але на вищому етапі суспільно-духовного розвитку. Окреслимо характерні риси цього стилю.

1. Неоромантики активно мистецьки освоювали здобутки *нової філософії* — концепцію волютаризму Шопенгауера-Ніцше, фрейдизм із його увагою до позасвідомого, снів, марень, боротьби еротичного (життєствердного) і танатичного (смертоносного) полюсів у людській душі.

2. Відкинувши раціоцентризм, неоромантики на перше місце поставили *чуттєву сферу* людини, емоційно-інтуїтивне пізнання.

3. Вони відмовилися від типізації, повернувшись до *символізму* як знаряддя світопізнання. Визначальною їхньою настановою стали також *волютаризм* та *естетизм*.

4. Неоромантики змальовували переважно не масу, а *яскраву, неповторну індивідуальність*, що вирізняється з маси, бореться, — часом попри безнадійну ситуацію, — зі злом, зашкарублістю, сірістю повсякдення (Річард Айрон із драматичної поеми Лесі Українки «У пущі»). Герої неоромантиків переймаються тугою за високою досконалістю у всьому, вирізняються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу, а не реальних сірих буднів.

Чітко окреслила сутність неоромантичного ідеалу Ольга Кобилянська у повісті «Царівна». Письменниця наголошувала, що найвищий ідеал краси можна знайти лише в самій людині. Але для цього слід «передусім бути собі ціллю й обробляти самого себе, з дня на день, з року до року. Різьбити себе, вирівнювати, щоби все було складне, тонке, мило. Щоб не осталося дисгармонії ані для ока, ані для серця... Щоби жадоба за красою утихомирилася».

5. Неоромантики зосереджувалися передовсім на дослідженні *внутрішнього світу людини*, через нього старалися прозирнути у *світ духовний, трансцендентний*. Прикметне у цьому зв'язку зауваження Ольги Кобилянської про тенденцію нової літератури: «А тепер звертається все назад до душі і бажає зблизитися невидимому тонкому світові».

6. Зовнішні події (у тому числі й соціальні) у неоромантиків відступають на задній план; часто митці вдаються до *умовних, фантастично-мітологічних образів, ситуацій, сюжетів*.

7. До специфічних рис суто української неоромантики можна віднести те, що вона вивела поняття нації за межі тільки селянства, акцентувала на *провідній ролі інтелігенції*. І вбачала цю роль не в тому, щоб інтелігент ішов «у народ», духовно опускався до рівня середньоаритметичного обивателя, а в протилежному — аби інтелігенція творила високі культурні вартості світового реєстру і до них піднімала трудящу людність. Саме ця настанова дозволяла вийти за тісні рамця провінційного побутовізму, етнографізму на ширші обрії художнього освоєння світу, зберігши при цьому глибокий національний колорит.

Риси неоромантизму проступають у творах таких *зарубіжних майстрів*, як Кнут Гамсун, Максим Горький, Іван Бунін, Александр Купрін, Роберт Луїс Стівенсон, Редьярд Кіплінг, Джек Лондон, Генрік Ібсен та ін.

В українській літературі неоромантизм започаткувала Ольга Кобилянська повістями «Людина», «Царівна» та новелістикою, еволюціонував у цьому керунку І. Франко («Зів'яле листя», «Панські жарти», «Смерть Каїна», «Мойсей», «Украдене щастя»). У цьому стилі працювали також Леся Українка, Олександр Олесь, Микола Вороний, Володимир Сосюра, Наталя Лівіцька-Холодна, Василь Симоненко, Дмитро Павличко, Микола Вінграновський та інші автори.

Неоромантику можна вважати *основою, кореневою системою модернізму*, її прикмети повторює, трансформує більшість течій наряду, лише кожна з них вирізняється своїми особливостями втілення цих прикмет.

Одним з найвиразніших вірців неоромантики є драма **Лесі Українки «Лісова пісня»**. Пунктирно означимо найбільш очевидні риси цього стилю у творі.

1. Уже сам *жанр* — драма-феєрія — передбачає поєднання реального і фантастичного, інтуїтивно-символічного; а також особливу потужність ліричного струменя.

2. *Конфлікт* твору — це зудар духовно-піднесеного і матеріально-приземленого в душі. Іншими словами, боротьба Людини і людини у людині.

3. У «Лісовій пісні» зіставлено *два світи* — гармонійно-досконалий (втілений у панорамі одуховленої природи) та дисгармонійно-примітивний (представлений штибом життя людського суспільства).

4. Ціла тканина драми наскрізь *символічна*, дослівно всі її персонажі й деталі є знаками певних духовних станів. Так, Перелесник і Той, що греблі рве, символічно втілюють волю, молодість, чин, романтичну волюнтарність; Водяник — навпаки, — старість, поміркованість, анемічність. Столітній дуб на галявині біля Лукашевої хати — символ єдності людини і природи (ширше — і світу духовного). Отож, зрізавши й продавши цього дуба, мати й Килина тим самим остаточно позбавляють себе можливості влитися в гармонію світу, тобто сягнути щастя. Глибоко символічна п'ятірка центральних персонажів. Лукаш уособлює людину як таку (є архетипом людини). Власне, у драмі зосереджено всю увагу на дослідженні саме його психічного світу. Відповідно дві грані Лукашевої душі — духовна і матеріальна — втілені симетрично у двох парах образів: досконалого дядька Лева і ще досконалішої Мавки; примітивної матері і ще примітивнішої Килини.

Себто маємо тут до справи з суто модерністським способом зображення (який точно добачив Іван Франко). Не вплив середовища, не зіткнення з тими чи тими людьми визначають вчинки, життєву настанову Лукаша, а навпаки, його душа зумовлює середовище. Коли в Лукашеві переважає духовна грань, вона втілюється (об'єктивізується) в образах дядька Лева і згодом Мавки, коли переважає матеріальна, — втілюється в образах матері і згодом Килини.

5. Послідовно неоромантична *проблематика* твору:

- *Людина і природа*. Леся Українка розглядає природу як більш згармонізований світ, ніж людський, а отже, саме наближення людини до природи, на погляд авторки, є орієнтиром на шляху до довершеності, способом самовдосконалення, одуховлення. Наскрізний художній засіб твору — паралелізм. І то специфічна його форма — психологічний паралелізм: кожна дія починається ремаркою-пейзажем, у якому сконденсована атмосфера, що незабаром запанує у відповідній дії (рання весна — розквіт кохання у душі Лукаша; пізнє літо — в'яне його кохання, а з ним — і одуховленість; пізня осінь — перемога смерті). У такий спосіб авторка підкреслює нероз'ємний багатогранний (від психо-фізичного до містичного) зв'язок людини з довкіллям, із природою.
- *Людина і мистецтво*. Леся Українка переконує, що справжнє мистецтво може породжувати лише чиста, світла душа. Саме спромога до мистецької творчості є найпевнішою ознакою такої душі. Критерії, сутність, а отже, й мета досконалого мистецтва — у його здатності оживляти, одухотворювати, робити прекрас-

нішим світ і людину, сіяти в людській душі любов. Пригадаймо: від Лукашевої гри на сопілку розвивається, зеленіє, зацвітає все у лісі, прокидається Мавка (духовна грань Лукашевої душі, одухотворене єство природи) і саме ця мелодія пробуджує в ній кохання — те, що стане сутністю її буття. Коли ж змінюється Лукашева душа (перемагає її матеріальна грань), той утрачає здатність грати. Лише в прикінцевій сцені ця здатність повертається і знову творить чудо, ще більше, як навесні, — тепер уже посеред сніговію його мелодія, всупереч навіть законам природи, перемагає смерть (зиму), приносить у світ тепло, цвітіння, відроджує кохання, щастя — Красу: «Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в завітчанім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім вінці. Лукаш кидається до неї з покликом щастя». Таке чудо мистецтва!

- *Першопричина людського горя, зла.* На погляд авторки, ця причина у самій душі людини: Лукаш тяжко страждає і зрештою гине, бо неспроможний згармонізувати, зрівноважити у своїм єстві духовну і матеріальну первини.
- *Шляхи подолання зла.* У цьому творі авторка, власне, пропонує єдиний шлях — християнське прощення, відповідь добром на зло. Навіть зазнавши від Лукаша смертельного болю, Мавка зоглядається над ним, рятує і таким чином дає шанс для духовного відродження. Але не сліпа сентиментальність чи слабодухість робить Мавку всепрощальницею, а саме одуховленість, мудрість, тонка чутливість її натури. Вона зауважує прекрасну, світлу сутність Лукашевого єства, про яку той і сам не здогадується. Саме тому любить його і жаліє тоді, коли він не може «своїм життям до себе дорівнятись». Мавка розуміє, що коли Лукаш зрадив, прирік на смерть її, то тим самим зрадив та змертвив і себе. Ось чому немає у Мавки ненависти до Лукаша, жаги помсти, а тільки співчуття і прагнення допомогти, підтримати.
- *Сутність кохання.* Сторінки, де змальовано кохання Мавки й Лукаша, найсвітліші у драмі та й у всій творчості Лесі Українки. Лише покохавши один одного, герої стають по-справжньому щасливими, власне, лише тоді починають жити. Тільки коли картина гармонії світу у 1 дії (весняний пейзаж) увінчується коханням двох людей, вона набуває завершеності й довершеності. Тобто лише любов є основою світу, саме вона дає сенс існуванню, є надметою всього.

Проте, зіставляючи два різко антитетичні образи Мавки й Ки-
лини, авторка наголошує, що далеко не кожен здатен кохати, що

кохають не завдяки чомусь, а всупереч будь-чому, що кохання — це постійна готовність до самопожертви заради коханої людини, це щонайтонше відчуття душі тієї людини, це бачення сенсу свого життя і свого щастя у допомозі тій людині духовно самопостати і бути щасливою.

- *Трагедія самозради.* Лукаш (ще раз нагадую — архетип людини) має потенційно чисту, світлу, прекрасну душу, яку символізує його біла полотняна одежа у 1 дії. Такою приходить у світ практично кожна людина. Але багато хто з нас (як і Лукаш) не витримує натиску матеріальної грані життя, капітулює перед нею (у драмі — перед матір'ю і Киною), що значить — зраджує себе.

Символ такого самозрадника у «Лісовій пісні» — вовкулака, на якого перетворює Лісовик Лукаша. Себто, перекреслюючи матеріальним духовне у собі, людина на очах «тваринніє», стає мото-рошною потворою.

- *Самознищальність зла.* Поміркуймо, хто робить нещасними матір і Киною? Та вони ж самі. Отой їхній еґоїзм, невиситима жадібність і люті отруюють усе довкола, але і їх самих. Усі їхні інтереси скеровані на дбання статків, але не розживаються вони, а все убогішають. Бо багатство для них — не засіб, а мета. Така ж настанова накликає обов'язково Куця і Злиднів (диявольську силу), що вижирають усе в оселі (читай — у душі).

Апотеоза самознищення зла у творі — спровоковане Киною ж таки цілковите спалення господарства (себто дотеперішньої людської моделі життєустрою). Потерпівши крах у лісі (світі до-сконало-духовному, мати й Килина тікають у село (у світ людський) з надією на щастя. Але й там буде те саме, бо витягають з вогню і везуть з собою утікачки Злиднів. Тобто не в довколишніх умо-вах корінь їхніх нещасть, а в них самих. У собі вони носять пекло (еґоцентризм) і поширюють його кругом, де тільки зупиняться, спалюють ним усе довкола, але й самі згорять у ньому.

6. Впадає у вічі *довершеність форми* драми. Провідна ідея — утвердження потреби згармонізування, одухотворення світу лю-дей — реалізується всіма засобами не тільки у змістовій, а й у формальній площині. Експресія, ритм, гармонія відчуються у всьому — у зміні настрою дії відповідно до змін природи, у чергу-ванні персонажів реальних і фантастичних, у багатстві руху, світла, музики. Красномовний уже той факт, що у структурі «Лісової пісні» на різних рівнях проступає чітка симетричність. Уже мовилося про антитетичні пари: дядько Лев — мати, Мавка — Килина. Зауваж-мо також, що багато діалогів авторка вибудовує за принципом

стихомітії¹ (наприклад, розмови Перелесника й Мавки та Лукаша й Долі).

Філософською глибиною думки, красою поетичних образів «Лісова пісня» вражає нарівні з такими шедеврами світової класики, як «Сон літньої ночі» Шекспіра, «Пер Гюнт» Ібсена. Не випадково Максим Рильський назвав цю драму-феєрію «діамантовим вінцем України».

7.2. СИМВОЛІЗМ

А. Суть, риси і творчі течії. Як підказує вже сама назва, настанова цього стилю полягає в цілеспрямованій спробі *символізувати зовнішні, матеріальні вияви світу* з метою у такий спосіб оприявнити й пізнати його внутрішній, духовний зміст.

Точно розкрив специфіку світосприймання символістів добре знаний на початку XX століття історик і теоретик української літератури Андрій Товкачевський: «Звичайно ми блукаємо по світі, але душа наша лишається холодною, ми не помічаємо ні краси, ні таємничости в тих речах, які бачимо під собою і над собою. Речі видаються нам немовби замороженими і цілий світ — нерухомим, неживим, як в стереоскопі. Але бувають моменти, коли в нас мовби розвиднюється в душі. Ми з зачудуванням дивимося навколо себе — і не впізнаємо того світу, який так довго споглядали. Ми немов набуваємо нові органи зору і слуху. Нерухомі, раніш мертві речі починають виявляти якесь дивне життя, ми чуємо якісь таємні голоси, бачимо незримий, таємничий зв'язок всіх речей між собою, бачимо в речах присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення: кожна річ, зокрема, стає символом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного»².

Визначальні *прикмети* символізму:

- заміна думок, понять відповідними знаками — символами, що мають прихований смисл («смерть» заміщається словом «ніч», «молодість» — «ранком» тощо);
- естетство — захоплення витонченою поетичною формою й іноді недооцінка змісту;
- бунт проти надто консервативної суспільної моралі;
- культ екзотичних чи й заборонених узвичаєними суспільними нормами тем;

¹ Стихомітія (від дав.-грец. *стіхос* — вірш, рядок і *міθος* — оповідь) — частина діялогічної форми п'єси, протилежна тираді, симетричні короткі репліки персонажів, майже рівної довжини, які не перевищують один рядок.

² Товкачевський А. Григорій Савич Сковорода// Українська хата. 1913. Ч.6. С.273.

- увага до позасвідомого, містичного з метою вирватися за межі буденного життя.

Ця течія розвинулася на перетині романтизму й натуралізму. Предтечею символізму став американський письменник Едґар Аллан По (1809-1849). Він намагався поєднати європейський романтизм, кордоцентризм, інтуїтивізм з американським праґматизмом, застосувати науковий підхід до мистецької творчості. На його думку, поетична мова — не самовільний вияв чуттів, а тверезий, раціональний розрахунок автора вразити читача, логічно дібравши алітерації, ритмічні ходи, строфіку тощо. Покликання поезії — засобами краси передати читачеві точно зміряну дозу потрібних романтично-містичних почувань, пробудити в ньому позасвідоме, скерувати у країну романтичних мрій і видінь.

Погляди По успадкував Шарль Бодлер. Саме його можна вважати засновником аналізованої течії. Мистецьку концепцію По Бодлер підніс із цілком практичної сфери до містичних висот, надав формі поезії (містичній красі) священних, навіть магічних властивостей. Коли По зводив секрет поезії до «видимих», «практичних» чинників (алітерація, ритм, рима), то Бодлер підкреслював містичну грань: поза суто формальними засобами поезія *якось* мусить викликати в душі читача те неясне, світле, високе захоплення, що його викликає музика (малася на увазі насамперед творчість композитора Ріхарда Ваґнера — сучасника поета).

Бодлер висунув теорію «системи відповідностей», за якою всі предмети і явища, всі відчуття зв'язані невидимими нитями в одну невиразну, містичну цілість. Завдання митця — побачити ці ниті, розплутати їх, показати таємничі зв'язки всього на світі. Приміром, поет (як і всяка людина) відчуває зв'язок між чуттями і їхніми зовнішніми збудниками у фізично-психологічному аспекті (тепло, бо гріє сонце). Але, крім цього прямого зв'язку, поет також мусить вказувати і на перехресні зв'язки чуттів і стимулів: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить тощо. Тобто головний акцент робиться на межовому загостренні асоціативного мислення, світо-відчування творця³.

Теоретиком символізму став французький поет Жан Мореас, саме він запропонував назву течії і теоретично її обґрунтував у трактаті «Маніфест символізму» (1886). Митець наголошував, що в символістській поезії традиційний художній образ витісняється символом. Ця поезія шукає способів зодягнути ідею в чуттєву форму, яка б не була самодостатньою, але при цьому зберігала свою індивідуальність. Тобто символом є чуттєва форма, в яку втілена

³ Див. докладніше про джерела й теоретичну базу символізму в есеї Богдана Рубчака «Пробний лет» (Розсипані перли. Поети «Молодої музи». Київ, 1991. С.18-41).

ідея. Від традиційного образу символ відрізняє його багатозначність, він — ніби вікно в нескінченність.

З цих настанов виростає вельми характерний для символізму прийом **синестезії** (від дав.-гр. σύν — «разом» + αἴσθησις — «відчуття»). Це єдність, синтез відчуттів, поєднання в одному образі дуже віддалених асоціацій, одержаних від різних органів чуття, творення «кольорового звуку», «музичного кольору» тощо.

Яскраво ілюструють ці риси стилю рядки українського поета-символіста *Тодося Осьмачки*. Він не просто насичує свої твори символами (подекуди й перенасичує, затемнюючи зміст), а змішує їх у досить несподівані асоціативні ряди, інколи цілі ланцюги, де один символ виростає з іншого. Для цього задіює не лише прямі зв'язки між зовнішніми подразниками і відповідними відчуттями, а й перехресні, поєднуючи зовсім різні за природою відчуття (тобто вдається до синестезії):

З душі землі встають крики,
тьмою птахів летять на хрест.

Тут автор показує силу крику, показує, а не передає, тому дозволяє читачеві «побачити» звуки крику через порівняння: «крики летять тьмою птахів».

Інша особливість — звукосимволіка. Для передавання певних настроїв Осьмачка використовує не тільки семантику слова, а і його звукосимволіку:

Я знов самотний і проклятий —
схилився тяжко до вікна:
на мурах, ніби на розп'яттях,
ворони виють в небеса.

Чому? Пси, вовки, лисиці — це зрозуміло, але ворони? Тут ідеться не тільки про значення слова, а й про його звукове оформлення: «ворони [ви]ут'». Звуки [в], [у], [j], [т'] створюють відчуття наближення смерті, туги, самотності, безнадії (а це настрої, якими цілком пройнятий цитований вірш — «My soul is dark»).

Така теоретична основа зумовлює тяжіння символізму до *синтези мистецтв* — поєднання в одному творі жанрово-тематичних особливостей, виражальних прийомів різних видів мистецтва (літератури і музики, танцю й живопису тощо).

Особливо виразним зразком такої синтези є творчість литовського символіста *Мікалоюса Чюрльоніса* (1875-1911). Митець закінчив

дві консерваторії й художню школу, написав понад 200 музичних творів, кількадесят малярських, а також віршовані казки. Його стиль вирізняється особливими життєствердними інтенціями, високим патосом творення світу: симфонічні поеми «У лісі», «Море», живописний триптих «Морська соната», цикл «Створення світу» та ін.

Чюрльоніс геніяльно поєднав музику й живопис (див. твори митця за адресами: живопис — <https://www.wikiart.org/uk/mikaloyus-chyurlonis>; музика — <https://www.youtube.com/watch?v=Asp5s8MpUfw>). Показовий у цьому плані цикл «Соната сонця».



М. Чюрльоніс. Соната Сонця. Алеґро. 1907.

Він складається із чотирьох картин, назви яких — «Алеґро», «Анданте», «Скерцо», «Фінал» — відповідають будові класичної музичної сонати. Сонатний принцип простежується і в розміщенні самого живописного матеріалу, і в тональному та тематичному контрастуванні. Так, у першій картині «Алеґро» бачимо два образи: сонце (за аналогією з музикою — головна партія) і замок (супровідна партія). Вони контрастні за кольором (жовтий і синій), як і контрастні тонально дві теми в музиці (головна партія — в основній, супровідна — у домінантовій тональності).

У картині виразно прочитуються (якщо дивитися знизу вгору) три частини — на візирець сонатного алеґро — експозиція, розробка,

реприза. Причому розробка на картині, як і в музиці, удвічі більша за репризу. Нагадаймо, що соната як музичний жанр складається із трьох основних частин — у першій (експозиції) протиставляються головна і побічна партії, у другій (розробці) ці теми розвиваються, у третій (репризі) у зміненому варіанті повторюється експозиція.

Прикметне й колористичне зближення в репризі двох тем (у музиці вони також найчастіше звучать уже в одній тональності). Темповий контраст тут втілено еквівалентними живописними засобами. Плавний ритм широких сонячних променів чітко асоціюється з повільним темпом другої частини музичної сонати.

Особливу увагу привертає, однак, четверта частина циклу — «Фінал». У музиці віденських класиків фінал переважно має форму рондо (кола). На картині зображений дзвін, язик якого туго огорнутий павутинням. На вінцях дзвона, за зразком музичної репризи, виписані у зменшеному вигляді образи трьох попередніх частин.

У 1880-90-х роках у Франції з'являється ціла плеяда послідовників Бодлера — символістів. Найталановитіші його продовжувачі — Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме. Символізм поширювався також в Італії (Габріель д'Аннунціо), Бельгії (Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк), Німеччині (Стефан Ґеорґе, Фрідріх Ніцше), Англії (Оскар Вайльд), Польщі (Міріам, Станіслав Пшибишевський, Казімеж Пшерва-Тетмаєр), Росії (Дмитрій Мережковський, Александр Блок, Андрій Бєлий, Вячеслав Іванов).

Цей стиль яскраво виявився і в інших видах мистецтва — живописі, музиці, скульптурі, балеті. Серед визначних *художників-символістів* — литовець Мікалоюс Чюрльоніс, українець Михайло Врубель, поляк Станіслав Виспянський, бельгієць Оґюст Левек, французи Поль Ґоґен, Гюстав Моро, росіянин Ніколай Реріх, фін Гуго Сімберґ. Видатний *скульптор-символіст* — француз Оґюст Роден. Символізм переважає у музиці *композиторів* німця Ріхарда Ваґнера, українця Ігоря Стравинського (до речі, нащадка славного козацького гетьмана Івана Сулими), фіна Яна Себеліюса, росіянина Серґея Рахманінова.

Б. Символізм в українській літературі. На становлення символізму у вітчизняному письменстві значною мірою повпливали австрійська, німецька й польська літератури. Проте його ґрунтом стала власна національна романтична традиція. Теоретичні основи нашого символізму заклав ще Григорій Сковорода, його вчення посутньо розвинули філософ Памфіл Юркевич та філолог Олександр Потебня.

Фундаторкою цього стилю в українському письменстві стала *Ольга Кобилянська*, котра зуміла органічно поєднати досвіди німецького символізму й українського народного світобачення, заглибленого у містичну знаковість.

Цю традицію продовжили Микола Вороний, Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Михайло Яцків, Павло Тичина (у деяких творах), Тодось Осьмачка (у ранній поезії), Грицько Чупринка, Олександр Олесь (у деяких творах). Водночас треба наголосити, що український символізм був міцно переплетений з неоромантизмом, тому іноді складно визначити, який із двох стилів переважає у певному творі.

Перший і чи не найвидатніший зразок вітчизняного символізму — «**Земля**» (1895-1901) **Ольги Кобилянської**. Уже сам факт, що авторка розробляє біблійний мотив Каїна й Авеля свідчить про те, що в основі твору — *морально-етична проблематика*, заглиблення у філософську і навіть містичну царину, притчева атмосфера, наскрізна знаковість (символічність).

Провідна *ідея* повісті — пошук причин братовбивства, себто першогріха, зла у світі. Цю надією розкрито у двох основних проблемах твору: *людина і земля та доля людини*.

- Перша проблема. Кобилянська поглиблює, конкретизує уже на той час досить розроблену тезу про те, що *селянин перебуває під владою землі*. Письменниця розширює діяпазон — не лише селянин, а й кожна людина. Крім того, у творі окреслено два різновиди такої влади — духовний і матеріальний.

Аби жити з землі, успішно господарювати на ній, селянин має прийняти її закони: любов до всього живого, сумлінна праця. Саме за цими законами живуть Івоніка та Михайло, вони перебувають *під духовною владою землі*. І то духовна й матеріальна влади в їхніх душах зрівноважені: люблячи землю, молячись на неї, милуючись нею, вони дбають і про зиск, і про збагачення зі своїх ґрунтів.

Однаке *рівновага* між двома владами землі в душі хлібороба часом *порушується*, тоді зиск стає головною метою. Така настанова приносить у світ *дисгармонію*: Марійка через свою скнарість мимохіть стає однією з причин трагедії Михайла та Анни; спричиняється до лиха й Рахіра, прагнучи пожитися федорчуківською землею.

Ще страхітливіша духовна катастрофа настає тоді, коли людина *цілком зрікається* влади землі над собою, пориває з нею зв'язок. Тоді вона зрікається й моралі, губить совість (здатність розрізняти добро і зло), витісняє Бога зі своєї душі. Такою людиною виступає у повісті Сава. Фактично, він повторює комплекс Каїна: ним також керують гордіня і заздрість.

Розкриваючи цей образ, Кобилянська досліджує *природу каїнізму*. Сава — абсолютний бунтар, його головна мета — цілковита свобода, незалежність від усього — від батьків, дому, землі, людей. До світу загалом Сава налаштований вороже, надто ж до тих моральних засад, що зазіхають на його егоїстичну вседозволеність. Юнак затято долає в собі відчуття гріха (приміром, він пишається тим, що не боїться кохатися з двоюрідною сестрою, навмисне робить це, кидаючи виклик табу, заборонам).

Куди ж веде така життєва настанова? Зрікаючись влади землі, ширше — влади любови над собою, Сава прагнув вибороти абсолютну свободу, а знайшов абсолютну неволю, став безвідмовним знаряддям у пазурах князя тьми, втратив здатність собою володіти, розпоряджатися. Наприклад, побачивши під час весняної оранки зайця, парубок блискавичним рухом машинально убив його грудкою, а потім викинув геть. На батькове запитання: «Пощо ти вбив зайця?» — не міг нічого відповісти, бо «в дійсності не знав, пощо вбив його; якесь «щось» у нім приказало йому те вчинити».

Значить, *не жадаба землі — причина братовбивства, а навпаки, зречення влади землі*. На погрозу матері позбавити його спадку Сава якось відповідає: «Чи я жадаю від вас землі?.. Я не жадаю від вас ані крихітки землі! Держіться вашої землі, а я зроблю, що мені схочеться!» Отже, не земля, а якраз оте «щось», що «приказало» Саві вбити зайця, підштовхнуло його і до братовбивства.

Епілогові сцени повісти разюче засвідчують духовну смерть братовбивці. Пристрасний потяг до Рахіри минув, бо тепер (після законного одруження) це вже не гріх, не долання заборони. Батьки, люди загалом відсахнулися від нього. А головне — сам він «не має спокою», «ходить, як зблуджений», тобто відчуває смерть своєї душі, а відтак безцільність свого існування.

- Друга проблема, досліджена у творі, — *фатум, влада долі над людиною*. Авторка наголошує, що кожен проходить по життю лише тим шляхом, який йому накреслено згори. І як би ми не старалися, не зможемо звернути з цього шляху.

Усе-таки зречення влади землі — лише зовнішня, очевидна причина трагедії, глибинна ж, визначальна — *доля*. Кобилянська підкреслює *вплив спадковості* на характер людини. Але ж саме і тільки доля вирішила, що Михайло вдався в Івоніку, Сава — у Марійку, а не навпаки; чи так само Анна — у «чесного ґазду» батька, а не в лиху, потворну тілом і душею матір.

Мріючи про своє щастя, Михайло якось згадує народну мудрість: «Що має чие бути, те не мине його!» Усім наступним ходом подій ця мудрість потверджується. І то доля часто засвідчує свою волю певними *символами*, треба лишень уміти їх розгадувати. Так, саме

в ту мить, як Михайло вперше наважився запросити Анну на танець, стихла музика — обірвалася струна. А коли того ж вечора Петро повів Анну до танцю, «голос скрипки неначе навіки злучив їх з собою». Так доля показала, з ким судилося бути Анні у парі.

Саме в день свого святого Михайло мусить лягти в землю — і лягає. І ніщо не може зрушити цього присуду, навіть сутінки та священний звичай не хоронити небіжчиків після заходу сонця. Даремно благає Івоніка навколішках суддів, аби дозволили підождати з похованням до світанку. Відмовляють йому не люди, а сама доля. Так мусило статися і так сталося.

З якою ж метою посилаються удари долі? Авторка підводить до думки: для того, аби людина приборкала свою гординю, навчилася скорятися волі Божій, якщо та навіть незбагненна. Щоб виокремила в житті головне і зосередилася на ньому, відкинувши другорядні, а то й хибні вартості. Щоб узялася спокутувати свої гріхи (які й спричинили фатум).

Ось Івоніка. Він практично одразу після трагедії визнає себе грішним, а значить змиряється з карою, знаходить душевну рівновагу і далі чинить мудро (починаючи з того, що мовчить на суді, не звинувачує і не виправдовує Саву перед людьми, примушує синабратовбивцю пам'ятати про злочин і при тому жаліє, любить його).

Інша річ — Марія. Вона всіляко протриває долі — впадає у відчай, ремствує, лютиться, винуватить усіх, окрім себе і Сави, тобто не хоче визнати гріха. Наслідок: коли доля зробила їй подарунок (Анна принесла онука), Марія не оцінила, не зрозуміла цього (засліплена образою за те, що Анна звинувачувала Саву) і в такий спосіб власноруч убила живу пам'ять про Михайла, його продовження, рід. Лише пекучі чоловікові слова відкривають Марії очі, вона усвідомлює нарешті свій гріх.

Визнання власної вини робить Івоніку й Марію мудрими, вони чинять саме те, що тільки й може зняти з їхнього роду гріх, зупинити фатум, — тяжко працюють для того, щоби наймати служби Божі та відбувати посмертні обіди — «дбати за Михайлову душу... і за свою і Савину провину благодати Бога». Отже, це шлях молитви, духовного очищення через самозречення і добротворення.

Як бачимо, проблематика твору ґрунтується на інтуїтивізмі і цілком скерована за межу суто раціонального світосприймання, у психо-містичну царину.

- Символістська поетика. Проте найпоказовіша прикмета, що засвідчує належність «Землі» саме до символізму, — *наскрізна знаковість, закодованість смислів*. Повість дослівно оповита, мов разком намиста, низкою деталей, які мало назвати просто символічними — вони містичні, через них у світі нашому виявляється світ потойбічний.

Передовсім символи виступають знаками долі, фатуму, насущання біди (уже згадувані обрив струни під час танцю, заблукані Савині очі та його пристрасть до вбивств). У кульмінаційних сценах символічні деталі частішають, переплітаються, впливаються одна в одну, стають промовлянням Бога до людини, сповіщають містичний, вищий сенс того, що діється.

Кілька разів у мертвого Михайла починає *іти кров*: зразу — коли вперше до нього підходить Сава, потім — коли Марійка накинулася з прокльонами та бійкою на Анну. Вочевидь, це крик його душі, докір братові і печаль за тим, що Сава занапастив себе смертним гріхом. У другому ж випадку — плач за коханою, жалість до неї, намагання подати знак матері, аби одумалася. Це розуміє Анна, прошепотівши мертвому коханому, перш ніж знепритомніти: «Капає... капає кров..., віджила, коли мене твоя мати сукою прозвала». Це розуміє білоголова бабуса: «Його кров ще жива, і його душа ще тут блудить».

Аннина ж душа опредмечується в *хустці*: коли дівчину виводили з хати, її хустка зачепилася за клямку і задержала її, а далі поволоклася за нею, мов похоронна хоругва. Тобто душа Анни не хоче відступати від душі милого, умирає, покидає цей світ разом з його душею.

Найбільше ідейне навантаження несуть три ключові символи повісти — сусідній ліс, теля, місяць та зорі.

Неподалік від *сусіднього лісу* мешкає Рахіра, а якраз у її домі заражається гріхом Сава. Сава дуже любить цей ліс. Чому? Бо «все, що в лісі роблено, не було гріхом». Отже, сусідній ліс — символічне втілення його, сліпого інстинкту, а саме це визначало натуру Сави, властиво, сусідній ліс — його стихія. Кобилянська натякає, що саме втрата здатності відчувати, розпізнавати гріх і є першозерниною зла, сатанинством. Тому Анна так жахається сусіднього лісу, інтуїтивно відчуває небезпеку, що з нього чигає.

Умирає в муках *мале теля*, що, граючись, випадково поранилося. Це було Савине звіря, він любив його, доглядав. Треба гадати, так виявляється смерть чистої, світлої душі юнака, який уже твердо вирішив убити брата. Тому й відсахнулося від хлопця у передсмертну хвилину теля «з виразом дикого, відражаючого перестраху» в очах, — душа, згасаючи, помітила наближення Каїна, першогрішника. На смерть душі братовбивці натякає ще одна деталь уже на похороні: «одна свічка, що горіла в головах умерлого, впала, покотилася саме до ніг Сави і тут згасла».

У кульмінаційних сценах зумисне підкреслено *астральні символи*. В обидві ночі оплакування й похорону Михайла надзвичайно ясно сяє місяць. Символіка цього образу багатогранна. Опинившись

у місячному світлі, Івоніка відчуває, що «великий гріх впав уже на його дім». Тут сяйво місяця натякає на позасвідому, містичну царину, де й кореняться причини, заховані пояснення трагедії. Не випадково Івоніка в цей момент «кинувся до землі, знявши руки вгору, і почав молитися й бити поклони». А ось небеса під час похорону: «Місяць заллявся світлом, аж жевріючи, виринув перший на глибину, а за ним вирушили всі до одної зорі. Прибравшись у весь блиск срібла, здавалося, дрижали ненастанно з якогось зворушення і, дрижачи, мерехтіли всім багатством своєї пишноти до тихої землі».

Астральні деталі тут підказують про присутність самого Всевишнього при похованні праведника. Адже зорі — світло серед темені — символізують Дух. Місяць — це місце, де очищаються душі праведників, перш ніж поплинути до Сонця (Бога). Сяєво, краса і спокій небес засвідчують, що душа Михайлова вливається у Вічну Гармонію.

Отже, розкриваючи філософсько-психологічну проблематику, вдаючись до символічних деталей, Кобилянська робить успішну спробу проникнути в надраціональні, позасвідомісні обшири духовного світу.

Попрацюйте самостійно

1. Знайдіть в інтернеті й роздивіться уважно скульптуру Огюста Родена «Рука Господа» та картину Михайла Врубеля «Демон і янгол, що приймає душу». Які стильові риси символізму ви помітили у цих творах?

2. Найвідомішим у світі, цілком новаторським шедевром Ігоря Стравинського є балет «Весна священна» (1913). Основою задуму став сон композитора, у якому він побачив прадавній язичницький обряд: молода дівчина у колі статечних старців танцює до знемоги, щоб пробудити весну, і гине в танці. Подивіться цей балет чи його фрагмент (адреса в інтернеті <https://www.youtube.com/watch?v=RI3udVEixS0>). Які емоції передають музика, танцювальні фігури, гра світла? Зверніть увагу, що в балеті застосовано прийом синестезії. Доберіть і проаналізуйте конкретні приклади використання цього прийому. Який, на ваш погляд, символічний підтекст цього твору?

3. Прочитайте вірш Грицька Чупринки «Ураган» (див.: <https://lib.misto.kiev.ua/UKR/BOOK/CHUPRINKA/uragan.dhtml>). Які риси символістського стилю ви помітили у цьому творі?

7.3. ІМПРЕСІОНІЗМ

Термін походить від назви картини *Клода Моне «Імпресія. Схід сонця»*. Започаткувався імпресіонізм⁴ (від фр. *impression* — враження) у французькому • *малярстві* (Клод Моне, Огюст Ренуар, Едґар Деґа, Едуард Мане), розвинувся • у *музиці* (Клод Дебюссі, Моріс Равель, ранній Ігор Стравинський, Джакомо Пуччіні), • у *скульптурі* (Едґар Деґа, Огюст Роден).



К. Моне. Враження. Схід сонця. 1872.

Основоположниками • *літературного* імпресіонізму вважають братів Едмона і Жуля Ґонкурів. Це визначні французькі прозаїки. За заповітом Едмона 1896 р. заснована Ґонкурівська академія, що з 1903 р. присуджує щорічну Ґонкурівську премію за досягнення у жанрі роману.

Виявився цей стиль також у творчості таких видатних майстрів слова, як Гі де Мопассан, Марсель Пруст, Гуґо фон Гофмансталь, Кнут Гамсун, Антон Чехов, Іван Бунін. В українській літературі цю течію започаткував Михайло Коцюбинський, його традицію розвинули Володимир Винниченко (у деяких прозових творах), Павло Тичина, Микола Хвильовий, Григорій Косинка, Михайло Івченко, Євген Плужник та ін. Видатні вітчизняні художники-імпресіоністи

⁴ Українське літературознавство надбало ґрунтовні дослідження поетики цієї течії, як-от: Черненко О. Михайло Коцюбинський — імпресіоніст. Сучасність, 1977; Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ, 1989; Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ, 1994; Мельник В. Суворий аналітик доби. Київ, 1994; Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ, 2008.

Михайло Ткаченко, Кирило Костанді, Микола Бурачек, Іван Труш, Олександр Мурашко, Володимир Винниченко, Іван Северин та ін.

Імпресіонізм — це, властиво, мистецтво *передачі безпосередніх вражень*. Його основна мета — ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. У знаменитому «Щоденнику» брати Гонкури точно визначили цю настанову: «Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво; мистецтво — це увічнення у найвищій, абсолютній, завершеній формі якогось моменту, якоїсь швидкоплинної людської особистості».

Світоглядовою основою імпресіонізму став *релятивізм* (принцип відносності людських знань). На противагу реалістам, імпресіоністи усвідомлювали, що об'єктивна (єдино правильна, всебічна) істина для людини недоступна. А отже, неможливо одразу охопити широку панораму буття, передати узагальнено типові обриси явища. Тому ці митці зосереджувалися на *щонайточнішому фіксуванні сприйнятого в певний конкретний момент*. Через те імпресіоністичний живопис часто постає мистецтвом кольорових плям, розмитих контурів, мерехтіння, а не чітких ліній і тонів. У літературі ж переважає увага до мінливих нюансів настрою, до невпинного перебігу почуттів, вражень як потоку свідомості.

Посутні ознаки цього стилю:

1. *Аідеологічність*: фіксуючи перше миттєве враження від об'єкта, імпресіоністи у такий спосіб намагалися максимально наблизитися до «правди дійсності», побаченої неупередженим зором, без якихось опосередкувань, продиктованих традицією, попереднім досвідом, а насамперед — певною ідеологією. Хоча, ясно, попри їхні заяви, імпресіоністи не могли зовсім не інтерпретувати побаченого, адже враження залежить не лише від об'єкта, а й від системи цінностей митця, особливостей його сприймання світу.

Так, у новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)» різко протиставлено людину (сина) та ідеолога (чекіста), підкреслено, що ідеологія убиває мораль. Водночас — бачимо у пролозі — автор обстоює гуманістичну настанову, саме з цих позицій висвітлює жах війни, моторошну картину матеревбивства.

2. *Відмова від ідеалізації*: ставлячи перед собою завдання зафіксувати реальні моменти, імпресіоністи найчастіше заперечували поняття ідеалізації й ідеалу. Адже в конкретній реальності стовідсотковий ідеал практично відсутній. А разом з тим в імпресіонізмі зникає однозначне романтичне протистояння високого і низького, прекрасного і потворного, — ці протилежності переплітаються.

Скажімо, герой «Я (Романтики)» вкрай суперечлива особистість, у душі якої ведуть запеклу боротьбу сатанинський (доктор Тагабат) і Господній (мати) первні, спочатку перемагає один, а потім інший.

3. *Своєрідність хронотопу*: в імпресіоністичних творах час і простір ущільнюються і подрібнюються. Предметом мистецької зацікавленості стає не послідовна зміна подій і явищ (фабула), не соціальний, логічно впорядкований історичний відрізок або період життя персонажа, а уривчасті фрагменти, відбиті у його свідомості. Кожне найменше враження набуває самодостатньої цінності.

4. *Специфіка психологізму*. Якщо у реалізмі характер остаточно визначений, то в імпресіонізмі він втрачає статичність, а іноді й цілісність. Увагу митця-імпресіоніста привертають саме ті моменти, які розкривають у героєві риси, несподівані для нього самого, несуголосні з його буденною поведінкою. Персонаж імпресіоністичного твору цікавий не так своєю активністю, спрямованістю на перетворення зовнішнього світу, як саме «пасивною» здатністю сприймати, реагувати на зовнішні збудники, бути носієм, навіть колекціонером вражень.

Так, у новелі Григорія Косинки «В житах» світ постає перед нами як химерне плетиво, серпанок вражень головного героя Корнія — від звуків, кольорів, запахів довколишньої природи, постатей різних людей, що нізвідки з'являються і зникають, а також з уривчастих хаотичних спогадів і видінь.

У «Я (Романтиці)» відданий син, власне, несподівано для самого себе брутально вбиває матір. Вельми характерно, як для імпресіонізму, показана картина цього вбивства. Це практично колекція відчуттів, вражень героя, тут головне не дія, а точне фіксування мінливих душевних станів: «...Тоді я у милості, охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув руку за шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів мавзера й нажав спуск на скроню. Як зрізаний колосок, похилилася вона на мене. Я положив її на землю і дико озирнувся... Я заложив руку в кишеню й тут же згадав, що в княжих покоях я щось забув.

«От дурень!» — подумав я.

...Потім скинувся:

— Де ж люди?

Ну да, мені треба спішити до свого батальйону! — і я кинувся на дорогу.

Але не зробив я й трьох кроків, як мене щось зупинило.

Я здригнувся і побіг до трупа матері.

Я став перед ним на коліна й пильно вдивлявся в обличчя. Але воно було мертве. По щоці, пам'ятаю, текла темним струменем кров.

Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. — Тьма...»

5. *Жанрові уподобання*. Настанова на розщеплення, подрібнення картини світу спричинилася до того, що найрозвинутішим жанром імпресіонізму стає *новела* — через її лаконізм, змалювання незвичайних подій, несподіваний фінал. Власне, новела — ніби тільки штрих, короткий епізод потоку життя, який, утім, висвітлює його сутність.

Ще один близький імпресіоністичний жанр — *есеї*. Річ у тім, що стиль есею вирізняється образністю, афористичністю, використанням свіжих метафор, свідомою настановою на розмовну інтонацію й лексику. Головна передумова цього жанру — непересічна особистість автора, вияв його власної позиції (несхожої на інші, оригінальної чи й несподіваної, парадоксальної). Есеї передбачає трактування (а не опис) певних фактів. Шляхом вільних, розкутих, образних міркувань есеїст знаходить несподівані перегуки, зв'язки між явищами, котрі з будь-якого іншого погляду (чи то повсякденного, чи наукового) видаються непоєднаними, неспівмірними (тут, власне, використовується тип мислення поета-метафориста). Таким способом есеїст відкриває несподівані обрії, перспективи у тій галузі, яку осмислює.

Есеїстичні за формою нариси Михайла Коцюбинського «Як ми їздили до Криниці», «Хвала життю!», «На острові», а також певною мірою й новела «Intermezzo». Яскравий вияв есеїстичного письма — цикли памфлетів Миколи Хвильового «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Апологети писаризму», «Україна чи Малоросія?».

6. *Композиційні аспекти*: сюжет як ланцюжок зовнішніх подій втрачає в імпресіонізмі своє колишнє значення. Єднальним стрижнем стає *настроєвість* (в «Intermezzo» сюжет ледь-ледь проступає, натомість розкриваються вузлові почуття, стан героя — втома у місті, відпочинок на природі, співчуття до селянина, спалах душевної енергії). Імпресіоністична новела часто будується як *розповідь* (чи *сповідь*) *Я* — *оповідача*, що також надає їй емоційної цілісності. Збагачуються засоби психологічного аналізу. Зокрема урізноманітнюються форми *внутрішнього монологу*, спроби відтворення *потoku свідомості* героя, намагання простежити взаємозв'язок різних сфер людського сприймання, передати одночасно зорові, слухові, дотикові враження як взаємозалежні, взаємопереплетені (*синестезія*).

Змінюється характер *пейзажу*. Це вже не просто картина природи, виокремлена спостерігачем і докладно описана, не тло подій (як то було в реалізмі), а частіше засіб психологічної характеристики. У пейзажі підкреслюється його повсякчасна мінливість, непостій-

ність. І то ці зміни можуть бути спричинені як різним освітленням, часом доби, так і настроєм спостерігача.

Прозаїки легко жертвують широтою, всеохопністю опису, виокремлюючи *промовисту деталь*, суголосну чи контрастну з душевним станом героя. Пригадаймо намальовану кількома скупими штрихами картину заграви і бою за містом, що проходить рефреном через усю новелу «Я (Романтика)» і розкриває душевний стан персонажа. Образ деґенерата (поруч із доктором Тагабатом) — уособлення російського більшовизму — у тій же новелі автор шкіцує буквально кількома промовистими деталями: «деґенеративна будівля черепа», «низький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс».

7. Нове бачення світу вимагало і *нових мовних засобів*. Для імпресіонізму характерні ускладнене *асоціювання*; яскраві, оригінальні *тропи*, особливо *символи, метафори*; уривчасті речення, інверсій, безсполучникові конструкції. Слово в імпресіоністичному тексті поєднує не лише означення предмета, а й викликане ним відчуття. Так з'являється *метамова* — опис, осмислення слів, процесу мовлення. Наприклад, у «Романтиці» слово «мати» передає не так певний образ, як відчуття, що збурюється тим образом: «Моя мати — наївність, тиха жура і добрість безмежна... І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом».

8. Окремо треба підкреслити ще одну особливість імпресіонізму: він став проміжною ланкою, містком поміж двома напрямками — реалізмом і модернізмом, тому в його поетиці поєдналися елементи як одного, так і другого. Закономірно також, що значна частина ранніх імпресіоністів (брати Ґонкури, Чехов, Коцюбинський) починали саме як реалісти чи й у зрілій творчості поєднували ці два стилі (повість «Fata Morgana» Коцюбинського).

Український імпресіонізм на тлі західноєвропейського мав густіше лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його (а нерідко й змішувало зовсім) з неоромантикою та символізмом (взяти хоч би повість «Тіні забутих предків» Коцюбинського, окремі ранні вірші Тичини та ін.).

Один із найякравіших зразків світового імпресіонізму — **«Intermezzo» Михайла Коцюбинського**. Окреслимо визначальні риси цього стилю у творі.

1. *Жанрова специфіка*. Всю увагу автор зосереджує не на подіях, а на переживаннях, змінах настрою ліричного героя, його суб'єктивному баченні себе і довколишнього світу. Отже, за жанром це *лірична імпресіоністично-психологічна новела*. Багатьма

рисами «Intermezzo» нагадує *поезію у прозі*, а також *есей*. Утім автор пропонує своїм «Intermezzo» ніби мозаїку жанрових форм, навіть родів: тут переважає лірика, але присутні й елементи епосу (вгадується конкретно-історичний сюжет) та драми (перелічені на початку дійові особи, увесь текст — монолог із вкрапленнями діалогів).

2. *Емоційно-символічні образи*. У новелі несподівані, дивовижні «дійові особи»: Моя утома, Ниви у червні, Залізна рука міста, Три білі вівчарки, Сонце, Зозуля, Жайворонок, Людське горе...

Але чи справді це дійові особи? Скажімо, ще можна уявити, що Зозуля, Жайворонок чи Три білі вівчарки якимось діють у творі, а Ниви, Моя утома й Людське горе? Об'єднує й умотивовує усе це різноманіття ключовий образ — *ліричного героя*. Він, — за логікою імпресіонізму, — зовсім не ідеальна постать, це звичайна, щоправда з вельми чутливою душею, людина, вкрай стомлена життєвим хаосом. У душі героя говорить і альтруїзм, і егоїзм, і високе духовне, і приземлено-мирське, і слабкість, і сила духу.

«Intermezzo» — це майже суцільний *пейзаж*. І то саме *психологічний*: бачимо ми його не прямо, а *через сприйняття* персонажа. Тому сценою для дійових осіб стає не природа, а душа ліричного героя. А дійові особи — це символи його суперечливих почуттів і переживань: зримо представити їх можна лише інакомовними образами, знаками. Отже, *конфлікт* твору *внутрішній* — між людинолюбним, громадянським обов'язком героя і його нестерпною втомою.

У творі постають й очевидні уособлення: «моя утома», «людське горе», і складніші символи: потяг представляє людську індустріальну цивілізацію, що поступово витісняє природу; «білі мішки» — образи страчених (повішених) після революційних подій. Ніч — символ краси, одухотвореності, присутності Бога в усьому; зозуля символізує надію, жайворонок — надхнення, сонце — вічну, невичерпну енергію життя.

3. *Мозаїчна композиція*. В основі твору *контраст, зіставлення двох протилежних світів*: людського, дисгармонійного, смертоносного, втіленого в образі міста, — і гармонійного, досконалого, життєствердного світу природи. Автор змальовує природу як останній прихисток гармонії і краси на цій планеті, бачить у ній джерело рятівної енергії для зцілення, оновлення світу людського.

За імпресіоністичною логікою, композиція новели *мозаїчна*, змонтована з одинадцяти невеликих фрагментів, етюдів-кадрів. Кожен такий епізод — монолог, який передає психологічні зміни в душі героя.

Загалом угадуються три фази цієї настроєвої мозаїки.

- *Утома.* Ще зовсім недавно, в місті, герой був потрібен багатьом, і це вічне велелюддя, обов'язок жити не приватним, а громадським життям, картини чужого страждання, драми й абсурди суспільства, яке переживає пору чорної реакції, — усе це вимучило тонку, вразливу душу митця. Його внутрішній голос буквально волає про потребу самотності і спокою. А поки що переважають негативні почуття: втома, невпевненість, досада, роздратування, розгубленість, докори сумління, тривога...

Герой перебуває в конфлікті з самим собою. Джерело цієї боротьби — гостра потреба побути наодинці і водночас неможливість утекти від «світу людей». Його психіка вкрай напружена, розхитана, світ довкола починає поставати в якихось химерно-моторошних формах (будинки дихають «тисячами чорних ротів»; «ревучі потоки людського життя... мчали назустріч, як дикі коні»...) У героєві живуть чужі голоси, у пам'яті спалахують уламки випадкових розмов, сценки й епізоди...

Автор наголошує: призвідниця хаосу, зла у світі — сама людина. Зовнішня дисгармонія проникає уже в душу героя, отруюючи її. Тому єдиний вихід — залишити цей світ. І ось потяг виносить героя далеко за місто, в поля. Але й тут, у вагоні, триває нестерпна метушня людей. Тому колія здається «залізною рукою города», що не відпускає (виразно імпресіоністична деталь).

- *Внутрішня гармонія, відновлення життєвих сил.* Нарешті — тихий будинок у степовому спокої. Уночі, уві сні героя ще мучать моторошні примари міста. Вранці ж його душа вже налаштовується на гармонійний, життєрадісний лад довколишньої одухотвореної природи. Це й «Ниви в червні», і «Сонце», і «Зозуля», і «Жайворонки»... Цей світ чинить диво — ритмічним рухом, гармонією, красою зцілює душу героя.

Не дарма Коцюбинський називав себе сонцепоклонником. Його талант справді був сонячним, що найяскравіше засвідчило «Intermezzo». У цій новелі митець проспівав справжній славень сонцю як джерелу краси й життя на землі.

- *Готовність знову боротися зі світовим злом.* Важлива деталь: якраз у розмові з сонцем ліричний герой відчув, що «йому бракує товариства людей». Аж ось його спокій порушує зустріч із селянином. Селянин уособлює у творі не лише «гнаний і голодний», безпорадний і беззахисний український простолюд початку ХХ ст., а й людське горе як таке, той народ, що його інтелігент покликаний вести за собою до досконалості й гармонії.

Тут автор демонструє виразно модерністський, імпресіоністичний тип змалювання персонажа. Ми не бачимо селянина, не чуємо

його голосу, але опосередковані характеристики-штрихи точно доносять атмосферу тогочасного народного життя.

Селянин розповідає про страшні біди людські. Але тепер це вже не роз'їдає душу героєві, а навпаки, кличе його до активної боротьби зі злом: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає».

Отже, *провідний мотив* новели — заклик до людини оновитися духовно, насадитися життєвими силами природи і зусиллям своєї волі витіснити дисгармонію, зло, що панує у світі: «Освіжи небо і землю. Погаси сонце і засвіти друге на небі».

4. *Асоціативне письмо*. У новелі *враження* (імпресія) домінує над зображенням: кожен предмет, явище постає в ореолі суб'єктивного сприйняття. Тому текст будується на основі яскравих, іноді ускладнених асоціацій, зітканий з вишуканих символів, метафор, порівнянь, епітетів. Наприклад, співучі арфи — це насправді бджоли, що беруть нектар у цвітові гречки; степ і небо — «наче перлова скойка» (молюска), складена з блакитної й зеленої половинок, сонце між ними — мов перлина; біла піна гречок (цвіт) наче збита крилами бджіл тощо.

5. *Своєрідність хронотопу*. Виразно імпресіоністичний часопростір твору — *ущільнений і подрібнений*. Тут змальовано не послідовну зміну подій і явищ, не логічно впорядкований відрізок життя героя (як то було в реалізмі), а уривчасті фрагменти їх, відбиті у свідомості персонажа. Кожне найменше враження набуває самодостатньої цінності.

Як художники-імпресіоністи відійшли від *лінійної* техніки письма, залучивши *штрихові* мазки (пунктирність зображення), так і майстри слова, зокрема й Коцюбинський, вдавалися до такого засобу змалювання світу. Штрихова стилістика дала змогу авторові розкрити події як психологічне переживання й витворити художню красу.

Характерний зразок: «Я не почув тиші: її глушили чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках... Одна знайома дама п'ятдесят літ слабувала на серце... трах — тарах — тах... трах — тарах... Дивізія наша стояла тоді... трах — тах... Ви куди йдете?.. Прошу білети... трах — тарах -тах... трах — тарах — тах...».

6. *Симфонійне змалювання світу*. Автор постійно підкреслює мінливість, непостійність змалюваного довкілля, надто ж пейзажів. Ці зміни можуть бути спричинені як різним освітленням, часом доби, так і настроєм спостерігача. Перед нами постає гармонійне *поєднання всієї палітри образів* — зорових, звукових, запахових, дотикових, смакових; переплетення слухових і кольористичних образів (ефект «*кольорової музики*»). Так передано всеєдність і

мінливість світу, багатство виявів його краси, торжество звуків, запахів, барв — хвала життю.

7. Використання прийому *потоків свідомості*, тобто неупорядкованого, хаотичного процесу мислення, коли цілісна картина світу ніби розпадається на атоми (див. перші три фрагменти новели).

8. Вираження душевного світу персонажа через *внутрішні монологи*. Зауважте, кожен з 11 фрагментів передає певний настрій за допомогою відповідного типу монологу.

Стан утоми розкривається *монологом-самоаналізом*. Під час поїздки до села житейська метушня продовжує атакувати героя, тому бачимо *розірваний монолог* — поруйнований хаосом довілля. Перехідний стан від утоми до відпочинку вночі вилився у *монолог-марення*. Уявні звернення до вівчарок з проєкцією на суспільні реалії втілились у *монолог-фантазію*. Свій стан відновлення сил на природі герой передає *монологом-описом*. В уявній розмові з сонцем вдається до *монологу-звернення*. А в *монологі-роздумі* усвідомлює свій зв'язок з землею. Художньою знахідкою Коцюбинського став *багатошаровий монолог* у сцені зустрічі з селянином. Репліки співрозмовника (селянина) відбиваються у свідомості героя, «віддзеркалюються» в його внутрішній мові, підкреслюючи тим самим напруженість духу митця. Нарешті, завершує твір *монолог-прощання* зі світом природи.

Дивовижна художня майстерність новели засвідчує слушність міркувань академіка Сергія Єфремова, який називав «Intermezzo» «вінцем творчості» Коцюбинського.

7.4. ЕКСПРЕСІОНІЗМ

А. Сутність течії. На межі XIX-XX ст. в європейському малярстві, а згодом і в музиці та літературі на противагу імпресіонізму утверджується новий стиль — експресіонізм⁵ (від франц. *expression* — вираження). Спочатку якийсь час його ще іменували неоімпресіонізмом чи постімпресіонізмом.

До найвизначніших майстрів цієї течії належать

- художники: норвежець Едвард Мунк, голландець Вінсент ван Гог, французи Поль Сезан, Поль Гоген, Анрі Матіс; росіянин Васілій Кандінський, німець Еміль Нольде.

⁵ Докладний аналіз течії зробила Олександра Черненко у праці «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (Сучасність, 1989). Серед ґрунтовних досліджень цієї проблеми також монографії Володимира Мельника «Суворий аналітик доби» (Київ, 1994); Раїси Мовчан «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (Київ, 2008); Галини Яструбецької «Динаміка українського літературного експресіонізму» (Луцьк, 2013).

- композитори: німець Ріхард Штраус, росіянин Сергій Прокоф'єв;
- письменники: німці Казимир Едшмід, Стефан Ґеорґе, австрієць Франс Кафка, росіянин Леонід Андрєєв.

Джерела цього стилю — в романтизмі, у «філософії життя». Якщо імпресіоністи намагалися максимально подрібнити, атомізувати часопростір, то експресіоністи, навпаки, — *знайти і виразити спільні глибинні, невидимі основи всього сущого*. Головний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через призму авторського «Я», напругу його переживань, бурхливу реакцію на жорстокість суспільства, знеосіблення в ньому людини, на розпад духовності.

Усе це разюче засвідчили небачені доти катаклізми світового масштабу початку XX століття, зокрема перша світова війна (у якій загинуло близько 10 мільйонів людей і ще 10 мільйонів було поранено, скалічено) та криваві революції й тоталітарні режими, загарбання чужих земель.

На переконання експресіоністів, спільною основою всього у світі є *дух* (вільна творча енергія). Виразити його, тобто сягнути глибинного пізнання невидимих основ буття можна насамперед за допомогою *творчої інтуїції*. Завдання мистецтва, за цією концепцією, — *у вираженні (експресіонуванні) незримого через зримає, внутрішнього через зовнішнє, вічного через минуле*.

Німецький теоретик цього стилю Казимир Едшмід наголошував: «В експресіонізмі усе виявляється пов'язаним з вічністю. Зрима дійсність сама собою значення не має, бо сутність будь-якого явища не вичерпується нею. Світ уже є перед нами. Було б безглуздом його повторювати. Схопити його у найсправжнішій суті й відтворити — ось найвище покликання мистецтва. Експресіоніст не кружляє навколо речей, він проникає в їхню серцевину. Цілком інакшим відкривається світ назустріч пристрасному почуттю. Велетенський райський сад Бога відкривається за світом речей, якщо дивитися на них нашим безсмертним поглядом».



О. Архипенко. Жінка, що розчісує волосся. 1915.

Яскраво ілюструє й доповнює цю тезу, скажімо, виразно експресіоністична художня настанова всесвітньо відомого українського скульптора Олександра Архипенка. На його погляд, основою будь-якого мистецтва, зокрема і скульптури, є не технічні прийоми, а світогляд. Усі форми видимого світу відображають невидимий світ духу. Видиме й невидиме міцно пов'язані між собою. І саме тому отвір у скульптурі може сприйматися як матеріальний об'єм, а ввігнутий елемент у космічному сенсі є тим самим, що й опуклість, тому цілком успішно її заміняє.

Класичним зразком експресіоністичного стилю є картина *Едварда Мунка «Крик»* (1893 р.). На ній бачимо волаючу людину, затиснуту урбаністичним оточенням, вона завмерла із широко роззявленим ротом. Чому ця людина волає? Можна лише здогадуватися: жахливий світ абсолютно байдужий, глухий до неї, відтак це крайня наївна спроба людини звернути на себе увагу і водночас вияв межового відчаю.

Художник залишив у щоденнику такий запис про поштовх до створення картини: «Я прогулювався стежиною з двома товаришами, саме заходило сонце, і раптом небо налилося кров'ю, я спинився, відчувши страх, та обперся об огорожу, — повсюди була кров і язики полум'я над синьо-чорним фьордом і містом, мої друзі крокували далі, а я, тремтячи від жаху, стояв і відчував безкінечне голосіння природи».



Е. Мунк. Крик. 1893.

Основні ознаки експресіонізму в художній літературі:

1. *Новий тип психологізму*. Як і їхні попередники, експресіоністи прагнули досягнути й розкрити суть, природу людської душі. Проте вони намагалися не атомізувати, не розщеплювати психіку людини, а знаходити спільну основу (частку Творця) у людині, тварині, рослині, — у всьому живому. Звідси посилена увага до природи, до простих, «прозорих» характерів, не затемнених цивілізаційними на-шаруваннями (виїзд Гоґена з індустріялізованої Франції на далекий тихоокеанський острів Таїті малювати тубільців; тільки селянська й дитяча тематика у Стефаника; особливе зосередження на природі, оживлення чи то й обожнення її у «Землі» та «Зачарованій Десні» Довженка).

І ще одне: для експресіоністів зовнішній, матеріяльний, суспільно-побутовий світ є лише засобом показу незображальної психічної реальності.

2. *Пошук коренів добра і зла*. Можна простежити певну еволюцію розуміння цієї проблеми у мистецтві. • За уявленнями *власне реалістів*, існує два вічні й незмінні полюси — добро і зло. Одних людей відносить до одного, інших — до другого. Тобто визначає їхню долю якась таємна, незбагненна сила. Тому автор різко розмежовував героїв на позитивних і неґативних, які чітко репрезентували добро і зло. • Глибше досягнули проблему *натуралісти*. Вони знаходили цю злоторну силу у випадкових і незаслужених соціально-економічних умовах чи фізичних та душевних недугах, що спричиняються родинною спадковістю або браком відповідного середовища й освіти. • Ще далі пішли *імпресіоністи*, вони перенесли розв'язання проблеми з довкілля у внутрішній світ кожної окремої особистості. На їхню думку, до добра чи зла людину штовхають підсвідомі імпульси, вміння-невміння ними керувати. У кожному з нас живуть і постійно борються дві первини — світле й темне — і лише від нас самих залежить вибір. Сиріч уже на саму людину лягає відповідальність за її долю. («Дебют», «Поєдинок», «Лялечка», «Intermezzo» Михайла Коцюбинського, «Я(Романтика)», «Санаторійна зона», «Вальдшнепи», «Редактор Карк» Миколи Хвильового). Тут уже цілком зникає розмежування героїв на позитивних і неґативних.

- Експресіоністи ж дійшли висновку, що схильність людини до добра чи зла криється в глибинній, неповторній таємничій основі душі особистості. І пізнавати її можна лише інтуїтивно, виявити ж — у вираженні невидимого через видиме. Скажімо, Томас Манн бачив завдання мистецтва у вилущуванні речей із дійсності, аби були відчутні душа й дух; у зарисуванні не видимого, а того, що показується під видимим, у показі *не об'єкта, а в серці об'єкта — суб'єкта*.

Мистецьку концепцію експресіоністів потвердили і деталізували наукові відкриття психолога Карла Ґустава Юнга. У роботах межі 1920-30-х років він довів, що в найглибших надрах позасвідомого людини існує незбагненне для розуму і неприступне для наукових дослідів щось вище за «єґо» (за «Я») — це «абсолютне Я», або «своїсте ядро», «самість». Якраз у цьому «абсолютному Я» і криється схильність людини чи то до добра, чи до зла.

Добро вічне й абсолютне, зло — тимчасове й відносне. Експресіоністи відродили давню християнську доктрину *privatio boni* — *вищости добра*. За нею, зло не є «річ у собі» — стала, вічна категорія, а лише тимчасова відсутність добра. Бог і сатана не становлять рівновелику, рівносильну опозицію. Над відносною красою й потворністю нашого матеріяльного світу є лише Краса у світі ідеально досконалому, духовному, над правдою і неправдою — лише Правда, над добром і злом — лише Добро. Тому, скажімо, герої Стефаніка, попри свої добрі чи лихі вчинки, ходять «всі в білих сорочках, як на Великдень».

Схожий мотив звучить у повісті-поемі «*Поза межами болю*» Оси́па Ту́рянського. Помирають один по одному в горах від холоду й голоду побратими, полонені-втікачі. За ці жахіття, що доводиться їм терпіти, проклинають усіх — владомощців, що розв'язали безглузду війну, цілий світ і навіть Бога. Хіба послав би він таке випробування, якби не був байдужим чи й безжальним до людей?!

Проте в останні або найтяжчі миті життя побратими відчують, прозирають присутність справжнього (а не вигаданого людьми) — люблячого і співчутливого Всевишнього Духа: «З безодні виринає срібно-біла хмарка. Як сонна мрія, знімається над ними і пливе настрічу понурій тьмі небес. Ні, це не хмарка... Це якесь дивне єство, що співчуває людському стражданню». Господь розділяє людське горе, болісно співпереживає: « Чуєте? Хтось плаче... Я чую... хтось плаче... Він далеко від нас... стоїть на зеленій мураві... в ясному сяйві... він видить нас... він плаче... Мовчки прислухаються, як хтось плаче». Бог подає свій голос тоді, коли людина помирає, стаючи для неї провідником у той світ: «Але якийсь добрий дух не забуває Ніколича. Бере його свідомість, як дитину за руку, й направляє її на ясний шлях... — Чуєте голос? — шепче Ніколич, і нагло бліді останки життя в його обличчі мертвіють. Тільки в очах мерехтить іскра заблуканого вогню».

3. *Увага до проблеми вини й кари.* У трактуванні експресіоністів, земне життя — це фільтр, що здатний очистити людину, школа, яка може привести нас назад до Бога (щоразу, роблячи вибір між тим чи тим вчинком, ми складаємо чи провалюємо іспит на духовну зрілість). Маяк, голос Бога в нас, що допомагає не збитися з

правильного шляху у темряві буденщини, — *наша совість*. Якщо перестасмо слухати її, руйнуємо найдорожче — власну душу. Тоді совість починає мучити свідомість, аж поки людина визнає свою провину і добровільно прийме за неї кару як очищення. При цьому треба пам'ятати, що через колективне позасвідоме ми пов'язані з нашими предками, своєю нацією, людством загалом, тобто кожен з нас несе відповідальність за діяння своїх пращурів і так само полегшує чи ускладнює долю своїх нащадків.

Художньо досконалим вираженням цієї проблеми є *«Новина» Василя Стефаника*. Найбільше непорозумінь виникає тоді, коли цю новелу починають трактувати у суто реалістичному ключі. Тоді знавці нашого народного життя XIX ст. з подивом і обуренням заявляють, що трагедії, подібні до описаної у творі, були не те що нетиповими, а вкрай винятковими. В українських селах траплялося дуже мало серйозних злочинів, жінки радо допомагали вдівцям з малими дітьми, тим паче покутські села належали до найбільш освічених і заможних у Галичині. Але, з другого боку, Стефаник прямо-таки побожно любив селян і аж ніяк не міг зводити на них наклеп. Річ у тім, що новела, як переконливо доводить Олександра Черненко, — *не реалістична*. Подія, описана в ній, і справді, — як дехто з дослідників дорікав авторові, — невмотивована під кутом зору типовості та традиційного психологізму. Справді жодними причинами не можна виправдати Гриця, й автор того й не робить. Просто йдеться не про суспільно-побутові, а про суто психологічні, навіть метафізичні проблеми, які знову ж таки розкриті у натяковій формі реалістичними засобами.

Ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє еґоїстичне «Я», що прив'язує її до примітивного, гріховного земного світу. Пригледьмося: кажучи про вдівцтво та матеріальні нестатки Гриця, автор натякає *на убозтво його душі*, психічної реальності.

Дві доньки, котрих він ніяк не може нагодувати, — уособлення його самоти, яка страждає, гине в його душевному убозтві, психічній примітивності (оте себелюбне «Я» не дає цій особистості «своїм життям до себе дорінятись»). Холод, голод і пустка у Грицевій хаті — це стан його душі. Єдине, що залишилося живого і світлого в тій оселі, — його доньки. Але Гриць із жахом помічає, що й вони поступово мертвіють. По цьому герой зажурився, що аж почорнів. Але чим? Автор не каже, що їжею. Та й ходячи кілька день по сусідах, Гриць не просить у них допомоги, хліба, не нарікає на голод дітей. Зауважмо: «мертвими» він побачив дітей саме тоді, коли вони «ґлемедали», себто жували хліб. Спостерігши мертвіння дітей, батько кинувся не добувати їм харч, а молитися.

У такий спосіб Стефаник натякав, що йдеться *не про фізичний голод, а про духовний, не про земні проблеми, а про трансцендентні*. Аби ще раз підкреслити непричетність голоду до потоплення дітей, автор показує, як перед вбивством батько годує їх бараболею.

Гриць бачить, що тіла дитячі уже цілком омертвіли («полетіли би з вітром, як пір'я»), живі і мають вагу ще тільки очі (дзеркало душі), вони «важили би так, як олово» (це символ духовного життя). Отоді Гриць і вирішує врятувати ті живі ще очі своїх дітей (свою самість, душу) від остаточного змертвіння. Він іде топити дітей. Це відбувається уночі, все довкола залите місячним сяйвом, на долині «розстелилася ріка, як велика струя живого срібла». Батькові, що «йшов довго лугами та став на горі», робиться неймовірно страшно і важко, «якийсь довгий огненний пас пече його в серце і голову». Лише після того, як кинув Доцьку у воду, йому полегшало, спав камінь з грудей.

Про що йдеться у цій сцені? Вона наскрізь натякова, символічна. Страх Гриця — це боязнь втратити оте своє еґоїстичне «Я». «Огнений пас», «тяжкий камінь на грудях» — голос сумління, Абсолюту, що, попри страх, велить зробити саме так. Звернімо увагу — зовсім нереалістична деталь: не можна, йдучи «довго лугами», «стати на горі». Насправді мовиться про подолання гори себелюбства у душі героя, про вершинний Закон буття, який Гриць має виконати.

Прикметно, що Гриць чинить усе у місячному світлі — це символ несвідомості. Але що робить герой? Він вкидає «живе олово» у «живе срібло» (срібло символізує Абсолют), тобто сполучає своє духовне життя з абсолютним, вічним, приводить себе до Бога, подолавши у собі страх і гору еґоїзму.

Тут пригадується, як Франц Кафка пояснював свій погляд на смерть: «Нашим рятунком є смерть, але не ця». Бо фізична смерть не є справжньою. Звільняє людину лише смерть нашого фальшивого «Я». У тому ж суть і євангельської ідеї про друге народження — не від тіла, але від Духа. Власне, про це йдеться в новелі. Чому ж Гриць відпускає старшу дочку? Очевидно, таким чином автор наголошує, що людина вільна вибирати таке життя, якого сама прагне, — чи духовну, чи матеріальну його площину. По здійсненні чину камінь спадає з грудей Гриця, бо він виконав веління своєї совісти, вічний Закон. По тому він іде віддатися в руки людського правосуддя, аби через терпіння, через спокуту очистити, оживити свою змертвілу, вбогу душу.

4. Художнє дослідження сенсу страждання і смерти людини. За експресіоністською логікою, відчуття болю, страждання передовсім спонукає людину до пізнання причин своєї гріховності, суті свого життя.

Страждання завершуються смертю. Проте сама смерть не є кінцем людського існування, а лише доконечною передумовою для переходу у нове існування. Незмінно вічний рух життя потребує постійного відновлення і поліпшення, але мусить періодично проходити через абсолютну руїну, щоби сягати тріумфу народження нової, потенційно досконалішої людини.

Для експресіоністів характерна віталізація⁶ смерти, себто зображення смерти, що постійно перетворюється на життя, підкреслення руху, зусиль волі у момент кончини. У їхньому трактуванні, смерть — щораз новий початок вічного самопоставання.

Надзвичайно активно розробляв цю проблематику Василь Стефаник. Він оцінював тіло як «скелю» — в'язницю духу, тому зображав смерть у найжорстокішому вигляді, у найпотворніших деталях. Таким способом митець підкреслював марноту й несуттєвість нетривалої мертвої матерії (якщо вона взята сама собою, без духу). Крім того, у Стефаникових сценах конання завжди присутній рух як вираз переходу до нової форми життя, а не пасивного застигання у смерті. Цей момент у нього виражають зазвичай активні дієслова, насажені динамікою. Розгляньмо, для прикладу, як змальовано конання корови і її господині у новелі «Шкода»: «Місяць освічував стаєнку через двері, і баба виділа кожний рух корови. Вона врешті піднялася. Ледво держалася на ногах. Розглядалася по стаєнці, як би прощалася з кожним кутом. Потім упала на соломі і розтяглася, як струнва. Романиха прилякла коло неї і шурувала її віхтем. Сама не знала, що з нею діється. Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами. Романисі зробилося горячо, жовто в очах, і закервавлена впала. Корова біла ногами і роздирала бабу на кавалки. Обі боролися зі смертю». Знову стикаємося з нарочито нереалістичною картиною: корова, що «ледво держалася на ногах», навряд чи могла б роздирати людину на шматки. Це експресивний образ віталізації смерти.

5. *Оригінальне трактування опозиції «прекрасне — потворне».* У класичному мистецтві панував культ краси, бридке ж змальовували тільки заради підкреслення потворности зла. Але вже в натуралізмі письменник майстерно і вульґаризовано показував бридке таким, яким воно є насправді, прагнучи точно віддзеркалити дійсну реальність (пригадайте бориславські оповідання Івана Франка). В експресіонізмі ж потворне постає як неминуча в нашому недосконалому матеріальному світі *протилежність прекрасному*. Без темряви світло було б невидимим, без ночі людина не могла б помічати день, а без зла і бридоти не відчувала б добро

⁶ Вітальний — від лат. *vitalis* — життєвий.

і красу. Ці полярні первини складають нерозривну цілість земного буття. Експресіоністи вважали, що не гармонійна впорядкованість і краса, а експресивний вираз у творі має викликати естетичне задоволення. Експресія — це і є саме життя. Тому мистецтво — не краса, а експресія. У кожній бридоті захована краса таємничого змісту. Людина, якщо вона наділена талантом експресіонувати, може у всьому побачити красу.

Отож, скажімо, малюнки ван Ґога та ін. експресіоністів у загальноприйнятому розумінні краси не завжди гарні, але вони буквально пульсують ритмом, вічним рухом життя, що і є отією «красою таємничого змісту».



Е. Нольде. Пророк. 1912.

Яскравий літературний приклад — висвітлення краси духу крізь жах людського світу і недолугість тіла — бачимо в повісті-поемі *Осипа Турянського «Поза межами болю»*. У якийсь момент полоненим-утікачам доводиться вибирати: пожитися тілом замерзлого друга чи загинути. Ціною неймовірних душевних зусиль друзі все ж вибирають людяність — відкидають геть від вогню вже відрізаний шмат м'яса. Цей вибір чинить диво: «Тоді, як із шістьох краплинок води стає одна краплина, так шість душ ізлилося в одну душу. І була ця одна душа марніша від наймарнішої пилінки, котрою буря гонить безвістями. І стала ця пилінка-душа велика, мов світ, бо сховала в собі біль усього світу. І могутніша від богів, бо боги не знають терпіння».

6. *Ідея екології буття*. Творці цього стилю всіляко підкреслювали ідею екології як загального взаємозв'язку всього сущого у світі (зауважмо, саме слово «екологія» походить від давньогрецького *οἶκος* — дім, житло, тобто вся планета, цілий космос — це наш дім). Експресіоністи відродили давню істину, що «не можна навіть зірвати квітку, щоб при цьому не стривожити зорі», що весь космос є нерозривною цілістю.

Проблему екології буття майстерно розкриває, скажімо, *Олександр Довженко у кіноповістях «Земля» та «Зачарована Десна»*.

Іван Кошелівець, аналізуючи «Землю», наголошує: замість сухої раціональної схеми соцреалістичного сюжету на екрані з'являється щось інше, що сприймається як міт матері-землі, годувальниці й одвічного джерела всього сущого, для Довженка міри всіх речей, «своїї землі», що дала йому «любов і звичаї», «радість творчости». Не дарма ж і назва фільму така.

У полоні містичної сили землі глядач залишається від початкових кадрів з дівчиною під соняшником, хвилюванням пшениці під хмарним небом, зі смертю діда Семена аж до фінального дощу, що ніби змив рештки смутку й скорботи з людей і засвітився краплями на плодах землі.

А сам творець фільму більше, ніж хто інший, був і залишився в полоні цього міту. Через багато літ, переформатовуючи сюжет фільму в кіноповість, дуже промовисто висловлює містичне сприймання землі: «Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе не тільки хлібом і медом, а й думками, піснями і звичаями, і не тільки годує й ростить, а й прийме колись до свого материнського лона, як прийняла прадідів твоїх і діда під яблуною»⁷.

7. *Риси поетики*. У суто стильовому плані для експресіонізму характерні «нервова» емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, контраст, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас. Світ у творах цього стилю постає або однотонним (у кольористиці чи настроєвості, тематиці), або підкреслено контрастним. Тому часто поєднуються протилежні явища — примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим патосом, паціфістські інтонації з активним революціонізмом тощо.

Серед характерних рис поетики експресіонізму також неприродні пропорції у творах усіх видів мистецтва, зосередження уваги на зіткненні контрастів буття; якщо в імпресіонізмі основою образотворення були первинні відчуття, то в експресіонізмі затіняє, витісняє їх принцип всеохопної суб'єктивної інтерпретації дійсності.

⁷ Див. Кошелівець І. Олександр Довженко. Мюнхен: Сучасність, 1980. С. 334.

Це зумовило тяжіння до ірраціонального, загострення емоційності і фантастичного гротеску. На противагу фіксуванню моментального враження від дійсності і цілковитої пасивності суб'єкта, що було притаманне імпресіонізму, в експресіонізмі бачимо динамічний вияв активного суб'єкта, його експресію.

У центрі художнього світу експресіонізму — змучене бездушністю сучасного життєустрою, його контрастами духу і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи серце людини. Перетворення дійсності, до якого закликали багато експресіоністів, повинне було початися з перетворення людської свідомості.

Митці цього стилю незмінно співвідносили свою творчу діяльність з явищами дійсності, хоча і не в соціальному аспекті, відображали всі протиріччя життя, тільки не безпосередньо в конфліктах самих творів, а проєктуючи крізь призму сприймання їх автором. Багато творів мислилися як заклики. У лівому ж експресіонізмі, наскрізь агітаційному, проступають не картини реального світу, втілені у чуттєвих образах, а загострене вираження важливої для автора ідеї, його почуттів і відчуттів, сміливого поєднання гротеску й гіперболи, концентрації тіні і світла (постановки Леся Курбаса, п'єси Миколи Куліша, фільми Олександра Довженка).

Б. Зразки українського експресіонізму. Серед видатних українських митців-експресіоністів —

- письменники Василь Стефаник, Осип Турянський, Тодось Осьмачка, Микола Куліш, Олександр Довженко;
- режисер Лесь Курбас і театр «Березіль»;
- художники Михайло Бойчук, Олекса Новаківський та його малярська школа;
- скульптор Олександр Архипенко;
- композитор Борис Лятошинський.

Виразні риси експресіоністичного стилю проступають, наприклад, у творчості **Бориса Лятошинського** (1894-1968). Українська музика початку XX століття орієнтувалася переважно на фольклорну традицію. Лятошинський же збагатив її прийомами західного інтелектуального модернізму. Його мелодії балансують на межі атональності (порушення узвичаєної гармонії), в них багато трагізму, декадентських настроїв. Митець змістив акценти з вокальної, романсової на інструментальну, симфонічну музику. Його музична мова не пісенна, а напружена, уривчаста, сповнена різкими інтонаційними стрибками, дисонансовою гармонією, поліфонізмом. Virізняється філософсько-символічним наповненням. Композитор звертався до мотивів часу, вічності, страждання, зіткнення добра і зла. У більшості його симфоній, сонат, опер вчувається болісне

запитання: «Як ви можете спокійно жити на цій залитій кров'ю планеті?!»

Експресіоністична манера переважає також у малярстві **Олексі Новаківського** (1872-1935). Він — художник-інтуїтивіст, який умів через елементи повсякденної реальності виявити іншу, внутрішню суть світу.

Художник працював у стані межового напруження духовних і фізичних сил, прагнучи, щоб його полотна випромінювали божественну гармонію, очищали й підносили людину над буденною свідомістю. Кожен його образ перетворюється на багатозначний символ, що виражає величезну енергію переживань автора за допомогою синтези кольорів і ліній.

Це неперевершений майстер кольористики. Його палітра настільки багата й насичена дзвінкими кольоровими сполученнями, що живопис мимоволі асоціюється з музикою. Художник зізнався: «У кожному своєму творі стараюся шукати музики... Під час малювання чую цілі симфонії. Тоді хотів би я віддати свої візії в милозвучних гамах, чистих тонах, в глибокім акорді».

Один з найталановитіших зразків вітчизняного експресіонізму — **«Камінний хрест»** (1899) **Василя Стефаника**. Характерні ознаки стилю на різних рівнях цього тексту такі:

1. *Жанрові особливості.* За аналогією до більшості творів Стефаника «Камінний хрест» називають новелою, хоча за жанровими рисами цей твір усе ж таки ближчий до оповідання, хоч сам автор визначав розповідь про Івана Дідуха як *студію*, тобто художнє дослідження душевних переживань героя.

2. *Проблематика. Образи. Поетика.* Це єдиний твір Стефаника, присвячений *темі еміграції*. В основу новели покладено реальний факт: Штефан Дідух (у творі Іван), односелець Стефаника, емігруючи до Канади, поставив на своїй нивці кам'яний хрест (який, до речі, донині зберігся в Русові).

Образ хреста тут символізує тяжку, каторжну працю селянина, а водночас трагедію його вимушеної розлуки з рідною землею.

У трагедії героя твору по краплі зібрано горе тисяч емігрантів, долею яких переймався письменник. Не раз проводжаючи на Краківському двірці земляків у далеку Америку, він постійно бачив опухлі од плачу очі, спечені губи, чув захриплі від стогону голоси.

Через вужчу, конкретно-історичну проблему еміграції автор розкриває у творі й значно ширшу, вічну *проблему екології буття*.

Дідух — персонаж виразно експресіоністичний за типом, за світосприйманням. Казимир Едшмід так характеризував героя мистецтва цього стилю: «Це не підла примітивна людина, а людина проста, безхитрісна; вона віддається природі, зливається з нею.

Така людина влаштовує життя, керуючись не дріб'язковою логікою, не лицемірною мораллю і причиновістю, а лише критерієм свого чуття. Відтоді, як її єство вирвалося назовні, вона пов'язана з усім. Вона розуміє світ, зрослася з землею, твердо стоїть на ній. Людиною нарешті знову опанували великі безпосередні почуття. Ось вона стоїть перед нами, цілком первозданна, вся просотана хвилями своєї крові, і пориви її душі аж такі очевидні, що здається — її серце намальоване у неї на грудях».

Попри непосильну працю, Іван був щасливим. Адже *почувався часткою рідної землі, її господарем*, бо доглядав, оживляв її.

Так само, як кинутий у ставок камінь тривожить усе довкола, так Іван з конем і возом при праці «лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п'ят Іванових», зрушуючи довкілля, бо «придорожнє зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди». Важливо ще й те, що колеса, кінські копита і п'яти Івана творять єдність своїм експресивним рухом, залишаючи сліди. А цей злитий єдністю рух, викликавши рух оточення, сполучається з ним у цілість, бо, ввійшовши в гармонію з ходом копит, коліс та ніг, зілля скидає на них росу.

Єдність з землею і космосом викликана *динамічно-експресивною, але й дуже важкою працею* Івана Дідуха. Не випадково його тінь на горбі у проміннях призахідного сонця виглядає, як тінь велетня. Ця картина мимоволі нагадує мітологічного Сизифа, а ще — титана Прометея, котрий, щоправда, сам прикував себе до свого горба. Бо бачив у цьому вищий духовний сенс. Саме Іванова експресія, що є його працею, спонукає горб до праці («Ото-с ні, небоже, зібгав у дугу! Але доки мі ноги носе, то мус родити хліб!»), зрушує, тривожить землю, бо його тінь просувається далеко по нивах і заслоняє їм сонце. Іван — велетень, бо оживляє, орухомлює, скермовує все довкола і об'єднує його в одну нерозривну цілість, тобто точно виконує головну покладену Богом на людину місію співтворця Всесвіту.

Знеможена працею, пригнута до землі («як би два залізні краки стягали тулуб до ніг») постать Івана не вирізняється фізичною силою чи красою, навпаки, *вона потворна*. Проте письменник у негарному розкриває гарне — *красу експресивного руху життя* всього світу.

Іван при праці також зображений засобом з арсеналу потворного: він уподібнений до коня, якого звичайно б'ють, аби той тягнув віз угору. Отож й «Івана як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі».



Кадр з фільму «Камінний хрест»
у ролі Івана Данило Ільченко. 1968.

Кінь же своїм виглядом при роботі розкриває причину, чому Дідух мусить так тяжко працювати на хліб щоденний: «Згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на шильнику за якусь велику провину». Це — виразний *натяк на первородний гріх* перших людей. Пригадаймо сказане Творцем Адамові при вигнанні того з раю: «Проклята земля через тебе. В тяжкій труді живитимешся з неї по всі дні життя твого. Терня й будяки буде вона тобі родити... В поті лица твого їстимеш хліб твій, доки не вернешся в землю, що з неї тебе взято» (Буття, — 3: 17-19). Будяк, який уп'явся в Іванову ногу, є виразом прокляття землі через людський переступ. Отож, потворне, як бачимо, виконує в новелі кілька функцій:

- 1) допомагає повно виявити об'єднаний у цілість колорит справжнього життя (де переплетене і гарне, й бридке);
- 2) натякає на причину людських страждань на землі;
- 3) глибше розкриває красу людського існування, яка може здійснюватися тільки в єдності з усім довколишнім світом.

Тут *зростається естетично відворотне з духовно прекрасним*. Бо лише відчуття єдності з космосом, рідною землею та близькими людьми (родиною) наповнювало змістом Іванове життя, давало йому радість і щастя. Він полюбив свою тяжку працю і свій горб, з якого зробив родюче поле.

Виїзд на чужину *розірвав у його душі цей зв'язок з довколишнім світом*. Іванові здається, що він «каменіє». У Стефаника образ каменя часто означає омертвіння душі. Значить, і Дідух втрачає своє духовне життя, тому «одна сльоза котиться по лиці, як перла по

скалі». Перлини білі, а все «біле» чи «срібне» виражає у творчості Стефаніка чистоту душі. Перлина, що котиться по скелі, це символ того духовного життя Івана, яке тепер котиться по мертвому камені. Очевидно, йдеться про загибель тієї духовності, котра зв'язувала героя з рідною землею.

Дідух і його родина відчують майбутню *кризу-муку безуспішної боротьби емігрантів за збереження своєї духовної ідентичності*. Це передчуття викликає *страшний біль*. Автор матеріалізує його у такому образі: «Ціла хата заридала, як би хмара плачу, що нависла над селом, пірвалася». Тут хата Дідухів втрачає властивості реального об'єкта і перетворюється на знак суб'єктивного душевного стану родини. Дослідники експресіонізму називають такий прийом «дереалізацією», себто нищенням зовнішнього вигляду реальних речей з метою перетворити їх на засоби зматеріалізування внутрішнього світу, невидимого й неприступного для нас, аби винести його сутність на поверхню видимого.

Не випадково Іван повертається спогадами у минуле. Він намагається досягнути — за яке гріхопадіння тепер має залишити свій створений власноруч рай. Але усвідомлює єдине — *відбулася незворотна зміна цінностей*. Діти втратили відчуття кровного зв'язку з землею, збайдужіли до неї. Земля стала тільки засобом для існування і збагачення (матеріальне поглинуло духовність, святість). Іванову душу роздирає відчуття провини за цей перелом. Зокрема й через це селянин ставить камінний хрест — у ті часи це була форма спокути.

Вершиною болю і водночас звільненням від нього став несамо-вито-божевільний *танець героя*: «Ймив стару за ший і пустився з нею в танець».

— Польки мені грай, по-панцьки, мам гроші!

Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав уже гадки пустити її живу з рук».

Така дивна на перший погляд поведінка чоловіка стає зрозумілою, якщо пригадати образ індуїстського бога Шиви. Його, зокрема, вважають богом танцю. Танець Шиви — тандава — символізує творення й руйнування життєвого циклу. Розрізняють шість видів цього танцю: адбхута тандава — подив, диво, творіння; ананда тандава — екстаза, захоплення життям; анаварата тандава — нескінченний танець, вічність; самхара тандава — руйнування, процес розпаду; пралена тандава — кінець, розчинення в порожнечі.



Кадр з фільму «Камінний хрест». 1968.

Отже, символіка танцю Івана заглиблюється у прадавню мітологію. Підтекст цього дійства тепер стає очевидним: такий космос, такий священний простір, де не залишилося місця для духовних ідеалів, мусить бути знищений тут і тепер, щоб він міг наново відродитись у новому циклі. Цією ж логікою зумовлена згода Івана виїхати за океан, хоч він і розуміє, що на впорядкування нового місця йому вже не вистачить сил.

Отже, точно визначила суть творчости цього геніяльного експресіоніста Михайлина Коцюбинського: Стефаникові властива «якась внутрішня потреба причаститися чужим болем, пізнати його, потреба очиститися болем. У цій здатності «спалювати себе» чужим болем Стефаник вбачав своєрідне щастя: «Чув-єм, що ще треба мені більше болю, аби поздоровіти». Вузький, ніби зосереджений в одному пункті тематичний обшир дає змогу докопатися до глибинних загальнолюдських пластів. За глибиною і висотою загальнолюдського Стефаник не має собі рівних в українській прозі»⁸.

Попрацюйте творчо

1. Послухайте частину 2 Другої симфонії та частину 1 Третьої симфонії Лятошинського (адреса <http://poiskm.co/show/лятошинський>), «Мелодію» (адреса <https://www.youtube.com/watch?v=w0lkv-54dA0>), а також роздивіться картини Новаківсько-

⁸ Коцюбинська М. Читаючи Стефаника// Мої обрії: у 2 т. Т. 1. Київ: Дух і літера, 2004. С. 165-166.

го. Які зі згаданих особливостей стилів митців ви помітили? Які асоціації й роздуми викликали у вас ці твори? Музику яких жанрів, тональностей навівають вам полотна Новаківського?

2. Підготуйте для колег відеопрезентації про вияви експресіонізму у малярстві, музиці, кіні, скульптурі, архітектурі, а також про життя і творчість О. Архипенка, Б. Лятошинського та О. Новаківського.

3. Знайдіть інформацію про кінострічку «Камінний хрест» Леоніда Осики, перегляньте її (<https://megogo.net/ua/view/14935-kaminni-y-hrest.html>). Охарактеризуйте зоровий і звуковий ряд фільму. Які ознаки експресіонізму відтворено у стрічці? Які кінематографічні прийоми використано?

7.5. НЕОКЛАСИЦИЗМ

Свого часу вибух революційно-богоборчого ренесансу породив протидію — реформацію з її відродженням християнських вартостей. Так от, і розквіт неоромантизму з його бурхливо-стихійною, анархічною, норморуйнівною атмосферою призвів на межі XIX—XX ст. до появи опозиції — неокласицизму.

1. Творці цієї течії, на противагу неоромантикам, володіли *дисципліною духу*, здатністю вир емоцій ставити під контроль розуму й волі, «олімпійським» спокоєм;

2. Їхній манері письма властиві поетична *споглядальність*, *філософічність* (асоціативні роздуми про сенс людського життя, універсальні закони буття, суспільства), віддалення од скороминущої поверхні життя.

3. А також *орієнтація на класичну норму* (в найзагальнішому, а не тільки в суто античному чи «парнасівському» розумінні). Ця норма передбачала строгу досконалість форми, пошук гармонії духу, повагу до сталих первин людської душі. Це була орієнтація передовсім на міру вічних взірців мистецтва, неминущі естетичні традиції, високий художній рівень, на зосереджену професійну роботу.

4. Неокласики творили, сказати б, *неомонументальний стиль*, який характеризувався підвищеною увагою до композиції, продуманістю у використанні художніх засобів (що приводило до чітких, майже математично обрахованих конструкцій), суворістю, героїчністю тону, стремлінням до утвердження грандіозності й цілісності.

На практиці усе це виливалось у • використання традиційних тем, сюжетів, образів, мотивів мітології, античності, ренесансу, класицизму, • у споглядання гармонії природи, краси витворів мистецтва,

- у культ чітко унормованої, вишуканої форми (сонет, рондель, тріолет, віртуозна ритміка, різноманітні системи римування, увага до перекладів),
- у відстороненість од прозаїчних, хоч і злободенних, проблем довколишньої реальності,
- іноді в епікурейство (культ земних насолод, захоплення вітальною красою світу). Проступали, крім того,
- розміреність інтонацій,
- предметність, конкретність образів,
- стрункість і прозорість синтакси.

При всій спорідненості з ренесансом-класицизмом неокласицизм посутньо *різнився од своїх предтеч* — • відсутністю войовничого раціоцентризму, поверхово-догматичного просвітництва, а також • волюнтаризмом, підкреслено • ідеалістичною настановою.

Прикметна особливість вітчизняного неокласицизму —

- збереження уваги до глобальних життєво важливих національно-суспільних проблем;
- загострений патріотизм, різке заперечення комуністичного тоталітаризму.

Неокласицистичні тенденції виявлялися ще з середини XIX ст. — у творчості французьких парнасівців⁹, російського поета Аполлона Майкова, українця (що писав російською) Миколи Щербини, у символістів.

В українській літературі неокласицизм започаткувала *Леся Українка* такими творами, як «Іфігенія в Тавриді», «Камінний господар», «Ізольда Білорука», «В катакомбах». Продовжили й розвинули цю традицію Михайло Могиланський, т. зв. «п'ятірне ґроно» — Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Юрій Клен, а також Богдан-Ігор Антонич, Євген Маланюк, Олена Теліга, Олекса Стефанович, Олег Ольжич, Віктор Петров (Домонтович).

Неокласицизм помітно розвинувся і *в музиці* — як реакція на імпресіонізм. Яскраві зразки цього стилю — фортепіянні й вокально-симфонічні твори француза Еріка Саті та німця Макса Регера (1910-ті роки). Згодом, у 1920-х роках — музичні твори українця Ігоря Стравинського, француза Альбера Русселя, італійця Отторіно Респігі та ін.

Позначився цей стиль і *на архітектурі* кінця XIX — середини XX століття. Це було повернення до традицій класичного минулого з метою протиставити «вічні» естетичні цінності, ідеальність і вели-

⁹ Парнасівці, або Парнаська школа — група французьких поетів другої половини XIX ст. (Теофіль Готьє, Теодор де Банвіль, Жозе-Марія де Ередія, Леконт де Ліль та ін.), що протиставили свою творчість романтичній традиції: голосові серця — точність ока, надхненню — роботу, особистості митця — безособистісність створеної ним краси, активній громадянській позиції творця — ідею мистецтва заради мистецтва.

чавість форм та образів, «очищених» від конкретно-історичного змісту, мінливій, еклектичній моді стилю модерну. Неокласицистичні будівлі переважно офіційні, вони вирізняються парадністю і підкресленою монументальністю. Яскравий взірець — Лінкольн-центр в Нью-Йорку (1960-і роки), споруди якого утворюють строгі і симетричне обрамлення прямокутної площі.

Упродовж 1930 років цей стиль (у гіпертрофовано-монументальних, підкреслено огрублених формах) набув особливої популярності в архітектурі тоталітарних країн — Радянського Союзу (тут панував і в 1940-50-х роках), Італії, Німеччини. Його використовували як ефективний засіб пропаганди панівних великодержавних ідеологій — відповідно комунізму, фашизму, нацизму. У стилі тоталітарного неокласицизму споруджені, скажімо, нинішній Будинок уряду України (1938, архітектори Іван Фомін і Павел Абросімов, спочатку призначався для НКВС), будівля Верховної Ради України (1939 р., архітектор Володимир Заболотний), відбудований на межі 1940-50-х Хрещатик у Києві.

Характерний літературний зразок аналізованої течії — сонет *Миколи Зерова «Обри»*:

Весна цвіте у всій красі своїй,
Вже одgrimіли Зевсові перуни,
Дощу буйного простяглися струни,
Зазеленів сподіваний рижій.
На полі котяться зелені вруна,
В кущах лящить-співає соловій,
А на шляху, немов казковий змій,
На зсипище сільське ватага суне.
І в селах плач. Герої саг і рун,
Воскресли знов аварин, ґот і ґун,
Орава посіпацька, гадь хоробра...
Сільської ситости останній трен, —
Усюди лемент — крик дулібських жен
Під батогом зневажливого обра.

Одразу впадають у вічі такі ознаки українського неокласицизму у цьому творі.

1. Послідовно витримана канонічна форма сонета (два катрени, дві терцини, п'ятистоповий ямб, теза — антитеза — синтеза).

2. Розмірений, зрівноважений інтонаційний малюнок, дещо відсторонена, споглядальна позиція автора, перевага епіки над лірикою. Для порівняння наведу втинок з вірша на ту ж саму тему — по-

грабування, вигублення українського села чужоземними зайдами, але це вже реакція поета-неоромантика:

Рвися з горлянки свавільним криком,
Мій неслухняний вірш!
Чому він злодій? З якої речі?
Чому він красти пішов своє?
Давить той клунок мені на плечі,
Сором у серце мені плює...
В. Симоненко, «Злодій»

3. Навіть при розгляді людської дисгармонійності недмінна увага до світу гармонійного (картина природи з підкресленням у ній рівноваги, спокою, довершеності, ритму).

4. Використання образів з давньої української та загальноєвропейської історії й культури: «Зевсові перуни», «саги», «руни», «аварин», «ґот», «ґун», «трен», «дулібські жени», «обри».

5. Написаний 25 травня 1921 р., вірш порушує житотрепетну суспільну проблему — показує причини і винуватців першого штучного Голодомору 1920-1921 рр. в Україні. Одначе автор не вдається до публіцистичних прийомів, а вміло використовує езопівську мову, що дозволяє йому не лише порятуватися (на певний час) від цензурних переслідувань, а й розглянути явище російського більшовизму на широкому історіософічному тлі, увиразнити генетичну спільність тих новітніх заброд з давніми — ґотами, ґунами, обрами і — у підтексті — висловити впевненість, що нові мучителі обов'язково повторять долю давніх — зслизнуть без сліду, і про них скажуть незабаром: «Погибоша аки обре».

7.6. НЕОРЕАЛІЗМ

Класичний реалізм трансформувавсь у модернізм не лише через імпресіонізм, а й безпосередньо, через розвиток стильової течії, яку іменують по-різному: соціально-психологічний, або романтичний, імпресіоністичний, чи лірико-психологічний реалізм. І все ж найбільш слушно бачиться назва «неореалізм». Цю течію створили митці, що, перебуваючи в модерністській системі світоглядних координат, зберегли, проте, реалістичний тип художнього мислення¹⁰. Назагал це *складний синтетичний стиль*, у якому реалістична настанова химерно переплелася з тенденціями символізму, імпресіонізму та експресіонізму.

¹⁰ Див. докладно про цей стиль у монографії Сніжани Жигун «Лабіринти і горизонти українського неореалізму» (Київ: Бізнесполіграф, 2015).

Світоглядове підґрунтя стилю — «філософія життя» (вітаїзм), інтуїтивізм, космізм, екзистенціалізм. Неореалісти відкинули народницьку ідеологію, традиційні уявлення про «стійкість», незмінність дійсності, про соціальну детермінованість характерів та життєвих процесів. Вони трактують життя як усеєдність, яку не можна розділити на сутність і явище, матерію і дух, об'єкт і суб'єкт. Також зосереджують максимальну увагу на внутрішньому світі людини, прагнуть увібрати в себе цілий світ у складних стосунках, взаємопереливах природного й культурного буття. Центральна їхня проблема — пошук взаємозв'язку, гармонії людини і Всесвіту, усвідомлення цілісності світотворення. Звідси прагнення за одиничними реаліями життя побачити щось вічне, виявити іманентну причетність людської істоти до Космосу.

Основні художні риси неореалізму такі:

1. Новий стиль в основному *успадкував арсенал зображально-виражальних засобів класичного реалізму*: • зосередження на повсякденній сучасності, • міметизм, змалювання життя «у формах самого життя», • точне відтворення суспільно-побутової атмосфери, • соціально злободенна проблематика тощо.

2. Але цей стиль значно *поглиблює психологізм*, скеровує на нього всю увагу. Якщо реалістові ХІХ ст. конкретна людина потрібна була найчастіше для осмислення типів соціального середовища, то неореаліст заглиблюється у внутрішній світ персонажа для самодостатнього осмислення його як людини, пізнання її духу, ірраціональної сутності, екзистенційності незалежно від суспільного оточення.

Неореалізм докорінно *переосмислює концепцію особистості* в літературі. На місце активних бунтарів (Микола Джеря, Чіпка Варениченко, Бенедьо Синиця) — особистостей незвичайних, певною мірою героїчних, хоч і «продуктів» тогочасних обставин, приходять люди звичайні, нічим особливим не прикметні, проте наділені складною душевною організацією, невичерпним внутрішнім світом. Об'єктом зображення у творі стають не так дії, вчинки героїв, як відчуття, думки, рефлексії.

3. *Світосприймальний синкретизм*. Якщо в класичному реалізмі (особливо в натуралізмі) переважали пізнавальні цілі, проступала навіть суто утилітарна, публіцистична настанова, то в неореалізмі органічно поєднуються *пізнавально-аналітична й естетико-творча настанови*, поступово стираються опозиційність, скорочується відстань між реальним й ідеальним, загальним й індивідуальним, особистим і соціальним, спостерігально-сповіщальним та моделюваним.

4. *Характеротворення*. У неореалізмі зникає оболонкова поверховість типу, він перетворюється на характер, в основі своїй зникаючись із символом. Класичний тип визначався приналежністю до певного суспільного середовища та до певної психо-фізіологічної групи (типу темпераменту), функції індивідуальності героя були вельми обмежені, кожна дійова особа несла в собі програму родових ознак, що й зводило особистість до одного якогось роду людей. *Характер* же визначає передовсім його суб'єктивна сутність (Юнґова «самість»), а також історично-культурний, духовний спадок середовища.

5. *Естетизація повсякдення*. Як і неоромантиків, неореалістів цікавить насамперед проблема боротьби двох (чи й кількох) анти-тетичних «Я» в душі людини, болюче самопоставання характеру, відчуження особистості в суспільстві. Однак якщо неоромантики та символісти йдуть мітологічним та естетичним шляхом («Мойсей» Франка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «По дорозі в Казку», «Айстри» Олеса), то неореалісти вдаються до естетизації повсякденної життєвої дійсності.

6. *Зближення ідеалу й реальності*. Якщо неоромантика показує естетико-гуманістичний ідеал як мрію, ілюзію, видиво прийдешнього, то неореалізм через царину особливого, виняткового наближає конкретну реальність до ідеалу, а ідеал — до реальності.

7. *Універсалізація повсякдення*. Внутрішні психологічні чи зовнішні соціальні суперечності у творах цього стилю виступають (переважно на підтекстовому рівні) як вияви понадчасового, навіть метафізичного зудару добра і зла, світла і темряви.

8. *Неупередженість*. Зазвичай автори не пропонують читачам простих однозначних розв'язків психологічних колізій, намагаються зрозуміти і об'єктивно представити позицію кожної зі сторін досліджуваного конфлікту.

Неореалізм виявився у творчості таких видатних зарубіжних письменників, як Кнут Гамсун, Антон Чехов, Іван Бунін, Владімір Набоков, Максим Ґорький, Євгеній Замятін, Александр Купрін, Міхаїл Прішвін, Ернест Гемінґвей, Томас Манн, Васілій Шукшин, Чингіз Айтматов.

В українській літературі народження неореалізму, як рівночасно і приємк старого просвітницько-народницького реалізму, засвідчив дебют *Володимира Винниченка* (влітку 1902 року в журналі «Київська старовина» була видрукувана його повість «Краса і сила», а незабаром ще такі повісті й оповідання, як «Біла машини», «Голота», «Контрасти», «Темна сила» та ін.). Серед найвизначніших неореалістичних досягнень прозаїка — романи «Заповіти батьків», «Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефістофеля»,

п'єси «Гріх», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Закон». Подальшого розвою набув цей стиль у творчості Валер'яна Підмогильного, Бориса Антоненка-Давидовича, Івана Сенченка, Василя Барки, Григора Тютюнника, Анатолія Дімарова, Євгена Гуцала, Феодосія Рогового, Василя Захарченка та інших митців.

Особливо помітним мистецьким явищем став *неореалізм у кіні*, передовсім *італійському* після Другої світової війни. Серед найславетніших режисерів що працювали в цій манері, — Роберто Росселліні (фільм «Рим — відкрите місто» 1945 року), Л'укіно Вісконті («Найкрасивіша», «Рокко та його брати», «Сімейний портрет у інтер'єрі»), Вітт'оріо де Сіка («Шуша», «Викрадачі велосипедів»), Джузєппе Де С'антіс («Нема миру під олівами»).

Неореалістичне кіно вирізнялося прагненням до точности в деталях, майже документальним показом реальних картин життя. Фільми були лаконічні, стримані, непатетичні, найчастіше чорно-білі, знімалися зазвичай на натурі, на вулиці, на відкритому повітрі. До участі запрошували часто непрофесійних виконавців, в основу сценарію інколи лягали факти газетної хроніки, в діалогах звучала народна діалектна мова. Усе це надає достовірности показу. Проблематика картин підкреслено гуманістична, екзистенційна. Це серйозна, «доросла» розмова про реальність, життя і смерть, суть любови, сенс існування, істинні цінності.

Досить популярною і продуктивною стає неореалістична поетика в сучасному українському кіні: «Плем'я» Мирослава Слабошпицького, «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва, «Донбас» Сергія Лозниці, «Спіймати Кайдаша» Олександра Тіменка та ін.

Показовим зразком неореалізму є трагедія **Володимира Винниченка «Гріх»**. Сюжет твору цілком реалістичний, конкретно-життєвий: перед нами доба останніх літ російського царату, Київ. Молода революціонерка Марія Ляшківська, прагнучи врятувати від загибелі у в'язниці свого коханого Івана Чоботаря, потрапляє в лабети жандармерії, стає зрадницею.

Однаке за цією життєвою конкретикою виразно проступає надісторичне, містичне зіткнення Добра і Зла, Гріха і Святости. У п'єсі досліджено *два вияви гріха* — • зовнішній, наносний, відносний (втілений в образі Марії) і • внутрішній, присутній, абсолютний (уособлений в образі підполковника жандармерії Сталинського). Відповідно до цього розгорнута композиція твору: у першій дії розкрито природу відносного гріха, у другій — природу гріха абсолютного, третя — це смертельне зіткнення господньої і сатанинської первин та перемога однієї з них. Так само дібрано й коло персонажів, аби розкрити різні грані душі двох центральних характерів.

У першій дії знайомимося з душевним світом *Марії*. Спочатку видається, що це людина гріховна, морально надломлена: вона зраджувала своєму чоловікові, так що той на зло добровільно пішов на фронт. Тепер, мешкаючи у Чоботарів, досить цинічно розігрує наївних Ніну, Олену Карпівну, Михася, святотатствує (хвалиться, що прикурила від лампадки), намагається звабити Ніниного чоловіка.

Але поступово в ході дії починаємо розуміти, що цей характер значно складніший, і вся гріховність його позірна, наносна. *Марія* — неординарна, розумна, розважлива, надзвичайно вольова, енергійна жінка. Тому їй нудно жити в оточенні цих інтелектуально обмежених, надто прив'язаних до побуту, забобонних, по-дитячому беззахисних, безпорадних, пасивних людей. Вона й любить їх, мов дітей, і турбується за них (що засвідчать епізоди арешту й ув'язнення), але скучає з ними, їй хочеться знайти бодай одну близьку собі за духом особистість.

Марія тверезо дивиться на світ і з болем, проте відверто констатує, що люди зреклися відчуття гріха (тобто розрізнення добра і зла, прагнення долати зло у собі і поза собою та наблизитися до добра). Тому її дратує і смішить наївне жахання Ніни та Олени Карпівни від дрібних, наївних грішків, їхнє «страусяче» непомічання справжньої страхітливої гріховності людського світу.

Од решти *Маріїних* знайомих різюче різниться *Іван Чоботар*. У повсякденні він вайлуватий, холоднуватий, надто діловитий і офіційний. Але насправді — як покаже сцена арешту — вдачу цього чоловіка визначають вольовитість, тверезість думки, самоволодіння, емоційна напруга. Отож, відчуваючи в ньому споріднену натуру, *Марія* палко, щиро, самозречено кохає його.

Лише тепер стає зрозумілою ота хвороблива увага *Марії* до проблеми гріха: вона понад усе хоче бути разом з *Іваном*, але це значить переступити межу гріха. Душа розчахується між почуттям і законом, приписом. *Марія* переконує себе: інші роблять значно страшніші переступи, отже, і я можу зробити цей незначний. Але водночас щось зупиняє її від вирішального кроку.

У центрі дослідження другої дії — психологічний тип підполковника *Сталинського*. Вичерпну характеристику дає йому його ж таки підлеглий — мерзенний «шафовий» шпик *Ніздря* (що само собою вельми показово): «Хіба це офіцер как офіцер? Це диявол. Верно диявол. Нечистий дух... Тетот не довольний допросом, не довольний тим, що чоловік сидить у тюрмі год, два, три, що, може, здоров'я потеряв. Йому наплювать. Що йому допрос? Йому душу свою давай... У душу йому нада залізи, сковирнуть її, обплутать, обснувать, як павукові. От що йому нада».

Отже, Сталинський — людина, в якій абсолютно переважає, панує гріховний, сатанинський первень. Це саме павук (точний символ): йому приносить насолоду знищити жертву фізично, а ще стократ більшу — уміло заманити в пастку і «сковирнути душу», тобто знищити все добре в людині і наповнити її злом, а таким чином цілком поневолити, перетворити на свою маріонетку (як він зробив з Ніздрю).

Подальші події лише потверджують цю характеристику. Підполковника цікавить не мета слідства (ревкомівська друкарня), а процес боротьби з сильним ворогом. Він насолоджується своїм умінням віднаходити вразливе місце в душі, здавалося б, абсолютно невразимого противника і вдаряти саме туди; вмінням непомітно, поволі заборсувати людину в гріхові, як комаху в павутині.

Це і є першомотив справжнього, сатанинського зла у світі. Прикметно: Сталинський обирає головним об'єктом свого полювання саме найстійкішого противника — не Ніну (відпускає її якраз у той момент, коли треба було ще трошки на неї натиснути, і та б усе розповіла), не Івана (його зламано фізично), а Марію.

Жандарм застосовує щодо Марії випробувану тактику: намагається розворушити її гонор, азарт, зламали волю фізичним ґвалтом, але все даремно. Марія настільки впевнена в своїх силах, що навіть не мовчить (як Іван), а відповідає мучителеві з ненавистю й сарказмом. Аж ось слабину знайдено: Сталинський довідується через Ніздрю, що Марія любить Івана. І тоді, вдаючись до доводів здорового глузду, штовхає її на шлях компромісу (це тактика всякого зла): задля звільнення хворого Івана жінка згоджується виказати навіть не самих підпільників, а лише місце знаходження друкарського устаткування.

У третій дії бачимо *висліди компромісу зі злом*, процес боротьби «комахи й павука». Марія здає друкарню, потім одного за одним кількох підпільників (зокрема й наївного, по-дитячому закоханого в неї Михася). Чимдалі її доймають муки сумління. Комітетчики пильно вишукують серед своїх провокатора, підозрюють один одного, але Марію — ніхто, навпаки, її найбільше шанують, до неї всі йдуть радитися.

Найстрашніша для Марії Іванова ненависть до провокатора. Вона прагне, але ніяк не наважується зізнатися коханому. Яюсь у жартівливій, натяковій формі розкриває суть трагедії, причини зради і з останньою надією благально запитує, чи міг би він таку людину простити, бодай зрозуміти. Але Іван рішуче, однозначно відповідає — ні, бо для нього «інтереси громади важніші».

Після ув'язнення Марія почала поводитися з Іваном підкреслено стримано й холодно (тоді як той, навпаки, став упадати за нею).

Очевидно, вона з жахом усвідомлювала, що, занапастивши свою душу, уже не гідна коханого; такою ціною врятувавши йому життя, назавжди втратила його прихильність.

А жандарм продовжує наступ. Якось він заявляється уже прямо додому і пропонує Марії поїхати з ним у Крим на відпочинок (фактично стати його підложницею). З насолодою пояснює безвихідь її становища: якщо перестане доносити — арештують Івана, якщо покінчить з собою — він передасть Іванові безсумнівні докази її зради. По цьому Сталинський підсумовує: «Ви — моя, зіронько, з голови до ніг, з душею, з серцем, і з тілом, тепер і навіки». Ось наслідок компромісу зі злом: «комаха» цілком у владі «павука».

Назвавши все своїми іменами, Сталинський далі, як не дивно, сам підказує, як вирватися з-під його влади: «Коли б ви видавали нас, своїх ворогів, то вам справді не було б ні тяжко, ні соромно. А в цій муці вашій власній і моя сила над вами. Як не стане тої муки, то не стане й моєї влади. Це ж ясно. От і уявіть собі, що вам це цілком байдуже, що ви переламали так свій світогляд, що ці люди перестали бути для вас своїми, і що зразу виходить: що я для вас моментально стаю нулем. Ну що я вам тоді можу зробити? Арештувати ваших? Арештовуйте собі, мені байдуже. Розкрию? Розкривайте, мені не соромно, не тяжко. Розумієте? Вся моя влада розвіється, як дим».

Для чого це робить жандарм? Мета «злоначающего» (скористаймося термінологією Тараса Шевченка) — знищити людину «доброзичдущу», та це як мінімум, в ідеалі ж — перетворити її на «злоначающую», собі подібну. Компроміс сатану не влаштовує, він прагне повністю оволодіти людиною.

По всьому цьому Марія реально оцінює ситуацію і робить свій вибір: забезпечивши Іванові та його родині можливість уникнути арешту, прямо відкривши свої почуття до Івана, виклавши в листі до нього всю правду про зраду, вона покінчує з собою. Отже, все-таки завдає поразки Сталинському, навіть такою страшною ціною виривається з його пастки, відмовляється йти дорогою зла.

Автор, цілком у традиції неореалізму, не робить однозначних висновків, а ділиться цією надтяжкою місією з читачем (глядачем), уможливлюючи таким способом різноманітність трактувань, оцінок.

Що є справжній гріх для людини? Чи чинить його Марія? Гадаю, ні. Навпаки, попри всі свої вади й переступи, вона до кінця намагається дотримуватись основоположної Господньої заповіді любови і виконує найважчий припис християнства: причину всіх своїх душевних мук, трагедій шукає в собі, у своїй недосконалості, не виправдовуючи при цьому себе обставинами.

Марія, властиво, стоїть в одному ряду з Лукашем («Лісова пісня») та Іваном («Тіні забутих предків»). Цей образ несе в собі ту

ж саму трагедію людини, яка не може, не вміє жити за законами духовними, а за законами приземлено-гріховними не хоче, тому обирає смерть.

Гріх же у драмі допускає Іван своєю неготовністю зважитися заради любови, заради людини навіть на гріх, своїм плоско-примітивним, простолінійним уявленням про добро і зло, своїм революційним фанатизмом.

Отже, Винниченко уже на зорі ХХ віку пророчо застерігає від тоталітаристської логіки, за якою є тільки чорне й біле, «або — або», усякий переступ недмінно відомщається. Саме ця логіка лягла чорною тінню на все ХХ сторіччя, що тоді тільки починалося.

Попрацюйте творчо

Прочитайте одне з оповідань Григора Тютюнника («Син приїхав», «У Кравчини обідають», «Поминали Маркіяна», «Смерть кавалера» — див. <https://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tyutyunnik-grigir/961-grigir-tyutyunnik-tvori>); а також подивіться один зі згаданих сучасних українських фільмів (див. <https://toloka.to/f42>). Які стильові риси неореалізму проступають у цих творах?

7.7. ФУТУРИЗМ¹¹

Це перший і, вочевидь, найяскравіший вияв *аванґардистської тенденції* в модернізмі. Ця течія, закономірно, надзвичайно суперечлива і строката, внутрішньо розпадається на цілу низку «підстилів» — кубізм, еґофутуризм, вортицизм, імажинізм, дадаїзм, супрематизм тощо.

Її засновником вважають італійського поета *Філіппо Томазо Марінетті*. Упродовж 1910-20-х років бурхливо розвивається футуризм у Росії. Неабиякої популярності набула, зокрема, тамтешня група «Гілея», у яку входили брати Бурлюки — Давід і Владімір, Велемір Хлєбніков, Алексєй Кручоних, Владімір Маяковський, Єлена Ґуро.

В українській літературі цей стиль започаткував під впливом російського футуризму *Михайль Семенко*. 1914 р. він видав дві збірки — «Дерзання» та «Кверофутуризм». Семенко ж виступав незмінним організатором (як, утім, і руйнівником) практично всіх українських футуристичних видань та угруповань, наскільки різноманітних, настільки ж і недовговічних: «Універсальний журнал» (1918), «Флямінґо» (1919), «Альманах трьох» (1920). «Катафалк іскуства» (1922), «Семафор у майбутнє» (1922).

¹¹ Футуризм — від франц. *futurum* — майбутнє.

1922 року виникає сталіша група «Асоціація панфутуристів» («Аспанфут»), 1924 р. вона перейменовується на «Асоціацію працівників комуністичної культури» («Комункульт»), а 1927 — на Організацію лівого фронту мистецтв «Нова генерація». 1931 року під ударами компартійних інтеграторів літпроцесу ця остання примусово самоліквідувалася.

Футуристична манера була властива для творчості багатьох вітчизняних митців — Михайля Семенка, Гео Шкурупія, Валер'яна Поліщук, Олекси Слісаренка, Юліяна Шпола, Юрія Яновського, молодого Миколи Бажана, Олекси Влизька та ін.

Футуризм як стиль визначають такі основні риси:

1. *Войовниче заперечення* усіх попередніх суспільно-культурних традицій загалом і зосібна естетичних.

2. Намагання витворити *абсолютно нове мистецтво* майбутнього, «метамистецтво», «післямистецтво», яке було б суголосне індустріальному життю великого сучасного міста (причини таких лівацько-новаторських перегинів ми з'ясували вище, мовлячи про авангардизм). Вельми показова у цьому плані *«деструктивно-конструктивна» теорія Семенка*. У численних маніфестах поет безапеляційно стверджував, що «мистецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму, пішло деструктивним шляхом». Отже, потрібно не чекати, поки воно само собою відімре, а «добивати» його, деструктувати, аби «з уламків старого мистецтва зводити, конструювати нове». «Без остаточної деструкції практично неможливо збудувати конструкцію майбутньої штуки». «Розпорошити мистецтво на атоми — це і є фундамент для синтези, що буде зовсім інше «мистецтво» (умілість, штука, метамистецтво) відповідно до нових форм побуту».

3. *Агресивний урбанізм* — культ атмосфери, стибу життя великого промислового міста. Звідси обожнення техніки, естетизація машин, індустріального виробництва, точних наук при позірній зневазі, а то й ворожості до не впорядкованої людиною («нетехнізованої») природи, до села (як антитези міста).

4. У футуризмі химерно переплітаються підкреслено *волютаристичний, ніцшеанський культ надлюдина*, що за допомогою чудес техніки довільно змінює світ, як сама хоче, і *дегуманізація* — перенесення уваги з людини на механізми, індустріяльне середовище міста.

5. Визначає цей стиль також вельми сміливе, часто награне *експериментування з формою* — лексикою, тропами, фігурами, фонікою, ритмікою. Нерідко формальний компонент цілком витісняє змістовий, стає для автора самоціллю (знаряддям тотальної деструкції традицій, смислів).

Онтологічні причини появи течії, про яку мова, її природу глибоко розкрив свого часу *Микола Бердяєв*¹². Мислитель слушно доводив, що футуризм є наслідком утвердження нової епохи — *індустріальної, міської* (що прийшла на зміну патріархальній, сільській), світовідчуттям цієї епохи.

Їй притаманне безперервне пришвидшення темпу життя, декристалізація, розшарування усього і вся, всезагальна технізація. Людина переходить у предмети, предмети в людину, один предмет переходить в інший, всі площини змішуються.

Усе це намагався виразити футуризм (особливо показові тут картини малярів-кубістів). Цілісний людський образ зникає в перебігу всезагального розпорошення, розшарування в новій цивілізації. Зникає він і в футуристичному мистецтві (крім того, войовниче-тотальне антитрадиційництво примушує відкинути серцевинну традицію класичної творчості — антропоцентризм).

Так, Марінетті закликав «знищити всяку психологію, усунути з літератури людину, замістити її матерією» (яку треба досягати «поривами інтуїції» — отже, це все одно далеко не матеріалізм); «вислухати кризь вільні об'єкти дихання примхливих моторів, чутливість та інстинкти металів, каміння, дерева і под.». «Теплота шматка заліза чи дерева відтепер більше хвилюють нас, ніж усмішка чи сльози жінки».

У цій нарочитій дегуманізації таїться основна *суперечність* футуристичного світосприймання. Футуристи прагнули надати світові (і мистецтву) прискореного руху вперед, але негували джерело творчого руху — людину. Зникав той важіль, яким би футуризм міг перевернути світ. Тому й не було справжнього цілеспрямованого руху у самому футуризмі. Його прихильники перебували у владі якогось світового виру, не відаючи сенсу того, що відбувається з ними і довкола них, лишалися по суті пасивними. Вони були захоплені процесом докорінної зміни штибу життя (індустріалізації), кружляли в ньому з усе прискорюваною швидкістю, але не були активними творцями чи бодай осмислювачами цього процесу.

Закономірно, що *футуризм нерозривно зв'язаний з декадансом*. Обидва ці явища були реакцією на атмосферу нової епохи, що руйнувала старий розмірений ритм життя, стару статичну урівноважену красу. Але декадентство скеровувалося назад, воно болюче, хворобливо, трагічно сприймало потік життя, що вбиває красу. Декаденти — ще естети.

Футуризм же — наступна стадія цього процесу, він хотів бути скерованим уперед, захоплено сприймав цей новий потік життя, беззастережно вливався в нього. Футуристи — уже *антиестети*.

¹² Див. докладно: Бердяєв Н. Кризис искусства// О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. С. 298-307.

На думку Бердяєва: «Футуризм суть пасивне відображення машинізації, що розкладає і розпорошує перестарілу плоть світу. Футуристи оспівують красу машини, захоплюються її шумом, надиhaються її рухом. Принадність мотора замінила для них чарівність жіночого тіла чи квітки. Вони перебувають під владою машини і нових відчуттів, з нею пов'язаних. Чудеса електрики замінили для них чудеса божественно-прекрасної природи. Інших планів буття, прихованих за фізичними оболонками світу, вони не знають і не хочуть знати. Заперечення потойбічного — один із пунктів футуристичної програми. Тому вони віддзеркалюють лише перебіг розкладу у фізичному плані. У своїй творчості вони сприймають лише уламки і шмаття старої плоти світу, відбивають зміщення планів, не відаючи сенсу цих змін»¹³. Така природа цього світовідчуття.

Яскравий зразок футуризму — зріла творчість **Михайля Семенка** (у ранніх його збірках переважали мотиви неоромантичні й імпресіоністичні). Основні риси цього стилю у доробку митця такі:

1. Наскрізна іронічність та самоіронічність.

2. Замість вразливого, сентиментального інтелігента — ліричного героя ранньої творчості — з'являється збірний образ колективного учасника нового руху — рішучого, вольового, агресивно-нігілістично налаштованого.

3. Як вислід — зумисний деілюзіонізм та підкреслено відверті еротичні мотиви, грубий прозаїзм, дошкульний і не завжди виправданий епатаж, демонстративна агресивність, декларативний патетизм програмових віршів.

4. Чимало уваги приділяв митець безжальному пародіюванню заштампованих поетичних прийомів, глузуванню над традиційним уявленням про поезію, демонстрував «естетство навиворіт».

5. Чи не головна мета віршарства Семенка-футуриста — якомога несподіваніше, карколомніше експериментування з формою. Найпомітніший його здобуток — віртуозний звукопис, вибудований за семантичним, музикальним, динамічним принципом.

6. Традиційна силабо-тоніка помітно витісняється акцентним віршем та верлібром.

7. Відколи Семенко став футуристом, він усією своєю творчістю вибудовував в українській поезії культ урбанізму. Якщо його попередники послуговувалися в урбаністичній ліриці вивіреними поетичними прийомами, то він звертається до авангардних: «телеграфний» стиль, синтаксичний максималізм, введення розмовно-побутової лексики та науково-технічної термінології тощо.

8. Поет екзальтовано (хоч і не одразу) захопився революцією, вітав її як докорінне технократичне перетворення світу, руйнуван-

¹³ Там само. С. 301.

ня усіх традиційних засад життя. Звідси — злободенно-політична тематика, надмірно оптимістичний патос, надуживання ультрареволюційної риторики, оголена публіцистичність у багатьох його творах 1920-поч. 30-х років (поезофільми «Тов. Сонце», «Поема повстання», «Степ» та ін.).

Характерний приклад Семенкового футуристичного письма вірш «Місто»:

Осте сте
бі бо
бу
візники — люди
трамваї — люди
автомобілібілі
бігорух рухобіги
рухливобіги
berceus¹⁴ кару
селі
елі
лілі
пути велетні
диму сталь
палять
пах
пахка
пахітоска
дим синій
чорний ди
м
пускають
бензин
чаду жить
чаду благать
кохать кахикать
життєдать
життерух
життєбе-
нзин
авто
трам

23.V.1914. Київ.

¹⁴ Berceus — колискова (франц.).

7.8. СЮРРЕАЛІЗМ¹⁵

Це — авангардинстська течія, котра існує від початку 1920-х років до сьогодні, зародилася в літературі, потім поширилась на малярство, скульптуру та інші види мистецтва.

Філософським ґрунтом стилю є інтуїтивізм Анрі Берґсона, теорія фантазійного мислення Вільгельма Дільтея, психоаналіз Зигмунда Фрейда.

Сам термін уперше вжив у статтях і художніх творах французький поет *Гійом Аполлінер* 1918 р. Теоретиками сюрреалізму стали німецький художник *Макс Ернст* і французький письменник *Андре Бретон*. Ернст 1922 р. після відвідин Фрейда за допомогою його психоаналізу опрацював естетичну концепцію стилю. А 1924 р. Бретон написав «Маніфест сюрреалізму». Того ж року почали видавати часопис «Сюрреалістична революція».

Основоположна настанова сюрреалістів — звільнити мистецтво від знедуховленої дійсності через царину «надреального» і в такий спосіб оновити як мистецтво, так і саме життя, а в майбутньому примирити, сполучити опозицію «природне — надприродне».

Найхарактерніші риси стилю:

1. Бурхливе асоціювання, несподіване поєднання віддалених асоціативних рядів.

2. Зосередження не на емпіричному розумі, а на інтуїтивному, несвідомому осягненні світу.

3. Заглиблення в марення, сновидіння, схильність до автоматичного письма, правила випадковості з метою вирватися за межі буденних, емпіричних стереотипів.

4. Пошук не очевидного, а потаємно-достеменного сенсу буття, для чого фіксуються химерні видіння, де простір і час, людина і витвори її уяви постають zdeформованими.

5. Віддзеркалення імпульсивної позасвідомої реакції людини при її зіткненні з зовнішнім світом явищ

6. Відтворення фактичного функціонування відчуття і думки без будь-якого контролю розуму.

Досі надзвичайно популярною у світі залишається творчість художника-сюрреаліста *Сальвадора Далі*. Серед особливостей його унікальної манери — зображення фантазмагорійних метаморфоз: перехід твердих форм у м'які, кам'яних облич у людські тощо. Також майстерно створені ілюзії нескінченних просторів — наче соляних пустель, що простягаються у незриму далечінь, або колонад і порожніх п'єдесталів, кінця яким немає. Вражає й запозичена у Рафаеля техніка детального малярства, якою зображував облудні

¹⁵ Сюрреалізм — від франц. *surrealite* — надреальне, надприродне.

краєвиди, галюцинаційні привиди, що роблять враження справжнього. Серед улюблених тем майстра — відтворення картин снів і видінь з затопленими до половини тілами, зітнутими головами і велетенськими статевими органами, викривленими формами, гнилими ослами, бджолиними роями; увага до християнської символіки.

Сюрреалізм виявився також у творчості письменників Поля Елюара, Луї Арагона, Федеріко Гарсія Лорки, Ернеста Гемінґвея. Потужну сюрреалістичну традицію в кіні започаткував Луїс Бунюель (фільми «Андалузський пес», «Вірідіяна», «Денна красуня»). Фундатором сюрреалізму у фотографії став Філіп Халсман.

В українській культурі джерела сюрреалізму дослідники помічають ще в добі бароко, коли раціональне поєднували із цікавістю до загадкового, коли розумову діяльність порівнювали зі сновидінням, переважали сюжети фантазмагорійні та сновидні, описи руїни і жахів.

Один з перших зразків українського сюрреалізму — довгі роки замовчувана новела **Юрія Яновського «Поворот»**. У ній відтворено останній передсмертний сон вояка у траншеї війни (першої світової). Герой не має імені, він просто людина, селянин, якого зробили солдатом. Понад усе він прагне залишити, забути кошмар війни і повернутися до рідного дому, родини, улюбленої хліборобської праці. Однак вояк не може цього зробити в дійсності, свідомо, — тоді здійснює свою мрію у сновидінні, позасвідомо. Там, за межами контролю надого, сходяться в ударі реальне і бажане.

Уже сама назва новели символічна: «поворот» — це не тільки уявне повернення героя до ріднизни, а й зрушення, злам у його житті, поштовхом до якого стає сон. У єдиному безперервному сні вояк, вісім разів прокидаючись і засинаючи, бачить вісім сновидінь: руїни села і спогад про власну білу хату та кохану дружину; траншею, що стріляє, і «сонячний степанчикок», який бігав по дверях; зелений плуг, який від когось треба заховати, поле, з котрого проростають руки, а потім на ньому тужить колос...

Різні сновидіння героя перейняті одним почуттям — «самотності та відчаю», від якого він захлинається і прагне подолати його звичною хліборобською працею.

Символ війни у новелі — траншея, вона похмура, огидна, гримить і смердить, як наркотична отрута. Вона зіпсувала поле, а водночас угноїла його людськими останками. Поле асоціюється з самим життям: «Зегзиці траншей бігли вздовж лощини. Скільки праці треба буде — вирівняти! Трупний сморід вибивався з-під землі. Родюча буде земля. Він узяв лопату, що стриміла неподалік. Лопата прийшла до рук, як рушниця. Почав зарівнювати своє поле. Він рубав

руки трупам, щоб не витикалися з землі». А коли поле зародило, хлібороб знову змушений був взятися за лопату: серед колосся «жертви війни простягали з-під землі руки», їх треба було рубати, аби не замірялися на його землю, аби мертві не хапали живих.

У сновидіннях вояка-селянина точиться боротьба реального («поруч стоять лише руїни») із уявним («поле простягалося вже рівне серед безуму покручених траншей; орав його плугом і засівав зерном»). І весь час відроджувана земля не може відродитися, бо її знову і знову затьмарює «безум траншей», який осамітнив усіх людей. Себто війна назавше отруїла життя, і немає жодного шансу навіть у майбутньому вийти з-під її смертотворної тіні.

Тому уві сні герой не витримує відчуженого існування, котре лишає по собі війна. Сильніше за емпіричний досвід, сновидіння (інтуїтивна мудрість позасвідомого) не залишає навіть найменшої надії на краще, на порятунок. І тому селянин не хоче жити: «Не-людський одчай і самотність. Рокованість і втома. Узяв косу і хотів перерізати нею горлянку». Потім проколював собі серце, вішався в окопі. І нарешті прокинувся напівзадушений, «зачепившись комірком шинелі за сучок на облямовці», — у реальній, а не сновидній траншеї. І зрадив, що він ще був на війні, а не повернувся з неї до поля, де в самоті треба рубати руки мертвим. Свідомість героя ще терпить будні війни, а позасвідоме виявляється чутливішим — не витримує страждань.

Фінал новели трагічний: вояк гине, і гине якраз у мить «німого захоплення» від того, що він із жахливих сновидінь повернувся в очевидне, реальне болото траншеї. Тобто він, як і всі, хто на війні, давно приречений. Те, що привиділось уві сні (інтуїтивно передчувалося позасвідомо) одразу ж і здійснилося: «В цей момент йому просто у вічі прилетіла куля. Вона наче безліч років угвинчувалася в його мозок, і зрештою він перестав фіксувати все — і сні, і життя, падаючи помалу, як зібганий мішок землі, у рідне болото траншеї. Пекельна почвара війни поглинула свою чергову жертву»¹⁶.

Виразно сюрреалістичними є також численні епізоди роману того ж таки Яновського «*Чотири шаблі*». Приміром, Марченкові, який зневажав чуже життя, сниться, що священик кропить його відрубаною головою, а спустошеному боями Остюкові — загадковий келих, з якого крапає кривава рідина то на Хортицю, то на Париж, коли їх штурмують революційні війська. Переважно сюрреалістична також збірка Богдана-Ігоря Антонича «Ротації» (1938 р.).

¹⁶ Див.: Яновський Ю. Поворот// <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2587>. Стаття Людмили Рєви про цей твір — у «Літературній Україні» за 7 березня 1996 р.

У повоєнні роки сюрреалізм стає вельми поширеним стилем в літературі української діаспори, його популяризують журнали «МУР», «Хорс», «Арка». Він визначив творчі манери Юрія Косецького, Олега Зуєвського, Василя Барки, поетів «ню-йоркської групи» (Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, ЮріяТарнавського, Емми Андієвської, Віри Вовк, Романа Бабовала, Марії Ревакович).

Сюрреалістична поетика вирізняє творчість письменників «київської школи» — Миколи Воробйова, Василя Голобородька, Михайла Григоріва, Віктора Кордуна, Василя Рубана. Проступає вона і в поезії Володимира Затуливітра, Павла Мовчана, Василя Герасим'юка, Миколи Бабака, Івана Андрусика, Олександра Клименка та багатьох інших авторів.

Елементи сюрреалізму дослідники помічають у скульптурах пізнього Олександра Архипенка. Цей же стиль виразно проступає в роботах всесвітньо відомого українського художника Івана Марчука, у т. зв. картинах-двовзорах Олега Шупляка (якого не даремно іменують «українським Далі»), у фотороботах Олександра Гнатенка. Сюрреалістичну поетику помічаємо і в українському кіні: «Пропала грамота» Бориса Івченка, «Криниця для спраглих», «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Іллєнка, «Толока» Михайла Іллєнка.

Кілька характерних зразків сюрреалістичної поезії **Миколи Воробйова**:

* * *

щоб полювати на метелика
треба стати метеликом
якщо ти можеш стати метеликом
то тільки й можеш полювати
на метелика

полюючи на метелика –
ти полюєш на себе...

* * *

той що йде –
зміниться:
енергія дороги

* * *

Поранений із середини не має куди сховатися
бо вже не має середини
освітлююче світло затуляє форми
форми без речовини:
повів вітру що вкривається другим
сріблястим боком листа

* * *

Десятки років пропало безвісти
жодної фотографії
Тільки тоді, коли ми стаємо світлом
фотограф помічає нас

* * *

Коли все втрапиш то побачиш далекі гори
А перед ними неозорі квітучі луки
Посеред квітів ти в життя залюблений
І ти б до гір дійшов коли б не ті
квітучі луки

7.9. СОЦРЕАЛІЗМ

Маємо підстави твердити, що т. зв. соціалістичний реалізм (20—80-ті роки XX ст.) — також течія модернізму, щоправда вельми специфічна, як, утім, і характерна.

Це один з виявів ширшого явища — *тоталітарної культури* (так само, як, скажімо, і «залізна романтика» у фашистській Італії чи нацистській Німеччині або офіційне мистецтво сучасних країн ісламського фундаменталізму, Північної Кореї чи Росії). У чому ж генеза й механізм функціонування цього явища? Спробуємо дати відповіді на прикладі соцреалізму.

Передовсім треба наголосити, що соцреалізм має дві грані: 1) це мова влади; 2) це масова культура (кіч).

Про що йдеться? Розглянемо докладніше обидва ці аспекти. 1. Соцреалістичний (тоталітарний) текст *не має автора*, тобто в ньому не виявляється авторська свідомість. Не має значення, хто й коли написав вірш-панегірик про вождя, роман про чергову «будову комунізму». Ці твори однотипні за проблематикою, стильовою специфікою, бо їхній справжній автор один — *влада*. Це вона засобами мистецтва (зведеними до мінімуму) реалізує свої ідеологеми.

Порівняймо для прикладу два тексти. Часова дистанція між ними — майже століття, присвячені вони непримиренним антагоністам. Але їхній патос, художні прийоми — ідентичні. Бо це — зразки тоталітарної культури:

Один Бог у нас на небі,
А Цар — бог другий на землі...
Поздоров нам, Боже, бога,
Бо він — наша осторога.
За Його ми головою
Живем в щасті і в спокою!..

Враги ж Русі ніщо, як тьма,
Цар наш сонце! ми ж — земля!

Це — уривок з «Великодньої посполитої української малоросійської пісні»¹⁷ українського поета Грицька Карпенка, присвяченої імператору Александру II — «визволителю».

А ось уривок з сонета Дмитра Павличка «Ленін» 1958 року:

До сонця він подібний. Обійма
Промінням розуму простори світу,
Іде весна на землю, ним зігриту,
А де не світить — радості нема...

Нарешті, для вивершення логічного ряду, тільки перерахую назви збірок сучасного російського поета Сергія Семьонова: «Владімір Путін — геній світу», «Трамп і Путін», «Дональд Трамп і Владімір Путін — великі люди», «Дональд Трамп і Владімір Путін — суперники чи друзі?!» (див. <https://libs.ru/book/422944/>; https://bookz.ru/authors/sergei-semenov/donal_d-_064.html).

За допомогою такого псевдомистецтва влада намагається «загнuzдати», *мітизувати дійсність*: підмінити справжню реальність бажаною,— спочатку в людських душах, а потім і в зовнішньому бутті. Отже, соцреалізм — це культура *відчуження особи від реальності* та мобілізації емоційної енергії мас для перетворення світу за рецептами влади.

2. Але для того, щоб тоталітарна культура виконувала покладені на неї функції, влада робить її *масовою* — зрозумілою і близькою масі. З іншого боку, маса (охлос) з готовністю сприймає тоталітарний міт (уточнімо — псевдоміт) про наближення світлого комуністичного майбутнього, вбачає у цьому міті обґрунтування слушності своїх сподівань, бажань, своєї ненависти тощо. Тому тоталітарна культура є обов'язково масовою.

Треба визнати, що для утвердження соцреалізму упродовж 1920-х років був уже підготовлений сприятливий ґрунт ще в XIX столітті — державною деспотією в Російській імперії та раціоналістично-просвітницькою ідеологією інтелігенції.

Окремої уваги заслуговує проблема, чому і як, у який спосіб народ перетворюється на натовп, демос на охлос. Під впливом комплексу страху перед особистою цілістю та свободою (Еріх Фром назвав цей комплекс «*втечею від свободи*»). Людина боїться самостійності та нею спричиненої відповідальності, відчуває духовну

¹⁷ Карпенко Г. Великоднa Українська Посполита малоросійська пісьня на віковично-славний дев'ятнадцятий день місяця феврала тисяча вісімсот шістдесят першого року : для фортепіано. С.-Петербург: Тип. Ф. Стеловского, 1862. С. 28 (див.: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe>).

неміч шукати істину, самоусвідомлюватися, робити власний вибір, щоб ставати вільною.

Корінь усіх цих бід — *духовний інфантилізм* суспільства. Інфантильна людина зазвичай бездумна, безпорадна, еґоїстична. Поставлена ж перед потребою самостійного життєвлаштування, вона впадає у стан соціальної тривоги, а відтак часто прагне віддати свою свободу, цілісність, права тоталітарному режимові, розчинитися в соціумі.

Можна простежити певну еволюцію: у патріархальних суспільствах людина була переважно об'єктом, у Новий, а тим паче в постмодерний час стає все більше суб'єктом. Проте, звільняючись біологічно й соціально, особистість надто часто занедбує чи й оминає своє духовне осердя (у старі часи нерідко траплялося навпаки). У висліді — аморальність, паразитизм, інертність, ковзання поверхнею життя.

Така традиційна суспільна ситуація спонукає деяких вольових, активних, одначе недалекоглядних особистостей до *логіки Великого Інквізитора* (геніяльно осягнутої Федором Достоєвським у романі «Брати Карамазови»): люди слабкі й підлі — звичайно, окрім мене, надлюдини, що це зрозуміла. Свобода для них є найтяжчим даром. Щоби зробити людей щасливими, треба забрати у них свободу, стати їхнім абсолютним володарем, дати їм «тихе, смиренне щастя слабосилих істот, якими вони і створені... Вони стануть полохливими й будуть дивитися на нас і тулитимуться до нас із страхом, як курчата до квочки. Вони будуть чудуватися, жахатися на нас і гордитися тим, що ми такі могутні й такі розумні, що змогли приборкати таке буйне тисячомільйонне стадо». Так і запановує тоталітарна модель у суспільстві й культурі.

Окреслимо основні прикмети тоталітарної культури:

1. На противагу індивідуалістичній традиційній культурі вона *соціоцентрична* — виходить з примату соціуму над особою. Ось промовисті міркування трьох послідовних прихильників такого типу життєвлаштування : «Бути соціялістом — означає підпорядкувати своє «Я» спільному «Ти»; «соціялізм — це принесення особистого в жертву загальному» (Йозеф Ґюббельс); «Наріжним каменем анархізму виступає особистість, звільнення якої є головною умовою звільнення мас, у марксизмі ж — навпаки» (Йосиф Сталін); «Єдниця — вздор, єдниця — ноль!» (Владімір Маяковський).

2. Тоталітарна культура — це культура *втечі від страху*. Чому? В інфантильному (міщанському) чи тоталітарному суспільстві людина позбавлена повноти життя (свободи, індивідуальності), тому

її мучить неусвідомлена тривога, непевність, безсилля (духовна надщербленість).

Це закономірна проблема духовного зростання особистості. Але, скажімо, діти переборюють страх через прилучення до страшного і його подолання (ті ж страшилки), у масовій культурі агресивність знімається через фільми жахів, сексуальна агресія — через еротику. У тоталітарній же культурі відбувається не подолання негативних потенцій людини, а їх *заборона*. У висліді агресивність і страх раціоналізуються та виливаються в деструктивну соціальну активність (боротьба з «класовими ворогами», «буржуазним Заходом», природою тощо).

3. Тоталітарна культура є культурою *соціального титанізму*. Це виявляється і в архітектурному псевдокласицизмі (про який уже йшлося), і в гігантизмі у промисловості, у потугах докорінно перетворити людину, природу, село, у культі абсолютних величин (над-вожді, над-герої, над-вороги, над-держава тощо).

Корені цієї настанови очевидні: будь-який тоталітарний режим бачить у собі мету, завершення й підсумок розвитку людства. Таку ілюзію особливо вперто нав'язували соціалістичні тиранії — радянська й нацистська. Вони виходили з того, що соціалізм є наступним після капіталізму етапом людської історії, отже прогресивнішим. Насправді ж соціалізм — це захисна реакція патріархальних (первіснообщинних та феодальних) форм свідомості на капіталізацію, індивідуалізацію, вияв страху перед свободою й суверенністю. Тобто «найпередовіша» суспільно-економічна модель у суті своїй регресивна.

4. Тоталітарна культура є перетворена (чи то пак спотворена) *рання релігійність* із цілком закономірними для неї *вождизмом* та *патріялізмом*. Адже соціалістична доктрина відкидає людину назад, аж до первіснообщинного світовідчуття, котре наскрізь проймала релігійність. А віра первісної людини зумовлювалася насамперед прагненням притлумити страх виходу з колективістських, патріархально-родових, общинних відносин до вільного самовизначення особистості у світі відповідальності. Така настанова не дозволяє людині збагнути, що сенсом її життя є насамперед вона сама. А відтак вмонтовує її в систему, де вона (людина) стає засобом для зовнішніх цілей. Цю протиприродну ситуацію вичерпно розкрив, скажімо, Микола Хвильовий у новелах «Я(Романтика)» та «Кіт у чоботях».

Зрозуміло, що в основі первісної релігійності лежало *батьківство*, а її головною чеснотою вважали *слухняність*. У тоталітарній культурі ці вартості виродилися у *культ вождя*. До цитованих вище додам ще один типовий приклад:

Твоє ім'я — як сурми срібний звук,
В борні, в труді завжди ти перед нами.
Тебе до зір знесли мільйони рук,
Щоб ти сіяв, як прапор над віками.
Ти нас ведеш, як вів колись давно
До перемог, скоривши час і далі.
Коли серця мільйонів злить в одно,—
Твоє це серце буде, рідний Сталін!

В. Сосюра

5. Тоталітарна (соцреалістична) свідомість *утопійна*. І то вона не будує утопію, а *живе у ній*. Адже з утвердженням більшовицького режиму, — за логікою його творців, — закінчилася передісторія і почалася історія, уже стався обіцяний Марксом стрибок із царства необхідності у царство свободи. Утопіст не бачить гірших і кращих сторін будь-якого явища, півтонів, для нього існує лише чорне й біле, добро і зло. Він думає не про вдосконалення суспільних відносин, а про *одноразову заміну* поганих відносин ідеальними. Властиво, саме *тоталітаризм є механізмом утопійного мислення*, що передбачає замкнуту світову всеєдність, де немає місця для самовизначення і свободи.

Коли утопійні проєкти оголошуються реальністю (переходять у доконаний вид), настає *постутопія* (це і є доба соцреалізму). Відтак утопія неминуче породжує *апологетику*: одного дня оголошується, що всього вже досягнуто і єдиним завданням стає захист чудового нового світу. Власне, ця ідея чітко проступає уже в конституції СРСР 1937 р.

Але при цьому окремі шари реальності постутопістам завше доводиться *зсувати у майбутнє*, адже повсякдення в тоталітарному суспільстві зазвичай потворне, похмуре, і це треба якось пояснювати, знаходити все нові виправдання і вселяти нові надії, ставити нові цілі. Маси повинні уявляти, як буде добре колись: після перемоги революції, після колективізації, індустріялізації, після війни, після побудови комунізму тощо.

Тобто торжество утопії має начебто стати її смертю. Але вона знову й знову відроджується: на шляху до здійснення мрії виставляються все нові й нові перешкоди (класові вороги, світові імперіялісти, міщанство, погода тощо). При цьому попереднє задоволення оголошується «безконфліктністю», з нею починають боротися, щоб знову й знову застигати у безконфліктній епосі. Себто кожного разу час розгортається, щоб знову й знову згоратися. Таким чином, тоталітарна культура (зокрема соцреалізм)

забирає у людини реальність, сучасність, індивідуальність — тобто саме життя.¹⁸

Але разом з тим мусимо здавати собі справу, що тоталітаризм — це не чиясь примха чи прикра випадковість, а закономірний етап духовного поставання людства, хвороба його «підліткового» віку. І єдині ліки від цієї недуги росту — дорослішати духом, ставати Людиною, Народом. Схематично природу тоталітаризму і його подолання можна зобразити так:



Як соцреалізм прийшов у нашу культуру? Збройно придушивши демократичну українську революцію, російські більшовики насадили свою ідеологічну модель і в Україні. Зокрема, вже з початку 1920-х років вони сконструювали і почали нав'язувати творчій інтелігенції свою мистецьку доктрину, що пізніше одержала назву «соціалістичний реалізм». За цією доктриною, нове мистецтво повинне:

1) бути тільки пролетарським, тобто сповідувати *урбаністично-індустріяльний* ідеал і віддзеркалювати погляди, виконувати волю лише «авангарду пролетаріату» — *комуністичної партії*;

2) насамперед зосереджуватися на зображенні *процесу механізованої праці*;

3) бути *масовим* — тобто простим, загальнодоступним за формою, повчально-моралізаторським;

4) бути *інтернаціональним*, тобто проросійсько-антиукраїнським.

Соцреалізм, як і марксизм загалом, мав дві сторони. З одного боку, сповідував *економічний детермінізм* і таким чином успадкував риси світосприймання, поетику народницького реалізму з усіма його вадами (схематизм, поверховість відтворення дійсності, нарочита тенденційність з виховною метою, примітивізація та надтипізування характерів тощо). Але то лише оболонка соцреалізму, за змістом, сутністю він — найрадикальніший вид романтизму, що

¹⁸ Про природу тоталітарної культури див. докладніше: Добренко Є. Тоталітарні засади соцреалізму// Слово і час. — 1992. — Ч. 7. С. 8-15.

вирастає з *волюнтаристичного світорозуміння*, тобто це вже течія модернізму.

Отож, якщо класичний реаліст свого часу свято вірив, що віддзеркалює об'єктивну дійсність і таки насправді в міру свого таланту та світобачення правдиво відображав бодай суспільно-побутовий вимір життя, то соцреаліст *свідомо творив неправду* і підносив її як чистісіньку істину.

Його мотивація, напевно, була такою: класики марксизму-ленінізму сконструювали ідеально-досконалий світ — «царство свободи». Але люди детерміновані попереднім примітивним, потворним (у його термінології — «буржуазним») світом чи його пережитками. Тому не хочуть зматеріалізувати ідеальну комуністичну модель. Отже, їх треба *примусити* це зробити. Література — один з найефективніших засобів примусу. Що правдоподібніше письменник змалює бажане як реальне, то щиріше повірить читач у справжнє існування цього ідеального світу-раю і здійснить чудо — зматеріалізує його (до речі, оте «чудо» «комунізації» людини лежить в основі дослівно кожного соцреалістичного твору).

Отже, в системі соцреалізму реалістична манера — лише засіб матеріалізування не справжньої, а тільки бажаної автором (чи владоможними замовниками), ілюзорної реальності (яскравий приклад — п'єса «В степах України» Олександра Корнійчука).

Окремо треба наголосити: подібна мотивація була хоч і визначальною, проте не характерною, — так міг мислити лише фанатик, а радянська дійсність породжувала насамперед прагматичних *кон'юнктурників* (Іванів Івановичів з однойменної повісті Миколи Хвильового). Вони писали строго за нав'язаною схемою, роздмухуючи навіть інколи у собі квазінадхнення, аби вижити, аби доскочити успіху (пільг, слави, влади). Зрозуміло, фанатична і прагматична настанови химерно перепліталися, спричиняючи моральну, а то й психічну патологію (приміром, психічні зриви Володимира Сосюри та Андрія Головка).

До початку 1930-х років компартія шляхом духовного поневолення та фізичного терору витіснила решту мистецьких течій і на довгі 50 літ нав'язала українським митцям соцреалізм *як єдино можливий стиль*. Закономірно, кожна чергова політична відлига в СРСР супроводжувалася послабленням соцреалізму (початок 1940-х, початок 1960-х), натомість кожний новий наступ комуністичної реакції — його посиленням (1930-ті, 1950-ті, 1970-ті роки).

Серед *найортодоксальніших соцреалістів* у нашому письменстві можна назвати Івана Микитенка, Олександра Корнійчука, Петра Панча, Івана Ле, Миколу Шамоту, Юрія Збанацького, Василя Козаченка, Любомира Дмитерка, Якова Баша та ін.

Панування соцреалізму в літературі, мистецтві, загалом духовному житті України призвело до таких *наслідків*:

1. Цілком відкинуто або докорінно спотворено найвизначальніші традиції української літератури.

2. Знищено найталановитіші мистецькі постаті. Шляхом дегуманізації та деестетизації мистецтво перетворене на антимистецтво. У перебігу майже трьох десятиріч (від початку 1930-х до кінця 1950-х) лише такі письменники, як Тичина, Рильський, Сосюра, Яновський, Остап Вишня, Довженко, Бажан, віддаючи сповна кесарю кесарево, долаючи неймовірні труднощі, підтримували власне мистецьку традицію.

3. «Муміізовано», «заморожено» творчість, силоміць зупинено природний процес руху світоглядovo-мистецьких стилів.

4. За найактивнішого залучення літератури здійснено спробу синтезувати новий психологічний тип зі спотвореною шкалою морально-етичних та естетичних цінностей — радянську людину.

5. Насадження антимистецтва спричиняло в масовій свідомості байдужість, а то й відразу до художньої літератури, — української ж особливо. Адже цілеспрямовано профануючи національні культури, імперія сприяла духовній експансії навмисне менш спрофанованої культури панівної нації.

6. Соцреалістичний стереотип мистецької свідомості став таким стійким, що навіть після офіційного повалення стилю-монстра ще багато років продовжував впливати на неї. Ця тенденція ще й зараз виявляється в офіційному мистецтві — т.зв. «*нацреалізм*і», коли замість комуністичних ідеалів оспівуються національні, але так само поверхово, схематично, позірно патетично, художньо примітивно.

VIII.

Постмодернізм¹

(остання третина XX — початок XXI століття)

А. Суть і риси. Постмодернізм — це світоглядowo-мистецький напрям, який доповнював і поступово поглинав модернізм, починаючи з 1950-70-х років. Появу цього напрямку спричинили передовсім два взаємопов'язані чинники:

1. Уже характеризована *постмодерна (післяіндустріальна) над-доба*. Це епоха присмерку традиційного промислового виробництва і відповідного укладу життя, станового, державного, етнічного розмежування. Це епоха розпаду цілісного погляду на світ, руйнування світоглядowo-філософських, економічних, політичних систем. А натомість з'являються цифрові технології, широкі можливості збереження, комбінування та передавання інформації, а також комунікації. Відтак шириться глобалізація, масова культура, «цивілізація симулякрів» (симулякр — підміна оригіналу копією, підробкою, подобою).

2. *Інформаційний вибух і шок*: протягом останніх століть об'єм знань, які повинна засвоювати людина для нормального життя і продуктивної праці, невпинно зростає. Тому людська свідомість постійно напружена, перевтомлена. А від якогось критичного моменту вона, зазнаючи інформаційного шоку, зовсім перестає систематизувати, осмислювати інформацію, лише хаотично сприймає її у вигляді знаків, колажів.

Дослідники визначають постмодернізм як світогляд, що виростає із засадничого *пляралізму, еклектизму, фрагментарности, деконструкції*. Просвітницьку орієнтацію на ідеал, на пошук якоїсь універсальної, раціонально осяжної істини постмодерністи ототожнюють із загрозою утопізму й тоталітаризму. А тому світ вони уявляють як текст, таку собі матрицю, як нескінченне перекодування і гру знаків, поза межами яких не можна сягнути означників, істини, «речей», як вони є². Життя-текст і мистецтво-текст мислять інтертекстуально, як гру свідомих і несвідомих запозичень, цитат, кліше.

¹ Постмодернізм — від лат. post — після і фр. moderne — сучасний, буквально — «постсучасність». Як вважають, цей термін уперше використав ще 1917 року Рудольф Панвіц в есеї «Криза європейської культури». Докладно про поставання цього терміна див. у монографії Максима Нестелеєва «Лабіринти американського постмодернізму» (Київ: Темпора, 2019. С. 19-21).

² Своєрідним передбаченням і водночас філософським осмисленням нової епохи можна назвати науково-фантастичний фільм, пост-кіберпанк братів Вачовських «Матриця» (1999 р., США-Австралія). Не випадково він одразу став культовим у всьому світі і досі залишається популярним.

Ця світонастанова сформувалась у середовищі соціологів, гуманітаріїв, культурологів. Її основи заклали філософи Мішель Фуко, Жак Дерріда, Жиль Дельоз, Жан Бодріяр, Жан-Франсуа Ліотар, Річард Рорті та ін. Властиво, це протест неповторного вільнолюбного людського Я супроти нав'язуваних століттями модерних ідеалів усесильного розуму, єдиної для всіх, пізнаваної істини, бунт супроти культу точних наук, ідеї неухильного поступу, пошуку ідеально досконалого суспільства, тотальної уніфікації й систематизації. Апокаліптичне XX століття, жахливі наслідки комуністичного й нацистського експериментів, дві найкровопролитніші в історії світові війни разюче продемонстрували сумнівність чи й ілюзорність багатьох із цих модерних доктрин.

Панівні суспільно-політичні моделі доби постмодернізму — *неолібералізм* (максимальна свобода, індивідуалізм, ринкова конкуренція у всіх царинах життя) та *мультикультуралізм* (принцип паралельного толерантного співіснування різних культур у межах одного суспільства з метою їх взаємопроникнення і збагачення).

Постмодернізм виростає із двох наріжних постулатів:

1. Найголовніша цінність — *індивідуальний світ конкретної людини*, права та інтереси особистості вищі за права та інтереси груп і суспільства загалом (явне, хоч і закономірне після тоталітаристських експериментів, порушення діалектики індивідуального — суспільного). Якщо модернізм силився перетворити індивіда на масову людину, то постмодернізм почав кришити, деконструювати суспільство до індивіда.

2. Не лише єдиної істини, а й єдиної об'єктивної реальності не існує, *кожна людина конструює свою картину реальності*, керуючись своїми расовими, національними, сексуальними орієнтаціями, ідеалами і прагненнями. Звідси рішуче постмодерністське заперечення традиційної категорії єдності і боротьби протилежностей. А натомість захоплення (іноді безоглядне чи й фанатичне) *категорією відмінності, інакшости*, підкреслена повага до «іншого», не-системного, аутсайдера, *культ хаосу*, бачення в ньому сукупності необмежених можливостей розвитку.

Відтак постмодернізм відкидає будь-яку ієрархію цінностей, зокрема протиставлення «правильного — неправильного», «елітарного — масового», «центру — периферії», «глобального — локального», «традиційного — новаторського» тощо. Цій ієрархії протиставлено співіснування різних культурних моделей і канонів, — самодостатніх, самоцінних, непоєднуваних. Ті явища, які раніше було прийнято вважати маргінальними, висуваються на передній план. Цією настановою зумовлена посилена увага в сучасному світі до таких громадських рухів,

культурних стратегій, як постколоніалізм, екологи, фемінізм, гомосексуалізм тощо.

Творчу оригінальність, авторство постмодерністи розглядають як ілюзію свідомости чи умовні конструкції, за якими діють механізми знакових систем, мови, несвідомого, ринку, міжнародних монополій, владних структур, розподіляючи функції між індивідами.³

Таким чином, постмодернізм виявляється *на багатьох рівнях*, передовсім онтологічному, гносеологічному та естетичному.

- *Онтологічний рівень.* Людина модерна зазвичай стояла на тому, що за допомогою якихось світоглядних концепцій (просвітницької, соціалістичної, ліберально-демократичної, фашистської, фрейдівської, «філософії життя» тощо) можна досягнути та поліпшити світ, і силкувалася перебудувати, перевести його з «нерозумного», на їхній погляд, у «розумний» стан.

Постмодерністи ж, завдяки грізному історичному досвідові, зробили висновок, що *світ чинить опір* людському впливові, на всяку дію відповідає протидією. Порядок речей «мстить» нашим спробам його переробити, прирікаючи будь-які перетворювальні прожекти на поразку.

Таким чином, межа між модернізмом і постмодернізмом — передовсім у ставленні до *ідеології*. Якщо модернізм визначала наскрізна ідеологізація (найпослідовніші і найзгубніші її вияви — комуністична та нацистська моделі держави, суспільства), то постмодерн є відчуттям універсальної порожнечі після втрати ідеологічних ілюзій.

- *Гносеологічний рівень.* Відмова від настанови перетворювати буття спричиняє й *відмову від його систематизації*. Постмодерністи вважають, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й досягнути, систематизувати його, що подія завжди випереджає, спростовує теорію.

У всіх царинах життя йде *постійна трансформація*. А тому й мислення має вирватися за рамця традиційних опозицій та стійких цілостей: зміст — форма, суб'єкт — об'єкт, ціле — частина, жіноче — чоловіче, наука — мистецтво, дійсність — фантазія, високе — низьке тощо. Тому треба взаємопереплітати, змішувати ці антитези. Це спричинило заперечення абсолютних об'єктивних істин і встановлення *істин «малих», «локальних», а також розгляд усіх цінностей як відносних, визнання плюральности світу, спровокувало відразу до будь-якої апологетики.*

³ Див. докладніше: Епштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория... С. 5-6; Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Запоріжжя, 2007. С. 9-12; Нестелеєв М. Лабіринти американського постмодернізму. Київ: Темпора, 2019. С. 20-39.

- *Естетичний рівень.* Постмодерністи свідомо переорієнтують естетичну активність із творчості на компіляцію та *ремінісценції*, з продукування оригінальних творів на *колажі*. Їхні тексти переповнені *алюзіями* на інші твори, їхній улюблений композиційний прийом — *монтаж*. Цей напрям намагається поєднати в собі всю попередню культурну спадщину людства — деконструє її, грається з нею, іронізує, цитує і копіює її. Власне, постмодернізм завершує перехід від творення до конструювання.

Чому відбувається цей перехід? Умовою творення зразків мистецтва є неповторне, оригінальне смислопородження в душі людини. А постіндустріальне суспільство з його безмежними можливостями технічного відтворення, копіювання, моделювання кардинально порушує цю умову. Скажімо, з допомогою сучасної комп'ютерної техніки можна з багатьох готових фрагментів легко скомпіювати якусь мелодію, наукову статтю чи літературний твір. Ця ситуація ставить під сумнів існування мистецтва в його попередніх (класичних чи модерних) виявах.

Інший аспект: сьогоднішній митець ніколи не має справи з «чистим» матеріалом. Добре поінформований, високоосвічений, він знає, що його мотиви, сюжети, образи, художні засоби аж ніяк не оригінальні, їх уже не раз творили, використовували у попередні культурні епохи («всі слова були уже чиймись»). Отже, його витвір у жодному разі не може бути первинним.

При цьому *мета постмодернізму* — не просто в деструкції усталеного ґтибу життя, не у грі з цитатами на противагу серйозній творчості (як то спостерігаємо в аванґардизмі), а у *втечі від самих опозицій* «руйнування — творення», «гра — серйозність». На противагу модернізмові, постмодернізм толерантний до всього, еклектичний. Зокрема в ньому розмивається, взаємоперетікає засаднича опозиційність світоглядних і творчих методів — романтичного й реалістичного.

Фактично саме постмодернізм створив ту *масову культуру*, яка зараз панує у світі. Знакові, легко пізнавані продукти цієї культури — наприклад, культові комедійні мультсеріали «Сімпсони» чи «Південний парк», побудовані на межевій іронії й цинізмі. В українських реаліях схожі найпомітніші зразки — проекти «Верка Сердючка» та «Квартал 95».

Ці три рівні в єдності зумовлюють *специфічне постмодерністське світосприймання*. Його риси:

1. Культ *незалежного індивіда-бунтаря*, що не відчуває потреби мати дозвіл на користування буттям. Звідси — потяг до архаїки, міту, колективного позасвідомого.

2. Прагнення увібрати в себе, парадоксально трансформувати *істини* (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій. У цьому вбачається єдиний спосіб подолати трафарети, упередження, зашореність традиційних світоглядів. Тому постмодерністи зазвичай вражають своєю ерудованістю, іноді її надмірністю та безсистемністю (наслідок інформаційного вибуху й шоку).

Поеднуючи інтелектуальне й масове, елітарне й кітчеве, переплітаючи різноманітні мотиви й оповідні техніки, постмодернізм стирає національні, соціальні, психологічні, ґендерні кордони у творенні та сприйманні мистецтва. Тому він з'являється там, де існує основоположний плюралізм ідей, моделей поведінки, приймається багатоголосся стилів, світоглядів і мистецький синкретизм.

3. Бачення повсякденного реального життя як *театру абсурду, апокаліптичного карнавалу* (протиприродний технократизм Заходу, сірість, казармовість тоталітарних суспільств, невлаштованість, розбалансованість посттоталітарних дає для таких оцінок усі підстави).

Карнавал завжди передбачає перевертання ієрархії цінностей, *гру*. Але якщо колись він чітко обмежувався відповідними святковими днями і межами соборного майдану, то тепер він залив увесь часопростір нашого існування. Життя окремої людини й цілого суспільства перетворюється на страшну безперервну гру, що не має жодного стосунку до достеменного буття. Ця гра непомітно примушує людину втрачати саму себе, перетворює її на актора, маріонетку, маску в театрі трагіфарсу.

4. *Нарочито ігровий стиль*. Вдаючись до зумисне несерйозної, безглуздої гри, постмодерніст підкреслює ненормальність, несправжність, протиприродність панівного в реальності стибу життя. Крім того, усвідомлюючи неможливість пізнати справжній світ, вплинути на нього, митець шукає замінильника у світі своєму, штучно створеному, який живе і тлумачиться за законами, ним самим (митцем) установленими. А також лише ігрова атмосфера дає змогу стерти межі поміж різними гранями, рівнями, опозиціями життя (що вкрай важливо для постмодерніста).

5. Зумисне вигадливе *переплетення різних стилів* у творі (там часто грайливо співіснують високий класицистичний стиль і сентиментальний чи грубо натуралістичний, детективний, казковий, гумористично-анекдотичний тощо). У стиль художній нерідко влітаються стилі науковий, публіцистичний або діловий; фрагментами роману стають навіть цілі наукові трактати чи публіцистичні статті, донесення, звіти тощо.

6. *Суміш багатьох жанрових різновидів* — традиційних «високих і низьких», щоправда «перелицьованих», *модифікованих* автором:

побутовий психологічний роман, притча, готичний роман, фантастична оповідь, байка, анекдот, елегія, трагедія, детектив, казка тощо. Особливо улюбленим жанром постмодерністів не випадково став химерний, зокрема карнавальний роман.

7. Сюжети постмодерністських творів — це легко замасковані *алюзії на відомі сюжети* літератури попередніх епох (від античної до модерністської). Запозичення, перегуки (*інтертекстуальність*), пастиш (імітація стилю іншого відомого автора) спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному, версифікаційному рівнях.

8. Незрідка в такому творі присутній образ *оповідача* (теж видозмінене відживлення давньої літературної традиції). Переповідаючи різні історії, постмодерніст підкреслює суб'єктивність показу, відносність своїх оцінок, відчужує від читача побутову реальність, увиразнює її ілюзорність, розглядає її на тлі досвіду попередніх епох. Вдається до цитат і алюзій з метою не переконувати ними когось, а переоцінити та спародіювати їх.

9. *Іронічність та пародійність* є, власне, найхарактернішими прикметами цього стилю. Корені такого підходу у вже згадуваній «романтичній іронії», а також у намаганні оголити примітивність, несправжність, а то й безглуздя ідей, кумирів, істин, смаків, які обожнювала вчора чи обожнює й нині масова консервативна, інфантильна свідомість.

10. Митець-постмодерніст постійно переймається пошуками джерел звичного, непомітного для суспільства *абсурду*. Ця мета вимагає від нього особливих принципів естетичного аналізу: тут стає у пригоді не логіка, не лінійні причиново-наслідкові зв'язки, а *чудернацький колаж*⁴.

Свідомість ліричного героя (часто оповідача) за всієї історичності стає справді карнавальною свідомістю, яка робить відносними, ілюзорними всі цінності, що здаються загалу сталими, незворушними.

Саме така свідомість виявляється напрочуд продуктивною для досягнення суспільних стосунків, коли попередні форми життя, моральні устої та вірування перетворюються на «гнилі мотузки» й оголюється старанно приховувана досі амбівалентна і незавершена природа людини та її думки.

⁴ За визначенням Ришарда Нича, колаж — це техніка художнього укладання твору з різномірних готових елементів, вибраних головню з двох сфер — мистецтва і дійсності, і поєднаних в особливий спосіб, який зберігає їхню окремішність та контрастність ознак і разом з тим свідчить про існування свідомої організації цього складного, неоднорідного художнього цілого. [Див.: Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів: Літопис, 2007. С. 266.]

У лицедійстві й пародії немовби відбувається звільнення особистості від хаосу історії. При цьому митці не шкодують і себе: їхні персонажі, що часто «позичають» у авторів біографії, — це не так герої, як особливі історико-психологічні комплекси. Головна ознака такого комплексу — бажання досягти єдності з читачем, звідси — трохи фамільярний діалог властиво з узагальненим читачем, із суспільною масовою свідомістю.

11. Дуже часто постмодерністи використовують *«потік свідомості»*. Цей прийом допомагає їм виявити сповідальний патос, передати хаос світовідчуття, емоційний стан сучасної людини.

12. Нового життя у постмодернізмі набули *ідеї екзистенціалізму* (переважно атеїстичного), особливо популярними жанрами стали *романи-притчі* («Житло» Володимира Кашки, «Вургун» Івана Андрусяка, «Кросворд», «Срібне молоко» Валерія Шевчука, «Дванадцять обручів» Юрія Андруховича, «Голос» Марка Роберта Стеха, «Воццек» Юрка Іздрика, «Депеш Мод» Сергія Жадана, «Культ» Любка Дереша) та *драми-притчі* («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Брехун з литовської площі» Олександра Ірванця, «Учитель» Анатолія Дністрового).

Перечитаймо для унаочнення перелічених ознак яскравий зразок постмодерністського письма :

В передчутті якогось справді чуда
гребу ногами сиву пилюгу.
Брудну, стару, пластмасову нудьгу
мені поклали замість серця в груди.
Байдужий хлопчик-напівфабрикат
в пустелі мозку виростив антену,
щоб на екрані барвами Ґоґена
творити мрію про казковий сад.
Бажання чуда, мов стрибок реклами,
в неоновім, нервово-ладнім зламі
обличчя трупа швидко промайне,
І знову тиша з холодом могили,
і хтось шепоче ніжно: «Милий, милий,
травою ляжем і навік заснем».
Андрій Охрімович

Виразно характеризує настанови постмодерних часів, скажімо, й така вельми популярна та специфічна галузь духовного життя, як *мода*. Зазвичай її вирізняли певна тотальність і досить жорсткий диктат. Зовсім інша ситуація склалася зараз. Маркетингові стратегії заохочують плюралізацію й відносність естетичних смаків.

Розмиваються критерії «модно — немодно», руйнується часова послідовність домінування певного стилю. Тепер ці стилі мозаїчно й комерційно вигідно співіснують. Спостерігаємо появу та взаємопереплетення «мікроестетик», що реалізуються в конкурентній боротьбі брендів. У сучасній моді панують тенденції заперечення традиційних ідентичностей, нормою стає толерантне ставлення до «іншого», гіперіндивідуалізм.

І все ж ключовою особливістю постмодернізму є його *засаднича контрoверсійність*. Причина цього «родового прокляття» очевидна. Пригадаймо, постмодернізм виріс на переломі двох мегаепох, тому, як і всяке порубіжне явище, переплів у собі елементи їх обох.

Невипадково одні дослідники розглядають цей напрям як нову культурну парадигму, відмінну від модернізму, інші — навпаки, як «ультрамодернізм». Промовисте міркування Цветана Тодорова: «Те, що в одній філософській суперечці було назване «постмодерністичним», мені здається, краще заслуговує на ім'я «ультрамодернізм»: цей новий критичний підмуток виростає не так із факту розриву з модернізмом, як із загострення певних його рис»⁵.

- Річ у тім, що постмодернізм, з одного боку, є — за Хосе Ортеґою-і-Ґасетом — «добою войовничої філософії», *повстанням людського духу* супроти тотального ґносеологізму, гіперідеологічності, приземленого позитивізму, буржуазно-міщанського закостеніння й лицемірства.

Далекоглядний Микола Бердяєв помітив і глибоко проаналізував зародження цього бунту ще 1917 р. у статті «Криза мистецтва». Мислитель наголошував: «Уся європейська культура на вершині своїй має відчувати виснаження, занепад і повинна шукати оновлення своїх сил у варварстві, яке в нашу епоху може бути радше внутрішнім, аніж зовнішнім, себто більш глибоким шаром буття, ще не перетвореним у культуру»⁶. Символісти, експресіоністи, футуристи, сюрреалісти, а за ними й постмодерністи якраз і вдалися до такого «внутрішнього варварства» — повернення до поза-свідомого, спонтанного, природного, інтуїтивного, до архетипних основ, джерел життя.

- З іншого боку, постмодернізм — останній, а отже, радикалізований, екстремний період новочасної (модерної, міської, індустріальної) епохи. Попри весь еклектизм, синкретизм світосприймання ХХ ст., давня хвилеподібна логіка руху типів мислення, зауважена Дмитром Чижевським, проступає досі — на зміну

⁵ Todorov T. Czym naprawdę jest postmodernizm? // Literatura na świecie. 1992. №1. S. 167.

⁶ Бердяев Н. О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. С. 308.

переважно романтичному за методом модернізмові прийшов усе ж переважно реалістичний постмодернізм. Якщо в модернізмі панувала метафорично-символічна образність, то в постмодернізмі «метонімія підкорила всі інші художні образи, тотально заміщуючи ціле частковістю, маргінальністю»⁷.

Звідси органічне *тяжіння до раціоналізму*. Надто ж у постмодерністській науці, гуманітаристиці з її схильністю абсолютизувати реалістичну, позитивістську, сциєнтичну складову світопізнання (окремі праці й погляди Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Тамари Гундорової, Євгена Нахліка, Ярослава Грицака). А також космополітизм та войовнича антиідеологічність, що непомітно перетворилася на досить послідовну ідеологію окремих постмодерністів. У мистецькій практиці ця настанова дає про себе знати у незрідка посиленій увазі багатьох авторів до вимог ринку, читацького попиту, до самореклами (перформанси, епатажні вчинки, інспіровані скандали тощо) — Юрій Андрухович, Оксана Забужко, Сергій Жадан, Ірена Карпа та ін.

Прикметна особливість: постмодерністи нерідко звертаються до релігійної, біблійної проблематики, до образу Спасителя. І при цьому послідовно зосереджуються саме на людській грані Бого-чоловіка, його тілесності, на суто людських переживаннях — сумнівах, страхів, утомі, смутку, самотності.

Так, у вірші «Bodywork» Сергій Жадан пропонує варіант альтернативної (апокрифічної) біблійної історії: після нічної молитви у Гетсиманському саду Ісуса не хапають. Чи то Він, просячи про порятунок від чаші страждань, не наважився висловити й другу частину молитви — готовність прийняти будь-яку Отцеву волю, чи, може, надто ревно просив милости й Отець його пожалів. У будь-якому разі садівники вранці, прийшовши на роботу, бачать Ісуса, який «страшиться і жахається, / що ця чаша його проминула». Адже якщо не буде розп'яття, то не буде й воскресіння, не буде спокути і прощення грішників. Відтак людям доведеться й далі якось жити і вмирати у світі без Бога, без надії, без віри. Таке бачення світу переважає у постмодерністській свідомості⁸.

Б. Попередники і творці напряму. Серед *перших* виразно постмодерністських творів — романи Умберто Еко «Ім'я троянди» (1980 р.), Патріка Зюскінда «Запахи» (1985 р.), Джона Апдайка «Версія Роджерса» (1985 р.).

Але *початки* цього стилю значно давніші — їх помічаємо вже у творчості Джеймса Джойса («Уліс», «Тризна по Фіннегану»), Андре

⁷ Зборовська Н. Код української літератури. С. 50.

⁸ Див. ґрунтовні міркування про цю проблему у праці Юзефа Жицінського «Бог постмодерністів» (Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2004).

Жіда («Фальшивомонетники»), Франца Кафки («Палац», «Процес»), Валер'яна Підмогильного («Місто»), Бориса Антоненка-Давидовича («Смерть»), Миколи Куліша («Народний Малахій»), Міхаїла Булґакова («Майстер і Маргарита», «Собаче серце»), Андрія Платонова («Котлован», «Чевенгур»), Євгенія Замятіна («Ми»).

У цих творах усе піддано сумніву, відкинуто ідеологізацію, заперечено чи й осміяно потуги цілковито пізнати і радикально перетворити світ. Проступають також алюзійність, пародійність, інтертекстуальність, змішування жанрів, карнавалізація. Це був наслідок глибинного осмислення прозорливими митцями духовних катаклізмів перших десятиліть ХХ віку — бездушної навальної індустріалізації, панування дрімучого міщанства, воєн, революцій, встановлення тоталітарних режимів, а відтак знецінення і знеособлення людини.

В українській культурі естафету творення нового стилю від 20-ків перейняли митці діаспори у 1950-80-х роках. Передовсім літератори Нью-Йоркської групи — Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак, Емма Андієвська, Роман Бабовал, Марія Ревакович, а також скульптор Олександр Архипенко, художники Юрій Соловій, Богдан Певний, Емма Андієвська та інші. Поступово виробляли нову постмодерністську світонастанову й естетику також українотеренні т. зв. андеґраундні митці 1960-80-х років — поети насамперед: Микола Воробйов, Михайло Григорів, Василь Рубан, Василь Стус, Тарас Мельничук, Ігор Калинець, Григорій Чубай, Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Олег Лишега, Юрій Ґудзь; художники Олександр Дубовик, Анатолій Сумар, багато інших яскравих творчих постатей.

Явне й гучне ствердження постмодернізму в Україні відбулося на межі 1980-90-х років — з остаточним руйнуванням тоталітарної імперії СРСР, поганьбленням доти панівного соцреалізму і приходом у літературу молодого, талановитого, активного, зухвалого, епатажного покоління неоаванґардистів. Відродивши традицію двадцятників, ці митці тоді жваво об'єднувалися в літературні групи: «Бу-Ба-Бу» — від бурлеск-балаган-буфонада (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак), «Нова дегенерація» — іронічна алюзія на групу футуристів 1920-х «Нова генерація» (Іван Андрусак, Степан Процюк, Іван Ципердюк), «ЛуГоСад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський) — у назві обіграно прізвища учасників, «Пропала грамота» (Віктор Недоступ, Семен Либонь, Юрко Позаяк), «Червона фіра» (Сергій Жадан, Ростислав Мельників та Ігор Пилипчук) та ін. Поширенню постмодерністської атмосфери, моди на цей стиль у молодіжному середовищі помітно сприяла творчість першого культового українського рок-гурту «Брати Гадюкіни».

Отже, саме *неоавангардизм* став мостом між вітчизняним модернізмом і постмодернізмом. Якщо на Заході новий напрям самотвердивсь у боротьбі з власне модернізмом та буржуазною демократією, то у нас — із соцреалізмом та комуністичним тоталітаризмом, тому зазвичай не входив у гостру опозицію з власне модернізмом і демократією.

Українські постмодерністи часто декларували свою підкреслену аполітичність, естетство, тотальну іронічність або й цинізм, особливо в перші роки затятої боротьби з соцреалістичними та народницькими стереотипами, псевдопатетикою. Проте у творчій практиці звертаються і до злободенних суспільно-національних проблем (переважно іронічно підсвічуючи їх), у найвідповідальніші моменти життя нації сміливо висловлюють свою позицію, активно прилучаються до громадянських акцій. Так само, до речі, чинили свого часу, пригадаймо, й ранні модерністи — Микола Вороний, «хатяни», «молодомузівці». Це зумовлено тим, що Україна — як на початку ХХ, так і на початку ХХІ століття — продовжує балансувати на межі національного буття-небуття, бореться за своє існування.

Серед *яскравих зразків* українського постмодернізму — романи Юрія Андруховича «Московіяда», «Перверзія», «Дванадцять обручів», Іздрика «Острів КРК» «АМ тм», Олександра Ірванця «Рівне/Ровно. Стіна», Олеся Ульяненка «Зимова повість», «Сталінка», «Око», повісті та романи Степана Процюка «Vae victis», «Імени твого ради», «Репортаж із царства нелюбови», «Жертвопринесення», «Тотем», «Руйнування ляльки», Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу», «Я, Мілена», прозові книжки Тараса Прохаська «Інші дні Анни», «НепрОсті», «Лексикон таємних знань», романи Любка Дереша «Культ», «Поклоніння ящірці», «Архе», «Трохи п'єми», повісті й романи Ірени Карпи «50 хвилин трави», «Фройд би плакав», «Перламутрове порно. Супермаркет самотности», збірка оповідань Тані Малярчук «Говорити», поетичні збірки Андрія Охрімовича «Замкнутий простір», Володимира Цибулька «Ангели і тексти», Івана Андрусяка «Отруєння голосом», «Шарґа». Постмодерністська атмосфера визначає антології молодії української поезії та прози 1990-х років «Молоде вино» і «Тексти», «Іменник», «Позадесятники».

Елементи постмодерністської поетики використовували і деякі *старші письменники* — Володимир Дрозд («Вовкулака», «Музей живого письменника», «Убивство за сто тисяч американських доларів»), Павло Загребельний («Безслідний Лукас», «Тисячолітній Миколай», «Гола душа») Валерій Шевчук («Місяцева зозулька з ластів'ячого гнізда», «Чортиця», «У пащі дракона», «Горбунка Зоя», «Розсічене коло», «Закон зла», «Двері навстіж»), Ліна Костенко («Записки українського самашедшого»).

Далі означимо прикмети постмодерністського стилю у романі **Юрія Андруховича «Московіяда»** (рік написання 1992). З твору перед нами постає всього один, щоправда переповнений химерними подіями, травневий день 1991 р. із життя молодого українського поета Отто фон Ф., що навчається у літературному інституті в Москві.

Вельми прикметний уже *хронотоп* роману. Автор не випадково переносить нас саме в те місце і в той час: він показує момент і серцевинну точку краху найграндіознішого і найжахливішого ідеологічного експерименту, що досі знало людство — крах комуністичної моделі життєустрою. Водночас зображає гниття, невідворотний розпад найбільш гігантської цілості у світі — Російської імперії. Всіляко наголошує протиприродність, штучність, потворність цієї цілості.

Для того використовує, зокрема, *алюзійну знаковість*. У московському гуртожитку, де в неймовірній тіснєві, постійно заважаючи один одному, змушені мешкати абсолютно різні за традиціями, звичками росіяни, українці, євреї, узбеки, туркмени, таджики, якути, чечени; а також у бедламі й бруді пивбару на Фонвізіна, арбатської «Закусочной», де змішалися представники найрізноманітніших суспільних верств і націй, — легко пізнати СРСР.

У романі всіма засобами підкреслено *хаос видимої цілості* імперії, Москви як її осердя, гуртожитку як її знака. Це надзавдання виконує мозаїчно-карнавальна композиція, образна палітра. Перед нашими очима, мов на каруселі, миготять, трансформуються один в одного, зливаються десятки і десятки розрізнених епізодів із життя різних суспільних верств — студентів, алкоголіків, бомжів, продавців, науковців, письменників, кагебістів, повій, злодіїв, можновладців. Лише на кількох сторінках із гущі безіменного натовпу, про який постійно йдеться, виринають колоритні постаті спорторга Яші, російського поета Єжевікіна, «основоположника якутської радянської літератури, студента четвертого курсу і почесного оленяра» Васі Мочалкіна, білоруського новеліста Єрмолайчика, «упослідженого літератора, видавця і культуролога, бомжа» Івана Новаковського на прізвище Новокаїн (інша версія — Ваня Каїн), суздальського поета й еротомана Кості Сєроштанова та ін.

У гуртожицькому й московському повсякденні, яке спостерігаємо, у душі самого оповідача поєднується непоєднанне: високе й нище, альтруїстичне й егоїстичне, прекрасне й потворне. Межі між добром і злом, моральним і аморальним цілком стерто (наприклад, сцени в пивниці на Фонвізіна, стосунки оповідача і його коханої Галі).

Ще постійний прийом — надмірне нагромадження асоціативних рядів, нанизування епітетів, однорідних членів речення, мов забава вервицею: «Назустріч тобі бредє Москва — кульгава, мокра.., з

ветеранами, неграми, вірменами, китайцями, комуняками, фанами «Спартака» в червоно-білих панамач, сержантами, рецидивістами та ходаками до Леніна»; про відвідувачів пивбару: «Прибульців робиться дедалі більше. Дехто з офіцерів, які ще донедавна тримали рівень і так чудово співали, зараз уже заснув. Натомість приходять фарисеї та садукеї, азартні гравці, книжники, вбивці та содоміти, культуристи, лихварі, карлики, православні священники в поруділих рясач, циркові комедіанти, сластолюбці, казахи, крішнаїти, римські легіонери».

Ідейний патос роману зводиться передовсім до *руйнування ілюзій*, до карнавально-сардонічного *розвінчання будь-яких ідеалів*. Автор у тому ж «карусельному» стилі наводить десятки історій загибелі надій, втрачання ілюзій, людської деградації під ударами примітивної сірої дійсності (типова історія юного поета Слави з провінційного «Партизанська чи Мухоморська», що їхав до Москви з вірою у безсмертну любов і високу літературу, а в гуртожицькій атмосфері столиці перетворився на алкаша, анашиста, жалюгідного ізгоя). Герої роману починають свої долі по-різному, але приходять до одного спільного вислідy — повного розчарування, фізичного й духовного занепаду.

Назагал вони — симпатичні, добрі люди з інстинктивним потягом до чогось світлого, піднесеного, але позбавлені духовного осердя, занадто інфантильні, слабосилі, аби протистояти багnistому хаосу повсякдення. Власне, такий же й сам оповідач, його історія — один з незчислимих варіантів утрати ілюзій і самого себе.

Чому так стається з усіма героями? Автор (чи то пак — оповідач) дає чітку відповідь: бо живуть «в цій заклятій дірі, літературному гуртожитку, вигаданому системою для виправдання і самозаспокоєння, в цьому семиповерховому лабіринті посеред жажної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії»; бо ця країна «просмерділася несвободою». Тобто причину зла Андрухович бачить у *тотальній ідеологізації життя*, конкретніше — у комуно-великоросійській ідеології, що насильно згромадила потворну цілість із різнорідних елементів, квітучу одну шосту суші перетворила у «пивбар на Фонвізіна» — брудний, смердючий, переповнений деградованими нещасними люмпенами, огорожений колючим дротом — подобу пекла.

Висуває автор (оповідач) і свій *рецепт порятунку*, але нарочито утопійний, перестрахований іронією. Адже цілком здає собі справу в його нездійсненності (ось докорінна відмінність рецептури постмодерної від модерної). Він пропонує: «І в цьому, мої дами й панове, полягає завдання завдань, неодмінна передумова для виживання людства, і на цьому хай зосередить свій патос уся циві-

лізація великих народів сучасності — без краплі пролитої крові, без тіні насильства, з застосуванням гуманних парламентських важелів, зрівняти Москву, за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій. Тільки в такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх нас на цій планеті».

Символіка тут прозора: під закликом зруйнувати Москву розуміється заклик зректися ідеологічного диктату, реґламентування життя якою б то не було тотальною ідеологією. Як бачимо, тут (а ще виразніше у промові оповідача в пивбарі про партії) ідеологія, з одного боку, та життя, свобода, щастя, з другого, потрактовано як полярні протилежності. Симпатії героя (й автора) очевидні.

Пригледьмося тепер до самого *героя*. Він — за постмодерністською традицією — і оповідач. Властиво, роман являє собою хаотичний *потік його свідомості*, тому переповнений інтроспекціями, ретроспекціями, плетивом асоціативних рядів. Автор навмисне ототожнює героя з собою, Отто відкриває нам чимало вельми делікатних своїх інтимних таємниць. Але не квапмося дивуватися моторошній відвертості письменника. Отто — не індивідуальність, тим паче не автор конкретно (не тільки автор), це скорше характерний історико-психологічний комплекс гомо советікуса (тим чи тим він схожий майже на кожного з нас — ровесників письменника). Хаос Москви (можемо сприймати це поняття і в прямому, і в щойно окресленому символічному значенні) увірвався і в його душу, змішав у ній витонченого естета, чесну, сильну людину, здатну любити, непересічного творця — і ледаря, безвольного еґоїста, п'яничку, циніка, марнувальника життя.

Трагедія Отто, причина його душевної деґрадації — *у відсутності віри*. Це стає ясно з епізоду розмови героя в убиральні із сивим дідком (алюзія на Бога). Отто як людина доби постмодернізму відмовляється прийняти Бога в душу, бо бачить у ньому насамперед ідеологічний диктат («Що ж це за Бог такий, старче, котрий заради прощення змушує до церкви ходити? Це жандарм, а не Бог! Я в жандарма не можу вірити»). Крім того, свідомість Отто (закономірно для цього типу світосприймання) не терпить одинності, абсолюту, отож і Бог у ній множить, наділяється відносністю, а значить перестає бути Богом («Кому маю молитися? Якому Богові, тату? Стільки їх виникає над нами, і кожен стверджує, ніби Він — Єдиний, і кожен хоче, щоб Йому молитися. Якесь багатовладдя в небесах. Не можуть поділити сфери. А на нас усе окошилося»). Отже, повна безвихідь, глухий кут.

Щоб якимось вижити, не збожеволіти, утекти від проклятих питань, герой відкидає серйозність, скасовує всі закони і приписи, стирає

межі між добром і злом, реальним і уявним (засинає душею) — веде *всезагальну гру* зі світом і з собою. Це надзвичайно небезпечна гра, бо є не знаряддям наближення до світла, а спробою уникнути вибору між світлом і темрявою. Реально ж ця гра — хитке балансування між двома стихіями. Отто все-таки вдається поки що не перехилитися через фатальну межу, він лишається у світлі. Бо не цілком ще розчинивсь у грі, здатен відділяти від неї серйозне, справжнє — серцевину моралі, людинолюбство. Він не може убити людину; підставляючи себе, болісно реагує на безглузду смерть десантника Руслана; заради порятунку дідуса йде на огидну для нього співпрацю з КГБ; у передсмертну мить зізнається собі, що, хоч іноді й думав зле про Бога, але ніколи не переставав у Нього вірити. І все ж гра-балансування триває. У такому стані ми, власне, й залишаємо героя після розв'язки. Це характерний стан для людини постмодерністської.

Ще деякі прикмети напряду в романі. Художню тканину «Московіяди» наскрізь пронизує *іронічність і пародійність*. Практично на кожній сторінці автор виявляє себе неабияким майстром вишуканого іронічного письма. Це проступає як в оповідях (історія Новокаїна), в описах, цілих картинах (у пивбарі, в «Закусочной», у кремлівським підземнім палаці), так і в деталях — доборі відповідного епітета, порівняння, синоніма, асоціативного ряду. Типовий пасаж: «Спиш самовіддано, найчастіше до одинадцятої, поки узбек за стіною не увімкне на повний регулятор духмяну орієнтальну музику «адін палка два струна». Проклинаючи незлостиво нещасну нашу історію, дружбу народів і союзний договір 22-го року, усвідомлюєш: далі спати не можна. Тим більше, що євреї за іншою стіною вже повернувся з виправи по крамницях, укотре накупивши, скажімо, «калготок» для своєї незліченної ветхозавітної родини з Біробіджана, для всіх колін її». Часто автор вдається також до пародійної переробки відомих афоризмів: гуртожиток літінституту (СРСР) — «це дім, де розбиваються лоби»; Москва — «це місто тисячі та одної катівні»; про друзів на похмілья: «тепер усі вони страждають і караються, але не каються, а навпаки — жадають пива і видовищ»; гасло Отто — «діти моїх друзів — це мої діти». Відповідну атмосферу творять навіть топоніми. Ось підбір назв московських завулків: Садово-Челобітьєвський, Ново-Палачовський, Дубіново-Зашибєєвський, Мало-Октябрсько-Кладбіщенський...

Іронічність та пародійність дозволяють авторові уяскравити протиприродну потворність зображуваного життя, його карнавальність, а також служать «маскхалатом» для його (автора) щирости й патосу (скажімо, іронічно-пародійна постановка проблеми «поет

і влада» у розмові Отто з королем Олельком чи промова Отто в пивбарі тощо).

Роман, закономірно, насичений ремінісценціями — найбільше з Тараса Шевченка, українського фольклору, трапляються навіть автоцитати з Андруховича: «Шумлять планети у гуснучих сутінках, блимають свічки, дзвонять монастирі, співають ідучи дівчата»; «Наші славні пращури інтенсивно зривали із себе й своїх нащадків чорнії брови, карії очі, ніженьки білії, вустонька медовії й тому подібне націоналістичне причандалля»; «Хоч наразі я щойно минаю Бутирську тюрюгу. Згадується з Андруховича: «Я щодня тут їжджу попри в'язницю. Мене вчать любити всю цю країну». Гарні рядки, чорт забирай!»

Раз за разом у творі вловлюєш інтертекстуальні перегуки, і то вельми широкого діапазону — від «Одіссеї» Гомера та «Уліса» Джойса (сюжет-подорож), від Гоголя і Шевченка (гротескові описи російської столиці) до «Москва 2042» Владіміра Войновича (пародії на імпер-шовіністичний чад російської інтелігенції), «Острів Крим» Васілія Аксьонова, «Москва — Петушки» Венедікта Єрофєєва, «Це я, Едічка» Едуарда Лимонова (іронічно-гротескові картини радянської дійсності, колоритні деталі побуту Москви, чудернацька мандрівка прибульця по чужому місту, сленг, грубі вульгаризми).

Автор у романі химерно сполучає і переплітає найрізноманітніші стилі: високий бароково-книжний давньоукраїнський, навіть євангельський (в уявних розмовах з королем Олельком), науковий (викладаючи фрейдівську теорію мистецької творчості як сублімації еротичних інстинктів), розмовний, сленговий.

Так само мозаїково перемішане в «Московіяді» реальне й уявне (смерть десантника Руслана чи й самого Отто), повсякденно-побутове й екзотично-карнавальне. От хоч би оповідачева інтерпретація розмови в'єтнамців в автобусі чи епізод вечері з королем Олельком, де бачимо і слуг-малайців та етіопів, і старця-бандуриста, і мальвазію, і келлер-гайстер. Чи ось таке трактування дрібної побутової проблеми: «Останнім часом на пиво слід ходити з власними слоїками. Це нагадує ризиковані для життя виправи по воду захисників обложеного середньовічного замку. Якось так сталося, що в імперії раптом забракло кухлів. Може, всі кухлі завезли у Кремль на випадок громадянської війни?! Коли повсталі маси підуть на приступ кремлівських мурів, члени політбюро жбурлятимуть у них кухлями, повними нечистот... Може, саме в цих кухлях, а точніше, в тому, що їх нема, і виявляється повна нежиттєздатність мами-імперії?»

Примруженим іронічним оком постмодерніста Андрухович розглядає явища, навіть найдрібніші деталі епохи у глобальному культурно-історичному контексті, підкреслюючи всезагальний зв'язок і

невпинну трансформацію всього. Так, пивбар на Фонвізіна нагадує оповідачеві «такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла», пророчицю Джуну він характеризує як «уламок месопотамських імперій, закинутий Космічним Провидінням в імперію совдепівську» або: «Убивства у горілчаних чергах стали чимось настільки ж звичним, як — учасники взяття Берліна не дадуть збрехати — фронтова смерть від ворожої кулі. Горілка зробилася абсолютом, священною метою, небесною валютою, чашею Грааля, алмазами Голконди, золотом світу».

За допомогою усіх цих художніх прийомів письменник помножує іронічно-ігрову атмосферу, а також увиразнює хаос радянської дійсності, компліативність та шаблонність мислення гомо советікуса (хоча десь і сам це все демонструє).

З розвитком сюжету ігровий шал наростає і досягає апогею в кульмінації. Уже відверто, підкреслено карнавальна картина — симпозіум для покійників, такий собі спектакль масок, своєрідна вальпургієва ніч (алюзія на містично-сатанинське осердя радянської моделі світоустрою).

Дотримуючись постмодерністського канону, автор у романі обговорює з читачем композиційно-сюжетні ходи, пропонує різні варіанти однієї й тієї ж ситуації (напр., спуск у вінді повз кагебістські пости до підземного кремлівського палацу або сама розв'язка). Цим підкреслено погляд на світ як на гру, театр, а також заперечення долі, одинності, однозначності чого б то не було. Характерно також, що композиційно вплітається в роман цикл віршів «Листи в Україну» (твір у творі) — ще одна виразна інтертекстуальна паралель (одразу пригадуються вірші Йозефа Кнехта з «Гри в бісер» Германа Гессе та Юрія Живаго з роману Бориса Пастернака).

В. Проблема псевдопостмодернізму. Ще один аспект: в останні роки щодалі помітніше дає про себе знати небезпечна патологія цього світогляду, яку можна назвати *псевдопостмодернізмом* (Оксана Забужко іменує її «шизопостмодернізм»).

Річ у тім, що цей стиль через свою ігрову, карнавальну атмосферу, розкутість надзвичайно привабливий, магнетичний для сучасної масової свідомості. Цим охоче користуються безпринципні ділки від політики, підприємництва, шоу-бізнесу, мас-медіа, блогінгу тощо. Вони цілком ігнорують серцевину постмодернізму — культ незалежного, самодостатнього, мислячого суб'єкта, індивіда. Але спритно й безсоромно маніпулюють зручними для них постмодерністськими настановами — правом на інакшість, руйнуванням традицій, узвичаєних правил, систем, іронічним підважуванням правди фактів та високих істин, толерантністю, ігровою поведінкою,

жонґлюванням масками, а також імітацією, залученням симулякрів, гібридних стратегій та ін. І часто у такий спосіб досягають потрібних їм корисливих результатів, вводячи в оману мільйони довірливих людей, а то й цілі країни.

Оксана Забужко проникливо акцентувала один із найнебезпечніших натеper варіантів цього світогляду-покруча: «Подібно до того, як Росія Сталіна й Суслова в основу своєї картини світу клала теж позиченого з Заходу й нашвидкуруч адаптованого на «мануал для чекістів» Маркса, так Росія Путіна й Суркова за історично блискавичний термін... змогла побудувати в себе «суспільство переможного Дерріди». Весело експортуючи в світ симулякр за симулякром, еkleктично синтезуючи як завгодно несумісні фрагменти історичних і культурних реалій, скасовуючи закони, кордони, межі дозволеного й допустимого та на всі лади демонструючи, що об'єктивної істини не існує й безглуздо її дошукуватися, сучасні російські еліти, як шпаки-пересмішники, передражнюють захід його власною мовою — від нього вивченою, перекинутою з руки на руку й доведеною (як колись комунізм) до «мануала для вбивць». Щойно в ході російсько-української війни заскочена Європа відкрила в себе під боком цю визрілу, як пухлина, ґрандіозну «постмодерністську диктатуру», якій попервах геть не мала чого протиставити: вбивця хихотів їй у вічі, що «має право на свою точку зору»⁹.

Поступово (надто впродовж 2010-х років) тактика нахабних маніпуляцій постмодерністськими цінностями та кліше почала загрозливо домінувати в культурному, суспільному, політичному житті також і України, багатьох європейських країн, США.

Тільки повномасштабна війна, розв'язана Росією проти України 2022 року, пригальмувала цей процес. Дикунська брутальність загарбників, моторошні жертви, страждання і незламний опір українців, — усе це примушує цивілізований світ отямлюватися й робити однозначний вибір між світлом чи темрявою. Відтепер небезпека псевдопостмодернізму, його лукаві шахрайські технології стають самоочевидними для кожного, хто здатен хоч трохи мислити й аналізувати.

До речі, з великою ймовірністю можемо назвати точну дату завершення доби постмодернізму принаймні в Україні, а то й у всьому західному світі — 24 лютого 2022 року.

⁹ Забужко О. «І знов я влізаю в танк...». Вибрані тексти 2012-2016: статті, есе, інтерв'ю, спогади. Київ: Комора, 2016. С. 392-393.

IX.

МЕТАМОДЕРНІЗМ

(початок XXI століття)

А. Передумови появи. Упродовж останніх років на зміну постмодернізмові поступово приходить новий стиль доби й відповідно мистецький напрям. Його породжують кардинальні суспільно-культурні зрушення, що відбуваються на наших очах, сам дух сьогодення.

- З одного боку, це невпинний прискорений розвиток *високих технологій*, насамперед інформаційних. Вимогою часу стає повсюдна *діджиталізація* — цифрова перебудова суспільства й економіки. Дедалі більшу роль у всіх царинах життя — громадсько-політичній, культурній, виробничій, навчальній, у повсякденному спілкуванні й відпочинку — відіграють новітні телекомунікації, технології віртуальної реальності (VR), численні соціальні мережі, саме повсякдення невпинно віртуалізується.

Ці процеси посилюють глобалізацію і конкурентну боротьбу у світі, дозволяють значно ефективніше, ніж раніше, маніпулювати суспільною свідомістю — і не лише владі чи власникам ЗМІ, а й окремим індивідам. Крім того, поширюють «цивілізацію протезів» — кіборгізують людину, відділяють її від самої себе, природного середовища, від справжньої реальності.

- З іншого боку, чимраз явніше проступає зужитість, *вичерпаність постмодернізму*. Пророковане його апологетами якісне переродження світу не відбулося. Панівна на Заході політика неолібералізму часто вражає войовничою «аідеологічною» ідеологією, а разом з тим наївністю, безпорадністю під ударами радикальних сил та псевдопостмодерністських маніпуляторів і популістів. Глобалізація не зробила світ по-справжньому єдиним. Безберегий мультикультуралізм ставить під загрозу саме існування національної й європейської ідентичності західних країн та провокує агресивні тоталітарні режими використовувати проблему біженців як шантаж. А інформаційні технології, хоч і уможливили спілкування без обмежень, але водночас поляризують суспільства, людство за інформаційною ознакою, дозволяють кожному зручно почуватись у своїй «інформаційній бульбашці», не чуючи, відтак і не розуміючи інших. Повномасштабна загарбницька війна Росії супроти України, розв'язана 24 лютого 2022 р., схоже, остаточно розвіяла всі глобалістичні ілюзії.

Не сталося й обіцяного багатьма постмодерністами апокаліпсису, кінця історії. Після завершення часів старих розпочалися нові.

Світ (принаймні поки що) існує й далі. І в ньому якось треба продовжувати жити, приймати власні рішення, робити вибір і нести за нього особисту відповідальність.

Тепер стає очевидним певний інфантилізм чи принаймні юнача ейфорія постмодернізму. Аж ось карнавал, «бенкет під час чуми» добігає кінця (проте, на жаль, не сама «чума»), і творці, і фанати постмодерністського мистецтва та способу життя помітно дорослішають, і не лише фізично, а й духовно. Людство дорослішає — виносить уроки з досвіду минулого, поступово накопичує досвід новий, виробляє нове світосприймання.

Б. Сутність напрямку. Усі ці зміни, закономірно, стають ґрунтом для зародження й нового стилю доби. Він дає про себе знати уже не один рік чи й десятиліття, але його теоретичне осмислення по-являється лише зараз.

Дослідники (як то часто буває на початковому етапі розпізнавання складних духовних явищ¹) іменують його по-різному — «цифромодернізм», «гіпермодернізм», «альтермодернізм» (Ніколя Буріо), «трансмодернізм» (Енріке Дуссель).

У сучасній російській гуманітаристиці закріпився термін «постпостмодернізм» (Надежда Маньковська, Віктор Бичков, Міхаїл Епштейн, Вячеслав Куріцин). Як бачимо, термін кострубатий і зі словотвірного погляду, та головне — він акцентує не на певних якісних відмінностях, а на суто хронологічній послідовності (після модернізму — пост-, далі постпост-, а що ж по тому?).

Найбільш точним найменуванням (хоча, звісно, не бездоганим і не остаточним) бачиться *метамодернізм*. Уперше цей термін згадав ще 1975 р. американський письменник Масуд Заварзаде. Але в нинішньому розумінні його почали використовувати нідерландські

¹ Складна доля утвердження найменувань стилів доби, мистецьких явищ — річ, як уже мовилося, цілком звична, як і неоднозначне ставлення до цих найменувань. Скажімо, термін «бароко» за відповідним стилем доби закріпився після палких дискусій аж наприкінці XIX століття. Чи термін «постмодернізм» лише зараз, у час присмерку напрямку, став більш-менш загальноприйнятим. А спочатку хтось називав його «трансавангардизмом», хтось «ультрамодернізмом». Характерне міркування одного з найавторитетніших теоретиків цього напрямку Іхаба Гассана: «Слово «постмодернізм» не тільки незграбне і грубе; у ньому прочитується бажання перевершити або притлумити модернізм. Це поняття, отже, вміщує в собі свого ворога, тоді як поняття романтизм і класицизм, бароко і рококо — ні. Ба більше, воно вказує на лінійну тяглість часу і натякає, що зараз уже пізно, чи навіть, що настав час занепаду, в чому не зізнається жодний постмодерніст». Але, — скрушно визнає дослідник, — влучнішого найменування цієї доби поки що ніхто не придумав (див.: Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism // <http://www.slowdays.org/files/text/hassan.pdf>).

філософи Робін ван ден Аккер і Тімотеюс Вермьолен. 2010 р. вони оприлюднили концептуальну працю «Нотатки про метамодернізм»².

Нагадаймо: давньогрецький префікс мета- (μετά- — над, між, через, після) указує в складних словах на якесь узагальнення, проміжний стан, перехід до чогось іншого, перетворення, зміну стану тощо. Практично всі ці семантичні нюанси так чи інак виявляються у новому напрямі. Творці його назви виводять мета- від поняття метаксі (давньогрец. Μεταξύ) — так Платон іменував серединний шлях, перебування чогось посередині між протилежностями. І підкреслюють цим префіксом як коливання між двома полюсами, так і знаходження у певний момент посередині, в центрі.

Щоб зрозуміти логіку нового світосприймання, варто порівняти настанови модерні, постмодерністські і метамодерністські.

- *Людиною модерної мегаепохи рухала впевненість у силі, всемогутності свого розуму й волі. Вона обожнювала точні науки, ідею поступу, рішуче пристосовувала до своїх потреб довкілля, природу, вважала за можливе використовувати будь-які засоби для досягнення поставленої мети (що уможливило, зокрема, нечувані доти комуністичні і нацистські злочини), водночас досить ефективно впроваджувала демократію з культом прав людини і законності.*
- *Під ударами моторошних гуманітарних, екологічних катаклізмів та навалою міщанського середовища в душі людини постмодерністської запанували зневіра й екзистенційний страх. Адже раціоналістичний модерний гуманізм замість обіцяного раю земного привів планету до межі глобальної катастрофи й загибелі. Звідси радикальний постмодерністський скепсис і критика, спроба тотальної деконструкції усіх попередніх знань, досвідів, ідеалів.*

Стало ясно, що людина не настільки раціональна, як здавалося, що нею хвацько маніпулюють інші люди і навіть несвідомі спонукки, кліше та комплекси, «хемія і біологія» тіла. Так було підірвано віру в реальність, неповторність, цілісність останнього бастиону гуманізму — конкретного людського Я. А це ще посилювало страх, розгубленість, відчай.

У такому становищі постмодерністи найчастіше вдавалися до єдиної тактики виживання — до *втечі від страху*: у віртуальний світ іронічного дистанціювання від життя, світ гри, калейдоскопічного миготіння трансформацій, символів, контекстів, алюзій.

- *Метамодерністська людина обирає інший шлях — подолання страху. Цей вибір видається значно дорослішим, зрілішим. Адже, на слушну думку Томаса Карлайла, лише перемога над страхом*

² Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>

робить людину людиною. Долання страху щодо себе є свідченням того, що ми пізнаємо себе, а відтак і світ, і Бога, перестаємо боятися і їх, починаємо віднаходити свій живий зв'язок зі Всесвітом.

Постмодерністам переважно бракувало снаги й довіри, щоб налагодити діалог зі світом, для самозаспокоєння його підміняли карнавальним монологом багатоголосих масок. Метамодерністи роблять цілеспрямовані спроби *відновити цей діалог*. Вони проникливо бачать і досить тверезо оцінюють дивний, суперечливий, непередбачуваний сучасний світ, який дедалі ускладнюється, технізується, дегуманізується, продовжує балансувати на межі самознищення. Але, попри все, намагаються вижити у цьому світі, зберегти людяність, самоствердитись і навіть сягнути щастя, а найголовніше — дати надію на майбутнє дітям.

З цією метою метамодерністська людина уважно переосмислює, переоцінює досвід попередників різних епох. Прагне відродити, осучаснивши, істини справжні й відкинути оманні, вивести людство з модерністських і постмодерністських глухих кутів. Вона намагається втриматись на плаву, рухатися вперед завдяки розхитуванню між протилежностями. Вчиться поєднувати щирість і критичність, романтику і науковий практицизм, намагається не доводити відмінності до екстрем, а синтезувати з них нові єдності, якості. Вона відкидає снобізм, елітизм, різке розмежування на високу й низьку культуру. Сміливо ставить запитання, яким буде наше майбутнє. І нерідко знаходить відповіді, що допомагають рухатися далі.

Стисло кажучи, **метамодернізм** — це глобальний культурний процес сьогодення, для якого характерне коливання (осциляція) між двома протилежностями й одночасне їх використання. Таке коливання відбувається передовсім між модернізмом і постмодернізмом. Метамодернізм трактує протилежності як складники загальної істини, не нав'язує якусь «єдиноправильну» позицію, а пропонує обирати її кожному особисто і залишатись у стані безперервного пошуку між протилежностями.

Компенсуючи радикальні ідеї модернізму постмодерністським запереченням і сумнівом, цей стиль шукає невловну істину десь посередині, сповна втілює в собі основоположний дуалізм, непостійність людської душі. Один з ідеологів нового світосприймання, англійських художник Люк Тернер (1982 року народження) твердить: «Замість того, щоб просто сигналізувати про повернення до наївних модерністських ідеологічних позицій, метамодернізм вважає, що нашу епоху характеризує коливання між аспектами як модернізму, так і постмодернізму. Ми бачимо це як вияв поінформованої наївності, прагматичного ідеалізму, поміркованого

фанатизму, коливання між щирістю й іронією, деконструкцією та побудовою, апатією й афектом, спробою досягти якоїсь трансцендентної позиції, так ніби це нам під силу. Покоління метамодерних розуміє, що ми можемо бути й іронічними, і щирими в одну мить, що одне не обов'язково має притлумлювати інше»³.

Як бачимо, метамодерністи охоче відштовхуються від тези Герога Зіммеля: людина нагадує вагadlo, котре постійно метається між двома крайнощами, прагнучи балансу, але так ніколи його й не сягаючи. Так соціолог обґрунтовував мінливість людської природи. Отже, жодного з нас не можна категорично пояснити, бо ми перебуваємо в невпинному русі⁴.

Як підкреслюють Вермелен та ван ден Аккер, метамодерністське світосприймання не слід сприймати як рівновагу. Скорше це вагadlo, що коливається між 2, 3, 5, 10..., незліченною кількістю полюсів. Щоразу, коли ентузіазм наближається до фанатизму, серйозність⁵ (ґравітація) притягує його назад до іронії; як тільки іронія тяжіє до апатії, серйозність (рівноважна сила) пориває її назад до ентузіазму⁶.

Тобто цим настановам цілком суголосна максима Андре Жіда: «Довіряйте тим, хто шукає правду, але сумнівайтесь у тих, хто каже, що знайшов її»⁷. Сучасні критики з усмішкою зауважують: постмодернізм уже не може більше нічого нового сказати ні про нас, ані про світ, у якому ми живемо. Тому на зміну йому приходить метамодернізм, який допоможе якщо не досягнути нинішні зміни, то бодай з багатьма змиритися.

Мав рацію Микола Бердяєв, назвавши свого часу ще тільки передбачуваний тоді постмодернізм «*новим середньовіччям*». Ці два світосприймання справді типологічно перегукуються (звісно ж, далеко не у всьому) — пошуком оновлення духовних сил у «внутрішньому варварстві», тобто в «глибинному шарі буття, ще не перетвореному на культуру»⁸, утечею від живої реальності у символічні виміри, знакові системи, очікуванням кінця часів тощо.

А от метамодернізм можна увідповіднити (знову ж таки лише певним чином) з *бароко*, яке теж намагалося зґармонізувати, вза-

³ Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction// <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

⁴ Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>

⁵ Англійське «gravity» означає серйозність, а також силу тяжіння. Тут проступає гра слів, поєднання двох значень.

⁶ Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction...

⁷ Gide A. Quotes// <https://www.brainyquote.com/authors/andre-gide-quotes>

⁸ Бердяєв Н. Кризис искусства// О русских классиках. Москва: Высшая школа, 1993. С. 308.

ємоузгодити, розвинути ідеї ґотики і ренесансу, Античності і Новочасся.

В. Риси метамодерністського мистецтва.

1. *Реконструкція світу.* Постмодерністське мистецтво, як уже мовилося, зосереджується на деконструкції усталеної картини буття, на хаосі, релятивізмі, розмиванні будь-якого сенсу, продукуванні симулякрів, творить карнавальну атмосферу іронії і гри. Інша *над-мета* мистецького метамодернізму — обережна, але наполеглива • реконструкція світу, • відновлення космосу, • сенсу, увага до • серйозного, • справжнього, повернення до • універсальних істин і цінностей.

2. *Неомітологізм.* І пост-, і метамодерністське мистецтво охоче *мітологізують світ*. Перше з метою втечі від екзистенційного страху. Друге з метою подолання цього страху. Тому постмодерністи реанімують *археїт*, у якому переважає • несвідоме, • інстинктивне, • колективне. Метамодернізмові ж ближчий *неоміт*, який вирізняється перевагою • свідомого, • індивідуального, зокрема • авторського, • ієрархією цінностей і рівнів існування, • креативною свободою у побудові мітичних моделей⁹. Настанову неомітологізму можна пояснити, перефразувавши інтенцію Томаса Манна: «Психологією опрозорити міт».

І пост-, і метамодернізм вдаються до сюрреалістичної проблематики й поетики, цікавляться трансцендентним досвідом. Але першого приваблює сам цей досвід, його відірваність від світу, альтернативність, безособовість. Для другого ж трансцендентне важливе як поглиблення особистісних переживань і можливість пізнати та змінити себе, як форма трансформації (а не руйнування) усталеного часо-простору.

Наприклад, метамодерністські інсталяції вражають своєю монументальністю, гармонійним, саморідним поєднанням природного і штучного, реального й ірреального, сполученням стилів різних епох і народів.

Яскраві зразки метамодерністського неомітологізму — картини українця Олега Шупляка чи американця Адама Міллера або ж проза Галини Пагутяк чи Дари Корній (роман «Місяцівна»), романи Леоніда Кононовича «Тема для медитації», Любка Дереша «Голова Якова», повість Марії Матіос «Черевички Божої Матері».

⁹ Див. докл.: Пахаренко В. Панмітична модель світосприймання: спроба систематизації// *Слово і час*. 2013. Ч. 10. С. 41-51.

3. *Екофутуризм*. Постмодернізм оголосив себе добою «кінця історії й останньої людини». Так називалася вельми популярна книжка («світовий бестселер») Френсіса Фукоями — «The End of History and the Last Man» 1992 року. Американський філософ-політолог вважав тоді, що тріумфальне поширення у світі ліберальної демократії західного зразка (а це був час руйнування комуністичного світу) свідчить про кінцеву точку соціокультурної еволюції, про припинення ідеологічних протистоянь, глобальних революцій та воєн, а разом з ними — й мистецтва та філософії¹⁰. Утвердились ідеї «постісторії», «постлюдини», «постмистецтва» тощо.

Але, як засвідчило ХХІ століття, традиційні суспільно-культурні процеси, зокрема, на жаль, і протистояння та катаклізми, продовжилися, тільки в нових умовах. Як дотепно зауважив Міхаїл Епштейн, від пост- довелось переходити до прото-¹¹ (грецьке *prōtos* — частина складних слів, що вказує на початковість певного явища, задаток, провіщення). Стало ясно, що історія не завершилася, натомість зароджується нова епоха, у чомусь ексклюзивна, але й закономірна, виросла з логіки попередніх епох. Її ексклюзивність — у блискавичному розвитку технологій, у тотальній технізації життя.

Тому метамодерністська людина зосереджується на ідеях *екофутуризму* — створення середовища для гармонійного співіснування людини, природи і техніки. Гостро постають питання *техноетики* — наскільки можна дозволяти техніці впливати на фізичне, суспільне, духовне життя людини, як ставитися до штучного інтелекту, співіснувати, співдіяти з ним.

Злободенною стає проблема *розпізнавання реальності/ірреальності* (психічної, віртуальної, мистецької реальності, симулякрів). Цю проблему глибоко розкриває сучасна наукова фантастика (в кінці й літературі). Серед її найпомітніших зразків — романи-техно-трилери Макса Кідрука «Бот», «Твердиня», «Зазирни у мої сни», «Не озирайся і мовчи», роман-психотрилер Олександра Михеда «Астра».

4. *Екзистенційна віра*. В епоху модерності релігійність поступово відходила в тінь (за винятком окремих спалахів) під натиском підміни релігії моралізаторством чи й відвертого атеїзму — побутового, наукового, ідеологічного.

Добу постмодернізму визначив *атеїзм стражденний* — з відчаю і безнадії. Ба більше: окремі радикальні постмодерністи пояснюють

¹⁰ Див. докл.: Fukuyama F. The End of History and the Last Man. New York: Macmillan, Inc, 1992 (<http://aps-ua.org/wp-content/uploads/2017/03/The-End-of-History-and-the-Last-Man-Francis-Fukuyama-1992.pdf>).

¹¹ Див.: Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века. Знамя. 2001. №5 (<https://magazines.gorky.media/znamia/2001/5/de-but-de-siesle-ili-ot-post-k-proto-manifest-novogo-veka.html>).

вибух утопізму у XX столітті з багатомільйонними жертвами тим, що суспільна свідомість ще не повністю звільнилася від релігійних уявлень. Однак, як слушно зауважує Юзеф Жицінський, — де-сакралізація (розчаклування) світу призвела до розчарування в ньому, до втечі в нігілізм¹².

Метамодерністи мало-помалу приходять до оновленої віри, беручи за основу досвіди мислителів-геніїв попередніх епох (Блеза Паскаля, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Федора Достоєвського, Івана Франка, Владіміра Соловйова, Миколи Бердяєва та ін.). Ця релігійність є не так обрядовірською, клерикальною, як насамперед *інтимною*. Це внутрішній щирий діалог із Творцем, іноді болісний і гострий, бо ж чесний. А також намагання звільнити уявлення про Божество від примітивної антропо- й соціоцентричної маски, спірітуалізувати його.

Ця віра є *рухом від людини до Бога* (зазвичай бувало навпаки). Тому її можна назвати *екзистенційною*. А суть визначити як зусилля за буквою релігії вгадати її дух, як *визнання насамперед духу в людині*, схиляння перед ним і сприймання його за доказ буття Духу Божого. Така настанова спонукає людину не просто вірувати, думати, а насамперед існувати, творити буття — своє власне і довколишнього світу¹³.

В екзистенційній вірі поєднується духовний, містичний досвід і розумова логіка, позасвідоме осяяння і свідоме пізнання, релігія і наука. А що в цій системі присутній раціональний складник, то обов'язково — й *частка скепсису, сумніву*, усвідомлення неосяжності для нашого інтелекту, незбагненності світу. Нігіліст цю гірку правду намагається компенсувати самовдоволенням і гординею. А метамодерніст визнає свою людську недосконалість, переживає скорботу і шукає змогу втамувати духовну спрагу й голод — наблизитися до істини.

Характерний приклад зі щоденникового запису Костянтина Москальця: «...чому я є, навіщо я є, як і яким можливий я, чи я є необхідним, чи випадковим? Мільярди людей, які не замислюються над цими питаннями, не хворіють ними так, як я, — від юности; не вірять у Бога, в орфічну мандрівку душ, не знають про ці вчення, живуть і вмирають, убивають себе від нестерпності жити, як мій троюрідний брат Вітя Тимошенко, — від нестерпності жити отак: не знаючи відповідей, не розуміючи їх, не розуміючи, чому так багато пояснень — але всі можна піддати сумніву, визнати безпідставними, черговою «балачкою», «базіканням» на «ці» теми — або й не базіканням; немає остаточної легітимності, принципу достатньої

¹² Жицінський Ю. Бог постмодерністів... С. 168.

¹³ Див. докл.: Пахаренко В. Шевченко як геній: природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета. Черкаси: Брама-Україна, 2013. С. 357-372.

підстави, кожен — ніби підкинутий («закинутий») Шевченків байстрюк — навіть те, що справді помреш, не є певним — бо ж коли? усвідомлюватимеш цю смерть — пізнаватимеш її — чи ні?...».

Метамодерністське бачення екзистенційно-релігійної проблематики яскраво проступає у творах Юрка Гудзя (романи «Не-ми», «Ісихія»), Петра Сороки (цикл книжок «Денники»), Костянтина Москальця (щоденник-сповідь «Келія Чайної Троянди», роман «Вечірній мед», есеїстика), Василя Слапчука (поезія, проза, есеїстика, зокрема збірка есеїв «Між шляхом воїна і Дао»), Євгена Пашковського (романи «Щоденний жезл», «Осінь для ангела»), Ігоря Павлюка (поезія, проза, зокрема романи «Паломник», «Вирощування алмазів»), Степана Процюка (проза, зокрема повісті й романи «Шибениця для ніжності», «Там, де плутані кольори», «Бийся головою до стіни», «Руйнування ляльки»).

5. *Персоналізм*. Постмодернізм, забсолютизувавши індивіда, намагається деконструювати і його. Запанували концепції «постлюдини», «шизоаналізу», «смерти автора», влади тексту, мови у культурі, залежності думки від слова.

Метамодернізм же почався з *реконструкції особистості* — самодостатньої і самоцінної, із централізації суб'єкта. Тепер мистецтво фокусується на характері й досвіді конкретної людини.

Найбільш авторитетною і задіяною філософською настановою стає *персоналізм*. Він, нагадаю, утверджує як головну цінність вільну творчу особистість і пропонує діяльнісно-творче ставлення до світу.

Особливо близький метамодерністським *діялогічний персоналізм*, що розглядає діалог як форму існування особистості і пізнання світу, творчості, пошуку істини; пропонує нові екзистенційні категорії — Я, Ти, Ми.

Персоналістична проблематика є магістральною в метамодерністському мистецтві. Вона визначає, зокрема, творчість письменників Костянтина Москальця, Василя Трубая, Галини Тарасюк, Любови Пономаренко, Степана Процюка, Василя Слапчука, Юрія Іздрика, Сергія Жадана, Олександра Клименка.

Яскравий приклад — поезія Юрія Іздрика:

* * *

ниті між нами тонкі й невидимі
прірва між нами глибока і темна
довго долали ми хащі задимлені
аж зрозуміли що це даремно
довго в'язали мости ліанні
аж дов'язали драбину в небо
аж зрозуміли в своїй нірвані —

небо вже зайве його не треба
небу давно вже час помирати
нам вже давно — починати жити
канатохідці ми і акробати
і спайдермени невидимих нитей

Вірш можна трактувати не лише в суто інтимному, але й у загальнодуховному контексті — як вияв світосприймання сучасної метамодерністської людини. Це усвідомлення марноти спроб досягнути абсолютні істини. І водночас бажання «починати жити», затятий пошук взаєморозуміння, діалогу, зв'язку з Іншим.

Закономірно, що в сучасному мистецтві помітно зростає інтерес до психологізму, але живого, емпіричного, незатеоретизованого. Як наголошує сучасний американський критик Деніел Вуд, справжнє завдання романіста — писати про людських істот, про те, як вони думають, відчувають, поведуться¹⁴.

Герой метамодерністського мистецтва дуже часто зосереджений (а той зациклений) на своєму внутрішньому світі. Йому важко розмежувати реальність об'єктивну і власну психічну, важко робити вибір в екстремальних, а то й суто життєвих ситуаціях. Усе це через відсутність сміливості чи й досвіду для прийняття власних рішень. Він не може впоратися зі своїми почуттями чи бодай зрозуміти їх. А найскладніше йому налагодити спілкування, діалог з іншими людьми (з Ти), навчитися жити у форматі Ми¹⁵.

Рафінованими зразками метамодерністського психологізму в українській літературі є проза Степана Процюка (надто ж романи «Тотем», «Троянда ритуального болю», «Маски спадають повільно», «Чорне яблуко»), а також Леоніда Кононовича (роман «Тема для медитації», збірка «Повернення»), Софії Андрухович (роман «Фелікс Австрія»), Оксани Луцишиної (роман «Іван і Феба»).

6. *Туга за справжнім.* У постмодерністську добу повсюдною модою стало нав'язування уявлень про «постреальність», «постправду», «постмораль». Відтак бонтоном почали вважати відмову від розмежування добра і зла, правди і маніпуляцій, а також руйнування будь-яких канонів і систем та ієрархій цінностей.

¹⁴ Wood D. D. Rebirth of the Nouveau Roman: 9/11 as a Crisis of Confidence in American Literary Aesthetics// https://www.researchgate.net/publication/307787785_Rebirth_of_the_Nouveau_Roman_911_as_a_Crisis_of_Confidence_in_American_Literary_Aesthetics

¹⁵ Ґрунтовно й переконливо аналізує цю проблему Ніколін Тимер у монографії «Ви також це відчуваєте?» на матеріялі сучасної американської романістики. Див.: Timmer N. Do You Feel It Too?: The Post-Postmodern.

Сучасна метамодерністська людина явно стомилася від тотальної іронії, пародіювання, гри, маскарadu. Надто ж, коли почала раз за разом помічати, що весь цей інструментарій спритно використовують псевдопостмодерністи-махінатори. Ба більше, це втома від аванґардистських атак на традиційну культуру, які з невеликими перервами тривають уже з півтора століття, з ранніх модерністських часів (т. зв. нонкласика).

Отже, нинішню добу можна назвати *неоконсервативною* — у сенсі повернення до узвичаєних цінностей, ідеалів, художніх форм. Щоправда вже перепрочитаних, очищених постмодерністською іронією, скепсисом від намулу фанатизму, забобонів, інфантилізму, провінційности, ретроградства¹⁶.

І в мистецтві, й у повсякденному спілкуванні щораз помітніше повернення до ліризму, високих образів, до непідробного патосу — героїчного, трагічного, патріотичного. Науковці іменують цю тенденцію *транссентименталізмом*, або всепроникною сентиментальністю. Причому вже згадана легка іронія дозволяє спокійно поєднувати інтерес і до високого, і до масового мистецтва, навіть до зворушливого кітчу. Так спрацьовує метамодерністський рятивний механізм гойдання між модерністською серйозністю і постмодерністською грайливістю.

Характерна особливість проступає навіть у сьогоденній масовій культурі (ґлянсові журнали, соціальні мережі, реклама, поп-арт тощо): на зміну холоднувато-байдужому ґламурові приходить т. зв. «ванільна естетика» — з наївною щирістю, чутливістю, очікуванням кращого майбутнього, прагненням повсякденної витонченої краси, родинного затишку, щастя.

Один з виявів цієї транссентиментальної тенденції — *ностальґія за минулим*, яке в сучасному кіні, літературі, малярстві постає дещо ідеалізованим (але деідеологізованим), трохи наївним, але нелукавим, непідробним, повнокровним — на протигагу сьогоденню.

Звідси й потужне відродження саме *автентичного фольклору*, увиразненого сучасними технологіями (відеосупровід, електронна музика, цифрові спецефекти).

Ці ж запити доби зумовлюють особливу популярність і досить високий художній рівень сучасної *масової белетристики* (книжок Люко Дашвар, Ірен Роздобудько, Дари Корній, Володимира Лиса, братів Капранових, Андрія Кокотюхи, Назарія Вівчарика та ін.).

Жага справжнього посилює інтерес читача до *літератури нон-фікшн* — щоденників, спогадів, есеїв, репортажів, документалістики, автобіографічних творів тощо.

¹⁶ Див. докл.: Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium. Amsterdam; New York: Rodopi, 2010 (<https://www.amazon.com/You-Feel-Too-Post-Postmodern-Millennium/dp/B01JXRQNII>).

Доречно тут буде ще раз нагадати цикл «Денники» Петра Сороки, «Келію Чайної Троянди» Костянтина Москальця, а також численні збірки есеїв Оксани Забужко, Євгена Пашковського, Степана Процюка, Василя Слпчука, Євгена Барана, Тараса Прохаська, Олександра Клименка, книжки-репортажі про Революцію гідності та російсько-українську війну. Особливого й цілком заслуженого розголосу набув роман-репортаж американського військового кореспондента Сергія Лойка про героїчну оборону Донецького аеропорту у 2014-2015 роках. В останні роки відбувається справжній ренесанс української кінодокументалістики. Найвідоміші художні фільми, наприклад, про російсько-українську війну також зняті в документалістській стилістиці — «Кіборги» Ахмета Сеїтаблаєва, «Донбас» Сергія Лозниці, «Черкаси» Тимура Яценка, «Атлантида» Валентина Васяновича. Консультантами, а часто й акторами у цих стрічках виступили учасники зображених подій. Всесвітньою сенсацією 2019 року став британсько-американський серіал «Чорнобиль» — художній фільм, який достовірно розповідає про найжахливішу техногенну катастрофу, а власне, про долі, досвіди людей, з нею пов'язаних.

Той же пошук справжнього спричиняє, може, найпомітнішу тенденцію сучасного мистецтва — *захоплення мандрями*, долання відстаней, стирання будь-яких меж, кордонів — політичних, географічних, часових. Французький філософ Ніколя Буріо так сформулював творчу аксіому сьогодення: «Митець мандрує або його не існує»¹⁷.

І справді, щодалі більшим попитом користуються художньо-документальні твори про різноманітні подорожі авторів або героїв. Скажімо, значна частина досить об'ємного доробку Макса Кідрука — це тревелоги (подорожні нариси й пригодницькі романи-подорожі) — «Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії», «Подорож на Пуп Землі», «На Зеландію!», «Навіжені в Перу» та ін. Сам автор позиціонує себе як «письменник і мандрівник», наголошує, що побував у понад 30 країнах. Широку читацьку аудиторію зібрала книжка Леоніда Кантера й Павла Солодька «З табуретом до океану». Це захоплива розповідь про пригоди друзів, які, сидячи одного разу на кухні, надумали відвезти чотири стільці з цієї кухні до чотирьох океанів і залишити їх як пам'ятки на узбережжі. «Найкращі пригоди починаються тоді, — зауважують автори, — коли в тебе закінчуються всі гроші. Не тоді, коли в тебе є хоч ще трохи, а саме тоді, коли в кишені круглий нуль».

¹⁷ Bourriaud N. Relational Aesthetics// <https://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=5>

Захоплюють також сучасну людину мистецькі подорожі у провінцію або в минуле (до цього аспекту повернемося пізніше).

7. Глокалізація. Постмодернізм не просто констатує навальний наступ глобалізації, космополітизму, мультикультуралізму у світі, а й захоплено поширює чи й нав'язує ці процеси — в освіті, науці, політиці, мистецтві, моді. Метамодернізм також відзначає їх наявність, але оцінює інакше — популяризує *глокалізацію*¹⁸. Це глобальний світогляд, пристосований до локальних умов, зосередження уваги на соціальній або часовій унікальності в рамках глобального соціального або часового простору.

Класичні зразки такої стратегії зреалізовані в Японії, Південній Кореї, Сінгапурі, Гонконгу. Ці соціуми присутні в глобалізованому просторі світу, але водночас залишаються глибоко національними, зберігають свою тожсамість, культуру, хоча і всотують базові елементи культури глобальної.

Не випадково сам цей світогляд зародився в Японії, виріс із японської практики «дочакука» (від «дочаку» — «жити на своїй землі») — первинно це означало пристосування методів обробки землі до конкретних умов. Спочатку принцип поширився в маркетингу, далі в соціології та культурології¹⁹.

До глокалізації сучасну людину спонукає згадувана вже *туга за справжнім*, а також — *за рідним, за окремишнім, неповторним*.

Вияви цієї тенденції в українському світі — сучасна популярність рідної мови, зокрема молодіжного та ІТ-сленгу, етностилі в одязі, зачісках, інтер'єрах, в архітектурі, ресторани й кафе з національним колоритом, зацікавлення автентичним фольклором, рідною історією, відродження національно-християнських та язичницьких традицій і обрядів тощо.

Прихильність до глокалізації в сьогоденному вітчизняному мистецтві засвідчують ті ж багатопланові мотиви подорожі: згадані вище мандрівки в далекі краї, а також й у свою провінцію. Для урбанізованих українців справжнім відкриттям стала рідна глушина з її зворушливою безпосередністю, простотою, щирістю, але й з відсталістю, злиднями, деградацією, зникомістю. Як бачимо, метамодерністська іронія не дає авторам впадати в народницькі крайнощі.

Показові в цьому плані романи Люко Дашвар «Молоко з кров'ю», «Село не люди», «Рай. центр», Сергія Жадана «Ворошиловград». Жваво розкриває цю тему й нове українське кіно: фільми режисера Сергія Лодигіна «Дике поле» (за романом «Ворошиловград»), Ар-

¹⁸ Термін створений злиттям антонімів — глобалізація і локалізація.

¹⁹ Див. докл.: Featherstone M., Lash S., Robertson R. Global Modernities// <https://us.sagepub.com/en-us/nam/global-modernities/book203214>

кадія Непиталюка «Припутні» (за п'єсою Романа Горбика «Центр»), Антоніо Лукіча «Мої думки тихі», серіал Сергія Крутіна «Карпатський рейнджер».

Активно розробляє сучасне мистецтво й мотиви *подорожей у минуле* — з метою відчутти, відчитати й максимально достовірно відтворити, оживити дух, неповторний локальний колорит тієї епохи і водночас — відблиск глобальних, вічних проблем у ній, простежити тяглість поколінь, перегук часів, роду й національну пам'ять.

Серед найяскравіших творів такої проблематики — романи Марії Матіос «Солодка Даруся», Василя Шкляра «Чорний Ворон» (й однойменний фільм режисера Тараса Ткаченка), «Маруся», «Троща», «Характерник», прозові серії Андрія Кокотюхи «Ретророман» та «Повстанська трилогія», зокрема роман «Червоний» (й однойменний фільм режисера Зази Буадзе), а також романи Марини Гримич «Клавка», Степана Процюка «Пальці поміж піском».

Оригінально переосмислюють сучасні автори і традиційні сюжети-хроніки (роман Володимира Лиса «Століття Якова» й однойменний серіал Бати Недича). Своєрідну травестію відомої повісти Івана Нечуя-Левицького запропонували автори серіалу «Спіймати Кайдаша» (сценаристка Наталка Ворожбит, режисер Олександр Тіменко).

Дуже поширений у метамодерністській літературі й кіні фантастичний сюжет про подорожі в часі, стрибки з однієї епохи в іншу й назад (роман Володимира Рутківського «Сторожова застава» й однойменний фільм-фентезі режисера Юрія Ковальова). Усі ці прийоми дозволяють особливо виразно представити колорит і перегук епох, зіставити локальне й універсальне.

Нерідко митці майстерно моделюють альтернативну реальність (романи Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «Котигорошко» та ін.; Юрія Щербака «Час смертохристів. Міражі 2077 року», «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року», «Час тирана»). Або ж створюють свій окремий світ (переважна більшість аніме, серія романів Джоан Ролінг про Гарі Потера).

Охоче вдаються метамодерністи (передовсім поети, художники) й до *гетерохронності* — представлення реальності як переплетення багатьох часів. У таких творах поєднуються образи, антуражі, стилі різних епох (картини Адама Міллера, Миколи Бабака та Євгена Матвієва). Яскравий зразок гетерохронності — рядки Дмитра Кременя:

Книга Буття чи Батія? Літ Золота Орда.
Злотособорний Київ, синя дніпровська вода.
Нас підкорили машини? Ми підкорили їх?
І — ні сестри, ні дружини: кібер-ординців сміх.
Нас обирає кібер? Не велезначний вибір!

8. *Полістилістика*, тобто навмисне поєднання в рамцях одного твору елементів різних мистецьких стилів. Сам термін, запроваджений спочатку композитором і музикознавцем Альфредом Шнітке, згодом поширився й на інші види мистецтва. Основні *форми* цього естетичного принципу — • цитата, • псевдоцитата, • алюзія, • колаж.

Полістилістику охоче залучає і постмодернізм, але найчастіш із суто іронічно-ігровим підтекстом. У метамодернізмі ж переважає серйозна мета — нав'язати діалог стилів, сягнути багатогранності пізнання й моделювання світу, стильової синестезії. Зазвичай у метамодерністському мистецтві спостерігаємо коливання між двома полюсами — *неоромантичним* і *неореалістичним*, з багатьма «проміжними точками»: сентименталізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, футуризм, сюрреалізм, соц-арт та ін.

Показові міркування на цю тему письменника Олександра Клименка: «Авторський стиль має адекватно відтворювати світосприйняття сучасної людини... Розмови про функціонування окремого стилю сьогодні слід вести з урахуванням надзвичайної рухливості людської психології, котра, еволюціонуючи, асимілювала у своєму досвіді стильові надбання попередніх епох, — асимілювала, щоб переосмислити і трансформувати в актуальному вимірі, на сучасному ґрунті.

...Мова про особливості співіснування різних стильових технік у межах композиційно вишуканого, добре структурованого, змістовного твору є справжнім надзавданням — як для письменників, так і для критиків...

Моностилістики в чистому вигляді не існує, тому жоден зі стилів не може претендувати на вичерпність. Сентименталізм чи дадаїзм, приміром, мені не менш цікаві, аніж експресіонізм; реалізм, посилений чуттєвим сприйняттям дійсності, у моєму розумінні, наближається до сюрреалізму, котрий знову повертає обличчям... до оновлених реалій».

9. *Техноестетика*. Це присутні зміни в естетичному сприйманні та представленні світу, зумовлені можливостями новітніх технологій.

У сучасному мистецтві та рекламі дедалі поширенішими стають • *технообрази*, тобто образи, створені за допомогою цифрових технологій. Ідеться не лише про відеоігри, кіно, анімацію чи інсталяції, а й про музику, малярство, «живі» світлини (статичні зображення, на яких рухається тільки частина кадру). Виходу нового літературного твору незрідка передують • *буктрейлер* — короткий рекламний відеоролик за мотивами книжки.

З'являються також перші спроби створення • «живої» книжки. Це, наприклад, роман Макса Кідрука «Доки світло не згасне назавжди» (2019 рік). Книжка супроводжується додатком для мобільних пристроїв. Застосунок працює в режимі доповненої реальності, анімує обкладинку, додає певні відомості на основі спеціальних малюнків у тексті книжки (зокрема світлини, мапи, аерознімки тих місцевостей міста Рівного, де розгортаються епізоди сюжету). Також можна прочитати додаткові короткі оповіді, що глибше розкривають зміст твору, доповнюють сюжет, познайомитися зі щоденником однієї з героїнь. Крім того, через фейсбук-акаунт маємо змогу поспілкуватися із чат-ботом від імени одного з персонажів роману.

Часто задіюють сучасні митці у своїй творчості й • *віртуальну реальність* — передовсім у відеоіграх, кіні, інсталяціях, а також і в живописі, театрі, архітектурі, літературі. Це — створене комп'ютерними засобами штучне середовище, в яке можна проникати, змінюючи його зсередини і переживаючи при цьому ілюзію реальних відчуттів.

Така технологія відкриває найширші можливості для • *інтерактивності* — взаємодії з віртуальним світом. Потрапляючи в цей світ, людина співдіє не лише з іншими гравцями, а й зі створеними персонажами. Відтепер уявний вплив на мистецьку дійсність можна замінити реальним. Традиційний глядач або читач (пасивний сприймач) перетворюється на персонажа і співавтора сюжету. У такий спосіб мистецький твір стає не фігурально, а насправді відкритою системою. На зміну множинним інтерпретаціям приходить мультивплив²⁰.

Скажімо, у видавництві «А-Ба-Ба-Ґа-Ла-Ма-Ґа» побачила світ електронна інтерактивна книжка для айпадів — казка Ганса Христиана Андерсена «Снігова королева». Кожна сторінка цієї книжки — сюрприз. Персонажі та предмети інтерактивні — все рухається, звучить, розважає, дивує. Читач може зазирнути в очі Снігової Королеви, розкуйовдити волосся Кая або побачити себе в кривому дзеркалі злого троя. Якщо злегенька постукати по айпадові, то піде сніг. Також можна роздмухати (буквально) полум'я в каміні і малювати нагрітою монеткою на вікні. У книжці сім ігор (розмальовки, пазли, пошук предметів, наслідування мелодій). Підсвічування слів сприяє розвитку навичок читання.

Характерними зразками метамодерністської естетики у західному мистецтві, за спостереженнями критиків, є, скажімо, поезія Джасмін Дрім Ваґнер, Софії Коллінз, романи «Нескінченний жарт» Девіда Фостера Воллеса, «Сфера» Дейва Еґґерса, «Край навиліт» Томаса Пінчона, фільми Веса Андерсона («Родина Тененбаумів», «Острів собак»,

²⁰ Див. докл.: Маньковская Н. Эстетика постмодернизма... С. 310-327.

«Французський вісник»), Спайка Джонса («Адаптація», «Там, де живуть чудовиська», «Вона»), Джеймса Кемерона (дилогія «Аватар») квазі-містичний мультимедійний проєкт «NewHive offerings» Меліси Бродер.

Люк Тернер зауважує метамодерністську еволюцію у візуальному мистецтві — від ілюзорних абстрактних дотепів у роботах YBAs (постмодерністської групи «Молоді британські художники») чи безглуздо перебільшених іронічних абищиць скульптора Джеффа Кунса до зчеплення з матеріальністю, захопленням і піднесенням у роботах Олафура Еліяссона, Пітера Дойґа і Гвідо ван дер Верва.

В українській культурі метамодернізм утверджується досить саморідно й упевнено. Цьому сприяють щонайменше три взаємопов'язані причини:

1. Український національний характер схильний до коливання між протилежностями, до поєднання чи й згармонізування їх (адже лісо-степовий, селянсько-козацький).

2. І в XX-му, і на початку XXI століть українська нація продовжує боротися за існування, за самоствердження. Тому, як уже мовилося, наш постмодернізм, на відміну від західного, не є цілком аполітичним, аідеологічним, деструктивним.

3. Постмодернізм у нас протистояв не власне модернізмові (як то було на Заході), а соцреалізмові, комуно-імперській ідеології й культурі. Тому і в кінці XX-го, і на початку XXI століття поруч із постмодерністською традицією (іноді химерно переплітаючись із нею) продовжувала активно розвиватись і власне модерністська (творчість Ліни Костенко, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Ірини Жиленко, Леоніда Талалая). Деякі митці еволюціонують від постмодернізму до метамодернізму — Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Степан Процюк, Іван Андрусак, Сергій Жадан, Тарас Прохасько. Інші — зовсім чи майже оминули постмодернізм на шляху від модернізму до метамодернізму — скажімо, Дмитро Кремінь, Василь Герасим'юк, Марія Матіос, Любов Пономаренко, Галина Тарасюк, Василь Трубай, Костянтин Москалець.

Метамодерністська поетика переважає в романі **Сергія Жадана «Інтернат»** (2017 рік).

В основі сюжету твору — традиційна *мандрівка*. Триває російсько-українська війна. Молодий учитель Паша з пристанційного селища вирушає в сусіднє місто, яке несподівано опинилося за лінією фронту, щоб забрати з інтернату тринадцятилітнього небожа Сашу.

Але це не оповідь про війну як таку — ми не бачимо боїв, долітають лише їхні відголоси, ба більше, на наших очах практично ніхто не гине. Це *персоналістична оповідь* про людину на війні, її

затяте намагання вижити і при цьому залишатися (чи й ставати) людиною.

Автор вельми переконливо, різуче, але й з відчуттям міри, такту передає весь жах війни. Це щохвилинна загроза загибелі, тотальна руїна, втрата дому, цілковита беззахисність, покинутість, хаос, стовпище наляканих, розлючених, смертельно перевтомлених людей, голод, кров, бруд, гниття, сморід: «Паша дивиться на місто й зовсім його не бачить. Бачить лише чорну яму, над якою, наче повітряні змії, висять великі чорні дими з довгими хвостами. Так, мовби хтось викачує з міста душі. Й душі ці — чорні, гіркі, чіпляються за дерева, пускають коріння в підвали, ніяк їх не вирвеш. І ще там, далеко, з іншого боку міста, щось палахкотить, розповзаючись обрієм, ніби з ґрунту вийшла розпечена лава».

За влучним спостереженням Ярослава Поліщука, показ війни в романі радше не епічний, а баладний²¹. Справді, автор вдається переважно до *імпресіоністичного типу письма*. Це не репортаж про війну — відсторонено, збоку, масштабно, а ретельне відтворення щохвилинних усіх п'яти відчуттів, вражень, асоціацій, передчуттів конкретної людини зсередини, з гущі війни. Нерідко в ньому переважають не зорові, а запахові, дотикові, смакові образи. Так читач поступово опиняється в атмосфері ніби стереокіна (навіть не 3D, а 5D), далі й зовсім зливається з цією віртуальною реальністю, з жахом усвідомлюючи її не віртуальність, а достеменну історичність.

Чи не половина обсягу роману — детально виписані, психологічно достовірні сцени втечі героїв від обстрілів, бомбардувань, ворожих патрулів: «Нізвідки виникає короткий пронизливий свист, потім розрив, збоку, за півсотні метрів від них вибухає, кавалки землі летять навсібіч, всі падають у траву, дівчинка-підліток скрикує, дідусь теж зойкає якимось нажаханим видихом, ніби хоче втримати в собі страх і не може. На кілька секунд усе завмирає, а потім знову коротко просвистує та рве траву.

— За мною! — кричить Альоша. — Швидко.

Всі підриваються, біжать полем, наче грають у якусь веселу гру. Ось тільки бігти важко. Аннушка тягне за руку маму, та бовтається за нею, намагається не відставати. Жінка з мішком зникає десь попереду. А ось старий відстає, задихається, не встигає».

«Інтернат» яскраво засвідчує своєрідність метамодерністського *трансентименталізму*. Нагадаймо: латинський префікс *trans-* означає «крізь», «по той бік», а також перетинання певного простору, вищу за поточне значення категорію. Усі ці семантичні нюанси присутні у згаданому понятті.

²¹ Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці: Книги — XXI. 2018. С.172.

Так от, Жаданів погляд на війну вельми різниться, скажімо, від патетичних і публіцистичних надмірностей Олександра Довженка чи романтичної сентиментальності Олеся Гончара. Це максимально безстороннє фіксування реалій, які самі собою моторошні. Точніше — фіксування переважно емоцій персонажів від цих реалій. Ба більше, рефреном звучить фраза: «Нікого не шкода».

Однаке автор жаліє принаймні головних героїв — десятки разів опиняючись на волосину від смерті, вони все ж рятуються. Щадить письменник і читачів: уникає докладного змалювання найжахливіших картин, а лише натякає на них. Коли Паша випадково бачить на вулиці розтерзану шубу своєї недавньої попутниці Віри, він тільки здогадується, що сталося з жінкою. Так само, коли він натрапляє на пакети з чимось податливим, але й пружним, то теж лише підозрює, що це може бути рубане людське м'ясо, відскакує і тікає геть. Обмежується натяками автор і в сцені, коли Паша в їдальні розтрошеного дитсадка прочиняє двері великого промислового холодильника. Але не наважується зазирнути всередину. Бо «в обличчя йому б'є такий нестерпний, такий важкий і вбивчий сморід, щось настільки розрубане, розтерзане і зогниле, щось настільки різане, колоте й ампутоване...». У тому, що російські зайти вчинили з мешканцями інтернату, ми разом з героями пересвідчуємося лише за слідами куль і плямами вже застиглої крові на підлозі.

Хоча вистачає в романі й символічних сцен, які розкривають кричуще протиприродну, пекельну суть війни. Ось голуби збилися величезною грудкою під вокзальним навісом, бо бояться всього — канонади, «ртутних небесних відблисків», тиші, людей, безлюддя. Адже зусібіч чигає небезпека. Ось зг'рая здичавілих псів нападає на Пашу і хлопчика, щоб пожитися, не здохнути з голоду. Або ось Саша веде дядька до урвища за інтернатом, щоб показати дивовижу: щоранку рівно за десять хвилин до восьмої там дзвонить мобільний. Днів п'ять тому сапери розмінювали дорогу для відступу. Одного розірвало. Син чи донька солдата про це ще не знають і кожного дня телефонують йому перед першим уроком — як домовлялися. Паша наївно поривається бодай прикопати останки. Але небіж резонно зупиняє його порив: «Ти дурак? По мінах підеш? Прийде весна, зійде сніг — приберуть».

Певно, найбільш моторошний — кульмінаційний епізод у лікарні, куди з передової привезли переповнений «Камаз» поранених бійців. Автор навмисне вдається до максимальної імпресіоністичної деталізації, розкадровки, щоб показати справжнє обличчя війни. Це повна машина пошматованих людських тіл, що лежать прямо на крижаній металевій долівці, упереміш живі і мертві. Це крик, матюки, стогони, кров, бруд, гній, сморід, палати, набиті пораненими, які лежать уже

й прямо на підлозі чи в коридорах, операційні, куди черга у два дні, смертельно виснажені лікарі й медсестри. Нарешті, це операція, яку лікар з допомогою Паші робить дев'ятнадцятирічному бійцеві-студентові з розірваним горлом — на обідніх столах у їдальні, без жодної анестезії.

Але чому так сталося? Хто впустив у цей мирний край війну? Тут ми й наближаємося до смислового осердя твору.

Знаковий момент: практично всі рецензенти вказують на ідейну розмитість, невизначеність роману. Так, Ярослав Поліщук шкодує, що не представлено у творі образ українського Донбасу — свідомого й вольового²². Назар Данчишин висноує: «...в романі нема чіткого, екзистенційно важливого сьогодні поділу на Добро і Зло. Чи доцільно не робити цього? Чи підштовхне такий текст, врешті, «смутихся» до вибору? Чи пояснить він війну? На мою думку, аж ніяк. Ні»²³.

Проблема, вочевидь, у тому, що читачі, які не налаштовані на метамодерністське світосприймання, обов'язково потрапляють в інтерпретаційні пастки. Вони сподіваються прочитати твір про «конкретну війну в конкретній країні»²⁴. А виявляється, що це не традиційний воєнний роман з чітким поділом на ворогів (різко негативних чи й карикатурних) і наших (підкреслено позитивних). Цей роман не пропагандивний, не контрпропагандивний і поготів. Тим паче метамодерністський твір просто не може бути чорнобілим за визначенням — він фіксує максимально широку палітру барв і півтонів життя. Та й ідеться про війну гібридну, яка нерідко розводить рідних, учорашніх друзів, колег по різні боки. У такій війні однозначних перемог не буває (тільки поразки однозначні).

Справді, персонажі «Інтернату» всіляко уникають при спілкуванні називати супротивні сили своїми або чужими, кажуть хитро: «бійці», «служиві», «люди зі зброєю», «ті — ці». Така обережність беззахисних цивільних зрозуміла.

Але й сам автор особливо не акцентує на шевронах солдатів — і ті, й ті смертельно втомлені, знервовані, розгублені, хтось лютий, хтось поблажливіший.

У будь-якому разі й ворогів нерідко бачимо живими людьми. Такий, скажімо, Алексе́й Єлісеїч, офіцер, що організовує «прийом піщі для громадянського населення» на вокзалі. Хоче видаватися дуже суворим, неабияким начальником, на всіх кричить, лихословить,

²² Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці: Книги — XXI. 2018. С. 185.

²³ Данчишин Н. В Інтернаті «нікого не шкода»// <https://artefact.org.ua/literature/v-internati-nikogo-ne-shkoda-retsenziya-na-roman-sergiya-zhadana.html>

²⁴ Там само.

командує, але його ніхто не слухає — ні солдати, ні «населеніє». І сам він «схожий на рибалку, що за цілий день так нічого й не піймав: дощовик, під ним камуфляж, на ногах гумаки. Черево висить, як торба в листоноші».

Такий молодий бойовик на блокпосту. Він приборкує агресивного товариша і пропускає Пашу, хоч і пізнає, бо був ще недавно його учнем.

Постмодерніст би й зупинився на такій розмитості меж, та ще й максимально посилив би її. Але метамодерніст Жадан, попри правдивий показ усіх життєвих нюансів, чітко розмежовує добро і зло, світло й темряву, тих, хто несе війну, і тих, хто її зупиняє. При цьому слід врахувати, що «Інтернат» — імпресіоністичний текст. Отже, автор не нав'язує свою позицію як об'єктивну істину, а фіксує зіткнення правд різних героїв і ставить читача перед потребою робити власні висновки. Що цілком характерно і для метамодернізму.

Так от, повернімося до ключового світоглядowego, ідеологічного питання, що постає саме собою у творі, — хто винен? хто перетворив цей колись привільний степовий козацький край на пекло?

Відповідь очевидна: хижа московська тоталітарна імперія відібрала у багатьох уже поколінь донбасівців свободу, Батьківщину, мову, дім, самостійність, власність, безжально їх визискує. Це зрозуміло. Але, — висновуємо з твору, — головна вина за цю каторгу лягає... на них самих — видимих жертв. Адже вони змирилися зі своїм становищем, зі своєю принизливою залежністю, стали байдужими до всіх і до всього. Навіть коли Україна почала звільнятися із колоніальних пут, стрімко змінюватися, ці люди «змінитися не змогли, не було в них закладено таких механізмів. Так і ходили на роботу, за яку не платили. Просто тому, що все життя звикли ходити. Встаєш щоранку і, мов галерник, сунеш у депо. А депо стоїть, як пограбований піратами вітрильник: самі стіни та партійні гасла на них. І робітники стоять під цими гаслами, і раді були б виконувати й перевиконувати, йти назустріч і брати зобов'язання, тільки ось нікому їхні зобов'язання тепер не потрібні, і назустріч їм ніхто не піде найближчим часом...».

Винуватці лиха — саме дорослі, передовсім чоловіки, які мали б бути мудрими, сильними, мужніми, відповідальними, щоб змінити довколишній світ, життя своїх родин, дітей. Але такими не є.

Із власного дитинства вони пам'ятають «лише відчуття голоду». Директорка інтернату Ніна розповідає історію типового донбасівського роду: «Тата в мене не було, чим займалася мама — розповідати не буду. Але те, чим вона займалася, грошей їй не приносило. І в неї, до речі, тата теж не було. І вона теж усе своє дитинство

проходила в чужому одязі. І теж нічого доброго про це своє дитинство не згадувала. І про країну вашу так само». Пашин батько все життя купує по півхлібини — економить. Їхня родина мешкає у півбудинку, друга частина якого давно згоріла, а ремонтувати немає ні коштів, ні охоти, меблі в домі старі й обдерті. Фізрук Валера згадує, як школярем разом з однолітками крав матеріяли на будівництві, бо «іграшок не було», робили їх, з чого могли. І все ж він певен: «У нас була нормальна країна, нормальне дитинство».

Ці люди, як і їхні предки, тяжко гарують за копійки (Пашині батьки, сестра) або стають неробами, алкашами чи (і) «кримінальними елементами», для жінок вельми сумнівна альтернатива — доля повії (Нінина мати, Аня, Віра).

При цьому всі усім байдужі, навіть діти. Паша згадує разючі приклади недбалого ставлення до учнів (свого і колег) і висновує: «Да в будь-якій школі те саме: ніхто нікому не потрібен». Та й своїм батькам діти найчастіше не потрібні. Зазвичай їх просто здають в інтернат (як Ніну, Аню, Сашу). Навіть тепер, під обстрілами, рідні забули цю малечу, «мов кроликів у зачинених клітках: живіть, скільки зможете».

Тому, закономірно, Паша бачить в очах інтернатівських лише неперебутний страх і ненависть до всіх дорослих, яких не без підстав вважають «мудакami». А також розгубленість і беззахисність. Такі дівчатка, що ховаються від обстрілів в інтернатівському підвалі: «...світле волосся, зібране у вузол, кілька хлопчачих светрів, натягнутих один на інший, невиразні джинси, поношені кросівки». Навіть вибігаючи на коридор, не випускають кухлика з гарячим чаєм — гріються. А ще дівчатка густо фарбують одна одну — «як тут фарбуються дорослі жінки», щоб чимось себе зайняти і «не так страшно було». Такий Саша, що зачинився від цілого світу в інтернатівському бомбосховищі і нікого не хоче пускати до себе.

Але так тут було завжди, відколи запанувала імперія. Ніна згадує, як її маленькою дражнили спортсменкою, бо «завжди в кросівках ходила, влітку і взимку, хтось із сусідів віддавав». Під час подорожі Паша опиняється в багатьох різних місцях і кругом натрапляє на казенний депресивний колір стін та застояний запах столовок, як в інтернаті: «Таке враження, що я далі ходжу колом — від столовки до столовки, від притулку до притулку, з інтернату до інтернату». «Ми ж тут усі, якщо подумати, як в інтернаті живемо, кинуті всіма», — узагальнює він.

Так окреслюється заголовний образ — інтернат — як символ невикоріненості, покинутості, бездомності, інфантилізму, безпорадності уярмлених імперією донбасівців.

Яскравий приклад того, як цей рабський світ нівечить людську, зокрема чоловічу душу, є доля і вдача Паші — найбільш докладно випсаного персонажа твору.

Він інвалід — має зсохлі пальці на правій руці, а також хворе серце (і цим виправдовує свою неучасть у війні). Однак найгірше те, що скалічена його душа. Як і переважної більшості його земляків. Він — досить чесна розумна прониклива людина. Але в нього майже відсутні питомо чоловічі риси — активність, енергійність, сміливість, рішучість, здатність захистити, підтримати, порадити, дати лад. Промовиста деталь: навіть неголені скивиці додають йому «не так мужності, як недоглянутості».

Він радше споглядальник (щоправда пильний і вдумливий), але не учасник життя, слабодух, ментальний страус. У творі бачимо безліч дрібних і серйозних ситуацій, коли Паша збирається виявити рішучість, вольовитість чи й агресивність, але в останню мить лякається, никне, в'яне — і скоряється обставинам.

Так сталося при першій зустрічі з російськими солдатами. Чи ось реакція на поведінку таксиста-хама, що грубо лаяв беззахисних пасажирок: «Паша навіть хотів перебити його, заступитися за жіночу гідність, але не перебив, не заступився, а виходячи, ще й переплатив».

Прикметно, що чоловік сам добре розуміє свою головну проблему: «... завжди відкладаю все на потім, завжди не вистачає часу на найважливіше, на найголовніше, завжди від усього ухиляюсь, відходжу вбік, не маю сміливості говорити, що думаю, і думати, що хочу, коли це все вже закінчиться?».

Коли сестра Женя, заборсавшись у житті, вирішила віддати сина в інтернат, Паша був проти, але традиційно не наполіг на своєму. Хоч і думає тепер: «Що ж я такий слабак?.. Чому не захистив його? Він же мені цього ніколи не вибачить. Ніколи, нізащо».

Оцю моральну інвалідність чоловіка добре вловлюють чутливі душі. Його не люблять учні (а він відповідає їм взаємністю). Подорослому, іронічно-поблажливо ставиться до нього тринадцятирічний небіж. Переконаючись в інфантильності Паші, розчаровуються в ньому жінки (Марина, Віра, Аня). Навіть безпритульний пес на вокзалі, який спочатку прив'язався до вчителя, вгадавши в ньому споріднену душу, незабаром поплівся за російськими танкістами, зауваживши, що вони сильніші, впевненіші в собі.

Але чому Паша виріс таким недочоловіком? Ситуацію прояснює один з характерних епізодів дитинства, що про нього згадує персонаж. Якось серйозно хвора мама отримала превеликим дивом путівку в санаторій — у сосновому лісі, коло річки. Уся родина, яка ніколи нікуди не виїжджала зі своєї станції, була на сьомому небі

від щастя, вирішили вперше відпочити всі разом. Особливо раділи діти. Тринадцятирічному Паші довірили самому збирати свою торбу (жодної валізи у них не було). Хлопець дуже пишався цією довірою, одразу відчув себе дорослим, відповідальним за себе. Довго перекладав речі, старанно добирав найпотрібніше, щоб було в чому в санаторії займатися спортом, ходити в ліс.

А тим часом батьки підраховували, що просто не вистачить коштів, аби поїхати всім. Адже, хоч і не південний берег, а сусіднє місто, «така сама діра, як і їхня станція», але ж треба буде доплачувати за дітей, за харчування, за нічліг. Мама з солідарності теж вирішила залишитись. Та батько переконав, що санаторій їй дуже потрібен — для здоров'я.

Усе закінчилося скандалом. Зрозумівши, що мрії зруйновано, спочатку сестра, а за нею й Паша, заходилися по-дитячому рюмсати. Мати розкричалася на батька («це ти у всьому винен»). А батько мовчав, лише непомітно плакав. Він «так і не зумів нічого зробити, не зумів зарадити їхнім плачам, як потім не зумів зарадити маминій хворобі, маминій смерті». Пашина ж торба так і простояла нерозібрана до осені. А хлопчик так і не став дорослим чоловіком...

Поступово, спостерігаючи за штибом життя персонажів роману, помічаємо, що вони в такій атмосфері втратили здатність спілкуватися, чути, розуміти одне одного, довколишній світ і навіть самих себе. Учні живуть з учителями ніби в паралельних світах, діти в інтернаті просто залишені напризволяще. Женя вже два роки зовсім не говорить з батьком. Та й сам Паша практично з ним не спілкується, не може домовитися про найпростіші речі, навіть не називає татом, а тільки «старим» чи «фріком». Він боїться сестри, тихо ненавидить свою директорку, ігнорує учнів і колег, не здатен налагодити родинне життя з Мариною. І це при тому, що вже сам факт зобов'язує Пашу володіти мистецтвом спілкування, співжиття і ділитися ним з іншими. Але «вчу говорити без помилок. А ось просто говорити, говорити так, щоб тебе чули й розуміли, — не вчу. Та й сам не вмію», — скрушно висновує він.

Ці люди свою внутрішню глухо-німоту безуспішно намагаються компенсувати телевізором і криком. У батьковій кімнаті телевізор увімкнений і день і ніч, найчастіше без звуку. Так що марно намагається докричатися до них з екрана навіть «хтось, залитий кров'ю». А ще у цьому світі всі люто, ображено, істерично кричать одне на одного. «Постійно. Вдома. На вулиці. У громадських місцях. У місцях масового відпочинку».

Такі псевдокомпенсатори лише посилюють роз'єднаність. Убивчу протиприродність такого співжиття підкреслює разюча деталь: саме під час однієї з численних галасливих сварок у родині у Саші

вперше стався напад тяжкої хвороби: «...удома, на кухні, всі кричали, злими голосами, ніби на чиємусь похороні, ніби звинувачуючи один одного в чийсь смерті — без жодного шансу на прощення, без жодного натяку на поблажливість, голосно й істерично, нікого не слухаючи. Малий тоді згорнувся в клубок, його почало трусити, він увесь якось ураз осунувся й забився в конвульсіях. Але всі кричали так голосно, кожен так хотів викричатись, що на малого просто не звертали уваги. Звернули лише, коли той скрикнув і почав качатись підлогою, наче з нього вилазили біси».

Як бачимо, Жадан трактує світ, добро і зло з позицій близького метамодернізму *діялогічного персоналізму*. Зокрема й тому, на протигагу тотальному монологізму персонажів, роман переповнений *інтертекстуальними перегуками*, під- чи й надтекстовими. Це один з прийомів *глокалізації* — висвітлення логіки, суті конкретної ситуації вмонтуванням її в широкий духовно-історичний контекст.

Так, роз'єднаність, нездатність до діалогу представленого в «Інтернаті» світу дуже нагадує «Кайдашеву сім'ю» з практично ідентичною проблемою в основі. Багатовікове колоніальне рабство поступово перетворює нащадків вільнолюбного козацтва на дріб'язкових, егоїстичних, а відтак нещасних обивателів.

Як і Кайдаші, персонажі роману сприймають себе жертвами, звинувачують у своїх бідах усіх, окрім себе. Разюча протилежність лицарської звияги й жертвості предків! І фізрук, і Паша ще й вихваляються своєю інертністю: «Я ніколи нікуди не ліз». «Я нікого сюди не кликав, я нікого не виганяв. Я просто роблю свою роботу». «Я до цього всього не маю жодного стосунку!» Виявляється, на вибори вони ніколи не ходили (і тим пишаються), та ба, імени свого депутата не знають. Навіть зараз, в умовах очевидної агресії, лукаво уникають однозначності: «Проти мене ніхто не воює», бо «я ні за кого». Хто стріляє, нібито не знають.

Лише Ніна каже прямо в очі паралізованим рабством чоловікам гірку правду (яку вони глибоко в душі й самі уловлюють, тільки не хочуть зізнатись у цьому): «Все ви знаєте... Звикли все життя ховатися. Звикли, що ви ні при чому, що за вас завжди хтось усе вирішить, що хтось усе порішає. А ось не вирішить, не порішає. Не цього разу. Тому що ви теж усе бачили й усе знали. Але мовчали й не говорили. Судити вас за це, звісно, не будуть, але й на вдячну пам'ять нащадків можете не розраховувати. Коротше...не тіште себе ілюзіями, відповідати будуть усі. І найгірше буде тим, хто відповідати не звик».

Таке оскарження малоросійства прямо перегукується з Шевченковим, із його пекучими інвективами на голови «кирпогнучокошиєнкових», «рабів, подножків, грязі Москви», тієї «братії», що «мовчить

собі, витріщивши очі, як ягнята. Нехай, — каже, — може, так і треба», з екзегезою ще Мойсеевої істини «Рабів до раю не пускають» у поемі «Сон»:

А ви в ярмі падаєте
Та якогось Раю

На тім світі благаєте?
Немає! немає!

Власне, тому після чесного аналізу й самоаналізу численних пригод і зустрічей у дорозі Паша й доходить радикального висновку: «Говорять стільки всього зайвого, неважливого на підвищених тонах, повчають, звинувачують, виправдовуються. Кинуті, зневажені, забуті. Ображені. Ага,.. аякже, ображені. Кинуті. Нікого... Нікого не шкода. Нікого».

Проте ідея метамодерністського твору завжди *коливається між двома полюсами*, завжди вагадло. Аня, на чиї тендітні жіночі плечі упав значно тяжчий тягар життя, аніж на Пашині («собаче» інтернатівське дитинство, теперішність повії на війні), переконливо заперечує учителю: «Діти жорстокі. Як щенята. І довірливі, як щенята. Потім виростають, стають дорослими, впевненими в собі. А жорстокість нікуди не зникає. І довірливість теж. А ти кажеш: не шкода».

Приглядаючись пильніше, переконуємося, що герої роману далеко не такі однозначно деградовані й ніякі, як видається на перший погляд.

Батько з усіх сил намагався заробляти, зберігати в родині злагоду і приязнь, лікувати матір. І коли тільки все це не вдалося, замкнувся в собі, у своїй обдертій кімнаті перед телевізором. Але й тепер він усіляко протривав руйнації роду. Коли донька віддала Сашу в інтернат, попри всі найрішучіші батькові протести, він перестав з нею розмовляти. То була єдина приступна для нього форма опору. І саме він примусив Пашу поїхати забрати онука додому. І Женя в рідкісні миті, коли відходить життєва метушня, здатна говорити тихо, спокійно, виявляти увагу, турботливість до рідних (епізод у купе). Фізрук, наперекір своїй совковій психології, усе ж не дав місцевим під час першої окупації здати Ніну в комендатуру і зараз залишився в інтернаті з нею рятувати дітей, коли всі інші вчителі розбіглися. Залишився, хоч і заплатив за це життям.

Разюче різниться од інших персонажів твору Ніна. Але й вона — зовсім не плакатний, не пропагандивний образ, а вірогідний, психологічно й історично умотивований характер.

Ще в інтернаті, дівчинкою вперто зберігала свою незалежність, самостійність, не розчинялася в натовпі (тому її й не любили ні діти, ні вихователі). І потім, подорослівши, знайшла в собі сили змінити долю, не піти звичним болотяним шляхом інтернатівських

дівчат: якщо подруга Аня «поступила в турфірму», то вона — в педагогічний інститут. А після навчання спеціально повернулася у свій інтернат, згодом стала в ньому директоркою. Щоб вихованці не повторили доль її ровесників, а одержали шанс вирости справжніми й щасливими людьми.

І діти слухають її, довіряють, перестають плакати навіть під обстрілами. Бо, на відміну від усіх інших, вона, як зауважує Паша, не кричить, «у неї тихий і спокійний голос. Таким голосом не погрожують. Таким голосом навіть не захищаються. Таким голосом саме й говорять про те, що боятись не обов'язково».

І справді, Ніна вчить дітей передовсім не боятись і бути собою, мати власну гідність за будь-яких життєвих обставин. Так чинить і вона сама, за головним педагогічним принципом: жити — як учити. Відверто, прямо в очі каже колегам незручну правду, а найголовніше — рятує і захищає дітей до останньої своєї миті.

Ота жорстка розмова з Ніною, як і вся подорож, стає рятівним, хоч і болісним просвітленням для Паші. Що небезпечніші випробування випадають на його долю, то кращі риси вдачі виявляються. Виходить на яв потенційна людяність його душі, яку десятиліттями роз'їдала иржа байдужості й інфантилізму. Коли біженці опиняються під обстрілом, Паша залишається позаду всіх, бо допомагає німічному дідусеві й дівчинці. І потім не кидає їх, геть безпорадних, ризикуючи життям, шукає лікаря (бодай ветеринара), нарешті залишає під наглядом у бомбосховищі.

Коли під час обстрілу несподівано втікає провідник, Паша («єдиний тут мужчина»), хоч і з острахом, але бере на себе керівництво групою біженців і виконує цю місію уміло та рішуче. У найнебезпечніші моменти в душі учителя спрацьовує інтуїція, а ще готовність оборонятися, навіть убити при безвиході. Тоді голос його стає «сухим і вимогливим», а довколишні на диво слухняно підкоряються наказам.

Більшість критиків розчаровано зауважує, що еволюція Паші упродовж роману якась непевна, нечітка — не факт, що вона й відбувається. Тут, вочевидь, знову дається в знаки неготовність загалу наразі враховувати метамодерністську логіку, за якою і написаний цей образ. Він наскрізь амбівалентний — періодично, за принципом же таки вагадла, активізується то одна, то протилежна грань його душі.

Характерна деталь: механізм свого психічного виживання герої описує образом пружини (своєрідного варіанту вагадла). Під тягарем жахливих вражень, переживань вона, «велика, холодна сталева», щодалі стискається в грудях до кінця, до межі. Далі — смерть чи божевілля. Але щоразу в такий момент учителяві вда-

ється розпрямити пружину, що дає енергію жити, рухатися далі. Хочеться вірити, що після всього пережитого Паша нарешті подорослішає, змінить своє життя. Хоча не виключено, що він знову заб'ється у звичну мушлю байдужості й інфантилізму. У фіналі залишаємо героя на цьому роздоріжжі. Автор, шануючи непросту й неоднозначну правду життя, не намагається видати бажане за дійсне. Людину не можна категорично пояснити, бо вона перебуває у безперервному русі.

Такий тип героя не вельми властивий для традиційного мистецтва з його двополюсним, чорно-білим, тенденційним поглядом на світ. Але цілком характерний для метамодерністського. Теоретики напряду Тимотей Вермюлен і Робін ван ден Аккер наголошують: «Метамодернізм не має мети, він рухається заради самого руху, робить спроби попри неминучу поразку; невпинно шукає істину, яку ніколи не сподівається знайти. Якщо дозволите таку банальну метафору, метамодернізм навмисно бере на озброєння подвійне послання на зразок «морквина і віслюк». Як і віслюк, він наздоганяє морквину, яку ніколи не з'їсть, бо та завше залишається недосяжною. Але саме тому він ніколи не перестає наздоганяти її»²⁵.

Назар Данчишин помітив певну схожість образів Паші й журналіста Раймона Рамбера з роману «Чума» Альбера Камю. Схожість справді є. Хоча Рамбер — традиційний персонаж: упродовж твору він переживає однозначну еволюцію від еґоїзму до альтруїзму. У Пашиній же душі значно більший і заборсаніший клубок переживань та комплексів.

Якраз цей образ чи не найяскравіше засвідчує метамодерністську *глокалізацію* в «Інтернаті». Зрозуміло, що сюжетним тлом твору є відхід українських військ із Дебальцевого взимку 2015 року (і сам автор згадує про це в одному з інтерв'ю). У романі точно, підкреслено реалістично виписано депресивні індустріальні пейзажі того краю, інтер'єри, особливості побуту. Але жодного разу не згадано ні назви міста, ні інших місцевостей. Так письменник спонукає нас робити ширші узагальнення: перед нами образ усього Донбасу, а певною мірою й усієї України — порубіжної зони, поля бою поміж цивілізованою Європою і дикою Московською імперією. Відповідно й таке строкате місцеве поспільство, менталітет якого коливається між варварством і людяністю, рабством і свободою, інфантильністю й дорослістю. А в образі Паші вгадуємо риси не лише типового донбасівця, а й українського інтелеґента загалом поза епохами й місцевостями. Не випадково він учитель саме української мови

²⁵ Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>

й літератури. Ніхто з прагматичних земляків не бачить користи, сенсу в його роботі. Та й сам він поза уроками слабодуха уникає говорити рідною мовою, якої вчить. Життя стискає і стискає його внутрішню пружину, а він, хоч і далеко не герой, знову і знову розпрямляє її у найтяжчий момент.

Під таким оглядом постать Паші рельєфнішає, набуває універсальних рис у широкому колі образів інтелігентів у вітчизняному письменстві. Передовсім згадується сільський учитель Матвієць із оповідання Григорія Косинки «Анкета» — боязкий, але совісний і розсудливий чоловік, якому бридко підкорятися більшовицьким загарбникам. Дуже схожу символічну ситуацію бачимо в оповіданні того ж Косинки «Мати»: щоб урятувати смертельно хвору матір, син вирушає через лінію українсько-московського фронту по лікаря.

Особливо привабливий в «Інтернаті» образ Саші — гідного Ніниного вихованця. На відміну від дядька, він у такому ж віці успішно пройшов свій акт ініціації. Уже в перші дні війни, коли загарбники закатували батька його однокласника, хлопець чітко визначився, на чиєму він боці. І від дядька відсторонився після того, як на конкретні запитання: за кого він? у кого стрілятиме? — почув обтічні відмовки — що, мовляв, ні за кого.

Саша, на відміну від інших місцевих, зовсім не боїться ворогів, демонстративно зневажає їх (як-от у розмові-допиті з офіцером-політруком на вокзалі). Весь час уїдливо іронізує з Паші через його переляк і принизливі запобігання перед зайдами. Він єдиний серед місцевих готовий оборонятися — не випускає з рук битку (яку десь виміняв).

І водночас це щирий, беззахисний, добрий, спраглий спілкування й розуміння хлопчик. «Малий спить по-дитячому глибоко: ввіткнувся головою в рукав, зіщулювся, мов щеня, гріється власним теплом. Очевидно, бачить сни. Може, навіть щось приємне, чому ні», — милується небожем Паша.

Сашин сарказм, грубуватість — лише захисна маска від агресивної потворности довколишнього світу. Він любить рідних, попри їхній еґоїзм, хвилюється, дбає про них.

Коли вкрай зголоднілому й виснаженому хлопцеві Паша пропонує відкрити бляшанку консервів (єдиний їхній харч), той відмовляється, бо пам'ятає, як минулого разу така спроба закінчилася для незграбного дядька порізаною рукою. Паша дістав для малого шоколадку, але той так і не з'їв делікатес: «З тобою поділитися хотів».

Зрештою, дядько й Саша — дуже близькі душі, вони тонко відчувають, розуміють, бережуть одне одного, навзаєм пробачають образи.

Наприкінці твору фокус несподівано змінюється: тепер ми бачимо світ очима вже не Паші, а небожа. Оця зміна фокуса — вельми значуща деталь, адже під кінець мандрівки рятований перебирає на себе (духовно) місію рятівника, єдиної Пашиної опори у цьому житті, поводири: «Я йду попереду, веду його, мов поводири. Він іде слідом, поклавши руку мені на плече... ». Виявляється, найбільше турбує хлопчика дядьків стан: «Він завжди переживає, завжди боїться за мене. Я за нього, якщо чесно, теж переживаю. Можливо, я єдиний, хто за нього переживає. Марина від нього пішла, сестра, ну, мама моя, ним не цікавиться, дід із ним воює. А ось я його люблю. Я й знав, що він за мною приїде, не сумнівався. Просто розраховував, що приїде раніше, доки ще з міста можна буде виїхати. І коли він з'явився позавчора вночі, відразу ж подумав: як ми будемо вибиратись? Ну, але добре, що все склалось... Головне — щоб не хвилювався за мене. Я взагалі не розумію, як він досі тримається, після трьох днів на дощі й вітрі. Коли побачив його в лікарні, там, у коридорі, подумав, що він щойно розмовляв зі своєю смертю. І зміг її в чомусь переконати. Або не зміг. Але й вона його не змогла».

І знову вгадується перегук із «Кайдашевою сім'єю». У повісті також ініціативу змін, налагодження життя взяли на себе діти — почали дружити, не зважаючи на батьківську колотнечу. За їхнім прикладом поступово пішли і старші Кайдаші.

І розв'язка «Інтернату», попри відкритість, неоднозначність, усе-таки вселяє надію на добрі зміни. Цей оптимізм прочитується у символічних кодах фіналу (а не нав'язується).

Наприклад, помічаємо, як після всіх випробувань, а надто після кульмінаційного безпосереднього зіткнення зі смертю, стає іншим Паша. Та ба, змінюється світ довкола — непомітно, але присутньо. Знову зацентовано *діялогічний персоналізм* як оптимальну модель людського співжиття. Учитель налагоджує діалог, взаєморозуміння з небожем. У їхніх стосунках нарешті зникає недомовленість, натягнутість, штучність: «Мені подобається, як він тепер говорить, як розмовляє зі мною. Раніше він говорив так, ніби за щось вибачався. Було незручно — і йому, і мені. Хоча за що йому вибачатись? Йому вибачатись немає за що. Це мені, скоріше, завжди було незручно, коли діставав його: Паша — сердечник, нервувати йому не можна. Серце могло схопити будь-де й будь-коли. Я чого й боявся за нього всі ці дні. Не знав — дійде, не дійде. Але дійшов, молодець», — читаємо Сашині думки.

Складається враження, що поранений юний солдат, заступивши учителя перед смертю, ніби передав йому свою рішучість, мужність, упевненість. І ось тепер, на відміну від першої зустрічі, Паша прямо

й жорстко говорить з насмішкуватим журналістом Пітером, чим заслуговує його повагу. Уперше гордо зізнається, що викладає у школі українську, і відстоює важливість свого фаху.

Найголовніше — зникає крик. Паша зідзвонюється з батьком і мирно, по-домашньому спілкується з ним. Так само телефонує Женя, чи не вперше лагідно говорить із Сашею, а він їй теж відповідає спокійно. Такі ж і військові, що прибувають на станцію для підкріплення, — «зосереджені, спокійні. Ніхто не кричить. Ніхто нікого не сварить. Усі готуються до війни, яка триває далі».

Війна триває, усе довкола здається таким же. Але змінилася тональність мови, наладованість душ героїв. А цей лад внутрішній раніше чи пізніше змінить, приведе у відповідність своїм ритмам і зовнішній світ.

Виразною символікою пройнята остання деталь роману: Саша помічає біля зупинки в коробці уже майже замерзлих двох цуценят. Образ собак загалом наскрізний у творі.

Як відомо, собака уособлює вірність, дружбу, щирість, домашній затишок. Але в «Інтернаті» всі собаки бездомні, залишені людьми напризволяще, зражені. Тому налякані, голодні, нещасні (пес на вокзалі) чи люті, озвірілі (здичавіла зґрая на околиці міста). Дітей в інтернаті теж порівнюють зі щенятами — злими й довірливими водночас. І Саша, що спить на вокзалі, нагадує Паші щеня. Чи в іншій сцені сварки — «прокусив Паші руку, аж той скрикнув від несподіванки й потягнув малого за шкірку, як пса, що вліз у шкоду», а «малий викручувався й підвивав, справді мов щеня, перелякано й злісно». Бездомні собаки стають ніби тотемами героїв роману. Ба більше, війна і смерть тхнуть мокрою брудною псятиною, — автор постійно акцентує на цьому запаху.

Коли людина забуває про свою місію люблячого мудрого творця і дбайливого господаря світу, усе довкола: земля, тварини, інші люди, надто діти — перетворюється на занедбане, здичавіле, нещасне, смертоносне — на бродячих собак.

Закономірно, що саме Саша робить перший символічний крок від прірви: рятує цуценят і забирає додому — починає зупиняти прокляття бездомности, невикорінености, що тяжіє над цим краєм.

Отже, в основі «Інтернату» виразно метамодерністська проблематика — осмислення *причин деконструкції* донбасівського, загалом українського світу і пошуки шляхів його *реконструкції*.

Автор осягає цю проблематику не лише в конкретно-історичному, а й містичному вимірі (який, утім, представлений не явно, не нав'язливо, не ортодоксально, а символічно-натяково).

Розказана у творі історія нагадує різдвяну містерію про порятунок святого дитяти. Тим паче й події відбуваються в різдвяні дні (під час

зимовий канікул). Проступає у творі і євангельський мотив гріховних жінок (повії Віра й Аня), які виявляються зрештою поряднішими й відважнішими, ніж більшість благопристойних громадян довкола. І цим громадянам можна адресувати слова Ісуса Христа, сказані фарисеям: «Збирачі податків та повії потраплять до Царства Божого поперед вас». Бо вони прийняли істину Спасителя і пішли за ним, а фарисеї — ні (Матвій. 21: 31). У такому євангельському світлі ще очевиднішою стає блага вість, на яку натякає розв'язка.

Ще одна підтекстова паралель: три дні подорожі до інтернату й назад — ніби проходження трьох кіл пекла. Алюзія стає очевидною вже на початку подорожі: перша будівля, де зупиняються герої — придорожній мотель «Парадіз». Один з персонажів, фіксуючи разючу іронію, зауважує: «Швидше перше коло пекла». Як годиться в такому контексті, з'являються тут і свої Харони — повожаті на нижчі рівні пекла: згаданий уже журналіст Пітер, колоритний таксист на прізвисько Ігуана, непевний провідник біженців Альоша. А вихід з третього кола охороняють (прецизно за Данте) Цербери — люта зґрая здичавілих псів, що не випускає утікачів з царства мертвих окупованого Донбасу.

Саму тяжку дорогу, яку долає Паша, можна трактувати як мандрівку-прощу, спокуту за його гріх невтручання²⁶. А також мандрівку-повернення до себе, до своєї особистісної й національної екзистенції, до рідного дому.

Такий *неомітологічний вимір* роману. Як бачимо, це саме метамодерністський міт подолання страху, реконструкції світу — перетворення Церберів на милих домашніх цуценят. Вони поки що геть безборонні, але «вироснуть — усіх порвуть», рішуче стануть на захист свого дому, свого світу.

«Інтернат» — твір *полістилістичний*. Переважає в ньому • імпресіоністичне письмо. Весь текст є, властиво, майстерним фіксуванням потоку свідомости, мінливих вражень, відчуттів, передчуттів, широкого спектру асоціацій Паші, а наприкінці — Саші. Явно проступають мотив універсального зіткнення космосу й хаосу, світу й антисвіту, а також засаднича аідеологічність, відмова від ідеалізації героїв, мозаїчний, «атомізований» хронотоп, витончений показ психології не так учасника, як спостерігача за подіями, підкреслено символічні, психологічні пейзажі.

Твір вражає багатим асоціюванням, яскравістю тропів, надто порівнянь і метафорики. Увесь цей мовний інструментарій віртуозно увиразнює гнітючу атмосферу, макрообраз антисвіту інтернату, війни.

²⁶ Див. про цю алюзію: Данчишин Н. В Інтернаті «нікого не шкода»// <https://artefact.org.ua/literature/v-internati-nikogo-ne-shkoda-resentsiya-na-roman-sergiya-zhadana.html>

Ось із передової несуть пораненого: «Паша помічає злипле волосся та цукрову білість кісті, так ніби розрізали диню, вивернувши її солодкі нутрощі, помічає зсудомлену руку, що вчепилась у ноші, тримаючись за них так міцно, як тримаються лише за життя». Або: «Небо на півдні, над містом, нагадувало розпечену на вогні арматуру». Жінки «поверталися додому, на станцію, обтяжені торбами, мов гріхами». «Дорога розбита настільки, що їздять нею радше з поваги до її минулого». Машина «пхається далі, уздовж чорних, як газетні заголовки, шовковиць». «Небо від такої кількості вологи схоже на потопельника при березі — набрякле, із синім відливом на сірому тлі». «Хрущовка темніє віддалік, мов кит, що з розпачу викинувся на берег». «На плиті нагрівається чорний пригорілий чайник, схожий на спалений рейхстаг». «Очі заплющуються, холод стоїть у легенях, як вода в забитій раковині». «Вздовж узбіччя тягнуться окопи, і сніг, сніг! — темно-жовтий, ніби гнилий, ніби помер кілька днів тому і тепер гниє на свіжому повітрі».

Це прийоми переважно з імпресіоністичного арсеналу. Помітні в романі й елементи • символізму. Нерідко деталі, стаючи повторюваними чи й наскрізними, відкривають концептуальний символічний підтекст. До вже не раз згадуваних прикладів додам хіба ще один. Знайомлячись із фізруком, Паша серед іншого помічає його чорне пальто, що сохне над буржуйкою. «Пальто накинуте на стару шкільну швабру, рукави звисають порожньо й безнадійно. Воно схоже на розбійника, якого розіп'яли на хресті році так у тридцять третьому від народження Ісуса». На другий день, залишаючи інтернат, останнє, що зауважив Паша: «У вікні чорніє фізрукове пальто. Можна навіть подумати, що це Валера махає їм на прощання рукою. Просто обличчя не видно. І руки не видно. Так, ніби одяг ще є, а людини вже немає». А коли подорожні знову повертаються, то застають таку картину: «Холодна буржуйка, перекинутий стілець, затоптані газети з плямами вже застиглої крові. І пальто вгорі. Паша піднімає мобільник вище, присвічує. Кількість кульових отворів у сукні, ледь помітних, треба пригледітись, аби зауважити. Паша підходить, торкається пальта. Воно так і не просохло. Рахує сліди від куль. Нараховує чотири».

У такий спосіб просвітлюється внутрішній, духовний зміст образу Валери. Він пішов шляхом розіп'ятого разом зі Спасителем розбійника, що перед смертю розкався й очистив свою душу.

Водночас помічаємо й підкреслено документальні • неореалістичні фрагменти: точні описи локального колориту Донбасу, воєнного побуту, психологічної індивідуальності кожного з численних персонажів, екзистенційна та суспільно-політична проблематика. Вони чергуються із • сюрреалістичними. Це постійні натяки на

потаємно-містичну підоснову змальовуваних подій; химерно переплетені з емпіричною дійсністю Пашині передчуття, сни, видіння, у яких він утікає від смерті в безмежній сніговій пустелі.

«Інтернат» якоюсь мірою продовжує стилістику попередніх постмодерністських творів автора («Біг Мак», «Депеш Мод», «Ворошиловград») — та ж атмосфера розбалансованого депресивного постколоніального світу; герої-невдахи, що не можуть зреалізувати себе в нових капіталістичних реаліях; мотив мандрівки; калейдоскоп людей, подій, пригод, речей перед очима.

Але в цьому романі зникає колишня дещо легковажна тотальна ігрова, іронічна настанова. Це вже не безпорадний сміх (стьоб) із потворної реальності, а гоголівсько-шевченківський сум над нею і затяте прагнення її змінити. Метою автора стає серйозний, цілеспрямований пошук сенсу. Жадан ділиться з читачем вірою в доконечну потребу й можливість відродити Донбас, увесь український світ, оновити його свободою, зробити придатним для гідного, духовно багатого, по-домашньому затишного, заможного і спокійного життя. До речі, що дуже важливо, такою є і послідовна життєва, громадянська позиція самого письменника.

Отже, в «Інтернаті» зреалізовано більшість ключових прикмет метамодернізму: • наскрізний художній прийом мандрівки; • осмислення й оцінка світу з позицій діялогічного персоналізму; • виразний транссентименталізм; • уникнення однозначних трактувань і висновків, коливання між протилежними полюсами (ефект вагадла); • принцип глокалізації; • ключова настанова на реконструкцію світу; • неомітологічний підтекст; • полістилістична манера письма.

Назагал метамодернізм — тип світосприймання, мистецький напрям, що тільки набуває сил, має у своїй основі потужний творчий потенціал і тому може претендувати на довголітній вельми продуктивний розвиток. Надто ж в українському світі — за сприятливих обставин — це може бути період за тривалістю і здобутками сумірний із бароко.

Критики наголошують, що метамодерністське мистецтво «порушує питання: «Де реальність?», «Як бути людиною?» — це зовсім не схоже на сприймання постмодернізму. Сучасні художні твори зображують віртуальність і життя на уламках сюрреалізму і множинності ХХ віку, вони міркують про щирість і довіру, про сутність почуттів і відчуттів, про суспільні проблеми й виклики, з якими стикається людство саме зараз. Вони намагаються дати людині надію на життя після симулякрів і на відродження людського»²⁷.

²⁷ Сербинская В. На пути к литературе метамодернизма// <http://metamodernizm.ru/literature-metamodernism/>

Таке коло інтересів, така програма дій, згодьмось, і є запорукою успіху нового напрямку.

Попрацюйте самостійно.

1. Послухайте пісні у виконанні • Юрія Йосифовича з альбому «Серце. Нова автентика» (<https://www.youtube.com/channel/UCY1pzcUFdlI8XZ1R5AwLX3A>), • пісню «Шум» гурту «Go-A» (<https://www.youtube.com/watch?v=sDeMfL8lb9A>), а також • пісню Сергія Жадана і гурту ДахаБраха «Птах» в авторському виконанні (<https://www.youtube.com/watch?v=f3Vd15vtsGk>, пісню Сергія Лазановського і Дарини Луцької «Сила козака» (https://www.youtube.com/watch?v=Lw6JBH8Y_XO) та • рок-версію народної пісні «Ой там на горі...» гурту «Чур» (<https://www.youtube.com/watch?v=vWQSMt2UqzU>).

Ознайомтесь із творчістю й поглядами на мистецтво українців • Олега Шупляка (див. <http://mrolik.arts.in.ua/gallery/>), Оксани Мась, Віктора Сидоренка (<https://gallery101.com.ua/ukrainian-artists-known-abroad/>), • білоруса Аляксандра Некрашевіча (<https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/artists/oleksandr-nekrashevich/>), американців • Адама Міллера (див. <http://www.adammillerart.com/2018/06/21/116-4-2/>), • Мітча Ґріфітса (<https://www.mitchgriffiths.com/exhibitions-reality.html>) та англійця • Люка Тернера (<https://luketurner.com/>). Подивіться відеопоезію Павла Вишебаби "Донці" (<https://www.youtube.com/watch?v=ybWSOzwfsn4>). Які риси метамодерністського стилю (на рівнях мотивів, символіки, естетики) проступають у творах цих авторів?

2. Подивіться презентацію проєкту відеоарту «Artarea Часу. Перевантаження» (<https://www.youtube.com/watch?v=pO9voZm5RvQ>), а також лазерне Різдвяне шоу на будівлі одеської кірхи (https://www.youtube.com/watch?v=i_rEzTw3k8U). Схарактеризуйте вияви естетики метамодернізму у цих проєктах.

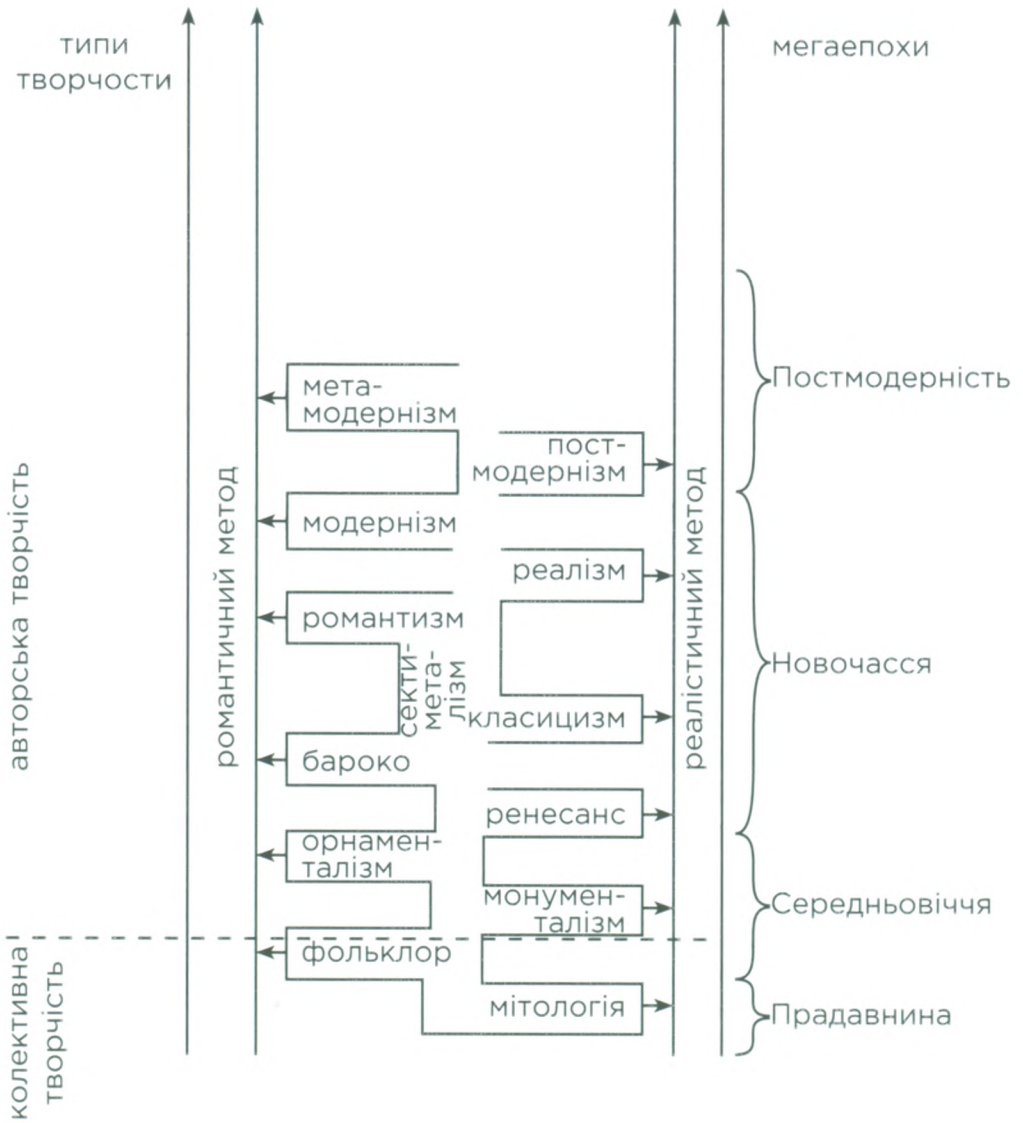
3. Розгляньте в інтернеті креативні українські принти на футболках (наприклад, на сайті <https://barricade.shop/#>). Які прикмети метамодернізму в них помітні?

4. Скориставшись можливостями інтернету, підготуйте відеопрезентацію «Стиль синтвейв у сучасній електронній музиці», дослідіть метамодерністську специфіку цього стилю.

5. Тільки для любителів аніме: подивіться серіал «Доктор Стоун» (<https://www.crunchyroll.com/dr-stone/episode-1-stone-world-786941> або: <https://anitube.in.ua/3419-dokor-stone.html>). Які риси вдачі Сенку засвідчують його метамодерністське світосприймання?

А тепер узагальнимо відомості про мистецькі методи і напрями у підсумкових таблицях.

Літературний процес



Літературно-мистецькі напрями

Напря́м	Особливості:	Зразки і представники:	Метод
Архе́мі-тологія до IX-X ст. н. е.	• архе́мітична свідомість; • язични́цька релі́гія; • ме́діяція опози́цій буття; • ду́ховний синкрети́зм; • магі́чне мисле́ння; • симво́лічне світосприйма́ння.	міти, вірування, замовляння, відгомін у казках, легендах, старинах, прислів'ях, приказках, «Велесова книга» (сумнівна пам'ятка).	реалістичний
Фольклор (у межах X-XX ст.)	• синкрети́зм функціонува́ння; • перева́жно романти́чний метод; • усне творе́ння і поши́рення; • колекти́вність і ва́ріантність творе́ння; • наро́дна умо́вна реалі́тність; • діалеќтна мо́ва; • ста́лі худо́жні засо́би.	старини, легенди, перекази, казки, прислів'я, приказки, ліричні, історичні пісні, думи, обряди.	романтичний
Монумен-талі́зм , або ран́не середньо-ві́ччя (IX-XI ст.)	• теоце́нтризм; • елементи дво́вір'я; • машта́бність, суворі́сть; • зо́сере́дження ува́ги на змі́сті; • просто́та фо́рми, ма́ла кі́лькість прикра́с; • хри́стіянський оптимі́зм, • держа́вни́цька ідео́логія.	«Повість врем'яних літ», «Почу́чення ді́тям» Володи́мира Моно́маха, «Слово о зако́ні і благодаті» митропо́лита Іларіо́на.	реалістичний
Орнамен-талі́зм , або пі́знье середньо-ві́ччя (XII-XIII ст.)	• теоце́нтризм; • елементи дво́вір'я; • куль́т аскетизму́, • песимі́стичні су́дження про життя́; • мозаї́чність компози́ції, багатоте́матичність творі́в; • по́гляд на сві́т як систе́му симво́лів; • барвиста тропі́ка, метафо́рика; • скла́дна синтаксична будова творі́в.	Ки́єво-Пече́рський па́терик, Ки́ївський (Іпа́тіївський) лі́топис, Га́лицько-Во́линський лі́топис, «Слово о полку І́гореві́м».	романтичний
Рене́санс (кі́нець XV-поч. XVII ст.)	• особиста сво́бода, активні́сть, підпри́ємливі́сть лю́дини; • повно́крово́ність земно́го життя́; • розви́ток сві́тських наук та осві́ти; • ві́дродже́ння тради́цій анти́чності; • ідео́логії гумані́зму і рефо́рмації; • кри́тика середньо́віччя, като́лицької церк-ви; • релі́гійний інди́видуалі́зм; • бурх-ливий розви́ток сві́тського мистецтва́; • в Украї́ні спі́віснува́ння рене́сансу із зали́шками середньо́вічних тради́цій; • коза́цтво і бра́тства як суспі́льні вияви ві́дродже́ння.	Ю. Дрого́бич, С. Кленови́ч, П. Русин, С. Роксо́лянин Орі́ховський, К. Сакович, І. Ви́шенський.	реалістичний
Баро́ко (XVII-XVIII ст.)	• баче́ння драматизму́ життя́; • ува́га до «вну́трішньої» лю́дини, кордо́центри́зм; • поси́лення ро́лі церк-ви й держа́ви в суспі́льному житті́; • синте́за тео- й антро-поце́нтризму́; • поє́днання тради́цій рене́сансу й середньо́віччя, хри́стіянства й анти́чності; • скла́дна, вигадли́ва фо́рма творі́в; • динамі́зм у мистецтві́, настано́ва звору́шити, вразити сприйма́ча (для цього́ гі́перболи, пара́докси, гротеск, антите́зи, велича́вість, універса́лізм); • ігрові елементи́ у творчості́ (але́горії, зо́ропоезі́я, акрові́рші); • перева́га фо́рми над змі́стом твору́; • спі́віснува́ння «ви-со́кого» і «ни́зового» баро́ко.	М. Смотри́цький, І. Вели́чков-ський, І. Мазе́па, Т. Про́копович Д. Тупта́ло, Г. Сковоро́да.	романтичний

Класицизм (кінець ХУІІІ-початок ХІХ ст.)	• наслідування греко-римської класики; • точне, без особливих прикрас формулювання думки; • проста, прозора побудова твору; • абсолютизація естетичного ідеалу античності; • культ краси зовнішньої як стриманої досконалої форми, величавості; • канонічність, сувора регламентованість форми творів (чіткий поділ на «високі» й «низькі» жанри, закон єдності часу, місця й дії у драматургії); • ототожнення прекрасного і розумного; • умовні, гіперболізовані персонажі; • ідеал — людина вольова, освічена, віддана моральному й громадянському обов'язку; • ідеологічна основа — теорія просвіченості; • в Україні напрям розвинувся слабо; • поширилися насамперед «низькі» жанри; • відбувся перехід до живої народної мови у літературі.	В. Капніст, М. Гнідич, І. Котляревський, Г. Квітка-Оснoв'яненко, П. Гулак-Артемовський.	реалістичний
Сентименталізм як течія класицизму (кінець ХУІІІ — початок ХІХ ст.)	• Увага до внутрішнього світу людини; • мета мистецтва — зворушити, розчулити сприймача, щоб ушляхетнити його душу; • ідеалізовані характери героїв-вихідців із народу; • очищення мови творів, збагачення її розмовними, лірично-фольклорними елементами; • елегійно-меланхолійний тон викладу; • улюблені жанри — подорожні нотатки, родинні романи, елегія, ідилія, послання, міщанська драма; • увага до фольклору, етнографізму.	повісті Г. Квітки-Оснoв'яненка «Маруся», «Щира любов», «Сердешна Оксана», «Добре роби, добре й буде», «Козирдівка», «Перекотиполе», «Божі діти»; елементи — в «Наталці Полтавці» І. Котляревського, у деяких творах М. Костомарова, А. Метлинського, молодого Т. Шевченка.	
Романтизм (перша половина ХІХ ст.)	• звернення до традицій середньовіччя та християнської духовності; • суб'єктивізм, антропоцентризм, екзистенційність; • культ свободи, зокрема свободи творчості; • бачення антистичності буття, зокрема двоїстості людини; • уявлення про світотворчу місію митця-генія, пророка; • кордоцентризм, увага до позасвідомих виявів психіки (снів, марень, пристрасти, надхнення); • націоналізм; • бачення духовної суті природи; • індивідуалізм, активна постать автора; • романтична іронія; • символізація світу; • оновлення тем і жанрів (інтимна та релігійна лірика, історична тема, поема, балада); • мінливість переконань; • нехтування буденною дійсністю.	М. Гоголь, Т. Шевченко, П. Куліш, Л. Боровиковський, Є. Гребінка, В. Забіла, М. Петренко, М. Костомаров, А. Метлинський, М. Шашкевич, Я. Щоголів, у деяких творах Л. Глібова, М. Старицького, С. Руданського.	романтичний

Реалізм (друга половина XIX ст.) Течії: а) по-бутово-просвітницький реалізм б) революційний реалізм в) натуралізм	• позитивізм як ідеологічна основа; • раціоналізм; • суспільно-економічний детермінізм; • раціоналістичний психологізм; • міметичність; • типізація; • епічність; • розповідна манера викладу. • зосередження на родинних, виробничих, соціальних стосунках героїв; • морально-етична проблематика; • популяризація духовного вдосконалення, культури, доброрядності; • етнографізм; • економікоцентричний світогляд; • культ пролетаріату; • пропаганда насильницької зміни суспільного ладу; • захоплення соціалістичною моделлю суспільства, марксизмом, ідеал суспільної власності; • наукоцентризм; • намагання точно копіювати життя у мистецтві; • безстороння, споглядальна позиція автора; • гостра критика суспільного устрою; • увага до побутових, технічних, професійних аспектів життя; • максимальний детермінізм характерів; • розкриття темних, «фізіологічних» сторін душі.	Марко Вовчок, А. Свидницький, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький; М. Павлик, П. Грабовський, у деяких творах Лесі Українки, М. Коцюбинського, молодого І. Франка; «Повія» Панаса Мирного, «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького, бориславський цикл творів І. Франка.	реалістичний
Модернізм (кінець XIX–XX ст.) Етапи: а) декаданс б) власне модернізм в) авангардизм	• індустріальна доба; • демократизація суспільства; • модернізація усіх царин життя; • критика раціоцентризму; • культ особистості, її свободи (звідси індивідуалізм, суб'єктивізм, екзистенціалізм); • ідеологічна основа — «філософія життя»; • інтуїтивізм; • поглиблений психологізм, зокрема увага до позасвідомого; • наскрізний ліризм; • основоположний естетизм; • символізм, метафоричність; • мітотворчість; • умовність, заміна звичайної перспективи, монтаж у мистецтві; • волютаризм; • ідеологічність. • страх перед життям; • зневіра в людині; • відчуття втоми; • прагнення забуття, втечі від реальності; • мотиви згасання, смерті, бліді барви, мінорні ритми; • крайнє естетство або безоглядний гедонізм; • розквіт наряду, зокрема найповніший вияв основних його рис; • мистецтво протесту і руйнування; • епатаж, гротеск, пародіювання традиційних цінностей, суспільних стереотипів; • цинічно-саркастичні маски; • зосередження на абсурді повсякдення; • культ гри; • місія санації суспільства.	окремі твори І. Франка («Зів'яле листя»), М. Вороного, О. Плюща, молодомузівців; Є. Маланюк, В. Барка, Л. Костенко, Вал. Шевчук, В. Стус, В. Симоненко, Д. Павличко, П. Загребельний; М. Семенко, Гео Шкурупій, В. Поліщук, І. Драч, літгурти «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «ЛуГоСад», С. Жадан, Ю. Космина.	романтичний

Постмодернізм (остання третина XX- початок XXI ст.)	• постіндустріальна доба; • максимальний індивідуалізм; • цілковита суб'єктивність картин світу; • культ інакшості, маргінальності, хаосу, руйнування ієрархій і цілостей; • заперечення будь-яких ідеологічних систем; • відмова від систематизації, пізнання світу; • втеча від опозицій; • перехід від творення до конструювання (тому ремінісценції, колажі, монтаж); • бачення життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу; • нарочито ігрова манера, гра жанрами, стилями у творі, наскрізна іронічність, пародійність; • засаднича контрверсійність (з одного боку, повернення до позасвідомісних, архетипно-мітичних основ життя, з іншого — тяжіння до раціоцентризму).	Нью-Йоркська група, Київська школа поетів, В. Стус, Т. Мельничук, І. Калинець, І. Римарук, Ю. Гудзь, Ю. Андрухович, О. Ірванець, О. Забужко, група «Нова дегенерація», О. Ульяненко, Є. Пашковський, Ю. Іздрик, С. Жадан.	реалістичний
Метамодернізм (початок XXI ст.)	• доба високих технологій, діджиталізації; • долання екзистенційного страху; • настанова на зрівноваження протилежностей як складників загальної істини; • реконструкція космосу, сенсу, універсальних істин, систем; • неомітологізм; • екофутуризм; • розрізнення реальності/ірреальності; • екзистенційна віра; • персоналізм; • туга за справжнім (звідси — неоконсерватизм, транссентименталізм, ностальгія за минулим, документальність, тревелоги); • глокалізація; • полістилістика; • технопоетка.	Вал. Шевчук, В. Герасим'юк, Д. Кремінь, М. Матіос, Г. Тарасюк, В. Трубай, К. Москалець, О. Забужко, Ю. Іздрик, В. Слпчук, В. Шкляр, В. Лис, Б. Гуменюк, С. Процюк, І. Андрусак, М. Дочинець, С. Жадан, М. Кідрук.	романтичний

Течії модернізму

Течія	Особливості	Представники
Неоромантизм	• увага до емоційно-інтуїтивної сфери людини, духовного буття; • захоплення символами; • естетизм; • волюнтаризм, культ неповторної активної індивідуальності, що протистоїть злу, сірості повсякдення; • умовні, фантастично-мітологічні образи, ситуації, сюжети; • ідея провідної ролі інтелігенції в суспільному житті.	О. Кобилянська, І. Франко, Леся Українка, О. Олесь, М. Вороний, В. Сосяра, В. Симоненко, Д. Павличко, М. Вінграновський.
Символізм	• заміна думок, понять знаками — символами, що мають прихований сенс; • естетство (зокрема синестезія); • бунт проти консервативної суспільної моралі; • культ екзотичних чи й заборонених тем; • увага до позасвідомого, містичного.	О. Кобилянська, О. Олесь, М. Вороний, молодомузівці, хатяни, Г. Чупринка, Т. Осьмачка.
Імпресіонізм	• релятивізм; • надмета — точно відтворювати враження, спостереження, миттєві мінливі відчуття; • аїдеологічність; • відмова від ідеалізації; • ущільнений і подроблений хронотоп; • розкриття рис героя, несподіваних для нього самого; • персонаж як спостерігач, колекціонер вражень; • улюблені жанри — новела, есей; • настроєвість як основа композиції твору; • характерні художні прийоми: сповідь оповідача, внутрішні монологи, потік свідомості, синестезія, психологічний пейзаж, промовисті деталі, ускладнене асоціювання, яскраві тропи, метамова.	М. Коцюбинський, В. Винниченко (у деяких творах), П. Тичина, М. Хвильовий, Г. Косинка, М. Івченко, Є. Плужник.
Експресіонізм	• надмета — виражати (експресіонувати) незриме через зриме, внутрішнє через зовнішнє, вічне через мінливе; • новий психологізм як пошук спільних основ (часток Творця) у всьому живому; • вираження через суспільно-побутову реальність реальності психічно-духовної; • пошуки коренів добра і зла у глибинній таємничій основі душі особистості (самості); • увага до проблем вини і кари; • погляд на страждання і смерть як спонуку пізнавати свою провину, шлях до вдосконалення; • пошук навіть у потворному краси, експресії вітальних сил; • ідея екології буття; • риси поетики: нервова емоційність, виразна патетика, ірраціональність, символотворення, залучення гіпербол, контрастів, гротеску, фрагментарність і плакатність, динамічний вияв активності суб'єкта.	В. Стефаник, О. Турянський, Т. Осьмачка, М. Куліш, О. Довженко.

Неокласицизм	• дисципліна духу, емоції під контролем розуму й волі; • споглядальність, філософічність; • орієнтація на класичні норми і зразки у мистецтві (звідси строга упорядкованість і досконалість форми, пошук гармонії духу); • неомонументальний стиль (грандіозність, підвищена увага до композиції, продумане і стримане використання художніх засобів, суворість, героїчність тону, творення великих цілостей); • використання тем, сюжетів, образів мітології, античності, ренесансу, класицизму; • споглядання гармонії природи, краси мистецьких творів; • відстороненість від прозаїчних проблем повсякдення; • іноді — епікурейство. Особливості українського неокласицизму: • збереження уваги до суспільно-національної проблематики; • патріотизм, різке заперечення тоталітарного комуністичного режиму.	Леся Українка, М. Могиланський, М. Зеров, М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, Ю. Клен, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, О. Теліга, О. Ольжич, В. Петров (Домонтович).
Неореалізм	• поєднання модерністських настанов із реалістичним типом художнього мислення; • світоглядові домінанти — вітаїзм, екзистенціалізм; • успадкування художніх прийомів класичного реалізму (увага до повсякденної сучасності, міметизм, відтворення суспільно-побутової атмосфери, соціально злободенна проблематика); • якісне поглиблення психологізму; • перетворення реалістичного типу на характер (неповторну самість в культурно-історичному контексті); • естетизація й універсалізація повсякдення; • зближення ідеалу й реальності; • неупередженість автора.	В. Винниченко, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, І. Сенченко, В. Барка, Григорій Тютюнник, А. Дімаров, Є. Гуцало, В. Захарченко.
Футуризм	• войовничі заперечення всіх попередніх культурних традицій; • спроба створити абсолютно нове мистецтво індустріальної доби; • агресивний урбанізм; • волюнтаризм, культ надлюдини; • дегуманізація; • радикальне експериментування із формою (нерідко награне).	М. Семенко, Гео Шкурупій, В. Поліщук, О. Слісаренко, Ю. Шпол, Ю. Яновський, О. Влизько, молодий М. Бажан.
Сюрреалізм	• світоглядова основа — інтуїтивізм, теорія фантазійного мислення, психоаналіз; • надмета — звільнити мистецтво від знедуховленої дійсності через надреальне, сполучити природне і надприродне; • бурхливе асоціювання; • несвідоме, інтуїтивне осягання світу, заглиблення в марення, сновидіння; • пошук потаємного справжнього сенсу буття через химерні видіння, де час, простір, фізичні тіла zdeформовані.	Ю. Яновський, Б.-І. Антонич, Ю. Костецький, поети Нью-Йоркської групи та Київської школи, В. Затуливітер, П. Мовчан, В. Герасим'юк, І. Андрусяк, О. Клименко.

Соцреалізм	• вияв тоталітарної культури; • «відсутність автора», поєднання мови влади і кітч; • надмета — нав'язати масовій свідомості ідеологеми влади, мітизувати дійсність, відчужувати особу від реальності; • максимальний соціоцентризм; • форма втечі від страху (через надмірну суспільну активність, примітивні комізм чи сентиментальність); • псевдопатетичність; • культ вождизму, патріялізму; • постутопійна свідомість; • урбаністично-індустріальний ідеал, культ пролетаріату, робітничої теми; • зосередження на процесі механізованої праці; • повчальність; • спрощена, загальнодоступна художня форма; • ідеологія інтернаціоналізму як форма прихованого російського шовінізму.	І. Микитенко, О. Корнійчук, І. Ле, П. Панч, Ю. Збанацький, В. Козаченко, Л. Дмитерко.
-------------------	--	--

Якось Й. Гете зауважив: *«Мистецтво є посередником того, чого не можна висловити»*. Аби чути, розуміти цього посередника, маємо опановувати секрети його творення і сприймання, його дивовижну мову. І тоді нам відкриватиметься світ істинної краси й мудрости. А таке відкриття — будьмо певні — винагородить сторицею навіть найзаповзятішу працю.

ВАРТО ПРОЧИТАТИ

1. Агеєва В. Апологія модернізму: обрис XX віку. Київ: Грані-Т, 2011.
2. Античні поетики/ упор. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. 168 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. (http://chtyvo.org.ua/authors/Zubrytska_Mariia/Antolohiia_svitovoi_literaturno-krytychnoi_dumky_XX_st/)
4. Антонич Б. І. Вибрані твори / упор. Д. Ільницький. Київ: Смолоскип, 2012.
5. Астрахан Н. Буття літературного твору. Аналітичне інтерпретаційне моделювання. Київ: Академвидав, 2014.
6. Базилевський В. Лук Одиссеїв. Статті, есеї, діалоги. Київ: Ярославів Вал, 2005.
7. Безпечний І. Теорія літератури. Київ: Смолоскип, 2009.
8. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями. Київ: Смолоскип, 2006. (https://chtyvo.org.ua/authors/Bila_Anna/Ukrainskyi_literaturnyi_avangard_poshuky_stylovi_napriamky/)
9. Білецький Л. Історія української літератури. Т. II. Вибрані статті і дослідження. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015.
10. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ: Либідь, 1998.
11. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості. Житомир: Рута, 2009. (http://chtyvo.org.ua/authors/Bilous_Petro/Vstup_do_literaturoznavstva_Teoriia_literatury_Psykholohiia_literaturnoi_tvorchosti/).
12. Білоус П. Вступ до літературознавства : навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2011. (http://chtyvo.org.ua/authors/Bilous_Petro/Vstup_do_literaturoznavstva/)
13. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Київ: Київський ін-т «Слов'янський ун-т», 1998.
14. Вертипорох О. Історія української літератури останньої чверті XX — початку XXI століття. Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2016.
15. Волинський П. Основи теорії літератури. Київ: Радянська школа, 1962.
16. Вступ до літературознавства. Хрестоматія /упор. Н. Бернадська. Київ: Либідь, 1995. (див. https://library.udpu.edu.ua/library_files/369976.pdf)
17. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: вибр. твори [упоряд., вступ. сл. Д. Наливайка ; пер. з нім.]. Київ: Юніверс, 2001. (<http://1576.ua/books/3342>)
18. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. (http://chtyvo.org.ua/authors/Halych_Oleksandr/Teoriia_literatury_vyd_2005/)
19. Гейзінга Й. Homo ludens. Київ: Основи, 1994. (https://chtyvo.org.ua/authors/Heizynha_Yohan/Homo_Ludens/)
20. Гете Й. В. Поезія і правда. Київ: Мистецтво, 1982.

21. Горбань А. Теорія літератури: навчальний посібник. Житомир: ЖДУ імені Івана Франка, 2020.
22. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ: Критика, 2013.
23. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009.
24. Дзюба І. З криниці літ. Київ: Обереги-Гелікон, 2001.
25. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. Мюнхен: Український вільний університет, 1993.
26. Еко У. Маятник Фуко // Еко У., Рорті Р., Куллер Дж., Брук-Ровз К. Інтерпретація і надінтерпретація. Львів : Літопис, 1998.
27. Естетика/ за заг. ред. Л. Левчук. Київ: Центр учбової літератури, 2010.
28. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998.
29. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995.
30. Жицінський Ю. Бог постмодерністів. Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2004.
31. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006.
32. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ: Академвидав, 2003.
33. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Київ: Академія, 2010. (<https://ukrlit.net/info/sketch/2.html>)
34. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. / за ред. М. Яценка. Київ: Либідь, 1995 — 1997.
35. Історія української літератури XX століття: у 2-х кн. / за ред. В. Дончика. Київ: Либідь, 1993—1995.
36. Історія української літератури XX — поч. XXI ст.: у 3 т. / за ред. В. Кузьменка. Київ: Академвидав, 2014.
37. Квіт С. Основи герменевтики. Київ: ВД «КМ Академія», 2003.
38. Киченко О. Фольклор як художня система. Дрогобич: Коло, 2002.
39. Клочек Г. Поетика і психологія. Київ: Знання, 1990.
40. Клочек Г. Синергія літературного твору. Дніпро: «Середняк Т. К.», 2020.
41. Клочек Г. У світлі вічних критеріїв. Київ: Дніпро, 1989.
42. Ковалів Ю. Історія української літератури: кін. XIX — поч. XXI ст.: у 10 т. Київ: ВЦ «Академія», 2013.
43. Ковалів Ю. Літературна герменевтика. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008.
44. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Київ: Наукова думка, 1965. (http://chtyvo.org.ua/authors/Kotsiubynska_Mykhailyna/Literatura_iak_mystetstvo_slova_Deiaki_pryntsypy_literaturnoho_analizu_khudozhnoi_movy/)
45. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2001.
46. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття. Київ: Либідь, 1997.

47. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001.
48. Лессінг Г. Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії. Київ: Мистецтво, 1968.
49. Ліна Костенко: тексти та їх інтерпретація/ ідея, впорядкування та інтерпретація творів Г. Клочека. Київ: Український пріоритет, 2019.
50. Література. Теорія. Методологія./ упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006.
51. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К: ВЦ «Академія», 2007. (див.: http://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh)
52. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. (http://chtyvo.org.ua/authors/Hromiak_Roman/Literaturoznavchyi_slovyk-dovidnyk/)
53. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / упор. В. Єшкілев та Ю. Андрухович. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998.
54. Маланюк Є. Книга спостережень. Київ: Дніпро, 1997. (<http://dontsovnyc.com.ua/evhen-malanyuk-knyha-sposterezhen-1997/>)
55. Марко В. Аналіз художнього твору. Київ: Академвидав, 2013.
56. Мельник В. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. Київ: Інститут літератури АН України, 1994.
57. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: Стилос, 2008.
58. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. (<https://www.twirpx.com/file/724134/>)
59. Москалець К. Келія чайної троянди. Львів: Кальварія, 2001. (http://chtyvo.org.ua/authors/Moskalets_Kostiantyn/Kelia_Chainoi_Troiandy_1989-1999/)
60. Наєнко М. Інтим письменницької праці. Київ: Педагогічна преса, 2003.
61. Наєнко М. Історія українського літературознавства. Київ: ВЦ «Академія», 2001.
62. Наєнко М. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. Київ: ВЦ «Просвіта», 2000.
63. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: ВЦ «Просвіта», 2012.
64. Неділько В. Елементи теорії літератури. Конспект лекцій. Київ, 1994.
65. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич: Коло, 2004.
66. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ: Основи, 1994.
67. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Основи, 2002.
68. Павлишин М., Канон та іконостас. Київ: Час, 1997.
69. Панченко В. Літературний ландшафт України. XX століття. Київ: Ярославів Вал, 2019.
70. Парандовський Я. Алхімія слова / пер. з польської Ю. Попсуєнка. Київ: Дніпро, 1991. (http://chtyvo.org.ua/authors/Parandowski_Jan/Alkhimiia_slova/)

71. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ: Генеза, 2009. (<https://www.twirpx.com/file/1259880/>)
72. Пахаренко В. Шевченко як геній. Черкаси: Брама-Україна, 2013.
73. Пелешенко Ю. Українська література пізнього середньовіччя (Друга половина XIII-XV ст). Київ: ПЦ «Фоліант», 2004.
74. Потебня О. Естетика і поетика слова. Київ: Мистецтво, 1985. (https://chtyvo.org.ua/authors/Potebnia_Oleksandr/Estetyka_i_poetyka_slova/)
75. Семків Р. Як писали класики. Київ: Pabulum, 2016.
76. Семків Р. Як читати класиків. Київ: Pabulum, 2018.
77. Скорина Л. Аналіз художнього твору. Тернопіль: Богдан, 2013.
78. Слапчук В. Місце зустрічі — література// Кур'єр Кривбасу. Ч. 222-223.
79. Ткаченко А. Мистецтво слова. Київ: Правда Ярослави́чів, 1998. (http://chtyvo.org.ua/authors/Tkachenko_Anatolii/Mystetstvo_slova_Vstup_do_literaturoznavstva/)
80. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006.
81. Толстой Л. Про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1979. 355 с. (http://chtyvo.org.ua/authors/Tolstoi_Lev/Pro_mystetstvo/)
82. Українська література у портретах і довідках. Київ: Либідь, 2000.
83. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 4 кн./ упор. Є. Федоренко, В. Яременко. Київ: Рось, 1993—1995.
84. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну. Київ: Грані-Т, 2011.
85. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ: Знання, 2011. (<https://westudents.com.ua/knigi/256-osnovi-literaturoznavstva-ferents-ns.html>)
86. Ференц Н. Теорія літератури і основи естетики. Київ: Знання, 2014.
87. Франко І. Із секретів поетичної творчості// Збір. тв.: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31. (http://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t31/)
88. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ: Академія, 2008. (http://shron1.chtyvo.org.ua/Kharchuk_Roksana/Suchasna_ukrainska_proza_Postmodernyi_period.pdf)
89. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. — Т.2.
90. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. Тернопіль: Феміна, 1994.
91. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ: Обереги, 2003.
92. Шерех Ю. Третя сторожа. Київ: Дніпро, 1993.
93. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. (<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>)
94. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986.
95. Белецкий А. В мастерской художника слова. Москва: Высшая школа, 1989. (<https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2020/02/Белецкий-А.-И.-В-мастерской-художника-слова-Классика-литературной-науки-1989.pdf>)
96. Бердяев. Н. Смысл творчества. Москва: Фолио, 2004.

97. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы. Москва: Астрель. АСТ, 2003.
98. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989.
99. Burzyńska A., Markowski M. P. Teorie literatury XX wieku. Kraków: Znak, 2006.
100. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. Москва: Искусство, 1968. (<https://www.twirpx.com/file/1861627/>)
101. Głowiński M. та in. Słownik terminów literackich. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 2005.
102. Лазарук М., Ленсу А. Слоўнік літаратуразнаўчых терминаў. Мінск: Нар. асвета, 1983.
103. Лосев А. Проблемы символизма и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1995.
104. Лотман Ю. Избранные работы: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. (<http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>)
105. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алатейя, 2000. (<https://www.twirpx.com/file/295043/>).
106. Потебня А. Изъ записокъ по теоріи словесности. Харьков: Изд. М.В. Потебни, 1905. (<http://books.e-heritage.ru/book/10075956>)
107. Потебня А. Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976. (https://imwerden.de/pdf/potebnya_estetika_i_poetika_1976__ocr.pdf)
108. Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий/ гл. науч. ред. Н. Тамарченко. Москва: Изд. Кулагиной; Intrada, 2008.
109. Рагойша В. Паэтычны слоўнік. Мінск: Бел. навука, 2004.
110. Рагойша В. Уводзіны ў літаратуразнаўства: у 2 ч. Мінск : БДУ, 2011.
111. Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. Москва: Политиздат, 1991.
112. Теория литературы: в 2-х т./ под ред. Н. Тамарченко. Москва: ИЦ «Академия», 2004.
113. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва: Прогресс, 1978. (http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Uellek_R._Uorren_O._Teoriya_literatury._1978.pdf).
114. Хализев В. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1999. (<http://www.alleng.ru/d/lit/lit359.htm>).
115. Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1998. (https://bookap.info/clasik/yung_psihoanaliz_i_iskusstvo/)
116. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. (<https://www.twirpx.com/file/113824/>)
117. Юнг К. Г. Психологические типы. Минск: Поппури. 1998. (http://transyoga.ru/assets/files/books/psychology/yung_tip_lichnosti.pdf)
118. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев: AirLand, 1996. (<https://www.twirpx.com/file/819454/>)
119. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. (https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/ehpshtejn_m_n_postmodern_v_rossii/54-1-0-2301)

Науково-популярне видання

ПАХАРЕНКО Василь Іванович

СЕКРЕТИ МИСТЕЦТВА СЛОВА

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Черкаського національного університету
імени Богдана Хмельницького*

Редактор *Т. П. Єресько*
Технічний редактор *Л. І. Аленіна*
Комп'ютерна верстка *Ю. П. Мирончик*

*На обкладинці використано репродукції картин Олега Шупляка
«Ключ від (до) Неба» (2015) і «Сліпий Перебендя» (2015),
на титульній сторінці — «Галактики» (2019).
Дизайн обкладинки Ірини Захарченко
Книжку видано в авторській редакції
за основними правилами українського правопису 1928 р.*

Формат 70x100 1/16.

ТОВ «ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ОСВІТА»

Свідоцтво «Про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції»
Серія ДК № 6109 від 27.03.2018 р.

Адреса видавництва: 04053, м. Київ, вул. Обсерваторна, 25
www.osvita-dim.com.ua



ISBN 978-966-983-387-7



9 789669 833877

©. 2015
7/11/2015