

Галина Яструбецька

# ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

*Монографія*



УДК 821.171.2.02  
ББК 83.3 (4УКР) 0–22  
Я 85

Рекомендовано до друку Вченою Радою  
Східноєвропейського національного університету  
імені Лесі Українки  
(Протокол № 4 від 29 жовтня 2013 р.)

**Яструбецька Галина.** Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.

*У монографії розгорнуто авторський проект дослідження українського літературного експресіонізму в аспекті розвитку явища у часі й просторі. В основу покладено тезу про збіжність основ експресіоністичної ідеології з базовими постулатами світобудови. Аргументується положення про автентичність, елітність естетичної парадигми, підставовість енциклопедичного масштабу існування національного варіанту експресіонізму.*

*Адресована літературознавцям, викладачам вищої школи, вчителям-словесникам, студентам-філологам, усім, хто цікавиться історією української літератури.*

В оформленні обкладинки використано роботу Ганни Собачко-Шостак

#### **Науковий редактор:**

доктор філологічних наук, професор **Ю. І. Ковалів** (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

#### **Рецензенти:**

доктор філологічних наук, професор **О. Г. Астаф'єв** (Київський національний університет імені Тараса Шевченка);

доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України **Л. І. Скупейко**;

доктор філологічних наук, професор **С. І. Хороб** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника)

ISBN 978-617-517-174-5

© Яструбецька Г. І., 2013  
© ПВД «Твердиня», 2013

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	5
<b>Розділ I. Історико-теоретичні засади експресіонізму та його української модифікації</b>	
1.1. Імпресіонізм – експресіонізм: проект стильової дифузії .....	11
1.2. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект .....	28
1.3. Експресіоністична ейдологія .....	40
<b>Розділ II. Протоекспресіонізм в історії української літератури</b>	
2.1. Прологомени до вітчизняного експресіонізму. Поєма «Похорон» І. Франка .....	52
2.2. Елементи експресіоністичної поетики в художньому просторі Ольги Кобилянської (на матеріалі новели «Битва») .....	59
2.3. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму .....	62
2.4. Потенційні можливості експресіоністичного стилю А. Тесленка .....	71
<b>Розділ III. Національний варіант експресіонізму кінця XIX – першої половини XX століття</b>	
3.1. Експресіоністичні універсалії прози В. Стефаника .....	87
3.2. Локалізація експресіонізму в історико-літературному просторі України 20-х років XX століття .....	96
3.3. Трансцендентний натуралізм «Блакитного роману» Г. Михайличенка .....	113
3.4. Одержимий літературою: про експресіонізм А. Головка .....	130
3.5. «Імпресіоністичний експресіонізм» прози М. Хвильового .....	146

3.6. Експресіоністична репрезентація західноукраїнського журналу «Вікна» (30-ті роки ХХ століття) .....	165
3.7. Парадигма примітиву в поезиці експресіонізму творчості Т. Осмачки .....	184

#### **Розділ IV. Експресіоністична меритократія другої половини ХХ – початку ХХІ століття**

4.1. Експресіоністичні доміанти поезії В. Стуса .....	199
4.2. В. Дрозд: експресіонізм роману «Листя землі» .....	246
4.3. Експресіоністичний горизонт можливостей збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука .....	282
<b>Висновки</b> .....	316
<b>Література</b> .....	323
<b>Іменний покажчик</b> .....	364

---

---

## ВСТУП

Літературознавці констатують, що в світовій науковій практиці ХХ ст. «основною категорією літературного процесу виступає стиль, котрий трактується широко, охоплюючи всі рівні літературно-художньої творчості. Отож за своїм характером та структурою він є категорією універсальною» [254, 242]. Експресіонізм, подібно до інших великих стилів, «існує в двох явленостях: як тип чи первень художньої творчості, закладений іманентно в метаструктуру образно-художнього мислення, що дискретно проявляється в літературі й мистецтві різних епох та стилів, і як сформована й структурована художня система, локалізована в культурно-історичному просторі» [254, 268]. Такий погляд на історію експресіонізму дасть можливість уникнути механістичного тлумачення мистецького феномену, що набув інтенційованості і зредукувався в певному типі творів локальної й темпоральної конкретики задля ствердження сакральності, а значить непорушності фундаментальних основ існуючого світопорядку. Здебільшого у поглядах на літературні явища переважає принцип стратифікації і детермінізму. Схематично історія напрямів і стилів постає у вигляді висхідного вектора – тільки в одному напрямку, тільки вперед, один за одним, проходячи кожен один-єдиний онтогенетичний цикл. Однак превалювання певних канонічних поглядів, навіть їх довготривалість ще не є гарантією правдивості, тому що «істина, буває, в більшому обсязі відкрита науковим еретикам, аніж ортодоксальним представникам наукової думки [...] наукова думка розвивається складним шляхом і [...] для того, щоб

доведення істини були усвідомлені сучасниками, потрібна довга праця і збіжність (! – Г. Я.) часто абсолютно виняткових сприятливих умов. Навіть істини математики утверджуються інколи важко, часом десятки років чекають визнання» [48, 229–230].

Історія літератури в її найрізноманітніших стильових утвореннях – статистичний результат процесу духовної діяльності людини впродовж її існування як особливої складової частини життя на Землі. Найперші тексти, з якими ознайомилося людство, – зовнішньо далекі від сучасних, але внутрішньо, структурно і сутнісно однакові. Переклади шумерських, старовавилонських письмен космогонічного змісту, не кажучи вже про пізніші релігійно-містичні джерела – коптські, кумранські – виказують такий рівень розвитку літературно-естетичної думки, який свідчить про те, що «може зростати естетична чуттєвість і витонченість, але зміна напрямків у мистецтві не означає прогресу. Ніяк не можна твердити, що сучасні письменники перебувають на більш високому ступені розвитку, ніж Софокл, Данте або Шекспір. Зміна класицизму, романтизму, реалізму, символізму, сюрреалізму, експресіонізму та ін. не означає розвитку, але означає історію людської душі і відображення її шукань» [29, 285].

В історії й теорії літератури поширене уявлення, що стиль експресіонізму найсприятливіший ґрунт для свого розвитку знайшов у Німеччині і згодом, де б він не утверджувався, його творчо наслідували, як правило, в «німецькій проекції».

Таке твердження стосується конкретно-історичного факту формування й утвердження стилю, але не враховує експресіоністський тип світобачення, який виходить за межі певного історичного контексту, може з'являтися в інших просторово-часових вимірах. У книзі «По лабіринтах авангарду» В. Турчина висловлена думка про те, що «ніхто не знає, коли почався експресіонізм і чи завершився

на цей час [...] можна допускати, що це вічний «ізм» авангарду, який проходить кілька етапів розвитку...» [353, 70]. Гіпотетично експресіонізм включає в себе такі періоди, як грецька архаїка, середньовіччя, бароко, романтизм, модернізм, і це на рівні дефініцій оформляється в лексичний ряд: протоекспресіонізм, експресіонізм, ліричний експресіонізм, абстрактний експресіонізм, неоекспресіонізм, пост-експресіонізм.

Подібна інтерпретація експресіонізму має своїх прихильників у особі таких, як К. Едшмід, котрий з притаманною йому категоричністю твердить, що експресіоністичний спосіб вираження не німецький, не французький, а наднаціональний; що він – не програма стилю, а питання душі й існував у всі часи [251, 310–311]. М. Бердяєв також дотримується думки, що «не тільки є напрям у мистецтві, названий експресіонізмом, але всяке мистецтво і всяка краса – це експресіонізм» [29, 329]. М. Гнатишак по-максималістськи підходить до диференціації «стильових» світоглядів, залишаючи право існування за імпресіоністичним та експресіоністичним типами творчості [70]. Діяльність великих митців, як зауважує Д. Наливайко, може і здебільшого відбувається поза стильовими течіями, «не вкладаючись в жодну з них» [255, 46]

С. Хороб на підставі аналізу національного літературного процесу не погоджується з міркуваннями, що ця ідейно-стильова модель літературно-мистецької творчості регламентується виключно першою чвертю ХХ століття, що її поява зумовлена насамперед соціальною кризою розвитку суспільних відносин на зламі століть і трагічними обставинами Першої світової війни, що вона виникла спочатку і лише в Німеччині [377, 251].

Експресіоністичний тип світобачення спостерігається в глибині тисячоліть – у неоліті. Стосується це, насамперед, печерного «розпису», петрогліфів, сучасним варіантом яких вважають графіті – первіснообщинну, неелітарну форму абстрактного експресіонізму (Дж. Джейкокс). Існує

експресіоністичний первень, притаманний образно-художньому мисленню в усі часи. Він виникає сам по собі завжди і всюди, не може бути й мови про його пряме запозичення. Конкретний зміст і артистична локалізація експресіоністського тексту у графічних і неграфічних формах появляються в різні часи.

Такий підхід до вивчення явища експресіонізму не суперечить існуючій тенденції дослідження літературних стилів і напрямів, що полягає в їх диференціації, як правило, на два типи. Представники цих двох різних типів цінують не те саме: одні – «ідеал спокійної урівноваженої краси» [383, 29], для других «краса не є єдиною естетичною цінністю літературного твору, поруч краси стоять інші цінності, та до естетичної сфери приймається навіть незугарне...» [383, 29]. «Хвильова теорія» Д. Чижевського розгантає ідеї літературно-мистецького розвитку, представлені свого часу Г. В. Ф. Гегелем (об'єктивно-суб'єктивна природа творчості), Г. Вельфліним (циклічна концепція стильової еволюції), Р. Бартом (два види значень у літературному тексті: денотація і конотація). У Л. Тимофєєва такий погляд постав як розмежування на реалістичний і романтичний типи світобачення [344]. Літературознавець О. Астаф'єв пропонує розрізнати мімезисну й немімезисну образність як вербально явлені глибинні інтенції художньо-естетичної свідомості, виражені у певних формальних потоках, у феноменах основних напрямів мистецтва. На його думку, «дві найпотужніші стильові моделі системи немімезисної образності – експресіонізм та екзистенціалізм» [10, 152].

У контексті феноменологічних характеристик літературного процесу перебуває і теорія психологічних типів творчості К. Г. Юнга. На її основі, переосмисливши аполонічно-діонісійську доктрину Ніцше, Марія Моклиця розробила власну психомодерністичну ейдологію. Згідно з поглядами Марії Моклиці, «експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ...» [237, 96]. Експресіоністична людина – архаїчна



людина, або, як означив В. Стус – дикун (в розумінні абсолютизованої, не цивілізаційної щирості й безпосередності).

На користь експресіоністичності як «вродженої» особливості світу взагалі і людського в тому числі свідчить такий емпірично доведений факт: простір живої клітини різко дисиметричний (що було відомо ще з часів Л. Пастера), або, інакше кажучи, для нього властиве закономірне, стійке порушення симетрії. Цю ідею далі розвинув В. Вернадський, дійшовши висновку про принципову неоднорідність простору – часу, котрий також підкоряється закону дисиметрії. Науковець екстраполював це ж положення і на пізнання загальних закономірностей будови нашої планети, земної кори, біосфери, довів, що біосфера еволюціонує в ноосферу [48, 505–507]. Отже, один з основоположних принципів експресіоністської поетики, а саме – дисгармонії, гетерогенності, що спричиняє динаміку системи і визначає мету – постійне стремління до гармонії, ідеалу – це питома властивість життя в універсальному значенні цього поняття.

Х. фон Еренфельс (Прага, 30-ті роки ХХ ст., психолог) вказав на закономірний просторовий вплив на психічне життя особистості. Він звернув увагу на потребу визнання асиметричних геометричних образів, структур для візуального обширу, для мелодії тонів та інших подібних явищ, зв'язаних з будовою мисленнєвого апарату.

Існує ще один науковий факт на користь експресіонізму, необхідності його існування, він має стосунок до концепції експресіоністичної особистості. Варто додати, що цей факт підтверджує імпресіонізм експресіонізму, або експресіонізм імпресіонізму. «В мікроскопічному розрізі світу одна гепталійонна сантиметра – міра протона – така ж реальність, наповнена змістом, як і десятибільйонна частка секунди, протягом якої атом полонію, проходячи через атом вісмута, дає атом свинцю. Кожен з цих атомів у цей мізерний проміжок часу отримує свою надскладну, різко відмінну будову, проявляє свої закономірні рухи.

В цьому явищі мікрокосмосу, для нашої свідомості бездонному, ми підходимо до *дроблення* особистості: скільки несвідомих і свідомих процесів переживає кожен з нас за мізерну частку часу, за миттєвість! «Бувають миттєвості в житті кожного, коли це усвідомлюється явно і з відчуттям певності», – констатує В. Вернадський [48, 515].

Науково-природознавчий контекст експресіонізму, звідки випливає висновок про логічність і природність саме такого рівня художньої свідомості, полягає в дисиметрії, ентропії, анізотропності, енантіоморфності, неоднорідності.

Коли йдеться про таке внутрішньо суперечливе, гетерогенне явище, як експресіонізм, то неоднозначності суджень про нього не уникнути, тим більше, що треба враховувати, як уже говорилось вище, *спосіб* вивчення його історії, стан суспільної свідомості й наукового світогляду.

Експресіоністичність художнього типу світобачення має потенціал «сервіліста», що дає змогу модифікувати стильові константи згідно з часом. Вона коригується суспільно-історичними та історико-літературними умовами. Цим можна пояснити те, що «експресіонізм як загальноєвропейське мистецьке явище ніколи не був цілісним, не мав єдиної парадигми, викінченого теоретичного оформлення, навіть його генезис і нині залишається спірним» [234, 333]. Експресіонізм «задуманий» на вимогу духу і потребу душі. Попри те, що творча особистість з погляду експресіонізму ґрунтована на структурі її духовної автентичності, вона корелюється як змістом конкретного твору, так і детермінантами навколишнього світу, лишаючи «первинний текст» за Словом.

---

---

## РОЗДІЛ І. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ ТА ЙОГО УКРАЇНСЬКОЇ МОДИФІКАЦІЇ

### 1.1. Імпресіонізм – експресіонізм: проект стильової дифузії

Об'єктом і предметом українського літературознавства національний варіант експресіонізму став пізніше, ніж цей стиль виник у конкретно-історичній ситуації розвитку національного письменства. Інтерес до цього явища зародився після того, як на материковій Україні з'явилась книга «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» Олександри Черненко. Згодом активізація дослідницької думки в напрямку вивчення модернізму й авангардизму пожвавила увагу й до експресіонізму (О. Астаф'єв, Лариса Левчук, Марія Моклиця, Оксана Осьмак, В. Пахаренко). Підсумковий характер мають збірники наукових праць з проблем експресіонізму за редакцією Т. Гаврилівна (2002, 2004, 2005 рр.).

Філософсько-світоглядні засади, особливості поетики, історичні аспекти українського експресіонізму знайшли висвітлення в працях вітчизняних літературознавців як супровідні в рамках інших проблем або ж у процесі осягання стильового феномену окремого автора (Валентина Барчан про поезію Т. Осьмачки, Лариса Залеська Онишкевич про українську модерну драму, Неллі Корнієнко про евристичні художні моделі Леся Курбаса, Наталія Костенко про життя, творчість і особливості віршостилістики М. Бажана, І. Кошелівець при висвітленні творчої біографії О. Довженка, Раїса Мовчан аналізуючи український модернізм 1920-х;

А. Печарський досліджуючи творчість О. Турянського, Р. Піхманець – новели В. Стефаніка, Тетяна Свербілова – драматургію В. Винниченка, С. Хороб – розвиток модерністської системи художнього мислення в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., М. Кодак – проблему «авторська свідомість і класична поетика», Наталя Шумило – процес самоусвідомлення українськими письменниками самотності національного літературного процесу кін. XIX – поч. XX ст.). Оксана Осьмак пропонує погляд на експресіонізм як на феноменологію.

Залежно від того, чи сприймається явище у вузьких часових рамках і крізь призму так званого «комп'ютерного» мислення (роздрібненого, розпорошеного) зі схильністю до спрощеної формалізації, механістичності, чи прагнемо оцінювати його з позиції фундаментальних істин, синергетичних законів, явище, зокрема, межі його присутності в просторі й часі, пропорції естетичних ферментів змінюватимуться. Наскільки це відповідає реальному стану речей, можемо спостерігати з ситуації, яка склалася навколо українського експресіонізму в 10–20-х роках XX ст. – період, значимість якого для виявлення якісних характеристик української літератури є безперечною. Аналіз літературно-критичних та нечисленних теоретичних текстів 20-х років на предмет теоретичного дискурсу імпресіонізму та експресіонізму дасть можливість побачити, *якими* дані літературно-стильові феномени зафіксувалися в українській творчій свідомості, який резонанс мали ці явища в мистецькому житті XX століття.

Осмилення явища імпресіонізму в українській літературі та усвідомлення його саме як імпресіонізму – найактивніше у 20-х роках XX ст. Осягнення цього феномену відбувалось починаючи з визначення й закінчуючи міркуваннями-прогнозами. Контроверсійний характер цих міркувань більш ніж очевидний.

С. Пригодій констатує, що проблема імпресіонізму безпосередньо ставилась і розроблялась у працях С. Єфре-

мова, М. Зерова, А. Лебеда, А. Музички, А. Шамрая, але переважно на матеріалі творчості М. Коцюбинського, крім того, «дослідники зосереджувалися, в основному, на „композиційних формах”, а теоретико-естетичні питання оглядалися побіжно» [292, 12]. Твердження дослідника – дискусійні. Не лише М. Коцюбинський-імпресіоніст став об'єктом літературознавчих зацікавлень. С. Васильченко «був і лишився письменником, який прийшов до української літератури в пізній стадії імпресіонізму в художній прозі...» [400, 125–126]. А. Шамрай відзначав, що імпресіонізм цього автора в першу чергу «мальовничий», оскільки письменник «розумів слово „враження” в найтіснішому значенні і намагався передати лише кольорові враження... Він засвоював колористі плями, не хотів добачати чітких обрисів...» [385, 180]. Літературознавець вказав на «вихідну точку» Васильченкової імпресіоністичної манери – переважний нахил до змалювання вечірнього присмерку чи ночі, коли фарби й лінії зливаються в дивні «вечірні арабески», в «імпресіоністичні плями» [385, 180]. Дослідник визнавав типологічну спорідненість малярського й літературного імпресіонізму, що виявилась насамперед у зверненні до пленерного принципу зображення природи. Невловима гра світла й тіней, ідеалізуюче значення нічних напівтонів стають у С. Васильченка основною метою творчого імпульсу.

В літературознавців склалася думка, що «творчість Григорія Косинки – це є справжній імпресіонізм...» [400, 134]. Детальний аналіз імпресіоністичної манери новеліста здійснили С. Щупак, Я. Савченко, А. Музичка, починаючи зі зв'язків з живописом і закінчуючи визначенням філософської концепції релятивізму, переваги конкретно-чуттєвих вражень над рефлексуючою діяльністю розуму; «...ці твори можна звести до фіксації вражень тільки двох органів: зору та слуху» [248, 39]. На імпресіоністичні вподобання вказують і заголовки творів: «Вечірні тіні», «Місячний сміх», «Заквітчаний сон». Стаття

С. Щупака [394, 22–34], незважаючи на вульгарно-соціологічну оцінку модерністської стильової конструкції Г. Косинки, містить інформацію про імпресіонізм як такий і його модифікацію як результат переломлення через призму художньої свідомості прозаїка. Літературно-критичний аналіз текстів новеліста – один з аспектів дискурсу українського імпресіонізму саме в плані окреслення поетики цього складного явища.

Ще одним автором, ім'я якого українська літературна критика пов'язує з імпресіонізмом, був М. Хвильовий, кому властиве «слово витонченого імпресіоніста-лірика» [211, 5]. Стиль М. Хвильового коріниться в його власному поетичному хисті, бо «наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії» [103, 40]. В новелах прозаїка, особливо в «Арабесках», можна виловити «золоті крупинки» дискурсу імпресіонізму: «виникають образи, які, як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця»; «нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова»; «орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти»; «і все це мчить в химерному колі асоціацій». Хвильовистський імпресіонізм підпорядкував собі у 20-х роках багатьох прозаїків, за винятком Г. Косинки й В. Підмогильного, спрямував малоформатні твори по шляху «арабескової» структурності і психологізму, що його письменник розвинув до крайньої межі [141, 350].

В. Заєць, аналізуючи збірку «Можу» А. Головка, наголошує на особливому, цілком відмінному від традиційно народницького, світовідчутті, що ґрунтується на зображенні дійсності не такою, якою вона є, «а такою, якою здається в дану хвилину дійовій особі його твору» [142, 23]. Спосіб змалювання природи в письменника також виказує імпресіоністичний підхід, так високохудожньо представлений в літературі порубіжжя М. Коцюбинським.

Виникло уявлення, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса» [103, 39], більшою чи меншою

мірою він заторкнув практично всіх прозаїків 20-х років ХХ століття.

Детально розроблений дискурс імпресіонізму в літературно-критичних текстах 20-х років свідчить про його утвердження на теренах українського красного письменства. Уже «Гроно» заманіфестувало імпресіонізм та футуризм «найбільш визначними мистецькими формами сучасності» [210, 29], а І. Кулик оголосив, що «на арені нового мистецтва реалізм виглядає як старий стоптаний чобіт, випадково залишений неохайним декоратором на фоні пожежею роз'ятреного світанкового неба» [200, 35]. Мистецтво революції, за його прогнозом, – імпресіонізм, і перед „психологічним імпресіонізмом – велика будучність» [200, 38]. Теоретичні тези І. Кулика – аргументи на користь професійного підходу до осмислення явища українського літературного імпресіонізму, його всестороннього аналізу. В. Коряк також зробив спробу узагальнити спостереження над феноменом імпресіонізму. Він окреслив його сім ознак: 1) дійсність імпресіоніст передає так, як сам її приймає; 2) нічого, крім вражень, не передає; 3) викладає сюжетний матеріал у порядку переходу вражень крізь свідомість. Власне сюжету при такій манері може й не бути; 4) дає не характер, а ледве помітні деталі; 5) в ледь окреслених моментах почуття натякає на щось позасвідоме, підсвідоме, таємне, ірраціональне; 6) об'єктивні, безособові враження; 7) розпад дійсності на низку випадкових вражень, нічим не зв'язаних уривчастих картин [183, 122].

А. Шамрай акцентував на хвилинному враженні як найбільш правдивому, на ескізності, витонченості, якщо порівнювати з реалістами [386, 206].

О. Білецький, вивчаючи проблему розвитку літературних течій в Європі в першій чверті 20-го віку, визначає імпресіонізм як «символічний реалізм», вказує на подібність імпресіонізму й романтизму, яка саме й примушує гостріше відчувати різницю. Дослідник наголошує на сенсуалістич-

ному характері імпресіонізму, доводить, що «жодна доба в мистецтві не буває цілком єдина: поруч головних течій іде чимало інших, паралельних і контрастних; кожна доба являє строкату картину одночасного існування кількох, часом діаметрально протилежного характеру стилів» [32, 270]. Кардинально протилежним імпресіонізму є експресіонізм. Кожен зі стилів опертий на фундамент світоглядних концепцій, що є взаємовиключними. Однак творча практика свідчить, що ці стилі не просто співіснують паралельно в одному художньому вимірі, але й взаємодіють у межах однієї стильової структури або індивідуальної текстової конструкції (проза А. Головка, О. Турянського, М. Хвильового).

Якщо 20-ті роки можна безапеляційно визнати періодом тріумфу імпресіонізму як у плані художньої, так і в плані теоретично-дискурсивної практики, то про ситуацію навколо експресіонізму такого сказати не можна. Ні «хартії експресіоністів», ні «бедекеру по експресіонізму» в українській літературі нема. Якщо імпресіонізм мав своїх апологетів, то експресіонізм залишений був практично на самого себе в спробах сконструювати світ за законами психофізіологічного трансцендентизму. М. Зеров з жалем констатував: «В Німеччині виростають на великі літературні постаті прозаїки-експресіоністи» [152, 39], а українські письменники не мають бажання студіювати творчий досвід інших літератур. Однак сам дослідник позбавляв експресіонізм В. Стефаніка права на існування, оскільки визначав стиль покутського новеліста як імпресіоністичний. Аналогічних поглядів дотримувалися А. Шамрай, Ф. Якубовський. Спостерігалось втягування елементів однієї стильової конструкції в орбіту дії чужорідних структурних законів. «Стефанік – імпресіоніст», – констатує А. Шамрай, і одразу ж додає: «Старанно виписує письменник найбільш антиестетичні деталі» [65, 123].

А втім, вряди-годи траплялися окремі моменти критичного визнання експресіонізму в українському пись-



менстві. В. Коряк, вітаючи появу «Синіх етюдів» М. Хвильового, захоплено характеризував їх як «картки п'яночой, міцної пролетарської творчості, напруженої, як писання німецьких експресіоністів» [181, 10]. М. Доленго, аналізуючи прозу В. Підмогильного, зауважив, що іноді фраза цього письменника спалахує гаряче з експресіоністичною виразністю [105, 271], відзначив також і напруження, виняткову концентрацію почуттів, що покладено в основу творчості цього белетриста. Ф. Якубовський наголошував на спорідненості В. Підмогильного з «неврастенічним інтелігентом Андреевим», чим опосередковано визнавав наявність експресіоністичних тенденцій в українського прозаїка.

Фройдизм як психофілософське підґрунтя, Достоевський як художня генеза – вихідні тези творчості В. Підмогильного, що визнавав К. Довгань, але не добачив експресіонізму [102, 177]. Схематичність образів, абстракція, умовність, гротеск – опорні прийоми експресіоністичного виражального письма В. Підмогильного, що виявив П. Колесник, проте не пов'язав їх з експресіонізмом [171, 11]. «Мало хто з українських письменників зміг дати героям (і читачам) таку вселенську надію і віру через всепоглинаючі безнадію і безвір'я» [406, 44], як це зробив автор роману «Місто».

Дослідники обмежувалися констатацією появи «нового, невідомого ще Радянській Україні прозового стилю» [103, 56], і то, як правило, з приводу творчості В. Стефаніка. В іншому випадку звучали риторичні питання «Але чому таке розроблення? Чому гротеск?», на які квапилися з відповіддю: «Імпресіонізм, ультраімпресіонізм, понадімпресіонізм» [400, 146–147].

Основні положення естетичної концепції експресіонізму представлено в статті «Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку» О. Білецького і монографії «Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини» (за редакцією С. Савченка, 1929), у працях Леся Курбаса, О. Бургардта, М. Бажана, В. Петрова.

Щоб в'яснити причини блокування експресіонізму, варто проаналізувати явища імпресіонізму та експресіонізму на предмет виявлення принципово спільного або ж відмінного і можливості/неможливості взаємоінтеграції. З висвітлення світогляду обох стильових течій розпочинається шлях деталізованого порівняльного аналізу цих літературних феноменів, окреслений ще в перші десятиліття ХХ ст., коли започаткувалося їх осмислення на теоретичному рівні.

В сучасному українському літературознавстві «першою ластівкою» в цьому питанні стала теоретична частина дослідження «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (1989) Олександри Черненко, де авторка говорить про зудар названих мистецьких напрямів на основі протилежних світоглядових настанов. Пізніше С. Пригодій продовжив традицію опозиційного підходу до характеристики імпресіонізму та експресіонізму на ґрунті порівняння імпресіоністичного та експресіоністичного типуажу [292, 180]. Аналогічного принципу бінарності дотримується більшість із дослідників імпресіонізму: вочевидь, експресіонізм – найкраще тло для увиразнення питомих ознак імпресіонізму. Оскільки теоретична розробка імпресіонізму більш поширена, ніж його стильового «опонента», то уявлення про нього чіткіші й повніші. Так В. Пахаренко, визначаючи особливості експресіоністичного стилю, зауважує, що «на межі ХІХ—ХХ ст. в європейському малярстві, а згодом і музиці та літературі *на противагу* [курсив – Г. Я.] імпресіонізові утверджується новий стиль – експресіонізм. Головна розбіжність між імпресіонізмом та експресіонізмом – у світогляді» [280, 57].

Стильовий образ світу зумовлений певною налаштованістю на життя, природу, суспільство. Ці погляди оформлюються у відповідні концепції — ідеологічні, філософські, етичні, психоаналітичні. Одні з них виникають паралельно з художньо-естетичними концепціями і вказу-

ють, що зміни у свідомості людства фіксуються на всіх рівнях. Інші постають дещо пізніше, уступаючи в першості малярству, чим підтверджують його особливий статус у розвитку цивілізацій.

Філософську базу імпресіонізму становить:

1) релятивізм, що ґрунтується на принципі відносності людських знань, надаючи йому цілковиті права, спростовує момент абсолютно істинного в знаннях – і на цій підставі заперечується об'єктивна істина (не об'єктивний світ), пізнаваність світу («поправка на суб'єкта»). Згідно з цим імпресіонізм значною мірою перебуває в силовому полі реалістичної настанови;

2) філософський позитивізм та емпіризм; єдиним джерелом істинного знання проголошено чуттєвий досвід. Звідси – *емпіричний* сенсуалізм імпресіоністичного персонажа і сенсорний характер імпресіоністської картини світу (Г. Косинка, М. Хвильовий).

Хронотопу імпресіоністського тексту властиве «тут-існування» і «тепер-існування», локалізація часопростору, перевага гносеологічної концепції дійсності. З цим пов'язана атомізація, деталізація, а також індивідуалізація, суб'єктивізація.

Принцип миттєвості, а отже, одиничності, разовості, фрагментарності, арабесковості, принцип враження – визначальний в імпресіоністів. Плинність, мінливість – «вивільненн часу» – це також пов'язано з релятивістичною основою.

В ідейному плані імпресіонізм характеризується розгалуженістю, багатозначністю. Так Г. Косинку звинувачували в тому, що в його творах ідеологічні позиції нечіткі, завуальовані.

Природі експресіонізму співзвучні філософські концепції інтуїтивізму, ірраціоналізму, антропософії, екзистенціалізму, феноменології. Домінанта буттєвого — ось визначальна ознака експресіоністичного тексту, тому онтологізується як слово, так і текст у цілому, що поетично передав Ю. Тувім:

Мова знає буття, яке здобуває.  
Слова кров — гнівом — співає?  
Рве небо порив полум'яних строф,  
Сплавляє в вогненний стовп.  
Світло, що світить, не кане у Лету.  
Бог тілом стає, поети! [349, 75].

В експресіонізмі синтезуюча, конструктивна роль належить духові. Звідси – глобалізація, універсалізація, персоналізація (від юнгіанських «персона», «самість»), соліпсизм (останній зумовлює обов'язкову ознаку експресіоністичного тексту — автобіографізм, звичайно, не в розумінні ідентичності зовнішніх подій).

У плані хронотопу експресіонізм характеризується позачасовістю, позапросторовістю. З цим пов'язане функціонування архетипів. Архетипна структурність – ще одна властивість експресіоністичного твору. У плані морально-етичному експресіоніст – сповідувач абсолютних, вічних цінностей, хоча й порушується проблема вини й кари. Їй, як зауважує В. Пахаренко, експресіоністи приділяли посилену увагу. Голос сумління виявляє чистоту людської душі, її первосутність, повернення до якої – завдання експресіоністів.

Водночас стиль характеризується відсутністю безлічі відтінків, що роблять невловимою різницю між добром і злом, нема метафоричного серпанку, що накидається на світ і робить з нього прекрасне видиво – є чітке усвідомлення, а відтак розмежування Добра і Зла, Неба й Землі і спрямування всіх зусиль на розвиток по вертикалі шляхом викорінення Зла. Це може відбутися тільки через смерть, яка виступає в ролі морального фільтра, а також стає своєрідним гарантом вивільнення духовної субстанції з біофізіологічного полону. Онтологізація смерті в експресіоністичних текстах пов'язана з апокаліптичними мотивами, що викликає есхатологізм художнього мислення. Це, своєю

чергою, зумовлює культ страждання, абсолютизує біль, тоді як в імпресіоністів утверджується принцип естетичного гедонізму, і замилювання присутнє навіть там, де, логічно, мав би бути осуд або хоча б неприйняття (наприклад, «Persona grata» М. Коцюбинського, «Місячний сміх» Г. Косинки). Імпресіоністичне слово, сказати б, виконує косметологічну функцію. Сугестуючи, воно занурює у світ прекрасних ілюзій, зовнішніх форм, кольорів, запахів, звуків, даруючи відчуття краси й неповторності минущої миті.

Слово експресіоніста – скальпель хірурга, який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприаявити те, що під нею. Біль і смерть мають постійний ескорт – агонію, конвульсії, кров, рани, крик, стогін, муку, навіть якщо це мука народження нового слова, не кажучи про біль народження *нової* людини, а тим паче нового світу:

Та у розкоші й муці час надходить кричати  
Тим, як кесарів розтин, з'рубкам Божим на тілі:  
І кровоточать голови, лезом сонця надтяти,  
І лона, роздерті словом, як дитям породіллі [349, 74].

Імпресіоністичний текст виконує релаксаційну функцію, врівноважуючи антитетичні ознаки, явища, предмети, властивості. Адже ракурс бачення змістить акцент, зітре різкі контури, пом'якшить контрасти і перетворить непримиреного ідеологічного ворога на глибоко нещасну істоту (твори М. Хвильового), злочинця, ката на стражденну людину (проза М. Коцюбинського), подружню зраду на місячну феєрію («Місячний сміх» Г. Косинки), звичний пейзаж — на чарівне видово.

Експресіоніст не дбає про естетичні ефекти. Апокаліптичний (чи то особистий, чи то загальний) контекст цьому не сприяє. Своїм завданням експресіоністи вважають знищити буденну людину, проїняти її жахом від усвідомлення масштабів своєї малості, примусити її вольовим зусиллям «вилущувати речі з дійсності» (за Т. Манном). Цей процес

супроводжується не тільки страхом розуміння своєї недосконалої, а й страхом невідомості, адже у справі вмирання-самонародження досвіду немає.

Імпресіоніст бачить своє покликання в нюансуванні, атомізації дійсності, як стверджують дослідники. Тому така багата й поліфонічна його кольорова, звукова, запахова палітра (творчість М. Хвильового). Натомість експресіоніст володіє даром внутрішнього бачення, його око — рентгєнівське, це так зване третє око:

І світяться зорі,  
    і тліють жалі,  
 Стенаються грози,  
    схиляються люди  
 Над оком уважним і мертвим землі,  
 Однаково й рівно усі віддалі  
 Відбившись на плівці полуи.  
 І відблиски гроз, і людей, і подій,  
 Переламлені та розпухлі,  
 Лежать, як осуга, в безодні сліпій,  
 В земному, бездонному кухлі.  
 Всі види країни,  
    всі тіні віків  
 Ховає в безодню неситу  
 Око роззявлене сліпаків,  
 Севбирущий колодязь світу... [16, 85].

Творчість експресіоністів має візійний характер, часто – провидчий, це – одкровення, тому езотеричність – типова ознака експресіоністичного тексту. Інакше кажучи, метаісторичне проривається в історію. Оскільки це стосується духовного досвіду, а він не може оформитись у поняття, не може отримати визначення, то залишається один шлях – шлях інтуїтивного осягнення та описання цього процесу завдяки символістичній природі слова (феноменальний світ, даний у відчуттях, відступає перед подіями ноумєнального, того, що осягається розумом). У цій ситуації ви-

являє себе подвійна воля (воля того, кому одкривається істина, і того, хто її здобуває через слово). У такому разі експресіоністичний текст споріднений із біблійним. Експресіонізм як концепція близький до християнства, особливо у трактуванні М. Бердяєва: «...існує складна екзистенційна діалектика божественного і людського...» [29, 266].

Концепцію експресіоністичного героя варто визначити як антропософську, імпресіонізм же антропоцентристський за своєю сутністю. Дух осягається через одкровення, через осяяння і стає наслідком потужного вольового акту, якому передувала велика робота об'єкта-суб'єкта у плані наближення до Абсолюту; просвітлення («осяяння екзистенції» – К. Ясперс) сталося в результаті могутнього потрясіння ества в межовій, екстремальній ситуації. Модус експресіоністичного героя визначається як екстаз, криза, злам (травматична свідомість). Відповідно, експресіоністський текст має екстатичну природу на відміну від елегійно-спокійної імпресіоністичної. Динаміка, яка в імпресіоністичному творі ідентична «вивільненню часу», є результатом прагнення відтворити все мінливе, плинне у природі й у психіці людини, в експресіоністичному тексті стає настільки інтенсивною, що виникає ефект відсутності механічного руху («поза межами болю», О. Турянський), аналогом чому може бути епіцентр смерчу. На мовному рівні це виявляється в культивуванні слів з особливо виразною конотативно-емфатичною основою. Екстаз – момент прориву у трансцендентне, а отже, вивільнення з матеріального; це – психічний «дев'ятий вал», що нищить буденну людину й буденний світ, не прикрашає, не завуальовує, як це робить імпресіонізм, а руйнує, деформує, ламає, умертвляє заради народження нового, якісно іншого (експресіоністська катастрофічна іконографія). Для означення такого явища існує поняття «апокаліптично-месіанський експресіонізм» [123, 28].

Супровідним процесу творчої деструкції стає біль. Тому не краса, а біль (або «краса» болю) стає центроорганізую-

чою силою у процесі творення естетичного виміру експресіонізму. Слід зауважити, що експресіоністична образність (експресіоністично-риторична «матерія») як «принцип індивідуалізації» засадничих філософських концепцій значною мірою має за джерело виражальні засоби українського літературного бароко, зокрема спіритуалістичний словообраз, що оприявнює земну екзистенцію як проміжну й перехідну ланку у процесі трансцендування. Такі засоби – це гротеск, гіпербола, оксиморон, контраст, умовність, одивнення.

Експресіоністичному «діонісійському», «темному» слову притаманне, окрім містичного, ще й одверто натуралістичне забарвлення, особливо там, де картина має виразно есхатологічну семантику зі включенням потворного (апокаліптична метафорика загибелі й розпаду). Травматичний аспект експресіоністської поетики в такому разі стає авангардним. Знаючи антиномічну природу експресіонізму, варто звернути увагу на присутність утопічно-ідеалістичного дискурсу, до речі, превалюючого в імпресіонізмі. В експресіонізмі, як правило, ідеальне, гармонійне – кінцевий результат, те, що має настати, а в імпресіонізмі – це вже наявне, суще, нехай навіть ілюзорно-миттєве. Натомість першоелементом імпресіоністичної світобудови виступає метафора, що також викликає двоаспектність: аспект реального і такого, що постає крізь призму цієї миті, враження, миттєвої асоціації (ефект оптики, ракурсу).

Порівняльний аналіз двох естетичних феноменів спонукає до висновку, що не все так просто й однозначно опозиційно в цих стильових структурах, що більш поширений погляд менше відповідає наявному стану речей. Художня практика радше підтверджує думку, що заявлений у студіях про експресіонізм консенсус, суть якого полягає в поляризації експресіонізму та імпресіонізму, стосується термінологічного аспекту проблеми (враження – вираження) і концептуально-філософської платформи, що в теорії постають антагоністами, коли на практиці радше виявляють антиномічний зв'язок.



Отже, варто спрямувати пошуки не тільки в напрямку встановлення розбіжностей, а й подібностей, оскільки це допоможе розв'язати проблему блокування українського експресіонізму. Розблокування цього літературного явища відбулося значно пізніше його появи на українських літературних теренах, внаслідок чого М. Хвильовий – імпресіоніст (Ю. Меженко) сьогодні постав як автор експресіоністичних творів (Віра Агеєва, Ю. Безхутрий, М. Кодак, В. Яременко, М. Сулима); В. Стефаник закріпився на вершинах експресіоністичної новелістики (Олександра Черненко, М. Коцюбинська, С. Хороб), перебуваючи на початку ХХ століття в силовому полі імпресіоністичної критики (М. Зеров). Список можна продовжувати, і його доповнять імена Ольги Кобилянської, А. Головка, Г. Михайличенка...

Ситуація «невчасності» українського експресіонізму пояснюється, на нашу думку, силою взаємодії цих структур і наявністю спільних істотних стильових атрибутів та інтенцій. Експресіонізм характеризує ідеологічна апорія: його тоталітаристський, авторитарний, волюнтаристський потенціал controvertує з ідеологічно-утопічним. Як зазначалося вище, імпресіонізм також амбівалентний за своєю ідеологічною природою: прагнучи подати якнайдостовірнішу, найоб'єктивнішу картину світу, він наріжним каменем своєї концепції робить одиничне, суб'єктивно-ідеалізуюче. Таким чином, обидві структури можуть слугувати як розхитуванню моральних основ суспільства (експресіонізм – тоталітарність і супровідна йому жорстокість, садизм; імпресіонізм – уседозволеність і всепрощеність і, відповідно, аморальність), так і презумпції краси, ідеалу. Згідно з останнім мотив бунту проти обивательщини домінує як в імпресіонізмі, так і в експресіонізмі. Обидві стильові субстанції сугестивні. Емоційно-психологічна флюоресценція – важлива іманентна ознака імпресіонізму та експресіонізму.

Т. Анц – марбурзький дослідник проблем модернізму та постмодернізму – зауважує, що «складносурядність,

фрагментарність, любов до відкритих і відкидання закритих структур, децентроване автономне життя окремих частин на противагу до надбудованого смислового центру стали основними рисами експресіоністичного стилю» [123, 13]. Таким постає вербалізований процес дезінтеграції свідомості. Фрагментаризація – контрапункт, де сходяться імпресіонізм та експресіонізм. Окремішність – структуруючий принцип імпресіонізму. Хаос – кунсткамера експресіонізму. «Дезінтеграція світу як цілості належить до основних чинників проблемної феноменології культурного модерну. Зрозуміло, йдеться про дезінтегративність сповненої страху не за світ, а за себе свідомості. Її екстраполяція „фрагментаризований світ” – це тільки один бік медалі, якнайкраще виексплуатований в експресіонізмі», – зазначає Т. Гаврилів [123, 82]. Фрагментаризація дійсності, розпорошення, розщеплення «Я» (в експресіоністів – утрата «Я», універсализація) характерні також і для імпресіонізму. Варто пригадати, якої критики зазнав найвиразніший представник імпресіоністичної стильової школи 20-х років ХХ ст. Г. Косинка саме через абсолютизацію фрагменту.

Паратаксічний синтаксис адекватний дезінтегративному мовленню. «Телеграфічність» стилю, «рубана фраза» – камінь спотикання для дослідників, що ідентифікують художній текст з тою чи тою стильовою структурою. Адже грань між імпресіоністичною свідомістю, яка сприймає і відображає фрагментований світ, і експресіоністичною, яка рефлексує з приводу дезінтеграції світу і самої себе, – дуже тонка, важко вловима. «Телеграфічність» стилю можна сприймати як імітацію потоку свідомості (імпресіонізм – поглиблений психологізм), але такий стиль – також і еквівалент експресіоністичного відчуття розструктурованої, деформованої, травмованої болем реальності. Мабуть, чи не найяскравіша ілюстрація такої складної стильової діалектики – це рання проза М. Хвильового.

Безтілесність, розрідженість природи, плинність (вивільнення часу), естетство, розгалуженість і багатолікість

ідеї (релятивістична філософська основа), увага до деталей, атомізація дійсності (насамперед це зумовлювало вишуканість мови) – класичні ознаки імпресіоністичного стилю. Те предивне царство світла, яке відкрили, або принаймні утвердили в мистецтві імпресіоністи, перенесене в царину літератури, узалежнило зображувану дійсність від світло-кольорового ракурсу.

Імпресіонізм як квінтесенція реалізму, як естетизований варіант натуралізму зосереджувався на зовнішніх проявах природного світу у всіх можливих нюансах і відтінках, а також на сиюхвилинних настроях, що їх імпресіонізм фіксував і накопичував якнайбільше (це була, за Оленою Євніною, «особлива форма психологізму»). Отже, в імпресіоністичному тексті світ природи і душі людини поставав скопійованим якнайточніше. Це – той емпіричний «фактаж», на основі якого вибудовувалась дійсність. Сенсорика – інструментарій першої необхідності для ідентифікації імпресіонізму – поезики, що має ціллю показати, яких меж може сягнути споглядальна майстерність митця. Є раціональне зерно у твердженні, що «імпресіонізм – це насамперед мистецька техніка, це «вчення про стиль», є підстави розглядати його «як один з художніх напрямків, що змінюється з кожним поколінням» [90, 51] і формальні здобутки якого можуть слугувати ідейно-художнім цілям, кардинально протилежним концептуальній настанові імпресіонізму.

Ціннісні маркери імпресіоніста для експресіоніста – вихідна точка художньої творчості. Звільнити дійсність від дійсності задля оприявлення сутності, що незалежна від часопросторових (соціальних, економічних, історико-культурних) факторів – це завдання тих, хто хотів повернути людині людину, світові – його не знищені цивілізацією природні ритми.

Крайня емоція, криза свідомості, межа існування, інтенсифікація пам'яті, активізація архетипів, трансценденція, танатографічний досвід – така психологічно-світо-

глядна парадигма зумовлювала образотворчий арсенал, де переважали гротеск, гіпербола, синекдоха, оксиморон. Згущення барво- і звукосемантики до межі надриву. Концентрація почуття і думки до стану вибуху. Трансформація поліфонії світу в єдине абсолютне. Емпірика виконує протилежну імпресіонізові функцію.

Що ж до категорії болю як визначальної в експресіоністичній концепції, то в імпресіонізмі вона теж має місце: тільки це біль краси, а не краса болю, як у експресіонізмі. Зрощеність імпресіонізму та експресіонізму виявляє себе навіть у тому, що в понятійному континуумі експресіонізму, окрім категорії «інтенсивізм», «метафізичний натуралізм», «психофізіологічний трансцендентизм», фігурують також назви «ультраімпресіонізм», «понадімпресіонізм».

Отже, не суперечитиме істині твердження, що експресіонізм, у всякому разі в українській літературі, виник *не на противагу* імпресіонізму, він став «особливою» формою імпресіонізму, «світлом» імпресіоністичного Абсолюту, «мозком душі» (Леся Українка) імпресіонізму. Саме тому експресіонізм не розминувся з українською літературою, як констатує М. Сулима [123, 146], він проіснував певний час інкогніто, витримуючи критичну експансію.

## **1.2. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект**

Розмитість стильових контурів — мабуть, заледве чи не визначальна риса української літератури взагалі. Українського експресіонізму в період його оприявлення в національному естетичному просторі це стосується також, чим і пояснюється його «відсутність» у критичному дискурсі 20-х років ХХ ст. Для підтвердження статусу автономності, а отже, свого роду віталістичності експресіонізму, треба розглянути питання його кореляції з авангардизмом і модернізмом – двома потужними естетичними системами.

Дефініції «модернізм» і «авангардизм» ряхтять багатьма гранями, відбиваючи в собі цілу історію сходження думки до предмета. Якщо такий стан речей є бажаним і необхідним у процесі творення «придатної до філософського розмислу мови» (Оксана Забужко), то в ситуації названими літературознавчими поняттями це призводить до серйозної дефінітивної розбалансованості.

Модернізм як особлива естетико-філософська практика за своєю стильовою природою є поліваріантним. Цей факт ні в кого не викликає ні сумнівів, ні заперечень. «Вибрики Пегаса» починаються там, де мова заходить про розшифрування змісту «полі-»: конкретизації особливостей кардинальної зміни естетичного світогляду, проявленої на зламі ХІХ і ХХ століть.

Про модернізм мовлять як про ЩОСЬ само собою зрозуміле, не помічаючи апорії власних концептів навіть у межах однієї статті, або ж висловлюються настільки неконкретно, що залишається досить багато місця для розмислів. У статті Д. Наливайка поруч з термінами «декаданс» та «авангардизм» трапляється поняття «фундаментального модернізму», «власне модернізму», «зрілого модернізму», якому «притаманна велика кількість течій, шкіл (*яких?* – Г. Я.), індивідуальних явищ, що не зводяться до художньо-стильового знаменника» [255, 46]. «Декаданс, – пише Наливайко, – використовує стилі різних художніх течій – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму тощо» [255, 46]. Найпереконливіше модерністські інтенції, як стверджує дослідник, проявляються у «фундаментальному модернізмі» – у творчості Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста, У. Фолкнера, А. Камю.

У контекст власне модернізму й авангардизму (без диференціації) вводяться експресіонізм, імпресіонізм, символізм, екзистенціалізм як такі, що ними (поокремо) не вичерпується проза Ф. Кафки або лірика Р. М. Рільке. Визначивши співвідношення обох напрямів як «інкорпоро-

ваність авангардизму в модернізм», Д. Наливайко вважає експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм, футуризм, конструктивізм авангардистськими течіями. На підставі таких міркувань можна дійти висновку: власне модерністський напрям включає імпресіонізм, символізм, неоромантизм.

Якщо дотримуватися думки, що «мистецтво починається там, де починається форма» [55, 48], то треба визнати певний арсенал форм поряд з комплексом певних ідей. Таким мислиться модернізм. Щоб ідея тексту здобула мову, потрібен адекватний стиль, конфігурація яких дає найнесподіваніші індивідуальні структури. До одного художньо-стильового знаменника модернізм звести неможливо, однак проблематично уявити його як певну абстракцію, що існує над і поза течіями й школами. Тамара Гундорова вважає, що «імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, звичайно, перепліталися між собою і рідко оформлялися в окремі школи» [87, 13].

М. Яцків, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, Г. Михайличенко, П. Тичина, М. Хвильовий, Г. Косинка, Св. Гординський та ін. виступають в номінації модерністів і конкретно імпресіоністів, символістів, неоромантиків. Ніхто не прагне втиснути творчу індивідуальність у прокрустове ложе якогось одного чи навіть кількох стилів, адже «мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями» [7, 474]. Варто зазначити, що ні М. Коцюбинський, ні Г. Михайличенко, ні Г. Косинка не вкладаються лише в імпресіонізм, радше тяжіють до полістильності.

Б. І. Антонич мав рацію, вказуючи на шкідливість фетишизації стилів у статті «Національне мистецтво», розтлумачуючи значення поняття «мистецька ідея» («Між змістом і формою»), доводячи, що «мистецькою ідеєю імпресіонізму є відношення барви до світла, цебто барва, піддана діянню різних відмін світла або тіні в різній напрузі, пуантилізму – є барва крізь прозоре повітря. Мистецькою ідеєю футуризму є рух, кубізму – первісні спрощення,

отже, геометричні образи реальних предметів (проформа дійсності), конструктивізму чи супрематизму – гармонія («ліризм») чистих геометричних зв'язків» [7, 477].

Ні в кого не виникає сумніву, що символізм, імпресіонізм, неоромантизм, екзистенціалізм – модерністичні стильові складові. Дещо інша ситуація з експресіонізмом, футуризмом, сюрреалізмом, імажинізмом, дадаїзмом, акмеїзмом. У підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» А. Ткаченка можна натрапити на термінологічну невпорядкованість. Пишучи про українське бароко, він вважає, що «воно певною мірою дотичне до творчості символістів, авангардистів, сюрреалістів та експресіоністів» [346, 433], ставить знак рівності між символізмом, сюрреалізмом як стильовими течіями і авангардизмом як напрямом, полістильовим за своєю природою.

Д. Наливайко, як уже було зазначено, авангардистськими складовими визнає експресіонізм, футуризм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм. А. Ткаченко вважає, що модернізм проходив стадії декадансу й авангардизму, і визнає імпресіонізм, експресіонізм, символізм, сюрреалізм, футуризм модерністичними течіями. Автори посібника «Загальне літературознавство» О. Галич, В. Назарець і Є. Васильєв у розділі «Літературні напрями модернізму» до найбільш визначних зараховують «імажинізм та футуризм, акмеїзм та експресіонізм, сюрреалізм та „театр абсурду“, дадаїзм та „новий роман“» [63, 321]. Г. Вервес пропонує в рамках авангардизму «виділяти принаймні три досить виразно окреслених напрями (футуризм, сюрреалізм, експресіонізм)» [47].

Існує цілком оригінальна й маловідома думка, що модернізм містить у собі «всі види реалізму й символізму». Її висловив режисер львівських польських театрів Лев Шіллер у проголошеному в 1930 р. відчиті про сценічний репертуар [208, 57].

Парадигма суджень про модернізм і авангардизм, як видно з вищесказаного, демонструє літературознавчу

амбівалентність щодо стильової наповненості цих поліструктурних літературних феноменів.

Програмові настанови модернізму й авангардизму є цілком відмінними. «На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага», – ця вимога-прохання М. Вороного вже стала модерністичним каноном. О. Білецький визначив завдання модерністів як «перетворити життя в поезію» [32, 292]. Модернізм зробив ставку на естетство, витонченість, вишуканість, рафінованість як у плані відчуттів, так і в плані їх адекватного відтворення в художньому слові.

Модернізм відмінний і від свого відгалуження – авангардизму, до якого зараховують «кубістів, футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів і т. п.» [216, 11]. «Деестетизація» мистецтва, прагнення розмити його «береги» [216, 470] – творчі орієнтації авангардистів, що формулювалися у вигляді лозунгів «смерть ліриці», «дайош масову культуру», «смерть мистецтву» і т. п. Це виливалося у форму екстремістських випадів, провокацій, афішування максимальної агресивності, скандалів як способу ведення літературної полеміки (наприклад, позиція В. Поліщука щодо інших стильових течій), епатажу навіть у назвах («Справа про труп» М. Семенка, «Онан» В. Поліщука). Згідно з цим до каталогу літературно-поетичних засобів авангардизму внесені пародійні прийоми, «прозаїзація» поетичного стилю, вульгаризація поезії, активізація нецензурної лексики (недарма за дадаїстами закріпилася репутація циніків).

Артистизм, «висока творчість» модерністів викликали в авангардистів, м'яко кажучи, несприйняття. Культ краси (КВІТИ зла), прагнення вибрати ракурс (світловий, кольоровий, психологічний, ситуативний), аби реальність (будь-якого плану – предметного, емоційного, містичного) постала «високою», трагічною або ж елегійно-ліричною – це модернізм («Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Місто» В. Підмогильного, «Місячний сміх» Г. Косинки). «Цивілізований», урбанізований світ модерністів присутній як



світ, переломлений через призму «сторозтерзаного» «я». Предметність або розмита до невпізнання, або завуальована, відсунута на певну відстань всеможливими засобами ліризації тексту («Чорні маки» С. Васильченка, «Горіли степи» М. Івченка, «Заквітчаний сон» Г. Косинки, «Остап Шаптала» В. Підмогильного). Історична конкретика існує лише як тло, як трамплін для ширяння в духовних емпіреях або занурення в глибини психіки, особливо несвідомого. Наявний вихід за межі локального при зосередженні уваги на індивідуальному, «розімкнення часу й простору», повернення до одвічних первнів буття [255, 46], що зумовлює езотеричність тексту, витворює підтекстову течію.

Натомість авангардисти культивували прозаїчність, побутовізм, пряме називання речей, означували точний час, сезон, місце дії, як у поезії М. Семенка:

Ах, кав'ярні зачинені  
сьогодні громадське свято  
але ввечері концерт Собінова оратор Затонський.  
Потухали шибки на четвертому поверсі,  
сірішав брук

Диктат предметності, зрідка розбавленої метафорою, часто спирався на кольоровий асоціативний фундамент, прагнув синтезу мистецтв («поезозомалярство»), як і модернізм. Однак модернізм послуговувався «мистецькими ідеями» як допоміжними засобами для увиразнення «літературних ідей». Прикладом може бути поезія С. Гординського, зокрема, зі збірки «Барви і лінії». Як би не акумулював автор малярський досвід у своїй літературній діяльності, але «і переливи барв, і динамічність ліній» не перетворили тканину поетичного твору в малярське полотно, як це робив М. Семенко, не просто вводячи в текст «колір», але й розташовуючи словесні образи за законами живописної композиції й абсолютизуючи цю ідею (власне, абсурдуючи), витісняючи виражальність зображальністю, перенося-

чи все у сферу зорового сприйняття (вірш «Наша пляма»). Отже, барва в авангардистів сприяла не поетизації світу, а його конкретизації навіть у плані кольору предметів – «живих» і неживих.

Проблема сприймання авангардистського тексту лежить у сфері сенсорики й інтелекту. Одухотворена чутевість авангардизму не властива. Натомість модерністська література, якщо навіть біо-фізіологічне начало було виражене яскраво, мала зовсім інше спрямування й зовсім інші цілі: у В. Підмогильного, наприклад, могла продемонструвати нетривкість, абсурдність, обмеженість фізіологічного «я»: «Те, що блискало що-тільки, було купою гною» [284, 73]. Еротичні фантазії Марти з «Невеличкої драми» В. Підмогильного подані в ореолі одухотвореності на противагу, наприклад, аналогічним епізодам у поемі «Ярина Курнатовська» В. Поліщука. Стосунки Аглаї з Дмитром Карамазовим у «Вальдшнепах» М. Хвильового представлено в блискучих шатах романтики. Будь-які прояви біо-фізіологічної сутності людини модерністи ушляхетнювали, позбавляли натуралістичного цинізму, надавали рафіновано-інтелегентного вигляду (ідея людини-комахи в романі «Доктор Серафікус» В. Домонтовича).

Доба, «що одкидає психологічну, особисту характеристику чину» («Без ґрунту» В. Домонтовича), породжує протидію у вигляді занурення в глибини внутрішнього «я», спонукає до оборони суверенності особистості від зазіхань цивілізації. Цивілізація з її швидкісними темпами, утилітарністю й прагматизмом є ворожою модернізму.

Авангардизм, навпаки, бере курс на урбанізацію, технізацію, механізацію, проголошує повсюдну політизацію культури, утверджує наступально-оптимістичний погляд на світ: жодних рефлексій, бадьорий ритм. Форма повинна відбити буряний натиск цивілізації. Ідея руху, що перетворює світ у калейдоскоп речей, деформує довкілля. Щоб «остаточно зірвати тяглість» культури, українські аван-

гардисти на чолі з М. Семенком проголосили принцип деструкції – екструкції – конструкторії. В художній практиці це відгукнулося наскрізною деформацією композиції, образної структури, синтаксису, лексеми.

Осте сте  
бі бо  
бу  
візники – люди  
трамваї – люди  
автомобілібілі  
бігорух рухобіги  
berceus кару  
селі  
елі  
лілі  
пути велетні  
диму сталь (М. Семенко)

Деструкція, деформація, девальвація, деестетизація – спрямування на тотальну руйнацію і «змісту», і «форми». Гонитва за прийомом і «стилем», складні формальні шукання, «експеримент образний, експеримент психологічний, експеримент суто сюжетний» (Ф. Якубовський). «Основний фарватер мистецтва [...] проходить під знаком величезного деструктивного зрушення [...]» – проголошено в «Панфутуристичному маніфесті». Деструктивний характер мистецького процесу особливо позначився на «творчих степах, що виникли на трупах імпресіоністичного й неоімпресіоністичного малярства й парнаської та символістичної поезії» [210, 113]. Авангардистські епатаж, бравурність, балаганність, бутафорність створюють емоційний малюнок, співзвучний з гедоністичними настроями, тоді як модернізму притаманний культ страждання.

Програмова настанова експресіонізму – мистецтва «нутра» (О. Білецький) – створити світ вищого поряд-

ку, вийти в духовний простір через навернення до віри у високу мораль, оперту на філософію «глибинного серця» (П. Юркевич). Це – також експеримент. Якщо в авангардистів він був «формою» й обмежувався формальним рівнем, маючи «ярмарковий» відтінок (і в розумінні строка-тості зовнішніх ознак тексту, і в розумінні «галасливості» змісту), то експресіонізм піднявся до найвищих реєстрів трагічного звучання, тому що «деструкція» спрямовувалася на те, щоб «у власне тіло увійти» (В. Стус), попередньо «деформуючись», перебуваючи в «ста подобах» (В. Стус), у фокусі перехрещення «ста дзеркал».

Панфутуристична теорія деструкції – екструкції – конструкції («експресіонізм – синтез усього футуризму») в світлі програмних настанов експресіонізму набирає деміургічного характеру, підносячи експресіоністичну людину на найвищий щабель, за яким – володіння Бога. І цим – висотою трагічного звучання, за антропософськими орієнтаціями – експресіонізм чужий авангардизму, тому що експресіонізм «шукає вічного. Людина повинна бути тільки людиною, вона перестає бути громадянином, але вона і не просто громадянин всесвіту. Між нею і космосом нема перепони. Відкинуті дріб'язкові турботи про повсякденне життя» [45, 88].

Екстатичний стан експресіоніста активізує архаїку, торкається прапервнів, і на рівні тексту це проявляється в архетипному характері образності, у вияскравленні конотативної грані словесного поля. Слово в результаті духовного піднесення, рівнозначного зізнанню В. Стуса «в мені уже народжується Бог», отримує нову якість, яку названо флюоресценцією, коли кожне слово піднімається в своїй інтенсивності. Відстань між суб'єктом і об'єктом зникає. Об'єкт існує лише як суб'єкт, захований в об'єкті.

У авангардизмі особистість як психофізіологічна конкретність чи універсальність – в екзилі. Якщо в експресіоністів – «гола» душа, то в авангардистів – «гола» річ, прева-

лювання об'єктності й об'єктивності. «Копирсання» у психіці не збіжне з орієнтацією авангардизму на «рух заради руху», адже це сповільнювало шалений творчий ритм урбанізовано налаштованих письменників. Неповторне «я», так високо піднесене модерністами, прирівнювалося до одного з предметів світу. Теоретики експресіонізму також констатували в представників цієї стильової течії «відпадання психологічного аспекту» (К. Едшмід). У такому разі йдеться про зосередження на моменті найвищого психологічного напруження – екстазу, натхнення, перебування на межі, у стані «надвисання в смерті» (В. Стус).

Організація нової психіки, про яку самовпевнено заявили авангардисти, містить перегук з експресіоністичними ідеями про «нову людину». Однак нібито спільні настанови мають цілковито відмінне змістове наповнення: морально-етичні вектори спрямовані у протилежні сторони. У авангардистів курс на створення «не то машинізованих хижаків, не то хижих машин» («Санаторійна зона» М. Хвильового), в експресіоністів – повернення людині людського (в розумінні божественної, спів-творчої природи).

Експресіоністи або «деформують» (гіпербола, гротеск) об'єктивну реальність, або конструюють заново як «нутро», як «другу природу», «звільняють» від дійсності, щоб душа і дух стали зримими, «оголилися» до рівня мови: «...Віднині предметом зображення буде не той хто мислить, ні – мислення. Не двоє, що злилися в обіймах, ні – самі обійми» [251, 309]. В результаті зображальність, предметність, об'єктивність, так культивовані авангардистами, поступаються місцем виражальності. Пізнавальний (подієво інформативний) аспект тексту втрачає провідні позиції, пальму першості отримує аксіологічний принцип (моралізм, активізм – О. Астаф'єв). Описовість, перелічувальна інтонація, експерименти над словом, практиковані авангардистами, видаються блідими відбитками урбанізованого інтелекту в порівнянні зі словом, що виражає суть

і тільки суть, і більше нічого, крім суті й болю: «Біда так тяжко пише мною, так тяжко мною пише біль» (В. Стус), «І все, що я писав, мені боліло [...]» (В. Стефаник). Недарма мистецтво експресіонізму визначене як «мистецтво кричати» (О. Білецький), мистецтво нестямного екстазу, кошмару, що покликане струснути буденну людину, пройняти її жахом заради виведення зі стану відстороненого споглядання й естетичного переживання дійсності і спрямувати первісну енергію на співтворення нової людини, а відповідно, й нового світу.

Ще один аспект, котрий вимагає з'ясування як принципово важливий для усвідомлення винесеної в заголовок проблеми, – це питання «кодексу краси». Модернізм робить світ предметом естетичної насолоди, що існує окремо від людини як світ, сконструйований за «образом і подобою» рефлексуючої, артистичної індивідуальності.

Авангардизм проповідує принцип де-естетизації, втративши «зв'язок з концептуальною природою мистецтва на його іманентній основі» [216, 11], в результаті орієнтації на граничне зближення мистецтва з життям («дайош мистецтво – життя!»). Під «життям» розумілися результати і прояви науково-технічного прогресу. Авангардизм повертав, як би це не суперечило їх теоретичним настановам, до звичайного фактографізму доби «новішого реалізму» (І. Франко), тільки в більш вульгарному варіанті. Авангардисти в особі футуристів і динамічних конструктивістів лишилися за межами краси, піддавши остракізму те, що було, натомість запропонувавши естетичне «ніщо».

Експресіоністи визнавали «красу значення», що може бути захована навіть у потворному. Про подібне писав І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «[...] краса не є метою артистичної творчості [...] для поета, для артиста нема нічого гарного ані брудкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного» [365, 114–118].

Модерністське розуміння краси включає в себе як обов'язкове поняття гармонії. Краса – ідеал, з якого вигнані будь-яка дисгармонія, всяка нищість. Переживання краси – переживання гармонійного стану; експресіонізму властива «органічна відраза до всілякої гармонії, врівноваженості, душевної й розумової ясності» [259, 16], оскільки завдання експресіоністів – навчити людину «кричати», тобто глибинно щиро переживати себе і Всесвіт. Мистецтво експресіонізму найтіснішим чином пов'язане з проблемою Апокаліпсису, нехай навіть індивідуального. «Кодекс краси» експресіоністів розширився за рахунок інкорпорації в атрибутивну сферу Страшного суду – болю, страждання, агонії як необхідних «щобів» (В. Стус) на шляху духовного поступу.

Ні модерністський ідеалізований погляд на смерть, ні авангардистська клоунада з масками смерті й катафалками мистецтв жодним чином не співмірні з «естетикою смерті», яка є і причиною, і результатом екстатичних переживань експресіоністів. Аксіологічний аспект танатографії модерністів, авангардистів і експресіоністів – ще один вододіл, що розмежовує названі явища.

І ще один принципово важливий момент, який розводить усі три феномени по різних художніх територіях, – це проблема співвідношення «я – світ». Про авангардизм уже було сказано, що «я» перебуває у вигнанні, крупним планом на весь «екран» подано предметну сферу світу. Модернізм зберігає автономність і незглибність і «я», і світу, незважаючи на те, що цей світ може бути пропущений крізь призму настрою, почуттів «я» (наприклад, в імпресіоністичних творах).

Експресіонізм прагне «обертання всередині картини» (В. Кандинський) авторського «я», ставить «крапку зсередини» (образ, узятий з книжки В. Слапчука). «Я» і світ злиті, спаяні силою авторського переживання («аж пальці викручувались з болю і я гриз їх» – В. Стефанік). Світ усього людства став суттю «я», а «я» ввібрало в себе суть усього людства.

Отже, експресіонізм – принципово не авангардизм. За-рахування його до «сонму» стилів, що виробляють стилетворчу енергію авангардизму, відбувається радше за аналогією до малярського мистецтва без урахування іманентних ознак цього явища в літературі і перебігу його в українських умовах. Експресіонізм, хоч формувався в надрах авангардизму, але, маючи інші художні інтереси, дрейфував до модернізму, виявляючи і з ним істотні відмінності.

### 1.3. Експресіоністична ейдологія

Експресіонізм – одне з тих художніх утворень, яке заслуговує на особливу увагу, передовсім завдяки тому, що переростає власне літературу і стає основою світобачення, скерованого на інтенсивну діяльність людини з метою «вертатися вперед» (поняття з оповідання «Примара» Лесі Українки). Експресіоніст знає: істинне не те, що пропонує зовнішня реальність, для нього миттєвість знецінена, він проривається у безкінечність, в містичне, що має неабияке значення в історії розвитку людства, «в тій чи іншій формі воно пронизує все душевне життя людини, виступаючи *основним* [курсив – Г. Я.] елементом життя» [48, 220].

Екстатична природа експресіонізму потребує адекватних засобів вираження. Кожна поетика засновується на власній ейдології. Дослідник українського бароко Л. Ушкалов визначає ейдологію як «систему універсалій, що утворюють первісну продукуючу модель, наслідком еманациї якої виявляється певна сукупність форм становлення Буття у Слово» [359, 3]. Фундаментальна роль в експресіонізмі належить архетипу: первообразу, ейдосу (Платон), праїдеї (Філон Александрійський), вищому принципу (Тома Аквінський), первісному феномену (Й.-В. Гете), абсолютному духу (Г. В. Ф. Гегель). «Архетипом називається модель, за якою формується певний твір, відображаючи універсальні сенси...» [215, 96], що залягають у надрах колективного не-



свідомого. Архетип проявляє себе через сновидіння, візії, інші екстатичні стани, які призводять до кардинальної зміни свідомості. За спостереженням Клариси Пінколи Естес – психоаналітика юнгіанської лінії, дослідниці міфів різних культур, оповідей у латиноамериканській традиції (*cantadora*), «те місце душі, де сходяться сновидіння, казки, поезія і мистецтво, – це містична оселя інстинктивної, дикої природи. В сучасних снах або поезії, як і в більш давніх народних казках і творах містиків, весь цей центр розглядається як істота, що живе власним життям» [126, 460].

Аналогічні думки бентежили й І. Франка («Поезія і її становисько в наших временах: студіум естетичне»), який зізнавався: «Припускаю, що кожний чоловік має в своїй душі, в своїй внутрі особний, йому вроджений світ, котрий наразі назву ідеальним. Розуміється, що світ той не може состояти із самих предметів матеріальних, но із понятій. Заходить тут тільки тоє розлічіє межи тими понятіями а понятіями логічними, що коли вториї понімаються сознательно, розумно, – первіи не вимагають сознания, но дрімають – если так виражуся – в глибині чувства» [364, 397–398]. Виникає смисловий ланцюг: експресіонізм – нахнення – екстаз – ініціація – індивідуація – містика – безкінечність. До наведеного ряду треба додати «інстинкт – інтуїція» як синонімічні («всюди діє з математичною точністю інстинкт» – В. Вернадський).

Вивільнення інстинктів від налипання цивілізаційного бруду можна здійснити, лише активізувавши архетип як образно-структуруючий принцип, де зливається біологія і психологія, розум і інстинкт, мудрість і дитяча наївність. Він як структурна експресіоністична одиниця дає можливість перебувати і переживати прямий і зворотній час водномить; діючи в одному напрямку, коректувати інший. Образно висловлюючись, архетип – це світло темряви, сконцентроване знання про основи природного, цілісного життя. У жодній іншій поетиці він не має такого сприятли-

вого емоційно-почуттєвого середовища і не розкривається так повно, як в експресіонізмі, що сприймається оселею Життя, Смерті, Матері, Природи. Від них відгалужуються похідні, творячи цілу архетипну систему і видозмінюючись залежно від часу. І все ж визначальною парою, архетипним вузлом експресіонізму є Життя-Смерть, навколо якого концентричними колами розходяться мотиви, творяться сюжети, вибудовуються концепції героїв, формуються процеси ініціації та індивідуації, забезпечується енергетична потужність тексту і динамічність еманцій есхатології й танатографії. Це підтверджують експресіоністські твори – «Одержима» Лесі Українки, новели В. Стефаніка, «Поза межами болю» О. Турянського, «Червоний роман» А. Головка, «Палімпсести» В. Стуса та багато ін.

Смерть і всі її атрибутивні характеристики та інтенції є концептуальним фактором у естетичних та духовних пошуках В. Підмогильного. А. Музичка («Творча метода Валеріана Підмогильного») відзначив, що «перше знайомство з Фройдівською теорією єдиного комплексу викликало з-під пера В. Підмогильного твір „Остап Шаптала”» [247, 111]. Критик завважив також наявність «Едіпового комплексу» образу Остапа Шаптали. В. Підмогильний вчиняє «над своїми похмурими героями певну художню вівісекцію» (М. Доленго) і в результаті цього «розтину» читачеві відкривається не лише «голизна» інстинкту, правічного, як сама природа, але й висвічується трансцендентність як результат пошуку «якогось кінцевого сенсу, якоїсь далекої, скритої від нас, ідеалістичної мети. Ось чому герої В. Підмогильного раз-у-раз відчують глибокий розлад з оточенням, з своєю власною психікою, і то пориваються з землі в надземні, повиті романтичною фантазією простори (як Сергій Данченко), то пірнають цілком у „проблему хліба”. Але й ті й другі – чужі тут, ті й другі – безнадійно гинуть» [109, 66].

Можна виявити цикл творів В. Підмогильного, структурним ядром яких є смерть як естетична і філософська

категорія. Смерть у натуралістичній формі, у всій непривабливості фізіологічних проявів постає зі сторінок оповідання «Ваня». Вона – мета діянь гімназиста Олеся з «Гайдамаків». В «Історії пані Ївги» смерть приходить, щоб забрати з несправедливого світу змучену докорами сумління пані Ївгу. В оповіданні «Іван Босий» смерть висвічує велич духовного сподвижництва, блиск душі напротивагу «купі гною», в яку перетворюється бездиханне тіло. Перелік творів, де центральним персонажем є смерть, можна продовжувати. Завершують танатоцентристську концепцію В. Підмогильного етюд «Смерть» і повість «Остап Шаптала», які проектують танатограми свідомості героїв у площину трансцендентного, трактуючи смерть як високу можливість звільнитись від обтяжливих кайданів тілесності, недарма «Підмогильний став гідним учнем [...] філософії Шопенгауера й Гартмана» [171, 21]. Остап Шаптала «зачув [...] присутність смерті, що коливалась в повітрі. Це коливання, як оманливі хвилі невидимої води, змивали з нього тіло, і він почував себе вільним, як ніколи. Він почував, що з'єднується з повітрям і лине в обіймах смерті» [284, 167].

Танатографічна оптика висвітлює генетично споріднену з архетипом ще одну ейдологічну категорію експресіонізму – містичне.

Поняття «містика» в сучасному літературознавстві живається не так часто (Олександра Черненко, Т. Гаврилів, Ю. Ковалів), адже проблема містичного поки що не отримала належного теоретичного «статусу» в науковій парадигмі, незважаючи на очевидний ферментний пріоритет у процесі експресіоністично-естетичних перетворень. Тому на часі вводити категорію містичного в теоретично-методологічний експресіоністичний контекст, визначивши основні напрямки аргументацій. Вона фіксується на рівні трансцендентних, метафізичних проблем або як констатація концепційної підстави без подальшої деталізації, або з принагідними екскурсами в біографічний простір. В основному фігурують

апелятиви до містичного, зокрема до ірраціоналізму, езотеричності, видінь, пророчих візій, інтуїції, галюцинацій, анімізацій, спіритуалізму. Іноді (особливо в експресіоністично-теоретичних першоджерелах) трапляється поняття «нова релігія», що семантично співвідноситься з містикою, означає духовний контакт з надреальними сутностями і, відповідно, осяяння, прозріння, провидіння. Такі характеристики креативних процесів у літературі, біографічних факторів трапляються в різножанрових дослідженнях українських літературознавців Р. Піхманця, Б. Тихолоза, Валентини Барчан. На особливу увагу в плані з'ясування природи експресіонізму заслуговують праці Оксани Осьмак, де безпосередньо досліджується релігійно-містичний аспект цього феномену. За експресіонізмом як специфічним естетичним субстратом визнано особливий енергетичний статус, і це вже загально-визнаний факт, чи то йдеться про літературне явище, чи музичне, чи образотворче. Літературознавці, визначаючи формальні ознаки експресіонізму, найчастіше називають гіперболу, алегорію, гротеск, синекдоху, антитезу, інверсію, паратаксичний синтаксис, антиномію, функція яких у тому, щоби ввести читача в деформований, як правило, болем і стражданням, світ, зосередитися на людині у стані кризи, в стані зміненої екстазом (різної природи) свідомості.

В експресіоністичному творі обов'язковий поріг незворотності для всіх емоційно-почуттєвих субстанцій, де звичне знищується, зникає, трансформуючись у трансцендентне, ламаючи лінійний дискурс.

Експресіоніст – психотип з певним комплексом вроджених ознак, серед яких – надзвичайно розвинута інтуїція і надчуттєвість. Можна провести знак рівності між експресіоністом і містиком, експресіонізмом і містицизмом, в якому вбачають «особливий спосіб наближення до Істини... який використовує інтуїцію і емоційні здібності [курсив – Г. Я.], що дримають і не розкриваються зазвичай до того часу, поки їх не приведуть у дію під керівництвом наставника» [347, 15].

У експресіоністів тим фактором, що запускає емоційно-інтуїтивний механізм, вважають екзистенційну межову ситуацію. Йдеться про вроджені риси, що підтверджує, наприклад, практика суфіїв, котрі деяких претендентів на цей духовний статус відправляли після випробувального терміну, мотивуючи нездатністю до входження у містичний простір.

Інтерпретування експресіоністичних текстів потребує особливої емоційно-психічної бази. Свого часу Олена Єввіна слушно твердила, що, аналізуючи імпресіоністичні твори, мусиш сам ставати імпресіоністом і користатися «імпресіоністичним» інструментарієм, інакше глибинні змістові шари не будуть виявлені [127]. Це ж стосується й експресіонізму з його містикою, одкровеннями, бо гносис досягається через екстатичні стани і внутрішню трансформацію. Екстатична природа експресіоністичної творчості – літературознавча аксіома, адже йдеться про максималізм усіх рівнів – моральний, фізичний, психічний, духовний, контрапункт яких стає основою для вибуху, екстазу, що спричиняє осяяння і осяювання та висвітлює Суть, Істину:

Мистецтво – що ж?  
Це надаремне  
в дно дня, дно дна сягати словом,  
в ядро ціляти світла темне.  
Ні, не чорнила – треба крові!  
Хай ваші терези розумні  
відважать форму, зміст, прикраси,  
достоту зміряють безумне  
і скажуть: небагато важить.  
Хай!  
Але в те сутнє, в дно дна срібне  
не сягнуть мірою ні разу  
і сятимуть, мов царство мідне,  
ці строфи щільні і доцільні,  
ці строфи – формули екстази [7, 135–136].

Процитований вірш Б.-І. Антонича із заключним імперативом «ці строфи – формули екстази» – не літературне fiction, а констатація психобіографічного факту, який виявляє джерело, походження емоційності експресіоністичного слова. Експресіоністичні універсалії, зокрема, категорія містичного, архетип і естетично-змістові похідні від них, – це образні орієнтири, художні коди на шляху пізнання фундаментальних основ життя людини, що дає підстави оцінювати експресіонізм як постійно активовувану естетику, допоки не відбудуться зміни, про які йдеться в романі «Елементарні частки» М. Уельбека, тобто не зазнає кардинальних змін людська природа й біосфера [360].

Життєтворчість експресіоністів рясніє осяяннями і пророцтвами як особистісного, так і національного та світового масштабу, хоча дар провидіння – властивість не лише тих письменників, яких історія літератури зараховує до числа експресіоністів. Через те, що «найчастіше питання взаємозв'язків автора і його літературних героїв набуває міфічно-містичного забарвлення» [315, 4], їхні твори несуть інформацію, яка виходить за межі емпіричного знання. Містики й духовидці, якими є експресіоністи, приєднують із духами й зірками, входять у контакт з Божественним і в результаті цього спілкування, в точці перетину реального та ірреального з'являються художні пророцтва, що засвідчують дотик до Великої Таємниці. У одному зі своїх інтерв'ю І. Качуровський сказав, що справжні художники – посередники між Вищою Силою і світом людей [355, 5–6]. Містичне почуття завжди єднає індивіда з Абсолютом, «воно, як і всі явища в житті людства, підвладне законам хвиль чи коливань: у добу спокою й добробуту занепадає, малі й міліє, в часи катастроф поширюється й поглиблюється» [161, 33].

Ольга Слоньовська (стаття «Поезія – Медея, що вбиває дітей своїх»: дещо про містичне в літературі») наводить приклади з життя і творчості письменників, які підтвер-

джують присутність містичного [315, 4–6,12], коли мати на увазі засвідчені епістолярією, літературознавчими студіями, поезією, прозою містично-експресіоністичні метаморфози Франкового духу, екстатичні стани В. Стефаніка, обставини й відчуття Лесі Українки під час написання «Одержимої», досвід поза межами болю О. Турянського, усвідомлення В. Дроздом містичної природи творчого процесу («Музей живого письменника», «Листя землі»).

Експресіоністичне естетичне утворення – динамічне завдяки енерговібрації, що ґрунтується на максимальній амплітуді коливань, яку задає потужної сили імпульс – як правило, смерть, у прямому або символічному значенні (так чи інакше це обов'язково пов'язане з кризовою, межовою ситуацією, де щось закінчується, і відкривається цілком нова перспектива). Яскравим підтвердженням щойно-зазначеному є життя й творчість В. Стуса [244, 209–254]. Парадигматично-експресіоністичний «кістяк» його «Палімпсестів» також живлений містикією. Обраний поетом шлях випробувань та прозрінь відповідає терміну суфіїв – особистий «вірд» [347, 289], виявляє його самодосвід, без стороннього «наглядного» ока, свідому духовну розбудову, вдосконалення після осяяння, пережитого під час перебування в камері попереднього ув'язнення Київського республіканського КДБ в 1972 році:

Щось уступилося у мене: раптом  
між співами тюремних горобців  
і гуркотом тролейбусів відчув я,  
неначе хтось висвистує мою  
мелодію журливу – тьмавим альтом.  
І я потерп. І моторошний день  
за цим журливим свистом ослонився.  
Це – ти. Це – там десь ти. Коли триваєш  
на відстані од себе – то, напевне,  
хтось непомітно в тебе увійшов

і причаївся. Навіть, марновіре,  
 ти й не зогледівся. Старі шляхи  
 (їх пам'ять жужмом кинула)  
 лягли супроти. Походи ж удруге  
 своєю молодістю і збагни  
 себе перед народженням Христовим –  
 як час потоком римського літочислу  
 збігає в діл. А там стоїть трикліній  
 для поминання суцього.

.....

Що уступилося – збагнув нарешті! [326, 110–111].

Оце «що» – і є містичне, відмова від якого на користь власного «я» призводить до втрати зв'язків з першоосновами світу, з глибинами Всесвіту, до одновимірності, спрощеності. «Нагірне вивільгле струміння», «нагірних зір ясне добро», перебування «по той бік існування, по сей бік смерти», коли «вже не видно ні землі, ні неба», «Темрявою вкрило і божевільні зорі посвітило, і благодать на тебе пролило» – такі й подібні означення збірок «Час творчості» і «Палімпсести» засвідчують «непряме вимовляння імені божества [читай – містики – Г. Я.] – режим радикально відмінний від сигніфікації, оскільки означуване виступає тут як відсутність, розсіювання і умертвіння означуваного. Ім'я Бога [в нашому випадку – містичного – Г. Я.] виникає тут в самому своєму зникненні і руйнуванні, як під час жертвоприношення, воно, дослівно, винищується, оскільки, «як відомо, прямо прикликати бога небезпечно, занадто могутні сили запускаються при цьому в дію» [41, 346]. Йдеться про істотні властивості експресіоністичного образу світу, адже жодна інша естетика так не культивує «екстаз смерті» (Ж. Бодрійяр).

Експресіонізму (навіть активізму) без містики не буває. Говорячи про такі тонкі матерії, не можна не вийти за межі науки в традиційному розумінні цього слова. Хоча всім відомі концепції ноосфери В. Вернадського, четвер-



тий вимір М. Гулака, закон збереження енергії (Г. Гельмгольц, Ю. Р. Майер), можливості енерговібрації, доведені й випробувані Ніколо Тесла і тому подібні «містичні» закони та явища, до яких належать і пророцтва (загальновідомі Нострадамус, ближча в часі знаменита Ванга, постійно існуючі крайові, місцеві прозирачі майбутнього, серед яких справді є знаючі люди. Біблійні пророки та й сам Ісус Христос – теж містики). Письменники-експресіоністи володіють даром передбачення, їхні твори – більш енергомісткі в порівнянні з іншими естетичними системами. Інформативні шляхи провіщень пролягають, як правило, через сни. Другий спосіб спілкування з ірреальним – видіння, які, знову ж таки, з'являються в проломі між свідомістю й несвідомим – в точці зіткнення максимальних енергій. В такі моменти приходять або рішення, які в притомному стані ніяк не даються для остаточного розв'язання, або ж постають картини, які лягають в основу творів і розкриваються лише з часом (свідчення Б. І. Антонича, О. Турянського, Т. Осьмачки, В. Стуса й інших).

Підтвердженням особливої ролі снів як зв'язкових між світами реальним і надреальним є, наприклад, і те, що при посвяченні в суфії стан готовності новачка і його «придатність» визначали за змістом сновидінь. Нині встановлено континуум понять, в контексті яких проступає семантика експресіонізму як явища і експресіоністичної особи письменника зокрема, – дезінтеграція, криза, інтенсивність, максималізм, екстаз, експресія, ініціація, біль, мука, апокаліпсис, осяяння, катарсис, еманация, флюоресценція. Ці поняття стягуються в один енергетичний вузол, в одну естетичну структуру архетипом смерті, оскільки кожне з них містить інформацію про загибель, руйнацію, знищення, зникнення чогось і перехід в інший вимір або ж готовність, здатність і прагнення до якісних незворотніх змін. На такій основі постає центроорганізуюча роль даного архетипу з відповідними образними конотаціями, виникають розмови про незмірні обшири болю (хоч буває й надмір радості – А. Луначарський), який

вважається зовнішнім імпульсом, що приводить в рух систему «митець-містичне (божественне)». Внаслідок цього формується містично-міфологічний хронотоп з архетипною структурністю. Йдеться ж про дно душі, де, на переконання Екхарта, наявне божественне, йдеться про «праслово», «дно» слова, як писав Б. І. Антонич, а це, зрозуміло, сфера архетипів і тих слів, які зберегли первісне значення, адже «головним матеріалом для священної мови служать старі слова й старі форми, відринуті життям [...] в певні епохи вона [поетична експресіоністична мова – Г. Я.] звучала незрозуміло й урочисто, як літургія» [276, 142–143].

Експресіонізм звернений до вічного, до божественного, до надреального, сутнісного, тому й мова його адекватна цій смисловій направленості. Поети з давніх давен асоціювалися з жерцями, втаємниченими. Акт жертвоприношення (реальний чи символічний) вимагає адекватного слова, тому в експресіоністів стилістика, ритміка гармонує із загальною спрямованістю тексту у сферу містичного. Паратаксічні конструкції, «динамічність» фрази – ознака експресіоністичного тексту, що також споріднює його з містичними ритуалами, де входження в транс супроводжується спеціально тренованим диханням, ритмічно повторюваними священними іменами і фразами. Як зауважив М. Кодак, категорію «енергія художнього твору» треба вводити в літературознавчий словник. Поезія, як і експресіоністичний твір загалом, мусить бути наладована енергією, без неї найдосконаліша мистецька техніка зостається лише технікою (В. Стус таке явище в ліриці пізнього П. Тичини назвав «кладовищем звуків»). В експресіоністичному творі наявний енергетичний контрапункт. Очевидно, найперше енергетична точка є тією, де експресіонізм відкривається в містику. Саме тут, очевидно, варто шукати джерел ліризму прози В. Стефаника при відсутності зовнішніх ознак ліризації тексту.

Твори «оживають» лише «в рецептивно-комунікативному функціонуванні» (Р. Гром'як), тому сигніфікативний

аспект дослідження експресіонізму в літературі – важливий момент, адже містичне виходить зі стану імпліцитного в процесі контакту з читачем. Експресіоністичний твір є проблематичним для сприймання через почуттєво-больовий надмір і через присутність містичного, в результаті чого в читача виникає відчуття незрозумілої тривоги, психологічного дискомфорту. Енергія страждання, що домінує в експресіонізмі, «пробиває» прагматизм реципієнта і хоча б моментно, але дає відчути присутність надреального, пульсацію «чистого» болю. Експресіонізм має на меті повернути «людину таку, яка вона з самого початку» (Євангеліє від Пилипа), тобто до першоджерел, до первозданної природи і віддати їй скалічену й понівечену цивілізацією душу. Саме тому в експресіонізмі так голосно звучать антимілітаристські мотиви, так чітко окреслюються два простори-антагоністи – урбаністичний і буколістичний, акцентована прасуть, глибина глибин, прихована під зовнішньою оболонкою і видима лише для «третього» ока.

Творчий процес – синтетичний, як і сама людина. Можливе й необхідне; надособисте, вічне й особисте (миттєве з позиції вічності) зливаються, в результаті чого неперехідне, невмістиме постає в обмеженому – ефемерному творі, перевтілюється в образ, котрий розцвітає на архетипному ґрунті, задіюючи містичне.

Архетип і містичне для експресіонізму мають виключно важливе значення з таких причин: як здійснима інтенція художньої об'єктивації творчого суб'єкта і творчої суб'єктивації художнього об'єкта; як найбільша можливість досягти максимального вираження відчуттів і переживань «зібраної в одне ціле сутності» (Вільгельм Гаузенштейн); як спосіб виявити зміст експресіонізму, який полягає в «стремлінні до художньої творчості, котра черпає форми виключно з душі художника» і «живе вірою, що людині властиві таємні сили і тільки вони творять світ» [11, 116]; а також як найефективніший засіб показати, що «в експресіонізмі, як регулююча норма, схована ідея» [90, 54].

---

---

## РОЗДІЛ 2. ПРОТОЕКСПРЕСІОНІЗМ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

### 2.1. Прологомени до вітчизняного експресіонізму. Поєма «Похорон» І. Франка

У національному мистецтві слова «дія» експресіоністичного ферменту досить помітна у фольклорній традиції, зокрема в ритмізованих голосіннях над померлими, у давній літературі, наприклад, у плачі княгині Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім». Експресіоністичний елемент, розчинившись у народнописенних і писемних творах, надав їм особливої ідейної та емоційної вартості, проявився на рівні структурування (антиномія, архетип). Це спостерігається й на прислів'ях та приказках. Їх Д. Чижевський кваліфікував як «рясні рештки старої народної словесності» [383, 35]. У цих міні-новелах стилістичний аспект уподібнений до «рубаної» експресіоністичної фрази. Поетика цього жанрового різновиду, як і заклять та заговорів, виявляє «локальну» експресію, що сягає глибин архетипного, відображає абстрактність, схематичність мислення. Пізніше таку властивість віртуозно використали драматурги-експресіоністи. Естетика переживання, а не осмислення характеризує фольклорну традицію в багатьох формоскладниках, особливо в пісні, свідчить про функціональність експресіоністичного первня художньої свідомості.

Експресіоністська стилістика властива повчально-повідницьким жанрам християнства (митрополит Іларіон, Кирило Туровський та ін.), «що їх останками треба вважати ті короткі безіменні поучительні слова, поміщені в Проло-

гах і Ізмарагдах, взірців яких у грецькому тексті не можна дошукатися» [366, 19]. Моралізм – сутнісна складова ідейно-змістової концепції експресіонізму – домінує в Києво-Печерському Патерику. «Видійний» аспект, наявність містичного елемента і пов'язаний з цим есхатологічний пафос, концепт аскетизму створювали не лише етичний контекст, але й формували відповідний психохроматизм, лексико-семантичний континуум та стилістичні конструкції. Аналогічні властивості характерні для послань Івана Вишенського, що проявилась як на рівні «зовнішнього» стилю, так і на рівні духовно-світоглядних категорій. Полеміст виходив з переконання, що людська цивілізація «розвивалася до певної пори гармонійно, але після розколу християнства згублено колишню правду, отже, людям треба повернутися до попереднього стану розвитку, до первісної глупоти, тобто чистоти, первісної освіченості» [358, 46]. Апологія раннього християнства, обстоювана першими християнськими проповідниками, виводила свідомість до цілісної, не «саморозщепленої» (В. Стус), непорушеної цивілізацією людини.

Давня українська література XI–XIII ст. в історії української культури – вирішальна культурна епоха, для формування експресіоністичного типу художньої свідомості – етапна. Бароковий період виявив сутнісні властивості поетики експресіонізму, що в добу романтизму знайшов своє продовження в творчості Т. Шевченка, де помітні елементи експресіонізму. Їх вичитав у поемі «Гайдамаки» Лесь Курбас і укрупнив в інсценізації цього твору, котрий увійшов до репертуару Кийдрамте. Режисер був переконаний: «експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку» [213, 276]. Він належав до категорії тих, хто «вміє бути свідомістю моря, хмар, гір, нації, людини взагалі» [213, 279], що характерне для архетипної людини, спроможної творити «мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії, широких і спільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих

ліній, яскравих фарб, великого масштабу, що відповідають цілим періодам (смугам) соціально-політичних рухів, окремих класів людности» [213, 127]. Експресіоністські нахили полістильового Т. Шевченка привертали увагу нащадків. Так Михайлина Коцюбинська в розмові з Б. Підгірним про В. Стуса відзначила: «... навіть те просте в Шевченка зовсім не просте, як на перший погляд здається. «Небо невмите» і «заспані хвилі» на тому етапі ніскільки не менше новаторство, ніж які-небудь експресіоністські образи.

Хіба серце замучене,  
Поточене горем,  
Принести і положити  
На Дніпрових горах.

Це *абсолютний експресіонізм* [курсив – Г. Я.]. Наскільки я знаю Василя і що можна прочитати, він саме так підходив до Шевченка» [262, 72].

Експресіоністичний контекст кінця ХІХ століття творить поезія та проза І. Франка. Праці Тамари Гундорової, Г. Грабовича, Р. Голода, М. Жулинського, Б. Тихолоза переконливо доводять полістильовість різножанрової літературної спадщини І. Франка, чуйного до нових естетичних тенденцій. Поема «Похорон» надрукована у збірці «Поєми» (1899), оначена рисами експресіонізму. Вона, як й інші його твори, мала особистісну основу. Як зiнавався І. Франко в листі до А. Кримського (8 серпня 1898 р.), «майже всі мої писання пливуть з особистих імпульсів, з *чуття далеко більше* [курсив – Г. Я.], як з резонів, усі вони, особливо моя белетристика, напоєні, так сказати, *кров'ю мого серця* [курсив – Г. Я.], моїми особистими враженнями й інтересами, усі вони [...] у певній мірі [...] є частки моєї біографії».

І. Франко не був експресіоністом, почувався в реалізмі, іноді в романтизмі як в рідній стихії. Проте наявні в його творах експресіоністичні модуляції походять від «психологічної настанови, тієї авторефлексії, що в поєднанні здатна

бачити різноманітні відблиски та віддзеркалення свого «я» – його нюанси й заперечення, «профілі» й «маски». Зворотний бік цієї настанови – вже без раціоналістичної інтелектуальної надбудови – це ті глибинні психологічні процеси й комплекси, в яких роздвоєння свідомості та сумнів – тільки очевидніші ознаки крихкості внутрішнього «я». Ця сторона, як найсокровенніша у творчості Франка, вимагає сконцентровано психоаналітичного підходу [...]» [80, 100]. Спостереження Г. Грабовича про дуалістичну природу структурно-психічної особливості І. Франка сприймаються як психологічна оптика, крізь яку предмети, рухи, смисли заломлюються і отримують другий вимір – містично-іраціональний. Художня реальність поеми «Похорон» нагадує картину світу згідно з індо-буддистською релігійно-філософською концепцією карми, зокрема, в момент переходу з одного життя в інше, що представлено в «Тибетській книзі мертвих». Всі ліричні герої – персоніфікації універсальних сил, законів і духовних еманцій, що нуртують в людині і в момент кризи відкидають найбільшу тінь, набуваючи на екрані власної свідомості загрозливо потворних форм. Стан кризи закладений від початку в основу психіки, це – експресіоністичний зміст душі, який, активуючись під впливом певних чинників (соціальних, національних, творчих), спричиняє травму, викликає біль, запускаючи в дію «психотерапевтичний механізм»: «Ще в ранній творчості Франко відтворив одну з основних передумов психоаналізу: активність підсвідомості й терапевтичний її ефект» [88, 228].

У поемі «Похорон» І. Франка присутня «типова» експресіоністична картина: «валенродівська» діорама – те полотно, на яке проектується травмована психіка І. Франка. Тут немає нічого більше, «крім болю серця, й сумніву, й розпуки»:

Ті битви, і побіди, й люті муки,  
І кров, і блиск, що тьмив у мене очі,  
І речі ті, і духи ті, і дуки –

Усе те – чари місячної ночі [363, 89].

Під «чарами місячної ночі» приховані ірраціональні, містичні важелі, які в оголеній болем душі, переобтяженій глобальними (загальнолюдськими, етнічно-національними) оскарженнями, викликають до життя образи, що за своєю емоційно-почуттєвою і семантичною потенцією підпадають під класифікацію експресіоністських:

Бам! Бам! Бам! Бам! Мабуть, заголосила  
Уся земля і з жаху вся тремтить,  
І вся вона – розрита могила.

А голос все міцніше, б'є блакить...  
Ні, се блакить є тим великим дзвоном,  
А велетень по ньому б'є щомить!..

Бам! Бам! Гримить погрозою, прокльоном,  
Розпукою. І косу смерть взяла,  
Щоб все життя скосить одним розгоном.

І в залі стала враз юрба ціла,  
Закаменіла. Почало міниться  
Яркеє світло. Зразу поплила

Пурпура, мов кровавая криниця;  
Вона пожовкла, – в жовтім блиску тім  
Вид трупів разом прийняли всі лица.

Ось блиск посинів, і страшений грім  
Чи з неба? з пекла? все зглушив, основи  
Землі потряс, і похитнувся дім [363, 81–82].

У поемі «Похорон» розгортається драма антиномічних усіх метафізичних тверджень, ідея якісної відмінності різних рівнів свідомості (на поверхневому рівні це формулюється як «плебейсько-аристократична»), якими зумовлені різні соціальні реальності. Йдеться про психологічне «задзеркалля», де перетинаються архетипне «я» з архетипним ментально-національним. Це – спокутувальний акт відокремлення і вибавлення від тьми підсвідомого (власні похорони):.



В труні був я! Так, я, моя подоба,  
Моє лице, мій вираз, все, зовсім...  
І скаменіла вся моя утроба.

«Цілуй! Цілуй!» – реве народ мов грім.  
Та я і кроку вже не міг зробити  
І на коліна впав при гробі тім.

«Цілуй! Цілуй! – реве народ сердитий. –  
Піднять його! До трупа підвести!»  
І коло трупа впав я, мов убитий.

«Цілуй! Цілуй!» – Не встиг я донести  
Поблідлих уст до трупа, аж у нього  
З очей і уст пустилась кров плисти» [363, 86].

Поема характеризується тою мірою і якістю психологізму, що розпросторюється за межі індивідуального через родові, расові до універсальних характеристик, до загальнолюдських властивостей душі, які притаманні людині у всі часи («глибинна архетипна ситуація», – як мовила Тамара Гундорова [88, 242]).

«Нам для естетики в пекло не лізти», – заявляє князь у поемі. Естетика «Похорону» – з пекла душі автора в момент боротьби за визначальне, сутнісне, за основи екзистенції, тому твір позначений експресіоністичною мірою моралізму (дидактизму).

Г. Грабович називає дуальність структурним принципом поеми [80, 100]. «... Експресіонізм як форма світовідчуття і вираження за своєю природою дуалістичний. С. Пшибишевський влучно підмітив, що це дуалізм духу і матерії [...]. Іншим аспектом цього дуалізму є представлення волі як атрибута духу і детермінізму як атрибута матерії [...]» [10, 168–169]. Така характеристика експресіонізму О. Астаф'євим проектується в площину сенсу поеми (болісний момент сумнівів і самовтрати). Твір викликає асоціації з феноменологією як об'єктом психоаналізу. Світ

«Похорону» – це світ певних психічних домінант, добра і зла: «Автор украй загострив ситуацію, надаючи соціальним і національним колізіям глибоко особистісного змісту. Проблему національного вибору він розгорнув на тлі дихотомій божественного і сатанинського, вічного та минушого, реального й трансцендентного світів» [88, 243].

Водночас у творі акцентована семантика сили слова і думки. І. Франко знав, «як много важить слово», надав йому експресіоністичної форми і експресіоністичного статусу – перемістив центр ваги з точки споглядання в епіцентр творення. Поетичний диптих «Із дневника», якби виміряти інтенсивність чуття в ньому психометром В. Вундта, показав би експресіоністичну дозу авторської екзистенції. На загальному мудро-логічному, розважливо-гуманному тлі циклу «Із книги Кааф» у збірці «Semper tiro» (1906) цей диптих «виглядає дещо контрастним доважком – немов закуток безпросвітної темряви в озері тихого світла, раптовий вибух одчаю – експресіоністичне збурення на спокійному плесі філософічних розмірковувань» [345, 57].

Експресіоністичні «акупунктурні» точки спостерігаються і в прозі І. Франка, зокрема, на трактованих як натуралістичні новелі «На дні» (1880) з її «надмірним натуралізмом», циклі «Борислав» (1877), в оповіданнях «Терен у носі» (1902–1904 рр.), «Панталаха» (1902), романі «Великий шум» (1907), повісті «Перехресні стежки» (1900).

І. Франко передбачив динаміку літературного процесу, що позначилося й на його художніх творах, і на рівні теоретизування. Він, як зауважує Р. Голод, сформулював набагато раніше за визнаних світом апологетів експресіонізму принципи цього мистецтва: деформацію, біль, експресію. Про це письменник зазначав у листі до Климентини Попович (квітень–травень 1884): «Лірика нашого століття, переважно лірика болю, туги і борби, єсть на всякий спосіб піснею хоровитою, але, будучи виразом того болю, на котрий людськість хорує від самого початку, вона тим самим єсть і піснею за-

гальнолюдською, останеться великою і зрозумілою і для пізніх, щасливих поколінь». Як спостерегла критика, «перебуваючи на вістрі світового літературного процесу, письменник доклав чимало зусиль [...] для того, щоб експресіонізм у вітчизняній літературі відбувся як явище» [78].

## **2.2. Елементи експресіоністичної поетики в художньому просторі Ольги Кобилянської (на матеріалі новели «Битва»)**

Ознаки експресіоністського стилю проявилися у творчості Ольги Кобилянської, коли ще ніхто не вживав відповідного поняття, засвідчивши її схильність до мислення такого типу, хоч письменниця загалом тяжіла до полістильності. Ще О. Грицай («Ольга Кобилянська») вказав на існуючі експресіоністичні первні у свідомості письменниці. Йдеться не так про зовнішні, формальні прикмети, як про глибинні рушії, про глобальне протистояння природа – цивілізація, про трагічний ідеалізм, болючу тугу за «все-красою, все-творчістю, все-пожертвою, яка просто примушує людину кривавитися в студених скрутах дійсности» [81, 240].

Первинний експресіоністичний імпульс стосується конотативної основи назви, вказує на небуденність, крайню напругу ситуації, об'єктивованої в тексті. Можна твердити, що заголовок новели сприяє розв'язанню проблеми стильової адекватності. Будучи інтенційною, свідомість письменниці ввібрала досвід реальної травми від поганьблення й руйнації краси та виладуваності первісного буття, масштаби й глибину яких вона інтуїтивно вловила й виразила в апокаліптичній картині малоформатного твору.

Новелу «Битва» Ольга Кобилянська написала з натури, побачивши трагедію карпатського лісу на власні очі. Відштовхнувшись від конкретної ситуації, письменниця апелює до закладеного в підсвідомості універсального змісту земного буття: битву добра й зла, краси й потворності, уособлені в образах пралісу й локомотиву. Твір набуває фе-

номенологічного сенсу, виявляє сферу трансцендентного єго, «профіль» якого проступає, як палімпсест, у процесі «редукції фізичного світу до його виявів у свідомості й для свідомості» [124, 446].

Апогей життя (перед загибеллю) і оргія Танатосу в новелі творять максимально можливу амплітуду емоційних коливань, в силовому полі яких архетипні образи (дерев, лісу, води, птиці) здобувають експресіоністичний статус і картина смерті карпатського пралісу глобалізується, трансформуючись в есхатологічне одкровення про одну з найтяжчих провин людини супроти краси божественного походження: «Так як ніколи невтомимі мурахи, вдиралися наємники на найнедоступніші місця, уружені ланцюгами і прочим знаряддям.

Насамперед стісували з них кору.

Вона завдала чимало праці. Заросла сильно в тіло і ствердла так, що сокира відскакувала від неї; аж по довгім рубанні розскакувалася трісками й падала на множество еластичного зеленого галуззя, котре, відділене від тіла, мало висихати.

Відтак сильні руки, погорджаючи всяким небезпеченством і перепонами, котили тяжких великанів. З глухими, рівночасно видаваними окликами, що мали додавати відваги, а пригадували скорше окрики диких птахів, чим гармонійні людські звуки, сповняли наємники сю працю, під час коли з їх чола ллявся струями піт, а з пораних рук текла кров...

Недалеко підніжжя ограблених гір будувались наборзі з грубих балків мости. Кочені з вершин великани спирались на тих мостах, а звідти, знов потручувані наємниками, падали одні по других із глухим лоскотом на рівну землю.

Тут не лежали вони довго. Великі залізні гаки забивались їм у голову; до гаків запряжувано коней, і ті волікли їх повільним кроком, із похиленою головою. Волікли дорогою, виложеною з молодих дерев...

Криваво-червоний вогонь палахкотів по таких перемогах до півночі по горах...» [162, 224].

Кольоропростір новели «Битва» створений на основі змішування імпресіоністичних та експресіоністичних барворесурсів, внаслідок чого симболяріум кольорів і лінійних форм характеризується як ясністю, прозорістю, так і надривом, «кольоровим» криком; як прямими спокійними лініями (котрі творять стовбури дерев у стані природного життя), так і фрагментованими, надламаними, які просторують картину загиблого лісу: «Біляві, спорохнявілі пняки стирчали густо одні коло одних, неначе кістяки з пожовклої трави. Нездатні дерева лежали в великім числі покалічені вокруги, а з кори обдерті пні, що показалися нездоровими, порохнявілі нетикані дальше... Стоси соснової кори лежали темно-брунатними шматами й звоями, напівперегнилі, і важко лежали маси трісок на траві. Старі, блискавицями нарушені смереки, оставлені нетикано, стояли сумно, простягаючи напіввисохлі рамена від себе далеко, мов безпомічні старці, силуючись надармо здержувати вітер у своїм галуззі. ....

Молоді соснові деревця, колись майже ясно-зеленої й блискучої барви, були поламані й навіки ушкоджені. Папороть опустила своє зубчасте, тепер пірване листя і, позбавлена тіні, в'яла та конала звільна на сонячнім жарі.

Високий мох, вирваний і пошматований та корінням вивернений до сонця, висох, а тою самою смертю гинула й потоптана трава...» [162, 231].

Біль, крик, жах, розпука – цей травматичний континуум має свого відповідника в кольорі і певний образний супровід: «небо затьмарилося грізно-чорною барвою»; «чорні перстені диму»; «сполошене гаддя»; «ядовиті гриби червоної краски»; «темнопонсова барва потоку»; «матово-червоний круг» місяця; трупи дерев; «залізо вгризалось в їх тіло, обдерте з кори, і місцями витікала кров»; «червоно-блискучі іскри» з-під «жужжачих пил»; кора, «немов величезні брунатні звитки паперу» і т. д. Конотатам смерті належить ви-

значальна структуротворча функція, засвідчуючи контакт назви з текстом. Конотативний ряд – та вісь, навколо якої стягуються основні почуття й смисли, закодовані в новелі.

М. Євшан назвав твори Ольги Кобилянської «психологічними трактатами» [129, 200]. Особлива форма психологізму – архетипна за природою, тому включає в себе надособистісне, залишаючись водночас авторською, зумовлюючи процес індивідуації. Авторська свідомість постає як арена боротьби «гуцульського, занадто гуцульського» й інтелектуально-цивілізаційного, виявляючи глибинні експресіоністичні інтенції.

### 2.3. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму

За Лесею Українкою, яка так само тримала у полі зору світовий літературний процес, закріпилася «стильова» репутація неоромантика (Тамара Гундорова, Віра Агеєва, Роман В. Кухар, В. Гуменюк). Окремо і детально розглядають це питання Леся Демська-Будзуляк, Л. Скупейко.

Натомість Марія Моклиця в монографії «Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму)» доходить висновку, що «Леся Українка сформувала свій неповторний варіант світоглядної символістської драми (драматичні твори після «Осінньої казки»), здійснивши синтез протилежностей: антично-класицистської поетики з середньовічно-романтичним її запереченням. Символістська поетика з відчутним додатком імпресіоністських засобів зображення властива також багатьом прозовим і поетичним творам зрілого (після 1898 року) періоду» [235, 241].

Існував (правда, не отримав резонансу) й інший погляд, який не завжди узгоджується із загальноприйнятими уявленнями. Ще в 1922 р. Д. Донцов у статті «Поетка українського рісорджімента» зауважив, що Леся Українка прокладала шлях «тому „Entsubstantivierung” поетичної мови,

яку кладуть в голову своєї творчості молоді німецькі експресіоністи» [107, 146]. Критик одним із перших, незважаючи на свою ідеологічну заангажованість, виокремив суттєві ознаки естетики Лесі Українки, які згодом повторили і продовжують у різних формах повторювати лесезнавці. До таких ознак належить, передовсім, ірраціоналізм, моральний максималізм, автобіографізм.

Пізніше термін «експресіонізм» вживатиме Ю. Шерех, оцінюючи постановку «Одержимої», здійсненої 1943 р. у львівському Літературно-мистецькому клубі: «Ми ладні вітати, коли дія „Одержимої” відбувається не в оформленні, вказаному авторкою, а на умовно-експресіоністичному настроєвому тлі [...] це полегшує завдання режисера й актора» [цит. за 83, 178]. З твердження критика можна висувати дві тези: 1) експресіоністичне тлумачення сценічного простору драматичної поеми; 2) невідповідність (на думку Ю. Шереха) режисерського прочитання «Одержимої» запропонованій Лесею Українкою інтерпретації. Очевидно, критик мав на увазі самодіяльно-експериментальне тлумачення драматичної поеми, що мало експресіоністські акценти.

Критична рецепція, аналізуючи цей твір, постійно виявляла в ньому експресіоністські особливості: «надмірний індивідуалізм» (Б. Якубський); «розпука і захват» як ґрунт «Одержимої» (М. Євшан); особистісне начало, яке сягає рівня «тотального автобіографізму» (Л. Скупейко, А. Гозенпуд) особлива роль світлотіней, «світляні контрасти» (Д. Донцов, Олена Шпильова) «монументальна масштабність проблем» (В. Гуменюк); «фанатична відданість», надрив (Ю. Шерех); «моральний максималізм» (Ірина Бетко); «граничний лаконізм» (В. Гуменюк); «максималістська пристрасть» (І. Дзюба); «мотив свободи і несвободи у Лесі Українки звучить у найширшому реєстрі» (І. Дзюба); «точиться боротьба двох рівносильних свобод» (Леся Демська-Будзуляк). Найбільшу кількість експресіоністичних апелятивів містить дослідження Оксани Забужко: «межо-

ва ситуація» («ніч „Одержимої”»); «трагічний бунт Психеї (Лесі Українки) Міріам проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху волі Бога-Отця» [139, 87]; «богоборство», пороговий «орфічний» досвід духовного переродження; внутрішня трансформа героїні внаслідок її «ініціації смертю» [це не про Міріам, а про Лесю Українку – Г. Я.] [139, 96]; духовна криза; проблема людської самотності перед лицем смерті; контекст двох онтологічних екстремумів (кохання і смерті); досвід проживання смерті, естетика смерті, екстатичний гін-до-смерті (про Лесю Українку); система вартостей Лесі Українки як «життєсмертний» масштаб пристрастей і почувань, «ціннісний максималізм» [139, 146–147].

Варто наголосити на надзвичайно високій емоційній напрузі «Одержимої». Це той рівень екзистенції тексту, який стосується, якщо переходити на фізичні кваліфікативи, квантових полів (енергетично-вібраційна, «промінна», світлова характеристика). Драматична поема, можна припустити, має синергетичну природу, пропонує квантово-релятивну картину художньої дійсності, виходячи з її потужної світлоенергії. Термін «синергетика» вказує на узгоджену дію енергетичних потоків, впливів [306, 24], це «наука, що вивчає загальні закономірності, які є основою відкритих самоорганізованих систем» [215, 396], котрі демонструють несподівані зв'язки між процесом теплопередачі і творенням художнього тексту [306, 29–30], незважаючи на їх різноманітність. Отже, можна проводити аналогії між подіями реального світу і творчості. Під час контакту свідомості автора, що перебуває в точці емоційно-почуттєвого максималізму, зі світом, який відкривається до «самості» речей, відбувається біфуркація, змінюється режим енергопередачі від звичайного до конвекції. У разі творення художнього тексту йдеться про конвекційний потік творчої енергії. Циркулювання таких потоків стає надзвичайно інтенсивним, призводить



до виникнення «комірок Бонара» – естетичних утворень зі властивостями самоорганізації – художніх текстів експресіоністичної природи, наділених ознаками «самопородження сенсу» (Герман Гакен) [цит за 306, 29].

Декодуюванню «гностичних слідів» (Оксана Забужко) драматичної поеми «Одержима» Лесі Українки сприяє знання «Євангелія Істини», «Євангелія Пилипа», «Євангелія Хоми». Однією з основних ідей «Євангелії Пилипа» є ідея внутрішнього знання істини, яким апріорно володіють втаємничені. Ідеться про досконалість поза моральними характеристиками, адже, «ставши світлом, людина перестає бути індивідуальністю. У цьому вченні *надмірний індивідуалізм* [курсив – Г. Я.], виражений у зверненні до внутрішнього світу ізольованої людини, поєднувався з фантастичним стремлінням подолати ізольованість таким самим крайнім способом поєднання людського духа зі всезагальною божественною духовною сутністю» [303, 154]. Цілком імовірно, що Міріам як особистість з усвідомленою «іскрою Божою» (Екгарт), з компонентою пневми в своїй сутності впадає у розпач, нашттовхуючись на стіну несприйняття її Христом як утіленням «плоду знання про Отця» (за Євангелієм Істини), Слова Отця, тобто від неможливості здолати бар'єр між нею і верховним, абсолютним божеством з якихось причин, можливо, через гординю. Цей конфлікт виявляє себе і на рівні функціональних полів мови (крайні прояви «виладуваності», емоційної і лексичної врівноваженості та емфатичності, конотативності), і на енергетично-структуруючій функції світла (контрастують не світло й темрява, тут зіткнулись дві світлоносні субстанції з дещо відмінними енергоджерелами).

По-різному трактують семантику конфлікту літературознавці: християнська покірливість і войовнича активність (Д. Донцов); два типи волі: воля розуму і воля фанатичної відданості одній ідеї (Ю. Шерех); «колізія духовної свободи (Месія: свобода в любові до людини) і несвободи (Міріам:

підвладність абсолюту пристрасті)» [98, 16]; боротьба двох рівносильних свобод (Леся Демська-Будзуляк); «ситуація зіткнення світоглядів Міріам та Месії прочитується не лише як зіткнення чоловічого і жіночого, а й культурних площин Старого та Нового Завітів» [354, 80–81]. Л. Скупейко розуміє драматичну колізію «Одержимої» як суперечність між носієм, або символом, вищої свідомості як знання і відання чогось іншого, крім відомого сьогодні й тепер, рівнозначної самотності в світі, і довіллям, що його оточує [311, 174]. На думку дослідника, внутрішня драма Міріам визначається як «драма божественності й людяності».

Наведені формулювання виявляють амплітуду ідейних коливань, яка має ознаки експресіоністичної тональності, що в драматичній поемі, починаючи з обраного сюжету і закінчуючи силою та змістом ліризму, набуває сенсу трагізму, який сягає *«вселенських розмірів і постає як феномен [курсив – Г. Я.] незавершеності духовного й культурного розвитку людства загалом»* [311, 177]. Експресіоністичний масштаб проблематики крізь експресіоністичну призму – одержимості, фатуму, міфо-ритуальності, «надмірного індивідуалізму», реінкарнованого в архетипну колективну свідомість, постав з експресіоністичного ситуативного контексту з відповідною естетичною мораллю й експресіоністичним етичним кодексом: криза свідомості, вже згадуваний орфічний досвід, надмір болю, безвихідь, що перетікає у творчість, моральний максималізм – все це знаходить підтвердження в листах Лесі Українки без жодної афектації й пози. Її нарікання на «страшний фатум», який «змінює діла в слова», засвідчували слово як самостійну одвічно існуючу сутність – таке, яке з самого початку.

Експресіонізм драматичної поеми «Одержима» Лесі Українки починається з назви, яка в художньому творі, на відміну від заголовка наукового трактату, характеризується «надзвичайною чутливістю» [196, 208], подаючи читачеві відповідний ключ інтерпретації. Одержимість як стан,

як образ із супровідними больовими, «життєсмертними» конотаціями, як переживання й проживання себе і світу, психоемоційного й морально-етичного досвіду людства стає провідним структуруючим принципом твору. Завдяки одержимості створюється різниця «температур» у тексті – «керуючий параметр», сягнувши критичного значення (кульмінаційний момент), спричиняє експресіоністичну «біфуркацію» – зміну режиму енергопотоків. Одержимість абсолютизується і абстрагується, здобуваючись на естетичну суверенність. Д. Донцов, аналізуючи переживання в драматичній поемі, поєднані з ідеями і поняттями, зазначив, що важливо «не те, як вони виявлялися в словах і поступках», а як поетеса «сугерує читачеві стани душі на межі між свідомим і підсвідомим; не втискає своїх ідей в вузькі рамки трафаретних і ясних понять, лише спускається в ті рембрантівські темности, де формуються контури почувань і родяться містичні суті річий [...] сугерує вона нам лише її [емоції – Г. Я.] *рід і ступінь* [курсив – Г. Я.]» [107, 140]. Міркування критика стосуються поезій, що увійшли до збірки «Відгуки», в якій було надруковано драматичну поему.

К. Едшмід вважав, що експресіоністи пишуть не про тих, хто страждає, а самі страждання, що справді було характерним для «Одержимої» Лесі Українки, в якій одержимість і велика ідея – поняття одного емоційно-психологічного ряду. Міріам, – як висловився І. Дзюба, – адепт великої ідеї. Христос – також. Однак у кожного з них різна мета. Міріам прагне врятувати Ісуса, натомість Син Божий рятує людство. Христову ідею, очевидно, перейняли експресіоністи, поєднавши її з античним катарсисом, трансформували її на ідеалістичний утопічний лад.

Міріам – трагічна особистість. Розірваність експресіоністичної віри («між інвестицією в Бога й інвестицією в людину, хоч по суті, одне не заперечує іншого» [57, 87]), про яку говорить Т. Гаврилів, у драматичній поемі видо-

змінена: це віра любові, що проявляється поруч з ненавистю та іншими моральними і почуттєвими імперативами: «... мов на жар пекучий, наступати я буду на слова твої огнисті, – сліди мої од них криваві будуть» [356, 130]; «ніколи не скінчиться темна туга і вічно буде жаль палити серце» [356, 140]; душа «чорніша, ніж хата-пустка, що після пожежі чорніє порожнечєю» [356, 131]; «Ви – сонне кодрло! Світло опівночі не будить вас. Вам заграва кривава очей лінивих не здола розплющить?» [356, 138].

Монолог Міріам – цілісний екстатичний потік, очищений від історичного й соціального компоненту, сприймається як спроба налагодити перервану трансцендентну розмову з Ісусом Христом. Ірраціоналізм як джерело і принцип («постулят самовистарчальності ірраціональної волі», Д. Донцов), відсутність філістерської логіки, бунт проти здорового глузду («ї страждання не має й не може мати жодного сенсу, жодного обґрунтування чи пояснення» (Л. Скупейко), «віра в таємничу єдність, тожсамість усього існуючого», «енергетична мотивація волі» (Д. Донцов), антиномічні блоки (крик-безслів'я, видючість-сліпота, віра-розпач, кров-вода, страждання-спокій) – усі ці структурні елементи забезпечують зовнішню і внутрішню динаміку твору.

Драма водночас є основою театрального мистецтва і одним із літературних родів. Існує також і драма для читання, що не має на меті сценічного втілення. Склалося уявлення серед науковців і режисерів, що переважна більшість драматичних поем Лесі Українки відповідають параметрам *Lesendrama*. Серед них зазначена й «Одержима», що не відповідала вимогам традиційного театру акцентуванням не дії, а думки, ідеї. За спостереженням М. Гнатишака, така тенденція зумовлена специфікою новоромантизму з притаманним йому «радикальним збуренням старих цінностей, повним зірванням з мистецькими традиціями натуралізму». Відбулися значні зрушення в драматургії, адже було «відкинено сценічний перепах і ансамблюву зіграність

театру передвоєнного, до голосу прийшов знову актор-декламатор, в новому, цілком відмінному середовищі. Повстав експресіоністичний театр. Зміна тикалася в першу чергу сцени. Відкинено декорації як елемент, що забавляє око та відвертає увагу від актора» [70, 267]. На думку М. Гнатишака, запроваджувалися «теоретичні закони цілком безбарвної, немальованої, виключно архітектонічної сцени, зложеної з котар, сходів, тяжких квадрів, по яких перебігають комбіновані снопи рефлекторного світла. У таке середовище поставили експресіоністи своїх акторів – патетичних декламаторів модерного типу [...]» [70, 268].

Ремарки «Одержимої» [курсив – Г. Я.] виказують аскетичний простір, на якому розгортається драма:

– «Берег понад озером Гадаринським. Далеко на горизонті ледве мріють човни коло берега і [356, 126] *чорні* люд, що хмарою заліг далекий берег» (світла смуга озера й темна люду й човнів).

– Міріам, «одержима духом», в глибокій тузі блукає поміж *камінням* понад берегом, далі зіходить на *шпиль скелі* і дивиться не на берег, а в глибину *пустелі*, вона бачить там когось удалині» [356, 126] (камінь, шпиль скелі як алегорія концентрованого болю і безмежний безживний простір).

– «Гефсіманський сад. Дванадцять учеників *сплять* непробудним сном. Месія молиться. Міріам нишком крадеться попід садовим муром, стає в *найглибшій тіні*, звідки їй видно Месію в *місячному світлі*» [356, 137] (статика – рух).

– «На *Голгофі*. Ніч. Три *хрести* з розп'ятими, вже мертвими. Віддалік в *арта*, інших людей нема, тільки *Міріам* сама під *хрестом Месії*» [356, 139]. («розп'ятий» простір, гора).

– «Темрява огортає все більше гору, і хрест, і жінку під *хрестом*» [356, 141].

– «*Майдан* в Єрусалимі. *Перебігають* люди, оглядаючись боязко, часом сходяться малими гуртами... потім знов розходяться. *Міріам* *повагом* переходить майдан...» [356, 141] (простір, мерехтіння тіней, чітка постать жінки).

Остання ремарка подає інформацію про такий самий майдан, де *градом каміння* закидають Міріам. Підкреслення, зроблені в процитованих ремарках, виявляють просторові домінанти драматичної поеми: одна – безмежжя (берег, пустеля), друга вказує на обмежений, контурований простір (скеля, камінь, мур, хрест).

У цьому контексті окремо варто наголосити на квантитативній природі твору і пов'язаному з нею культом енергії й світла («апостол культу енергії» – Д. Донцов про Лесю Українку) Тут формальні чинники, сценічні ефекти і внутрішньо-структурні характеристики перебувають у цілковитій гармонії. У драматичній поемі окреслено три позиції простору: 1) освітлення; 2) точку, з якої спостерігається дійсність; 3) використання прямих ліній. Матеріальний світ важкий, затемнений, нерухомиий. Світло, якщо є, розрізає речі на частини, воно ламається на камені, скелях, мури, хрестах. Це не магічне світло символізму, це світло-надсада, уламки світла, в якому темні фігура Міріам і Месії й метушаться тіні людей. Таке світло – це алегорія одержимої Міріам, що спливає криком від болю. Це не «перспектива» сцени, а деформована дійсність, що постає крізь призму одержимої духом жінки. Можна сказати, що така просторова характеристика відповідає «непротяжній субстанції» (дух за Р. Декартом), втілена в означених вище об'ємно-просторових образах, які апелюють до алегоризму (про алегоризацію, а не символізацію тексту мовить і Л. Скупейко [311, 169]).

«Безбарвна, немальована, архітектонічна сцена», ламає лінії, гострі кути, шпиль гори, квадрати хрестів, що ділять напівтемний простір, «геометрична координатна площина» (Р. Декарт) «Одержимої» з експресивним сегментуванням горизонталі й вертикалі сцени, стражданням Міріам виявляють зв'язок з експресіоністичним розумінням художнього простору й спресованого, інтенсивного часу («три вічності в три ночі»). Хронотоп драматичної поеми

видовжується, трансформується у вічну «людську самотність перед лицем смерті» (Оксана Забужко).

Не лишається за «експресіоністичним» кадром і тотальна присутність смерті, що разом з одержимістю, автобіографізмом творять експресіоністичний трикирій. Ця тема детально і доказово представлена в статтях Тамари Гундорової («„Одержима” Лесі Українки: любов до смерті (Liebestod)» [84], С. Романова («Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка») [301].

На прикладі драматичної поеми «Одержима» можна твердити, що перші паростки експресіонізму як стилю виявили себе в драматургії не тільки Німеччини, Австрії, Польщі, а й України.

#### **2.4. Потенційні можливості експресіоністичного стилю А. Тесленка**

Детально і аргументовано подає «експресіоністичну карту» літературного життя України рубежа ХІХ – ХХ ст. Наталя Шумило, позначивши на ній імена М. Яцкова (експресіоністичні повісті «Блискавиці», 1912; «Горлиця», 1915; «В лабетах (Танець тіней)», 1916), В. Винниченка (ранні оповідання «Голод», «На пристані», «Контрасти»). Дослідниця виокремлює «ще більшу несподіванку для української літератури, ніж В. Стефаник», малознаного західноукраїнського письменника з винятково міською тематикою Артима Хомика (1881–1921) з Бережан, відомого за псевдонімами й криптонімами А. Х., Жабченко А., Яковенко. Почав писати роман «Титан», але не зміг закінчити через війну. З 1917 по 1919 рр. жив у Києві, працював у газеті «Відродження» (1918), редагував видання «Дніпросоюзу». Був призначений кореспондентом до дипломатичної української місії в Париж, але не доїхав туди, залишившись у Відні, співпрацював у «Літературно-науковому віснику», газетах «Воля», «На переломі». Автор циклу новел «Всесильний доляр»

(1905–1910), оповідань «На бойовищі життя. Уривки з листів до приятеля» (1906), «Raison d'fat» (1908), низки статей, брошур, підручників.

В А. Хомика джерело експресіонізму – «спресована» психічна енергія [393, 327], а ознаки такої естетики – це лаконічність, алегоричність образів, гіперболізм, притчевість, динамічність діалогів, публіцистичність пафосу [393, 323].

Наталя Шумило ввела в експресіоністичний контекст і Б. Лепкого, і А. Тесленка. Дослідниця зруйнувала стереотип сприймання творчості представників літературного процесу межі ХІХ – ХХ ст., тлумачений в аспекті «строного реалізму» (А. Тесленко, Б. Лепкий), символізму (М. Яцків), неоромантизму (В. Винниченко).

«Потенційні можливості експресіоністичного стилю А. Тесленка розкриває його листування з М. Загірною», – пише літературознавець [393, 322]. На жаль, його творчість сьогодні опинилася на маргінесах досліджень. На це є щонайменше дві причини. Одна – загальна для експресіонізму, вона полягає в складності самого явища. Друга зумовлена змінами в структурі свідомості сучасного науковця, налаштованого на механістичний підхід до аналізу художніх текстів. Немалу роль зіграла також догматична тенденція: «строгий реалізм» в українській літературі асоціювався з народницько-просвітницькими параметрами тексту, тому до прози революціонера-страдника інакше, ніж з критеріями народнопоетичних традицій, зорієнтованих на читача з народу, й не підходили.

На експресіоністичну особливість тексту А. Тесленка, а саме яскраво виражений автобіографізм, вказує М. Сулима [336]. Те, що проза письменника «суголосою тенденціям розвитку всього європейського мистецтва слова в новітні часи», – зауважив П. Хропко, але не сконкретизував, як саме [378]. Про особливу «емоційність, схвильованість і експресивність художнього мовлення творів А. Тесленка пише Б. Назаров, аналізуючи особливості стилю письменника»



[250]. А. Печарський, досліджуючи психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя, вводить творчість прозаїка в контекст сурогатоцидної літератури, де, на думку літературознавця, діє принцип «психічної однотипності»: «Зів'яле листя» І. Франка, «Басараби» В. Стефаника, «Блакитний роман» Г. Михайличенка, «Можу» А. Головка. Для них, зазначає А. Печарський, зокрема й А. Тесленка, «самий творчий процес ставав [...] суїцидальною превенцією» [283, 370]. Не номінуючи цих письменників експресіоністами, А. Печарський вибором персоналій і ситуацій виказує свою експресіоністичну заангажованість.

Властиво, цим дослідницька парадигма творчості А. Тесленка останніх десятиліть вичерпується. Наталя Шумило лише вказала напрям вивчення прози письменника під кутом зору експресіонізму.

В А. Тесленка ситуація абсурду – всеохопна. Вона огортає думки і почуття, виступає основним життєвим простором, який всотує і розчиняє до повного перетворення на свою протилежність простір надії та мрії в узвичаєному розумінні цих понять. Один із заголовків його оповідання «Як же так?» – те питання, котрим можна було б закінчувати кожен малоформатний його твір. Воно відбило б загальну для цієї прози концепцію алогізму. А. Тесленко пропонує аспект абсурду. Те, що залишається від дійсності у створеній ним реальності – це дисгармонія, біль і розпач. Хронотоп А. Тесленка абсорбує їх і, сягнувши критичної точки, обривається в смерть. Стан персонажа можна означити як «хвороба до смерті» (С. К'еркегор), що в контексті художнього мислення А. Тесленка означає і силу та межу переживання (аж до смерті), і прив'язаність, зосередженість не на чомусь іншому, а саме на смерті. Це – ознака трагічного світогляду, який співмірний експресіоністичному. «Світогляд цей [...] народився з шопенгауерівського песимізму і прийняв його трансцендентне положення» [90, 52], – такий вислів Ф. М. Гюбнера екстраполюється на

творчість А. Тесленка, оскільки суголосний з її екзистенційними засадами.

А. Шопенгауер подає життя як безперервно затримуване вмирання, як вічну і безглузду боротьбу зі смертю, котра в кінці кінців перемагає, а бажання жити, як прокляття, висить над людиною. Смерть – не лише можливість розв’язати протиріччя життя, але й момент свободи від односторонньої індивідуальності, яка не є нашою сутністю. Істинна свобода приходить у момент смерті, яку потрібно розглядати як повернення в стан першопричинної свободи. Філософ доходить висновку, що людина через аскезу повинна погасити в собі волю до життя і злитися через смерть зі світовою Волею.

Герої А. Тесленка знаходять порятунком, як правило, в самогубстві, або ж прикладають максимум зусиль, аби накликати смерть (ходять босими по снігу, систематично й свідомо промерзають, навмисне обмежують себе навіть у можливому комфорті). Відчуття нестерпності існування, злидні, хвороби, несправедливість, смерть – улюблені мотиви літератури кінця XIX – поч. XX ст. Критичний реалізм експлуатував їх, демонструючи свою естетичну доктрину, реалізуючи мімезисну програму й проголошуючи панівними соціально-класові критерії.

А. Тесленко не пішов шляхом освоєння нових тем. Але «писати – значить вибирати», – вважав А. Камю, підкреслюючи: «Тлумаченням, яке художник пропонує дійсності, він утверджує *силу* [курсив – Г. Я.] свого заперечення», – стверджує той самий автор [160, 328–330]. А. Тесленко, скориставшись традиційним і широковживаним у мистецтві критичного реалізму матеріалом, поставив його (матеріал) на іншу естетичну платформу, яка згодом отримала назву експресіоністської. Мімезисний простір, поданий крізь призму абсурду, деформується до стану тотальної трагічності. Відповідно трагічне виступає «засобом естетичного відтворення дійсності» (В. Костюченко). Про дже-

рела експресіонізму А. Тесленка можна сказати словами його персонажа з оповідання «Що б з мене було?»: «прямо сам з себе» [343, 212]. Проза А. Тесленка – це продукт синтезу кількох факторів. Перший перебуває у площині трансцендентального, а отже, поза реальним досвідом. Йдеться про царину архетипного, структуру душі автора, зміст якої – біль за людське в людині – проектується на площину локального (життя автора і його часу). Другий фактор стосується конкретного соціально-історичного простору, який своїми подіями, політичними тенденціями, революційними рухами спричинився до чергової активації больового екзистенційного ресурсу. Третій – автобіографічний фактор, коли особисте життя вкладається у концепцію «одної з найтрагічніших постатей в історії української літератури» (В. Костюченко) через місце народження (глухе село), одвічну неприязнь людини обмеженої до духовно вивищеної (одна з причин арешту і каторжанських поневірянь А. Тесленка, а також неможливості здобути належну освіту).

У радянський період історії української літератури А. Тесленка і його творчість узалежнили однозначно від соціуму. Сільський антураж, до того ж подекуди з сентиментально-просвітницьким присмаком, викликав явно не модерністично європейські асоціації: «Цвіли сади; білі-білі стояли; несло пахощами; бджоли гули, пташки щебетали; а соловейко виспівував – аж у вухах ляцало. Сонечко так усміхалось» [343, 199]. Лексичні форми зі зменшувально-ласкавими суфіксами, закінчення дієслів, що у вимові створюють специфічну полтавську інтонацію, сприяли ситуації стильової дезорієнтації.

Такий лексичний мімезис – демонстрація наслідувальної спроможності мови, особливо закривізованої в пейзажах, які виконують функцію гамівної сорочки для емоційної напруги, допровадженої автором до межі вибуху. «Літературна презентація актуальної дійсності» (Е. Авербах) у прозі А. Тесленка, власне, лексичним рівнем і вичерпу-

ється, як і аргументація на користь твердження про те, що «творчість Тесленка розвивалася в руслі реалістичної прози» [158, 494]. «... не треба думати, що коли герої якогось літературного твору говорять мовою, властивою їхньому соціальному оточенню, то це вже є реалізм», – писав Б. Якубський [401, 214]. Конкретними словесними змістами ні обмежити, ні виміряти те, про що сповіщається в оповіданнях письменника, не виявляється можливим, оскільки їм притаманна сила, котра проявляє себе в критичній точці, на межі площинного й глибинного, лінійного й архетипного, соціального й екзистенційного, кінченного й незміряного, автобіографічного і трансцендентального. Мова творів А. Тесленка – це не сума словесних змістів, вона виявляє себе в собі самій, демонструючи споконвічну інтенсивність, яка втратилась у процесі екзистенційного тривання і спробу повернути яку зробив експресіонізм. Про це сказав ще М. Євшан: «Тут немає «літератури» [...], автор хотів би своєю душею обняти все за одним разом, схопити сам процес життя, те таємниче щось, що виділяє наші переживання з цілої маси інших і творить наш горизонт [...]. Інтелект тут не працює...» [128, 595]. Тут проявляється творильний потенціал, тяжіння мови до найвищого прояву свого духу – те, що поставили собі за мету експресіоністи і що є одним з аспектів експресіоністичної концепції людини, яка, як вважає В. Беньямін, через гріхопадіння виступила з чистої мови імені і перетворила мову на засіб (а саме, на невідомі їй пізнання) і в якійсь частині на прості знаки [28, 81].

Саме в цьому сенсі варто розуміти фразу «інтелект тут не працює». Експресіоністична вимога й умова недоторканності, безпосередності, яка є в А. Тесленка, «хоронить від літературної бляги, далеких галопад та з ґрунту фальшивих конструкцій» [128, 595]. Ця безпосередність забезпечена герметичністю особистості, обмеженістю літературних контактів і впливів через обставини життя письменника (тюрми, етапи, хвороба). «Найкращий тип

літературного самородка в нашому письменстві», «який не мав зразків перед собою», – сказав С. Єфремов про А. Тесленка [132, 582].

Ця безпосередність, трактована як «непереможна правда життя» (С. Єфремов), насправді є характеристикою метафізичної сутності мови, що виявляє себе у творах А. Тесленка. Безпосередність – необхідність і умова експресіоністичного письма. Супровідна їй ознака – спонтанність, «необробленість» тексту.

Базова теза експресіоністської світоглядкової й естетичної концепції – біблійне «не лукав» – А. Тесленком була вичерпана до краю. Це – не прагнення фотографувати дійсність, зберігаючи історичні, побутові, мовнодіалектні деталі, не здобута в результаті освіти й начитаності майстерність використання стильових зображально-виражальних засобів. Про письменника можна сказати словами В. Зарецького: «Є люди, які стали художниками [...] маючи глибоку внутрішню потребу. Вони школи взагалі не знають, у них нема такої проблеми, бо вони володіють іншими мовами» [144, 31]. «Інша мова» – то мова сили переживання себе в світі і світу через себе й невідпорна потреба це висловити. Оповідання А. Тесленка мають рефлексивний характер. Це – монологи («На чужині», «Да здраствуєт небитіє!», «Що робить?», «Немає матусі!», «Поганяй до ями!», «Що б з мене було?»). Навіть при формальних ознаках діалогічного чи полілогічного викладу А. Тесленко, як і В. Стефаник, тяжіє до монологічної структури, що спричинене концентрацією чуття, надривно емоційною організацією душі автора (наприклад, «Страчене життя»).

Зміст рефлексії – екзистенційний: чи варто жити взагалі. «О, що таке життя, на що ми родимося?! ... І як таки так? ... Що таке ці всі наші уявлення, радощі, мрії?» – ці питання, котрі ставить собі дівчина Таня з твору «Як же так?» – суть усіх творів А. Тесленка і його особисто. Виходячи із загальної трагічної концепції, тексти письменника

формально вписуються в експресіоністичну парадигму завдяки «образам без рамців» (В. Стефаник). Свого часу про такий формотворчий аспект своєї літературної діяльності сказав В. Стефаник: «Не шліфував я їх [новели – Г. Я.] з того powodu, що [...] уважаю, що ті естетичні заокруглення, то є на те, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби запліслілому мозкові не дати ніякої роботи» (лист до редакції «Літературно-наукового вісника» від 11 березня 1898 р.). Аналогічну думку про А. Тесленка висловив М. Євшан, зауваживши, що «наші новіші письменники не уміють так просто писати, як писав Тесленко, так *без пози* [курсив – Г. Я.] дивитися на світ Божий...» [128, 595].

Ракурс «без пози» виключає літературну обробку у вигляді дотримання всіх необхідних сюжетно-композиційних елементів і їх еволюційного розгортання в реалістичну оповідь. «В Архипа Тесленка стиль «втратив спокій» від надмірного хвилювання», – пише І. Денисюк [93, 197]. Цей же фактор зумовив «стефаниківську» будову твору: початок і фінал (а власне – їх відсутність) «Тяжко Грицькові» – «Причини самогубства невідомі», – перша і заключна фрази з оповідання «Тяжко». «Думка одна вже в мене тепер: поганяй до ями». – «Або як я устережуся простуди тії: удыгтися ні в віщо, в хаті холодно, топиться гнойком; повітря: дим, чад... По-о-ганяй до ями!» (оповідання «Поганяй до ями!»). «Що робить, що робить?» («Що робить?»); «А це був неабиякий малий і так рано... у могилу зійшов... Жаль» («Що б з мене було?»); «Батько світить увечері в хаті, читає псалтир за упокій; мати голосить» («Страчене життя»). «Глянув Миколка... заплакав» («Школяр»)...

Як правило, твори А. Тесленка обриваються на найвищій ноті болю. Структура відкрита. Принцип накопичення емоцій, градаційний композиційний прийом лежать у основі оповідань, що виявляє їх експресіоністичну природу, диктує властивий цій поетиці телеграфний стиль. «Речення стають короткими, місткими, рубаними» [250, 3].

Інші дослідники відзначають «наспівність, мелодійність» (Валерія Смілянська) фрази А. Тесленка. Обидві характеристики обґрунтовані. Досить часто такі різнопланові, особливо в емоційно-ритмічному значенні, фрагменти тексту йдуть один за одним, створюючи інтонаційну аритмію: «Ішов Троянда через пересильні, заражені тифом, і це дурно не минуло йому. Поболує голова в його й поболує. А тут ще третього дня подорожі ції занегодилось. Небо так і застелилося хмарами, сіре-сіре зробилось. Пішов дощ дрібненький, холодний. Як увосени стало» [343, 165]. Розмірена, плавна оповідь. Описовий, без жодних претензій на проникнення в глибини психіки стиль змінюється: зростає напруга, ритм. «Настала ніч. Лежить він в ізбі одній, а в виски тільки сіп-сіп йому. Розвиднилось. У дорогу рушили. Не підійде Троянда ніяк. Голова йому хилиться, ноги тремтять, підкошуються. Сердяться стражники на його, «живей!» – гарикають. Не підженуть» [343, 165].

«– Лежите, лежите! – хтось зуби вишкірює.

О, а то хто? Пика червона якась. Ні. То дядько той... вуси вниз. Чи ні... Пенюк чорний якийсь: «Чей-но будешь-то?» – усміхається він... «Бен-бен», – заводять п'ятенця... «Чяво-што?» – регочуть метелики... Ой!.. Що!.. Темніе-темніе... Стій, стій!.. Згортається хмара жовта, згортається...» [343, 168].

Короткі констатації, риторика безпам'ятства, болю, тривоги, що перемежовується зі спокійним, емоційно нейтральним висловлювальним ладом, створюють внутрішньо-структурну динаміку. Проза А. Тесленка демонструє синтез двох різних типів літературних стилів, які характеризують розвиток мистецтва слова від самого початку його існування. Один з них тяжіє до ясності, простоти, спокою, завершеності («заокругленості»), традиційної канонічності; другий зорієнтований на глибину, рух, безмежність перспективи, новизну (за «хвильовою теорією» стильової еволюції красного письменства Д. Чижевського) [383, 29]. Бінарна сти-

льова опозиція – реалізм-експресіонізм – детермінує внутрішню динаміку художніх структур, визначає сугестивну напругу прози А. Тесленка, яка, можливо, найвиразніше в своєму часі, показала, як зістиковуються два потужні естетичні феномени, дві літературні епохи з полярними творчими засадами: та, що ґрунтується на принципах мімезису, і та, що спирається на феноменологічний метод.

Проблема внутрішньої динаміки художніх структур А. Тесленка може характеризуватися й з іншого погляду. Про це можна сказати словами В. Беньяміна: «Усередині будь-якого мовного вираження панує конфлікт між вимовленим і вимовним та невимовним і невимовленим» [28, 71]. Аби уникнути аберації смислу формулювання, додамо фразу, яка це коректує: «Найвища сфера духу релігії (в понятті одкровення) є водночас те єдине, якому не відоме невимовне» [28, 71].

Експресіоністичне мислення у світоглядних засадах спрямоване на первинну духовну субстанцію, що поза історичним часом і простором, тобто на людину до початку творчої містерії, після якої розпочалось літочислення індивідуального існування. «Алегорія Адама і Єви й Саду Едема – космічний міф, який розкриває методи універсального та індивідуального становлення» [373, 338]. На найближчу відстань до щонайщопершої людини зі всіх відомих естетичних підступається саме експресіонізм через природу свою і цілі, які він ставив. Така людина – сучасник першослова. У слові поетичному (не в розумінні літературно-родової диференціації) чим «темніша» мова, тим вона ближча до «вимовного і вимовленого», до недоторканного слова як єдиної і достатньої умови й характеристики божественної сутності. Екстатичний, ініціаційний, містичний, архетипний, алегоричний – ці параметри експресіонізму як способу переживання світу вказують на спорідненість з мовою езотеричних текстів, що так само невимовні й невимовлені. Саме в таких сповіщеннях, і в експресіоністичних також, названий вище



конфлікт проявляється найбільше зі всіх відомих сьогодні мовних виражень, через те експресіоністичні художні структури – одні з найбільш динамічно насичених.

Текст А. Тесленка повернутий до вимовного, тобто наближається до одкровення. Рух у цьому напрямку спонукований почуттєво-емоційною, духовною інтенсивністю. На дуже коротке життя випало забагато болю. Екзистенційний потенціал А. Тесленка, що проявлявся ще в підлітково-юному віці, на ґрунті страждання розкрився на всю свою глибину.

«... на темному тлі не знайдете тут ясних моментів», – зазначив С. Єфремов [132, 583]. Образ села, який постає перед читачем з творів А. Тесленка, «темними фарбами своїми перевершить усе, що дало нам попереднє письменство», – констатує історик літератури [132, 583]. Оцінка письменника як такого, хто викривав несправедливий соціальний гніт селянина, хто зобразив зародження революційно-демократичного руху на селі в кінці XIX – на поч. XX століття найперше була спроектована в екзистенційну площину Наталею Шумило [393, 322]. Дослідниця зауважила, що автобіографізм у нього – одне з найпосутніших джерел виражальності. Не тільки соціальний зріз сільського злиденного життя робить письменник, а й зліпок власної душі, спраглої за високодуховним, співмірним його уявленню про життя, середовищем. Потреба писати – головна потреба А. Тесленка, у чому він подібний до В. Стуса, який передовсім виборював право на свободу творчості.

З листів письменника чітко проступає автобіографізм. Це однозначна семантика болю й безвиході. «Почуваю себе якось... от-от умру...»; «... байдужість якась... Якось дотягну до смерті»; «Молодим краще умерти. Нехай»; «Якось аж гарно мов зробиться, як подумаю, що, може, ось через рік-другий на кладовищі буду лежать»; «У очі чорно. Дух пре. Кашель» (з листів до Марії Грінченко).

Емоційна самоідентифікація героїв А. Тесленка – така ж «смертолюбива», як і автора. Причина цього коріниться

не лише в суспільних структурах і явищах, а й у одвічній одномірності людини, її душевній малості, котрі зумовлюють появу злостивості, заздрісності, обмеженості і нетерпимості до найменших проявів високодуховного існування. На думку Ф. Кафки, «ми є ... якимись нігілістичними, а може, навіть самозгубними думками, що народжуються в Божій голові [...] наш світ хіба що лише якась лиха Божа комиза, якийсь кепський день» [цит. за: 28, 239]. Біографія А. Тесленка свідчить, що його революційна діяльність здебільшого проявлялась у просвітницькій роботі, у прагненні бути освіченою людиною, і це віддзеркалилось у творах.

«Давно вже люде лихі гострили зуби на його. Ще б! Замість того, щоб до їх у найми йти, він живе вдома, книжки якісь десь бере, читає, – вільний час на те має. Замість того, щоб у їх попихачем бути, він довідується, «де бог живе» – на зорі видивляється. Ходить у гай, «чваниться»: пташок слухає-слухає, на квітки дивиться.

Які ж такі хижачки є! Як їм очі мулить таке все: світ, воля...» [343, 223]. Надзвичайно показовим є назва оповідання, з якого процитовано: «В пазурях у людини» [курсив – Г. Я.]. Таким способом А. Тесленко розмикає хронотоп цього твору в екзистенційне безкінечне, так, як інших оповідань – у нескінченність болю, страждання та самотності. Після смерті матері письменник не знаходив особливого розуміння й підтримки з боку батька, хоча не про матеріальну скруту йшлося, бо «у мене у самого є трохи... Сальце, яйця, масло є потроху у нас: я купив давно вже... Де ж діть стільки грошей? ... Є і баба, що ходить топить...» (з листа до Марії Грінченко між 20 і 27 квітня 1911 р., Харківці).

Тюрми, етапи, заслання – наскільки можна судити, у цьому значна роль наклепів і доносів односельчан, «хазяїнів». «Палата судила. Оправдавсь» (з «Автобіографії») – це факти на користь присутності фатуму, про що в епіграфі до повісті «Земля» говорить Ольга Кобилянська: «Кругом нас – якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших

серця, вона найглибша» (Йонас Лі). Обставини особистого життя, рокованість на проживання в темному забитому селі, серед бруду, дріб'язкових чварів, грубої, важкої роботи А. Тесленко екстраполює на площину творчості.

Його Оленка з повісті «Страчене життя» зважується на самогубство не лише з тої причини, що не отримала посади в школі (адже відповідь з іншого місця, куди послала запит, ще не прийшла). Материна сварливість, чванливість, нечистоплотність у прямому й переносному значенні, дрібничкова захланність; нерішучість батька, яка трансформується в підлість; Оленчине відчуття неповноцінності, з одного боку, з другого – тихого презирства до заможних, бо вони без належної шани ставляться до неї, розумної і освіченої; неможливість самореалізації – цілий психологічний комплекс, що явно домінує над причинами соціального характеру. «Де ж щось гарне, велике? – думає. – У мріях, надіях, у книгах!.. А в житті? Нікчемність, нісенітниця, зло... Стоїть пак турбуватися, корчиться, поринать у злі, в багнюці?.. Яка цього ціль? Кому це потрібне?.. Не краще пак спокій... вічний, тихий, хороший...» [343, 123]. Як ствердження переваги травматично-суб'єктивного над об'єктивно-утилітарним фраза з повісті: «Через тиждень після смерті прийшла одповідь з другої єпархії. Кличуть Оленку на місце» [343, 124]. У творі «Як же так?» ситуація аналогічна. Соціальний фактор тут узагалі виключено. «Не оселедцями батько торгує, а... економію має», – так визначається суспільний статус дівчини Тані, рефлексії якої стосуються теми смерті як невідворотності й незалежності від положення в світі та достатку.

«... перевівсь він туди, де *справжня дійсність* [курсив – Г. Я.] живе: вічна непроглядна темрява, вічна холодна тиша, мета життя нашого, наслідок наших турбот, опер, жіноцтва, гулянок» [343, 182]. «О, нащо родитися, жити?» [343, 184]. Образок «У тюрмі» – ілюстрація до тюремних буднів персонажів, вину одного з яких, Омелька, автор визначає стис-

ло й узагальнено: «Бунтувавсь». Другий, Сашко, у камері – через убивство: «Служил я раньше. І очі бувало вилазять, робиш так, а їщо і сякої, і такої... Смотрил я, смотрил, далі... – далі взяв, да ... проваліл голову одному, другому...» [343, 153]. Ще два персонажі – Бровко і циган – чекають вироку за злочинство. Твір А. Тесленка за змістом розмов між арештантами швидше можна зарахувати до студій про бунтарську складову людського ества, про споконвічний спротив насильству незалежно від його джерела, про інтуїтивний потяг до незалежності. Мозаїчна будова, відсутність зав'язки й розв'язки створюють імпресіоністичний ефект «зустрічі-розставання», тільки доведено його до межі безнадії, що характерне для всіх оповідань А. Тесленка. Його розв'язки (або їх відсутність), рефлексивна, сповіщальна природа викладу зумовлюють інтерпретаційну неоднозначність. Детальне тлумачення наративів А. Тесленка призводить до спрощення змісту. Письменник зумів сказати більше, ніж хотів. На перший погляд, найбільш виражена якість його оповідань – це реалістичність, достовірність того, що відбувається в дійсності. Справа в тім, що реалізм, так, як і дійсність, не проста для розуміння категорія. На це звернув увагу свого часу О. Білецький. В. Зарецький висловив думку, яка так само стосується й дискусійного питання про стилі літератури: «Кожна епоха трансформувала реалізм по-своєму: психологізм, експресія тощо» [144, 22].

У прозі А. Тесленка важливо, що відбувається в душі героя, і як це автор *показує*. Її потрібно сприймати не фрагментно, а концептуально. У письменника – ідея відчаю як екзистенційного приділу, причому глибоко особистого, з одного боку, та універсального, трансцендентального, з іншого. Це – персоналізована сповідь і феноменологізовані я-страждання, я-біль, я-милосердя. Ситуативне «я» проектується в площину фундаментального абсурду, який у творах А. Тесленка проявляється через стан зневіри. Градація емоцій доведена до тієї межі, що й визначає природу екс-

пресіонізму прозаїка. Відчай – міра й масштаб авторського «я» і «я-персонажа» (вони взаємозамінні), зміст психологізму прози письменника.

С. К'еркегор стверджує, що «будучи хворобою духа, або «я», відчай може приймати три образи: той, хто у відчаї й не усвідомлює свого «я» (неістинний відчай); той хто у відчаї й не хоче бути собою; і той, хто у відчаї й хоче таким [тобто собою – Г. Я.] бути» [205, 255]. А. Тесленко об'єктивує третій образ, доводячи температуру розпачу до критичного стану. Емоційна крива починається від точки тимчасового, соціального і через суб'єктивне, особистісне продовжується в безконечне. «Да здравствует небитіє!» показує, як накопичується «неістинний відчай» і настає момент прозорості усвідомлення – стан, означений у назві. «Є небуття. Нічого страшного», – напише А. Тесленко в листі до Б. Д. та М. М. Грінченків (серпень 1906 р., Харківці), визначаючи альтернативу життю з його манією переслідування людини. «Не шукав уже більш місця Петро. З якою огидою став він згадувати про те, як тоді вклонявся швейцарові, плакав у садочку ... щоб ... щоб тільки: «як жить, що робить?» Тьху!...» [343, 198]. Пасивне страждання Петра під тиском навколишнього середовища трансформується у відчай усвідомлення свого «я» й виливається в бажання залишитися собою навіть ціною втрати «я-соціального».

«Да здравствует небитіє!» – яскравий приклад у прозі А. Тесленка, коли відчай-виклик слугує новим визначенням героя – експресіоністичним, свідчить про народження іншої свідомості в результаті інтенсивної внутрішньої роботи, де пошуки кращого соціального становища (Петра не влаштувала зарплата писарчука на попередній службі) стали тільки точкою екзистенційного відліку. Це тільки на перший погляд герої оповідань прозаїка впадають у відчай від розчарування у зовнішньому, тимчасовому. Їхній розпач – у них самих відпочатково, це – «категорія духа, і вона застосовувана по відношенню до людини в її вічності» [205,

258]. Можна сказати, що людина у творах А. Тесленка – носій відчаю к'єркегорівського масштабу, тобто як необхідної умови її духовної трансформації, її занурення у віру.

Градація відчаю, наявна в творах А. Тесленка, екзистенційна його природа, «градус діалектики» (С. К'єркегор), що часто доходить крайньої межі – смерті як великої можливості, дає підстави визначити суть експресіонізму прозаїка як відчай віри. Аналіз його творів з позиції експресіонізму розширює горизонти рецепції української літератури.

Час протоекспресіонізму в історії вітчизняного письменства естетично, психологічно, на рівні світогляду постулює себе паралельно з філософсько-мистецьким протоекспресіоністським європейським досвідом (Стріндберг, Пшибишевський, Ведекінд). В цей же період уже функціонує сформована стильова структура: експресіонізм прози В. Стефаніка, що порушує чітку послідовність розгортання явища в часі й просторі і ставить під сумнів онтогенетичний підхід до вивчення стильової історії літератури.

---

---

## РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНИЙ ВАРІАНТ ЕКСПРЕСІО- НІЗМУ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

### 3.1. Експресіоністичні універсалії прози В. Стефаника

Експресіонізм як стильова тенденція автономізувався наприкінці ХІХ століття, невдовзі поставши самостійним стилем з притаманними йому ознаками катастрофізму, динамічності, трагічного напруження, сили почуття, апеляцій до теми смерті з обов'язковим її архетипом, експресіоністичною стилістикою, гротесково-гіперболічною образністю, надвисанням до духовного ідеалу.

Енциклопедія експресіонізму [427] подає перелік імен письменників, які репрезентують естетику цього стилю на світовому літературному рівні: Йоганнес Роберт Бехер (1891–1958), Готфрід Бенн (1886–1956), Альфред Дьоблін (1878–1957), Казимір Едшмід (1890–1966), Леонард Франк (1882–1961), Іван Голл (1891–1950), Якоб Годдіс (1887–1942), Георг Гейм (1887–1912), Єжи Гулевич (1886–1941), Франц Кафка (1883–1924), Ян Каспровіч (1860–1926), Ельза Ласкар-Шулер (1890–1928), Альфред Ліхтенштейн (1889–1914), Генріх Манн (1871–1950), Тадеуш Мічінський (1873–1918), Станіслав Пшибишевський (1868–1927), Ернст Штадлер (1883–1914), Георг Тракль (1887–1914), Джозеф Віттлін (1896–1976) і т. д. Водночас видання експресіонізму не подає імен російських письменників, причетних до цього стилю (Л. Андрєєв, М. Булгаков, А. Платонов, Ю. Олеша, Ю. Тинянов, В. Каверін, О. Грін), а українських – то й поготів, хоча завдяки Олександрі Черненко часто згадують В. Стефаника, який на межі ХІХ–ХХ ст. апробував можливості цього сти-

лю, тобто раніше, ніж той сформувався у німецькому мистецтві. Необхідно зазначити, що поняття «експресіонізм» не було новим у малярській практиці німецьких художників, воно вже існувало в серії картин «Експресіонізм» (1901) художника Ж. А. Ерве, паралельно поширювалося в інших мистецтвах, зокрема в літературі. Однак публікації перших новел В. Стефаника з'явилися 1897 р., коли ще ніхто ніде не згадував цього терміна, не уявляв про відповідну стильову тенденцію. Того ж року Ц. Єллента (Польща) запропонував термін «інтенсивізм» на означення манери, в якій стихійність представленої природи ідентифікувалася зі стихійністю, темпераментом художника. На перший план виходило не просто відчуття, а його сила.

Варто уточнити, що роком раніше була написана новела «Битва» (1896) Ольги Кобилянської. Згодом будуть надруковані поеми «Похорон» (1899) І. Франка й «Одержима» (1901) Лесі Українки, яким властиві експресіоністські характеристики, хоча обидва автори не були експресіоністами за типом світобачення, кожен тяжів або до реалізму, або до неоромантизму.

Український літературний експресіонізм – не результат наслідування європейських зраків. Якщо існували певні впливи, то спостерігалися наприкінці 10-х років на підставі зустрічних течій, спровокованих європейськими стильовими тенденціями. Йдеться про експресіоністський тип свідомості, який міг існувати й існував в рудиментарному стані, очікуючи на свій першопоштовх. Етногенетичні джерела українського експресіонізму більш очевидні, ніж європейські, зокрема німецькі, адже емоційно-почуттєва домінанта у світосприйманні, *verbum cordis* як фундаментальний словообраз – ознака національної феноменології.

Міру присутності експресіоністської естетики в українській літературі на рубежі XIX і XX століть визначають по творчості В. Стефаника. Не тільки українське, але й польське літературознавство зусібіч досліджує прозу письменника



– взірць формо- та стилетворчої органічності. Потрапивши в поле зору І. Франка, Лесі Українки, В. Морачевського, Ольги Кобилянської, Б. Лепкого, М. Євшана, С. Єфремова, В. Коряка, М. Зерова, Д. Донцова, новеліст одразу став першорядною фігурою українського письменства. Сила його художнього слова як еквіваленту найглибинніших сутностей, феноменів психіки, була настільки великою, що в ній розчинилася соціальна суть персонажів. В. Стефаник не може бути зарахований до тих, хто орієнтувався на експресіоністичну Європу вже тому, що був нею сам.

Олена Гнідан, Ф. Погребенник, З. Гузар, Л. Луців, Олександра Черненко, Михайлина Коцюбинська, Наталя Шумило, Р. Піхманець, Людмила Дем'янівська, М. Кодак, Стефанія Андрусів створили окрему галузь науки про цього письменника. Стефаниківський експресіоністичний дискурс, започаткований Олександром Черненко, суттєво доповнила й розширила Наталя Шумило. Вона вказала на природу (а отже, джерело) ліризму новеліста, зосередженої в архетипній площині: «... біографічне начало у Стефаниковому варіанті не особисте, а колективне. І „ліричне я” прозаїка не відчужене від „колективного я”, а зрощене з ним уже на рівні архетипної свідомості, надалі „роззосереджується” в іпостасях самого „ліричного героя”, що текстואльно виявляють себе в об'єктивованій максимально лаконічній, аж до знаковості, життєподібній формі. Звідси, за словами М. Зерова, „прихований ліризм” творчості В. Стефаніка. Саме в такому „механізмі” творення прози (через посередництво „ліричного героя”, в екзистенційній свідомості якого поняття „народ” стає архетипом) і виявляється, на мою думку, одна з основних особливостей національного варіанту експресіонізму як естетичного явища в українській прозі початку ХХ століття» [393, 328].

Архетипну природу художнього простору В. Стефаніка спостеріг Р. Піхманець, вважаючи її формально-смісловим осереддям архетип долі [287, 147]. Загальновідомий

біографічний факт – особливо зворушливі стосунки письменника з матір'ю, надприродне єднання душ, травмованість свідомості від розлуки (зокрема, через навчання), пригнічування творчих імпульсів смертю матері. Усе вказує на присутність міфологізованої Жінки-Матері – центр, з якого з'являються теми та ідеї новелістики В. Стефаника. Судячи з його творів, мати була віссю, на якій оберталися раціональний світ і світ міфу домінуванням «внутрішнього» слова, слова серця, що єднало абсолютизований кардіоцентризм без фальшивої сентиментальності і риторичної штучності, з духом народних пісень, як спостеріг І. Франко. Новеліст зізнавався: «Людський біль цідиться крізь серце моє, як крізь сито, і ранив його» [323, 312]. Зі смертю матері зв'язок з архетипом було порушено, підірвано саму основу існування. Як результат – довге творче мовчання новеліста.

Одним із аспектів архетипу Матері-Богині у трактуванні В. Стефаника є архетип землі, тісно пов'язаний з архетипом Долі (Р. Піхманець). «Філософія землі» новеліста не нова в українській літературі. Вона різногранно висвітлена у творах І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, О. Кониського, Б. Грінченка, Ольги Кобилянської та ін.

Моя земля – визначальна життєва засада «філософії» Стефанікового персонажа-селянина не так у розумінні власності, як у невіддільності, зрощеності, глибинної єдності з природним світом: «Я говорю їм бесіду агітаційну, а кожний з них роззявить рот, пустить ниточку слюни до землі, і злучиться тою ниточкою з землею [...]» [323, 308–309], «По селах май і голод. Люде походжають якісь такі, як дитина, що її мама виб'є. Дивляться на землю та й не гніваються на ню [...] всі мають надію і балакають, упоєні голодом, про землю і про Бога» [323, 324–325].

«Міфологічна аперцепція» світу В. Стефаника надто проявилася на рівні типажу його новел. Герої В. Стефаника,

за невеликим винятком, ніби виринули з міфологічного світу, де панує інстинкт як визначальна сила. Архаїчний рівень свідомості, природне існування як один зі способів збереження «чистоти», справжності життя. Вони унаочнюють думку К. Г. Юнга, що «природа не проявляє ніякої турботи про підвищення рівня свідомості, навіть зовсім навпаки» [398, 21].

Єдність архетипів Матері і Землі здавен, починаючи з астрального культу природи, міфологічно обґрунтована у свідомості хлібороба, особливо «після реформації культу Дани-Лелі», коли «назва тотема Русь стала визначати вже не воду, а зоране поле (орачів), з'явилася нова богиня – мати Земля. Звідси й обряд запрягання з'їсти крихту „святої землі“, що потім перейшов у християнський обряд причащення» [154, 196]. Лада-Дана-Леля-Берегиня-Русь-Земля – своєрідний міфологічний ланцюг архетипної семантики новел прозаїка, спосіб формування їхньої риторичної структури. Так у мініатюрі «Лан» домінує образ матері, намертво прикутої до землі чорними косами, яка одночасно дарує й відбирає життя. Аналогічний лейтмотив властивий також новелам «Лесева фамілія», «Катруся», «Кленові листки», «Камінний хрест», «Скін», «Палій», «Вона – земля», «Сини» тощо.

Архетипний жіночий принцип відповідає архетипній душі – образу жіночого начала, «аніми»: «... я і душу даю, і все довкола неї... у мені мої чувства стоять закопані, про них ніхто не знає і не сміє знати... Те, що йде з них у люди, то є блиск від них, але не вони самі. Се мої найглибші чувства, се моя душа. До моєї душі належить і моя любов. Вона стоїть там спокійно, викута з таких елементів, що їм назви нема. Понад нею висить раз м'яка, чорна ніч, то знов сине небо, то ще квіти з небес і з землі. Я сам, як до тої статуї зближаюся, то мовкну і маю над собою її велику і святу, а довкола або ніч, або небо, або квіти. Другі глибокі чувства чують або ніч, або небо, або квіти. Я клякаю перед нею і мовчу, мовчу і чую своє божество» [323, 31].

Р. Піхманець, досліджуючи таку закономірність художніх структур новеліста, як внутрішня динаміка, дійшов висновку, що «своє царство» В. Стефаника «має міфологічне підґрунтя» [286, 94], спирається на фундамент «первісної свідомості», «первозданного розквіту». Звільнення від історичного часу відбувається за допомогою «ритуалів відновлення минулого» через міфологічні стосунки з вельможною смертю, яка карає на самовороття (за В. Стусом). Архетип смерті, підпорядковуючи собі архетип долі, формує експресіоністичну парадигму при збереженні автентики завдяки етнічним обрядово-звичаєвим і утилітарно-побутовим реаліям.

Одним із перших, хто спостеріг поєднання в новелах В. Стефаника «позачасових глобальних істин людського буття з їх соціальною і „земельною” заангажованістю» (Р. Піхманець), був Д. Донцов, який, можна сказати, почав формувати експресіоністичний дискурс в українській літературі з доцентровим національним архетипом: «Ось так повстало його [Стефаникове – Г. Я.] слово: ні скарги, ні смутку, ні радості! Не золотий і теплий дощ туги, не золоте сонце ще теплішої потіхи, що світило і гріло в дитинстві, лиш неприступний і гордий світ *позалюдського* [курсив – Г. Я.] вимріявся йому, шовком тканий, далеким сріблом білим мережаний і білими холодними перлами обкинений. Не з м'якої глини людяности різьбив він свій світ, лиш як камінь. А *нове слово* [курсив – Г. Я.] було викупане в труті-зіллю, а загострене на кременю його ствердлої душі» [108, 143].

За аналогією висловлювання Д. Донцова («Наша земля, вона – земля – ось було джерело його філософії, холодної як срібло і гарячої як смола, що палила його» [108, 144]), можна сформулювати твердження, яке може бути формулою Стефаникового експресіонізму: «я – земля» (тут і специфіка психологізму, і джерело поетики, і міфологічно-архетипна основа).

Ірраціональна, містична, не підвладна остаточному декодуванню творчість В. Стефаника має яскраво виражені

екстатичні джерела, про що свідчать уже хрестоматійні на сьогодні факти з біографії митця, включно з посиленням інтересом новеліста до порогових станів людського життя. Йдеться передовсім про прагнення бути присутнім у момент відходу (медична практика) людини в позасвіті, перебувати, нехай і спостерігачем, в точці, де розв'язується антиномічний вузол «життя-смерть».

Природність експресіонізму В. Стефаніка не означає, що він, як і письменник, «з землі зродився». «Коректори» його таланту відомі. Найважливіша роль належить у цій справі С. Пшибишевському з його зацікавленням глибинами позасвідомого. Силою впливу «священника мистецтва» позначені листи В. Стефаніка до Ольги Гаморак, у яких він зізнавався про розкіш читання творів С. Пшибишевського й Ф. Ніцше, висловлював своє неприйняття заангажованості певного стилю, адже лінійна змінність класично-романтично-реалістично і т. п. – «лише пусті слова і назви».

«Confiteor» («Моє слово») як творча програма В. Стефаніка мало викінчену форму, звичайно, не без дії «молодопольського» естетичного оточення й пропагованих С. Пшибишевським вимог звільнення мистецтва від тенденцій та утилітаризму, а також завдяки засвоєнню творчого досвіду Л. Толстого, П. Бурже, Дж. Г. Байрона, Р. Якобсона, Г. Келлера, Е. Золя. «Болісний експресіонізм Майстра» (С. Процюк) – художня реалізація творчої автосвідомості, перенесення центру ваги у сферу «чистого» болю, аналог акту творення (відхід від описовості): «Тему бере первою рукою, не письменника, а якогось велетня, безпощадно відкидає від неї всяку оздобу, усе зайве й епізодичне, ставить її на такому місці, на якому вона найпевніша і найвидніша і говорить про неї сам з собою, із своїм великим „я”, говорить словами короткими, ядерними, страшними, – одинокими в світі» (212, 36).

Печаттю смерті як невідворотності й необхідності відзначені і сам В. Стефанік, і герої його новел: «З душі підно-

сяться скарги і білими губами оповідають про трунви, що в них спочивають мої давні пісні, минулі мрії і пропавші слова. Я їх ховав без надії, я над ними плакав без сонця, я їм насадив зілля на їх гробах. І обливаю їх червоною кров'ю і стережу їх... Разом з останнім вітром із тих цвинтарних могил душі встають нові скарги, і я їх забиваю і знов сумним похороном їду на могилу...

А осінній вітер віє в одну пісню з моєю могилою, в одну мову і в одну скаргу» [323, 333].

Іноді ноша емоцій стає «настільки тяжкою, а світ настільки ворожим, що виникає бажання втекти від нього у смерть» [237, 97]. «... я не пишу для публіки, а пишу на те, щоби прийти ближче до смерті», – звівся новеліст критику В. Дорошенку. Не можна не помітити, що життя В. Стефаника у своїй фактографічній сутності йде у парі зі смертю – супроводжується втратою найрідніших людей – чи то в розумінні кровної спорідненості, чи то духовної (мати, сестра, кохана дівчина, дружина). Його «смертолюбиві гадки» є свідченням трагічної підоснови його світогляду, «вміння» вихоплювати «тільки чорну прірву» (М. Євшан) страждання з-посеред різнобарв'я світу: «*Verbum cordis* („слово серця“) Стефаника, яке є „істинним“ словом, „промовляє про саму річ, не є чимось для себе й нічим не хоче для себе бути» [60, 389]. Воно «промовляє» про смерть як про те, що позбавить від тягара творчості і стане самою творчістю, тому «смертний час» постає як «творчий час» і – навпаки.

Для В. Стефаника творчість-смерть – спосіб вивільнити свою сутність від надмірної ваги вселюдської скорботи, його життя призначене «жити смерть» (М. Монтень). «Синя книжечка», – як твердив її автор, – «така малесенька трагедія усіх хлопів на світі». Творчість-смерть втягувала в свою орбіту всіх, хто мав відношення до новеліста. Джерелом, що її підтримувало, були страждання близьких людей, зокрема «мужиків», чий спосіб існування викликав у письменника «приступи» нестерпного болю.

Смерть – повноправний персонаж творів прозаїка. Р. Піхманець твердить, що «основу внутрішньої форми творів В. Стефаніка становить архетип доли» і що це «підтверджують навіть зовнішньо видимі показники» [287, 147]. Уже перша друкована новела Стефаніка («Виводили з села») засвідчує цю іманентну ознаку творчої природи новеліста: «Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала хмара на закервавлену голову якогось святого» [323, 32]. Тут смерть як доля, невблаганна й жорстока, незримо присутня в тужінні матері, в твердому й сталому (мертвому) світлі заходу, що било, як від червоного каменя, в осіннє небесне склепіння. У новелі «Сама-саміська» смерть заявляє про себе то через образ чорта з довгим хвостом, яким він гладив бабу по лиці, то через хмару малих чортенят, що «зависли над бабою, як саранча над сонцем або як турма ворон над лісом» [323, 56]. Врешті фантазмагорична картина трансформується в цілком реальний, антиестетичний образ крові й мух, що «позакервавлювали собі крильця, і щораз більше їх було у хаті червоних» [323, 57].

Танатограма свідомості старого Леся з новели «Скін» фіксує смерть як білу плахту, що всотується до хати без кінця й міри: «Ясно від неї, як від сонця. Плахта його уповиває, як маленьку дитину, вперед ноги, потім руки, плечі. Туго. Йому легонько, легонько. Потім залізає в голову і скобоче в мозок, всотується в кожний сустав і м'ягонько вистелює...» [323, 102–103].

Танатографічний досвід людства у свідомості В. Стефаніка оформляється згідно з фольклорно-міфологічними уявленнями, які пропонують усталені, «затвердлі» символи – могил, трунв, плачу-голосіння, чорних ворон, червоної крові. Смерть у В. Стефаніка – це, здебільшого, звільнення від страждання. Індивідуальність новеліста – я-для-смерті, вододіл, перед яким – прірва тяжких мук, за яким – принаймні, їх відсутність у «земному» варіанті. Естетика

смерті в художній концепції свідчить про екзистенційний вибір тем, конструювання художніх моделей світу, формування концепції людини згідно з експресіоністичними уявленнями про смерть як спосіб «знищити буденну людину» (О. Білецький), про смертний день як «верховний день» (М. Монтень), що вивільняє дух з оманливих пут матеріального світу – «найгіршого з світів» (А. Шопенгауер).

«Він не пише, він ножем крає, сокирою валить, огненною сльозою перепалює ваше серце і вашу совість наскрізь», – таким чином Б. Лепкий визначає концептуальний варіант Стефаникового експресіонізму [212, 36], парадигматичного у значенні естетичної автентичності і концептуального варіанту загальноєвропейської проєкції, що було характерним і для інших письменників, причетних до цього стилю.

### **3.2. Локалізація експресіонізму в історико-літературному просторі України 20-х років ХХ століття**

В українському літературно-мистецькому обігу термін «експресіонізм» вперше з'явився на теренах Західної України, в Чернівцях, де активізувалась естетика німецького експресіонізму, зокрема на сторінках журналів «Der Nerv», що видавався під орудою поета і публіциста А. Маурюбера, та «Das Licht» (видання І. Вільнера й Д. Рунеса). Чернівецькі літератори засвоювали німецькомовну експресіоністичну практику, хоча не помічали зародки стилю в українському письменстві, зокрема у творчості Ольги Кобилянської й В. Стефаника.

Найповніше експресіонізм проявився у творчій практиці театру «Березіль» завдяки тернополянину Лесю Курбасу, який також теоретично осмислював сутнісні характеристики цього поняття, зокрема, в статті «Нова німецька драма», опублікованій у місячнику «Музагет» (1919). Згодом О. Білецький опублікує дослідження «Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку» (1925), О. Бургардт



– «Експресіонізм у німецькій літературі» (1925). Колективна монографія за редакцією С. Савченка «Експресіонізм та експресіоністи Німеччини» (1929) висвітлювала специфіку німецького експресіонізму. На жаль, ця стильова тенденція в сучасній українській літературі початку ХХ ст. випала з кола наукових інтересів, принаймні творчість В. Стефаніка розглядали поза експресіонізмом.

Театр Г. Юри дотримувався сценічної традиції. Лесь Курбас намагався змінити ситуацію, перекладаючи для свого театру драми німецьких експресіоністів або інсценізуючи різножанрові твори національних класиків, передусім Т. Шевченка. Він коригував уявлення про відсутність/присутність стилю, надавав першорядної ваги проблемі темпу, сили, малярської ритміки, паузам «у важкі вирішальні моменти п'єси», розбитому «„grave” набринілих болем акордів, де ритміка ударів – композитор, темп – виконавець, або одне і друге – режисер», прагнуч, «щоб усі удари значучого, дії, слідували по собі в такій ритмічності, послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму й заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше чи більш нервово [213, 269]. Лесь Курбас визначальну роль покладав на слово, вбачаючи в ньому «не типографське поняття, а явище слухове» [213, 272], навіть тоді, коли читають про себе.

У ритміці, її специфіці та силі (мірі/надміру інтенсивності) – зерно експресіонізму. Фраза Лєся Курбаса «стилю п'єса не має» може мати кілька інтерпретацій, але не зводиться до заперечення стилю, без якого не здатне функціонувати сценічне мистецтво, а також література. Епатаційний вислів, очевидно, стосується спростування канонізації «ізмів», прагнення бачити їх у вільному стані розвитку. Звичайно, режисер мав на увазі й експресіонізм, що не вкладався у схеми стильових уподобань і субординацій. Можливо, йшлося і про експресіоністський тип творчості, що виходить за межі конкретно-історичного періоду. Недарма Лесь

Курбас взявся інсценізувати поему «Єретик» Т. Шевченка, запропонувавши її глядачам під назвою «Іван Гус» (1919 рік), надавши виставі експресіоністського сенсу. Згодом він шукав драматурга, який би відповідав моделі «реалістичного експресіонізму». Таким виявився М. Куліш. Його разом з В. Винниченком вважають першими в українській літературі драматургами-експресіоністами. На сучасному етапі їхня творчість достатньо вивчена, що засвідчує монографія «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)» (2002) С. Хороба, його книга «На літературних теренах» (2006); наукові студії «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» (1998) Неллі Корнієнко; «Текст і гра. Модерна українська драма» (2009) Лариси Залеської Онишкевич; праці Наталії Кузякіної, зокрема «Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії...» (2010); статті Тетяни Свербілової, Л. Танюка та ін. Ці дослідження дають можливість скласти повне уявлення про експресіоністичні моделі В. Винниченка й М. Куліша, про сучасний їм літературно-мистецький контекст, у якому перебували обидва письменники. Аналізуючи їхню творчість (а також – Лесі Українки), С. Хороб дійшов висновку, що українська драматургія кінця XIX – початку XX століття «не тільки розвивалася в загальному річищі західноєвропейської драматургії означеного періоду, а нерідко йшла попереду неї, творчо обганяючи її» [377, 361].

Експресіоністичний фермент у поезиці різножанрової національної літератури початку XX століття виявив себе досить активно. Увага літературознавців зосереджена як на загальних питаннях, так і на аналізі окремих явищ тогочасного письменства. Варто підкреслити дослідження М. Ільницького (фундаментальні основи стилетворчих процесів на Західній Україні), Ю. Коваліва (українська література періоду національно-визвольних змагань), Р. Олійника-Рахманного (літературно-ідеологічні напрямки на Західній

Україні), Раїси Мовчан (експресіоністичний проект 1920-х рр.). Детально розроблені питання експресіонізму у творчості О. Турянського (А. Печарський), М. Бажана (Наталя Костенко), І. Дніпровського (Раїса Мовчан, Оксана Сиродаєва), О. Довженка (І. Кошелівець). Визнано «уражених експресіонізмом» (Раїса Мовчан) Г. Косинку, Юрія Клена, Є. Маланюка, П. Тичину, В. Сосюру, Ю. Яновського, Гео Шкурупія. «Експресіоністські твори й елементи експресіоністського стилю, – зазначає теоретик модернізму Марія Моклиця, – ми знаходимо на всьому обширі літературного процесу [20–30-х років ХХ ст. – Г. Я.]» [236, 8].

Складність, гетерогенність експресіонізму зумовлюють значну амплітуду коливань літературознавчих суджень. Якщо сьогодні повість-поема «Поза межами болю» О. Турянського сприймається як еталон експресіоністської поезики, то на початку ХХ століття її зараховували до імпресіоністичних творів, підтвердженням є авторитетна думка М. Селегія: «Читання такого твору дає *maximum* враження і то, власне, завдяки імпресіоністичному характеру поезії, бо ж автор усю свою силу талану, весь свій лірично-драматичний пал зосереджує на людській душі» [308, 26]. Рецепція М. Селегія спонукає оцінити твір О. Турянського як такий, що синтезує імпресіонізм та експресіонізм. Кореляція двох світоглядово антагоністичних художніх систем дає в результаті естетичний феномен вражаючої сенсо-еманаційної, сугестивної сили, репрезентує цікаве жанрове явище з графічним компонентом, якому відведена важлива роль візуалізації згустків духовно-сислової енергії, трансцендентальної сислової реальності, закладеної в категорію мовчання. О. Турянський вдається до прийому, що його пізніше в повноті виєксплуатує М. Хвильовий, і котрий, зокрема в 20-х роках ХХ ст., найчастіше тлумачиться як ознака імпресіонізму. Це – «картинний» принцип реалізації просторової ідеї твору, розмежування площини сторінки на фрагменти за допомогою крапок. Таким способом

концептуальний інваріант експресіонізму – поняття розірваності – виявляє себе на рівні зорового ефекту тексту, оскільки словесний інструментарій виявляється недостатнім для вираження переживання, адекватного силі страждання, буття якого – сфера феноменології:

«Чорні хмари заснувались на краях дивною барвою,  
наче обкипіли застиглою кров'ю.

Дух руїни показує своє сонне обличчя.

Воно, здається, ось-ось ізбудиться.

І небо розколеться, й темні сили кинуться на землю і розіб'ють у порох увесь світ.

Склепіння пекла не виглядає лячніше від оцього неба.

І все мовчить, усе спить у темряві несвідомості.

І здається мені.

Які це гарні слова: темрява несвідомості...

Щасливий цей, що його свідомість спить.

.....  
І вогонь уже не шипить більше.

Супокійно тліє.

Не хоче мішати великого мовчання оглухлої природи.

.....  
Відвернули очі від життя і вслухалися в безконечне мовчання буття.

.....  
.....  
.....» [352, 98–99].

Візуалізована особлива – експресіоністична – форма психологізму підтверджує і розкриває суть, закодовану в назві переднього слова від автора – «Картина з безодні». Експресіонізм повісті-поєми «Поза межами болю» О. Турянського, як і загальноєвропейський, базувався на «філософії безодні», презентуючи образ світу в ракурсі афектації, спричиненої станом переживання смерті. Особистий

досвід у цій сфері існування містично сутієрує твір, знищуючи бар'єр між реальною, предметно зримою дійсністю та ірреальною, візійною.

Школу смерті, що вплинула на формування світогляду з трагічною підосною, пройшов і М. Куліш. Екзистенційний лейтмотив відчуттів, джерелом яких є танатичні ситуації; приналежність до «покоління “зразкових”» за біографією максималістів (Т. Свербілова) – експресіоністичний контекст драматургії М. Куліша. Револьюційний фанатизм, властивий самому М. Кулішу, проектувався ним у сферу творчої характерології, філософську базу якої визначало тяжіння до ідей абсурду. Насамперед цими тенденціями завдячує сценічна спадщина М. Куліша тому, що її співвідносять з театром експресіонізму, з драмою ідей. У такій стильовій мотивації немало роль відіграє також співпраця з Лесем Курбасом, якому «імпонували теоретичні й практичні досягнення німецьких експресіоністів у галузі театру, зокрема, одним з вихідних положень його методології [...] постає ідея незалежності актора від драматичного твору (ширше – театру від літератури) і проблема акторської майстерності як самостійної креації» [31, 277]. Анна Біла зараховує до «істинних» експресіоністів Л. Курбаса і О. Довженка [31, 278], хоча йдеться, очевидно, про ідеї та методологію, які визначають суть рецептивної естетики обох митців.

Щодо О. Довженка, то в одній особі синтезується програма власної творчості і рецептивна естетика, зорієнтована на досягнення новітнього специфічного мистецтва, де просторово-світлові рішення отримали роль, рівнозначну персонажно-акторській, і принцип умовності став художньо-структуруючим. В результаті поетика О. Довженка поєднала не окремі стилі, що визначають зміст певних напрямів, а продемонструвала кореляцію епох бароко, романтизму, реалізму, модернізму/авангардизму. Естетичні параметри всіх епох взаємопроникаються на ґрунті укра-

їнської міфології, якій у творчості О. Довженка належить роль фундаментального агента.

Тексти О. Довженка репрезентують необмеженість горизонтів можливостей та інтерпретацій. Власне, варіантом експресіоністської самоінтерпретації кіносценарних текстів є постановка О. Довженком своїх фільмів паралельно з операторською роллю, де текстовий дискурс укрупнювався, акцентувався авторський суб'єктивізм, отримуючи монументальний масштаб.

Таку ж синтетичну природу має драматургія М. Куліша, що й спричиняє різнотлумачення у сфері вивчення стильових тенденцій його доробку на теоретичному рівні уподібнення. Вплив курбасівської творчої лабораторії, безперечно, позначився, але окремі тексти митця перебувають у смисловому полі дії експресіонізму як цілісної світоглядно-естетичної системи незалежно від втручання режисера «Березоля».

До таких належить дебютна п'єса «97» (1925). Саме вона засвідчила «проростання соціально-ангажованого експресіонізму» [50, 153] на українських мистецьких теренах 20-х років ХХ століття. Літературно-театральний клімат, у якому з'явилася п'єса «97», характеризується інтенсивністю опанування й реалізації протоекспресіоністських вітчизняних (Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко) і європейських модерністсько-авангардистських ідей. Як твердить Романа Багрій, в 1922–1924 роках ХХ століття домінував вплив німецького експресіонізму на творчі пошуки Л. Курбаса, а відтак мистецького об'єднання «Березіль», що було на етапі становлення. Віталізм Ф. Ніцше; футуризм Марінетті; пантеїзм У. Уїтмена; літературно-психологічні експерименти М. Достоєвського; суб'єктивізм Бергсона; ірраціоналізм та екзистенційні пошуки Лесі Українки; символізм О. Олеса; режисерські ідеї К. Марджанова (Ведекіндового прихильника), відданого експресіонізму в перші два десятиліття ХХ віку; проповіді нової моралі, біологізм В. Винниченка, активізація містицизму, поширення фрейдизму

і т. д. – мистецька атмосфера десятиліть, що передували появі на культурній авансцені постаті М. Куліша. Необхідно зацентувати, що на початку творчості М. Куліш був ближчий до традиційного «міметичного театру» і водночас до жанру п'єси-агітки з підкресленою чіткістю жестів, різкістю й швидкістю ритму, стакатним телеграфним діалогом, аніж до містично-депресивних «картин з безодні». Варто зазначити, що М. Куліш, як і В. Винниченко, ніколи не спускав з ока соціального обличчя своїх героїв, навіть у «шостій симфонії», зокрема, в «Маклені Ірасі», «Народному Малахіїві» і «Патетичній сонаті». Вірність соціалістичним переконанням, інтерес до ідеології масовості, віра в ідею рівності, солідарності всіх гноблених відповідала течіям ком'юніонізму (латинське *communis* – спільний, загальний) і активізму в експресіонізмі. Ком'юніоністичний експресіоніст відкидав культ особи Ніцше, міф про надлюдину та аристократичний неоромантизм на користь гуманістичного ком'юніонізму, братерської любові та ідеї громадського оновлення, духовного відродження [12, 72]. Ті, хто є пасинками буржуазного суспільства, знаходять сенс буття в пролетарських рухах, – зазначав теоретик експресіонізму В. Соколь [цит. за: 12, 72]. Ком'юніонізм, лівий експресіонізм виявляли глибину соціальних суперечностей часу, ідентифікували кризу не як зосереджену в самому сенсі буття, а як економічну й політичну, культивували бунт не проти фундаментальних основ екзистенції, а як спосіб розв'язати суспільні конфлікти. Ідеологічна теорія, згідно з якою світ можна змінити завдяки моральному самовдосконаленню індивіда, трансформувалась лівими експресіоністами (Б. Брехтом, А. Зегерс) в доктрину класової боротьби. Революційний ентузіазм, пов'язана з ним динаміка, пафос (Й. Бехер, Ф. Вольф) спричинили настанову на плакатність, агітаційність. Робітничо-селянський типаж – ліво-експресіоністичне втілення концепції «нової людини», що покликана врятувати світ, повернути

втрачений рай завдяки встановленню справедливості, що базується на перерозподілі матеріальних благ за критерієм рівності.

П'єса «Вічний бунт» перебуває в парадигмі поетики ком'юніонізму-активізму – лівого експресіонізму. Написана в 1932 році, вона не має сценічної історії. Непроста для постановки, як і кожен експресіоністський твір. Наталя Кузякіна твердить, що в цій п'єсі «публіцистика заступала малювання типів» [199, 218]. Якщо експресіонізм – це інтенсивізм, то «Вічний бунт» репрезентує інтенсивність думки драматурга, доведена до трагічної межі. Серед усіх п'єс М. Куліша саме ця виявляє потенціал експресіоністської драми без режисерських корекцій, як це було з «Макленою Трасою», де Лесь Курбас, всупереч авторові, будував сценічний простір згідно з принципами умовності, знімаючи всі локальні барви, тобто змінюючи естетику, укрупнюючи певні художні риси.

«Вічний бунт» – назва апелює до експресіоністичного конфлікту, передовсім семантикою лексеми «бунт», яка в цій поетиці належить до базових інваріантних. Поняття «вічного бунту» означає вихід у сферу позачасовості, а отже, метаісторичності. Однак ознайомлення зі змістом виявляє соціально-політичну, безпосередньо злободенну революційну драму, що в світовій літературі представлена іменами Е. Толлера, К. Штернхайма, Л. Рубінера, Е. Мюзам, Й. Бехера, Ф. Вольфа, Г. Бенна, Г. Кайзера і т.д.

Сюжет «Вічного бунту» заснований на заздалегідь заданій ідеї: ствердити стан смертельної кризи суспільства. В дусі експресіонізму, М. Куліш ставить прямі запитання і пропускає їх крізь призму різних світоглядів, таким чином розглядаючи проблему з різних сторін, висловлюючи, проголошуючи, моделюючи програми та думки, не ховаючись за метафору чи символ, що розсіюють смисл. «У двадцяті роки великого революційного століття, в часи першої героїчної п'ятирічки, десь на Україні, на сходах комуністичного



університету буяв могутній рух, о! Сто сімдесят пар чоловічих чобіт, з них понад сто за соціальним походженням робітничих, тридцять сільських, двадцять сім інших та плюс чотирнадцять та шість та одинадцять пар відповідних до тієї ж анкети жіночо-дівочих черевиків виносили з комуністичного університету по закінченню його відповідну кількість озброєних марксо-ленінською зброєю борців-комунарів та комунарок...» [202, 401] – такою уніфікованою (метонімічною) характеристикою ситуації, поданою у вигляді піднесеної, урочистої промови, розпочинає п'єсу М. Куліш. До кінця твору буде витримана одна з особливостей драматургії експресіоністів – «риторичність, перевага слова над дією» [177, 61], патетична напруга нарації, позбавленої індивідуальних рис.

Кожен з головних дійових осіб – носій певного світогляду. Ромен (у якому вгадуються автобіографічні риси М. Куліша) – «симпатичний, але, на жаль, недобитий романтик». Байдух – «не менш симпатичний, але, на жаль, ще недобитий скептик». Майка – «середнього роду істота», «себто ні се, ні те», «проста і нехитра, як схема», «тип, якого нема в дійсності і якому навіть на кону не вірять словом», – так характеризує Майку Ромен. Це – образ майбутньої «нової» соціалістичної людини, свого роду ідейно-екзистенційна заготовка, стандарт, «конгломерат корективів, цитат, марксо-ленінських формул» [202, 407]. «Дівчина з околиці»; Тиміш Гай, або просто Гайка; Трохимович, майстер; Тарасович, воротар; Іванович, робітник; Секретар в оргрозподілі ЦК; Секретар зборів у колгоспі; Два сільські комсомольці – ті, хто задають і творять «ударний темп молота», орієнтуючись на ентузіазм і несхитну віру в комунізм Майки з її ідеями соцзмагань і непримиренністю до класового ворога (куркуля) та інтелігентських хитань. «Шляшок на індивідуальний плужок», демагогія, опортунізм, романтизм і скептицизм – все це підводиться під один критерій: контрреволюція, що перебуває в жорсткій опозиції до соці-

алістичної ідеї. Витримується принцип «хто не з нами, той проти нас». Існує ще одна, позасоціальна колізія, не менш важлива за ідеологічну: «бунт грішної думки», «неспокій думки, вічний бунт» вступає в боротьбу зі стереотипністю, догматичністю, шаблонністю, а значить, підпорядкованістю напередзаданому. У драмі ця колізія розвивається на ґрунті діалогу між Роменом і Майкою. М. Куліш – драматург і громадянин, якого мучать соціальні й моральні дисонанси його часу, але вони отримують водночас і масштаб трансісторичних («вічний бунт»). Ключовими є антагоністичні пари концептуального плану: чуття – абстракція, творчість – догма, прогрес – регрес, мораль – ідея, національне – інтернаціональне. При всій однозначності, прямолінійності, соціальній та ідейній заангажованості, що властиві «лівій» течії експресіонізму, «Вічний бунт» латентно пропонує достатньо поширену в експресіоністичних колах програму логократії – тобто світобудови, де знання стало б владою, мистецтво – релігією, а союз освічених індивідумів – бажаною спільнотою. Тут виходить на поверхню питома експресіоністська концепція ідеального людського співжиття на засадах високої моралі, етики і естетики, яка ставить у центр саме поняття спільноти, але не суспільства. «Вічний бунт» апелює до попередніх п'єс, починаючи з «97» і завершуючи «Народним Малахієм» і «Патетичною сонатою». В цей же час (1932–1933) творилась і найтрагічніша в доробку письменника «Маклена Граса», де також продовжувались пошуки відповіді на найбільш пекуче питання: як досягти світової гармонії, як створити нову свідомість? «Бо хто ти справді? Хто? Початок бунту, чи кінець? Великий промежінь між двома днями, чи тарганова щілина між двома епохами? Хуте-нуте, як пишно я висловлююсь! Ніби й справді я герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів» [202, 446]. І патетичні монологи, й напружені діалоги ілюструють змагання думок, що розривали автора. «Вічний бунт» – це [...] запальний «парламент-

ський» виступ Куліша за умов ... відсутності парламенту й панування терору...» [199, 218]. Експресіоністичні конотації смерті й зламу в цьому творі М. Куліша переносяться з екзистенційних вимірів у суспільно-історичні, митець оперує поняттями не зі сфери феноменології, а колективними, громадськими сутностями. Схематизм, абстрактність як принцип характеротворення, вивільнення сцени від реальної побутової обстановки – це спосіб створити експресіоністський простір, що динамічний напротивагу застиглому простору емпіричної людини. У «Вічному бунті» ремарки спрямовують саме до знеосібленої місцевості: «На сходах комуніверситету. Рух. Окремо три. Один з них піднесено» (картина перша дії першої); «На околицях міста. Досвіт» (картина друга); «В оргрозподілі ЦК. Секретар. Він підписує папери. Дзвонить телефон» (картина третя); «Біля заводської брами. Воратар впускає першу зміну. Підходить Ромен» (картина четверта); «У заводі в цехкутку. Майка. Телефон. Біжать паси. Тисячоголова шумова оркестра» (картина п'ята); «У клубі. Плакати німецькою, англійською, французькою мовами: «Привіт дорогим гостям тощо». Збираються робітники» (картина десята). На початку картини дев'ятої другої дії після короткого авторського «Ромен за містом. Один», йде монолог Ромена, який деталізує замський пейзаж, подаючи експресіоністського типу замальовку: «Глинища. Смітники. Собаки тягають падло [...] Он цвинтар і поле. Заходить сонце. Воно грізно-червоне і страшне. Між ним і мною пролетів якийсь птах і тінь боляче ударила в голову. О, який великий, жажливий розлад в світі! Вічний розлад у світі! [...] А яка ж самотність глуха і темна! І світ, як опрічна камера, і я на ньому, як ув'язнений за суворою ізоляцією. Бунтуй тепер. Бунтуй, людино, вічно – все одно ... північ, південь, захід, схід, це, дивися, – стіни, а сонце – це лиш очко в світовій камері! Самотність!...» [202, 443]. На тлі чорно-білої графіки драми в цілому і конкретно дев'ятої картини з'являється класич-

на експресіоністична деталь – грізно-червоне сонце. Воно кидає тривожні відблиски на весь твір, концентрує тривогу, страх і відчай абсурдної людини. Монолог Ромена – цілком у екзистенційному ключі А. Камю. Це крик душі, що збунтувалась. На тлі емпірично вихолощеного простору п'єси «страшне сонце» є єдиною ознакою чуттєвого світу і воно сигналізує про незнищену, живу, скривавлену сумнівами людську сутність. Монолог і вся сцена співмірні за силою та інтенсивністю еманцій енергії слова Г. Кайзера, в якого на першому плані – проблема трагічних протиріч між окремою людиною, яка прагне свободи, щастя, добра, і суспільством, що базується на застиглих, по суті жорстоких традиціях, на хаотичній взаємодії прагматичних, споживацьких інтересів. На зовнішньому рівні абсурдистська позиція песиміста-романтика Ромена зазнає краху під впливом доказовості й переконливості ідеї соціалізму (Ромен – Майка). Проте підтекст спрямовує в русло розуміння штучності, нереальності, фабрикування ентузіазму і показників соцбудівництва, руху заради руху.

Серед формальних ознак експресіонізму в п'єсі «Вічний бунт», окрім алегоризації дійсності й героїв, варто назвати ситуативний сюжет, здатний змінюватись за ходом розвитку подій, що його диктують персонажі твору. Драма – це ланцюг сцен, об'єднаних постаттю Ромена.

М. Куліш до крайньої межі доводить експресіоністську традицію підкресленої театральності. Письменник (у дусі Ю. Яновського, М. Хвильового) вводив і себе безпосередньо як автора, і художні самоапелятиви, і образ футуромитця, який користатиметься нинішніми психосвітоглядомими та сюжетними ресурсами для створення майбутньої поетичної драматургії.

«Вічний бунт» зосереджує увагу «публіки» на базових моментах радянського життя: колективізації, індустріалізації. «Куліш прозріливо будує нову драму контакту, де знято умовну «четверту стіну» між акторами й глядачем, де дій-

ство конструюється відповідно до законів їхнього публічного спілкування [...] Прийом, застосований уперше не тільки в українській драмі, а й у драмі світовій» [202, 32], хоча корені такого явища – в середньовічних схоластичних диспутах.

М. Куліш створив «діалоги про крах ідей», як він самоозначив жанр вустами Ромена, заперечивши «Вічним бунтом» і всією творчістю тезу про маргінальність української літератури й національної драматургії.

«Вічний бунт» – експресіоністська драма без додаткового втручання з метою увиразнення й підкреслення потенційних ознак цієї поетики.

Творчість М. Куліша показує, що експресіоністська складова літературного процесу першої половини ХХ століття суттєво впливала на загальний художній клімат доби. Експресіонізм корелював з різними естетиками і проявлявся в поезії, прозі, драматургії.

Творчість, що в ліво-експресіоністських засадах близька драматургії М. Куліша, представлена в 20–30-х рр. ХХ ст. поезією М. Бажана, зокрема, збіркою «17-ий патруль» (1926). Виразне політичне забарвлення, чітко виражена прихильність до більшовицької доктрини ставлять дебютну книжку М. Бажана в контекст активізму – ком'юніонізму.

Червоноармієць не знає зрад,  
До смерті боронить він владу Рад [14, 54].

Поняття «червоногвардієць», «ЧОН», «Ревтриб», товариш (у значенні ідейного статусу, що надала цьому слову революційна епоха), «Коммол», «більшовик» – виявлення ідеологічної домінанти, історична конкретизація подій. М. Бажан ідеалізує більшовизм як силу, що благотворно впливає на людину, здатна розбійника й бандита скерувати в русло подвигу за справу революції, як це сталося з персонажем твору «Боець 17-го патруля» або з п'ятим полком, який пішов у атаку, знаючи, що на смерть (вірш «Протигаз»):

Сотні очей – як сотні ран.  
 Сотні сердець – як один барабан.  
 Сліз не було і ридань не було.  
 Тільки начдив схолив чоло.  
 [...] Хай тисячі ляжуть бійців на полях –  
 Не хитнеться червоний стяг,  
 Червоний стяг, що дав Коммол!.. [14, 54–55].

Позиціонування себе як апологета комунарських ідей – щире й невимушене в добу соціальних криз і політичних переворотів, адже з ними пов'язувались прагнення оновити світ і людину, гуманізувати суспільні процеси, вивільнити індивіда з-під гніту задля духовного й творчого вдосконалення. Максималізм – ідео-психічна семантика концепції ліричного героя М. Бажана.

Активізм у поета корелює з автентичним експресіонізмом, який проявив себе у специфічно Бажановій віршостилістиці. Наталія Костенко твердить, що ця самобутність закорінена в футуризмі [185, 33]. В тому, що поезія «17-го патруля» «позначена впливами футуризму, конструктивізму», переконаний Ю. Лавріненко [300, 318]. На думку літературознавця, власний «експресіоністично-бароково-романтичний стиль» поет намацає тільки в «Різьбленій тіні», але й це буде всього лише підготовчий етап до справжніх сенсацій, до істинно Бажанового стилю в «Будівлях», «Розмові сердець» і апогеєві неповторності – поемі «Гофманова ніч». Експресіоністичні тенденції, як вважає Наталія Костенко, в раннього М. Бажана відчутні в грубо натуралістичних, біологічних асоціаціях, в естетизації потворного, брутального [185, 37]. Безперечно, футуристичне творче середовище, якому надавав перевагу М. Бажан до того, як увійти у Вапліте, не могло не позначитись на його мистецьких пошуках. Однак розхитування традиційних основ синтаксису, експерименти у словотвірній сфері, руйнування лексичної одиниці й вивільнення звука, надання йому

естетичних повноважень поруч з повноцінним словом – ці футуристичні прийоми в поезії М. Бажана підпорядковувались інтенціям, відмінним від епатажно-експериментаторських деструкцій футуризму. Тим, що в корені відрізняло поезію М. Бажана від задекларованої естетичної програми футуристів з їх раціоналістичним, розсудливим ставленням до творчості як продукту, виробленого головно інтелектом, був інтуїтивний анархізм, свобода як фундаментальна, архетипна субстанція, що відлуння, вібрацію її вловив молодий М. Бажан, як і його друг Ю. Яновський, у революційних рухах. В. Стус назвав це «правдою ритму». Він указав також на особливу роль звука «р» у створенні ритмо-модуляційної динаміки віршів [325, 228].

Обрій серце криваве вищербив,  
В'янули зорі вгорі,  
Але там не було червонішої,  
Ніж на грудях людини, зорі.  
Розгорнув, мов корогву, вітер  
Обагрених стебел сувій.  
Отаман колоссям витер  
Ніж закривавлений свій [14, 50].

Доктрина ритму в М. Бажана рівновелика доктрині героїзму. Біль трансформується силою захвату в свою протилежність. Звідси – картинність, що видається за книжність, Бажанової лірики.

У полі вітер блукав і вив,  
кружляв волоссям хмар і лісів.  
Між хмар губами – місяця зуб,  
і земля холола, мов чорний труп [14, 63].

Діонісійський трем поета розчинився в лоні ритмічного ества землі.

М. Бажан шукає в зовнішніх речах не так естетичного аспекту, як гігантського тремтіння світу, що рветься до

чину; його глибинного бруталного ритму, який міг би піднести до максимуму й ритм поетового життя. Філософія ритму – так можна назвати філософію М. Бажана. Персонажі його лірики, як і герої А. Головка, одержимі, в них горить енергія боротьби:

Стогоном небо розкраяв,  
З стегон ночі підповз вий гієн.  
Це для тебе, Галаме, чорний краю,  
Імобе в пісках гние!  
[...] Бути негру  
                  самому  
                                самумом,  
Бути негру не рабом, а бійцем,  
І повстання багряним шумом  
Вдарити блокгаузу в лице [14, 58].

У тім універсумі, де борються за свободу без диференціації на раси (з «Негрського циклу»), ніщо й ніхто не перебуває у спокої. І діючі особи, й краєвиди – не стільки живописна ревокація, скільки вир непогамованих, розкріпачених сил. Діонісійська надмірність проявляється більше в загальному внутрішньому напруженні, ніж у лінійному збільшенні. Світ, представлений М. Бажаном, струсила гарячка нуртуючої міці, що на цей цивілізаційний момент означена «червоною» ідеологією. Епопея людської волі, хмільної від самої себе, йде заповонити землю. Ці зусилля такі могутні, що надра історії тремтять у такт з ними. Для передачі таких вібрацій М. Бажан використав у збірці «17-ий патруль» естетичні й ритмічні ефекти, що їх спроможні створити звук «р» і тонічний верс. Письменник послуговувався ними і в подальшій творчості, інтегруючи в простір інших художніх систем.

Якщо про М. Хвильового сказано, що він відчув стиль своєї доби, то М. Бажан став резонатором ритмів своєї епохи. Ритм у його ліриці – естетична універсалія, він струк-



турує експресіоністську поетику. У поєднанні з ультрареволюціоністськими настроями та ідейними артефактами акцентний вірш, «ударник» витворює ще один варіант українського експресіонізму, підтверджуючи, що початок ХХ віку став часом найінтенсивніших і найчисельніших презентацій українського літературного експресіонізму.

### **3.3. Трансцендентний натуралізм «Блакитного роману» Г. Михайличенка.**

О. Білецький, аналізуючи українську прозу станом на 1925 р., виокремив 7 основних письменників: А. Заливчого, М. Івченка, М. Ірчана, Г. Косинку, В. Підмогильного, М. Хвильового і Г. Михайличенка. Всі інші, на думку дослідника, «потроху виявляли свою творчу індивідуальність» [34, 133]. Г. Михайличенко в критичній свідомості перших десятиліть ХХ століття закріпився як лірик, імпресіоніст і символіст. Стильова парадигма його «Блакитного роману» включала «лірику чистої води» (Б. Тиверець), «ліричну п'єсу на зразок симфоній А. Белого» (М. Зеров), «ліричну сповідь» (авторське означення), «червону символіку» (В. Коряк), «чистий символізм в поєднанні з революційним змістом» (А. Лейтес), «ідеологічно пророблену символіку», «невідомий стиль доби» (М. Доленго), «ритмічну прозу» (В. Поліщук). Поцінуючи творчість прозаїка, критика сходилася на визнанні «своєрідного імпресіоністично-символістського стилю» (М. Доленго). Імпресіонізм адресували новелістиці, символізм – «Блакитному роману».

Літературознавство кінця ХХ – поч. ХХІ століття, фактично, не відходить від стильової траєкторії, накресленої в 20-х рр. ХХ століття. Передовсім зі символістською поетикою ідентифікують манеру автора «Блакитного роману» Ірина Гладка, В. Мельник, Раїса Мовчан, А. Печарський, Марія Яремкович. М. Жулинський стверджує, що «Блакитний роман» «справді переобтяжений символами й алегорі-

ями» [136, 286]. Інна Приходько зазначає, що назвати цей твір Г. Михайличенка «суто символістичним, очевидно, не можна, хоч впливи цього художнього напрямку тут наявні, на відміну від багатьох інших Михайличенкових» [294, 93]. Обминають дефініцію на означення поетики Галина Хоменко («езотеричний текст») [374], В. Шевчук [390], А. Підпалый [285]. Ю. Ковалів твердить, що в «семантично спресованому експериментальному «Блакитному романі» найповніше виявились «можливості імпресіоністичного стилю» («насичений імпресіонізм») [167, 81–82]. Наявність ще однієї стильової складової – експресіоністичної – вмотивовує Ірина Гладка, водночас дослідниця вказує на домінанту експресіонізму в новелах, вбачає стильову спорідненість «Блакитного роману» з експресіонізмом у сфері стилістики («розбурханість композиції, уривчастість синтаксису», наростання емоції від початку твору) [68, 8]. Вона частково розвиває спостереження М. Доленго, що стосувалося виявлення експресіоністичної природи українського імпресіонізму «революційної доби». Процес інтеграції, дифузії в літературі цього часу ставав визначальною ознакою.

«Блакитний роман» як приклад стильової контамінації такого ступеня спресованості спонукав С. Трипільського поставити прозаїка цілком осібно від усіх представників красного письменства: «Твори Г. Михайличенка не зв'язані зі стилем прози української до нього, одірвані од прози після нього, і, стоячи цілком окремо й оригінально (що найбільше цікаве), не створили своєї школи – не мають ні попередників, ні послідовників» [348, 62]. Критик помилявся або не хотів бачити в попередниках письменника ні М. Коцюбинського, ні Ольги Кобилянської, а в наступниках – Г. Косинку або М. Хвильового.

Ейдологія «Блакитного роману» передбачає систему універсалій, які запропонувала модерністська епоха. Критика одноставно надала перевагу символізму та імпресіонізму як ведучим стилям української літератури початку ХХ сто-

ліття, однак брала до уваги те, що, на відміну від європейського, вітчизняний імпресіонізм «якийсь [...] непосидючий. Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків – суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [103, 39].

Імпресіоністська й символістська поетики, синтез яких зафіксувала критика в «Блакитному романі», мали свої структуруючі принципи й естетичні доміанти. «Позірні крайності чудово сусідували одна з одною», – писав О. Білецький [32, 292]. В. Коряк вбачав у використанні «стилістичних здобутків імпресіонізму й символізму» прояв орнаменталізму [19, 35], що проявляється в структуризації тексту на основі наскрізної теми і лейтмотиву.

Імпресіоністичний погляд на світ передбачає чуттєво-релятивістичний ракурс, котрий, у свою чергу, прагне охопити якнайширший горизонт і зафіксувати рух емпірично сфокусованої дійсності у найтонших відтінках і найбагатшій палітрі. Принципом постійного руху, який живописці-імпресіоністи ввели в пейзажі, також послуговувалися письменники, але перенесли його і в емоційно-психологічний простір людини, трансформували в особливу форму психологізму (плинність, мінливість важковловимих настроїв, відчуттів, процес їх перетікання одне в одного).

Для дослідників «Блакитного роману» імпресіонізм передовсім пов'язаний з мальовничим аспектом твору, який входить до арсеналу «сенсуалістично вияскравлених імпресій» (Ю. Ковалів). Безпосередній малярський досвід, перенесений у «Блакитний роман», потребує уточнення функціональної сфери, тому що барвочисельний елемент, підпорядкований художньо-візуальній необхідності, має іншу семантику, ніж той, який улягає смисловій обґрунтованості. Водночас треба врахувати тотальність/фрагментність, а також насиченість кольорового компонента твору.

Завдання митця-імпресіоніста – якнайточніше відтворити, передати сенсорний досвід індивіда, включаючи

й процеси свідомості та підсвідомості, які є реакцією на зовнішні подразники. Точніше суттєві розбіжності між імпресіонізмом і експресіонізмом досягаються тоді, коли порівняти дві настанови: одна полягає в тім, що вища цінність мистецтва зосереджується в здатності скрупульозного відображення дійсності (імпресіонізм), друга – у відмові імітувати (нехай і витончено та досконало) зовнішню реальність і заміні цієї реальності вільною художньою творчістю [45, 7] (експресіонізм). Сама по собі наявність «кольорового» психологізму (М. Жулинський), «символічної чуттєвості» (Раїса Мовчан) – ще не ознака імпресіоністичної поетики, хоча живописність і входить в її художньо-інвентаризаційну систему.

На кольоровому зрізі «Блакитного роману» проступають чотири основні барви: блакитна, жовта, червона і біла. Блакитна одразу випадає з імпресіоністичного мальовничого арсеналу, адже «блакить» у творі Г. Михайличенка однозначно пов'язана з метафізичним планом, а не із сенсуалістичним. Навіть емпіричні деталі фіксуються для того, щоб наблизити до читацької свідомості поняття, віддалені від чуттєвого досвіду: «В її (Іни – Г. Я.) душі була блакить свіжого весняного неба, блакить веселих квітів сонячної левади, омитих прозорою росою» [230, 17]. Принцип гіперболізованої умовності – визначальний у сценах, де фігурує світ природи: «Сивий холодний туман окутав блакитну душу Іни міцними тенетами. Обнявши вогкий чорний стовбур мужнього дуба, вона ридала злими слізьми» [230, 20].

Про такі і їм подібні сцени, що характеризують «Блакитний роман» загалом, М. Доленго сказав: «Автор зумів з'єднати в єдиному творі пародію і патос, постійно ховаючись від першого в другий і навпаки» [103, 49]. Такий композиційний принцип уможливив перепад стилістичних температур, що є одною з характеристик динамічності тексту і визначається як «імпресіоністична розкиданість» у

поєднанні з «твердим логічним планом» [104, 158]. Замість властивої імпресіонізму яскравої сенсуалістичної деталі, «Блакитному роману» притаманний промовистий жест, що виконує ідентифікаційну роль, як і образ блакиті. Звід жестів мінімалізований, але монументалізований (за винятком метушливих рухів Ясі, яка, однак, наприкінці через смерть також піднімається до рівня жертвовного пафосу). Жести не мають символічного значення, натомість сповнені експресіоністичної прямолінійності й виразності. Прокреслюючи площину твору, вони перетворюють дійсність на жовто-червоно-білі композиційні фігури, об'єднавчим фактором для яких виступає блакить.

Театральний – один із потенційних естетичних просторів повісті Г. Михайличенка. М. Зеров доволі проникливо розгледів у блакитному романі саме сценічну, хоча й ліризовану подію («лірична п'єса»). Монологічна форма, обмеженість рухів, висока смислова навантаженість жестів свідчать про присутність експресіоністичного ядра. Ці рухи і жестикуляція абстраговані від життєвих звичних ситуацій, інтегровані в гротескний контекст, що явно суперечить імпресіоністичним і символічним настановам. Особливо в цьому плані привертають увагу частини «В садку коло хати», «Палала червона заграва», «Під місячним промінням». Градаційно-рефренна будова з акцентуванням гротеску виводить текст за межі узвичаєних поезії в прозі, орнаменталізму, імпресіонізму та символізму, хоч не цурається їхніх формальних надбань: «Її прибивало на берег дніпровими хвилями. Зі сніжно-білим мокрим волоссям. Зі вплетеними в нього раками замість квітів. З жахливо-посинілою красою роздутого тіла. З заплющеними очима Іріс. Вона нежива злазила на кручу над Дніпром і докірливо лягала блакитним трупом на пожовклих листях під місячним промінням» [230, 24]; «Під розірваним місячним промінням ти шукав на березі знайомого трупу» [230, 24]; «Під розірваним місячним промінням Ганка метушилась

біля трупу» [230, 24]; «Під місячним промінням в блакить твоєї душі упав наглий камінь і розгойдав може в останнє її стоячі води...» [230, 24]; «Під місячним розірваним вітром промінням» [230, 24]; «Ти стомлений бачив як вона тонула під місячним промінням» [230, 25]; «Шумування крові в собі ти поховав у шумі вітру і хвиль. Під місячним промінням» [230, 25].

Багатоманітна динаміка внутрішнього світу, яка включає щонайщотонші нюанси, миттєву зміну настроїв і станів, запроваджена імпресіонізмом в літературу, тут відсутня. Радше це вказує на стан переживання такої глибини, що наступне його розщеплення неможливе. Поза межами почуття відкривається архетипний простір любові як первинної божественної енергії творення. «... глибоке внутрішнє горіння, скупчування всієї психічної енергії на гострих моментах тодішнього життя України та революції спричинялось, а може й було корінням тих вибухів почуття в його творах, що межують іноді з містицизмом, а іноді з психопатологією», – писав В. Гадзінський [62, 139]. «Напружені переживання та важкі почуття», що їх, на думку критика, викликали розвал партії есерів, яка свого часу «справді боролася з царатом, а в 1918 докотилась до жовтої [курсив – Г. Я.] контрреволюції» [9, 139], сприймання соціального як надто особистого аж до «проривів у космічне» (М. Доленго) були не єдиним джерелом «Блакитного роману» Г. Михайличенка. «Почуття чоловіка, до краю, до божевілля закоханого в жінку, яка, позбавивши його самотності, принесла безмірне щастя» [232, 220], – це той масштаб особистого в поєднанні з соціальним, помножений на рефлексію засудженого на розстріл (причому не вперше, а отже, йдеться про танатичну свідомість), творять основу для експресіоністичної системи універсалій. Тут провідне місце належить архетипу «я», котрий у творі Г. Михайличенка абсорбував архетип смерті й любові, внаслідок чого остаточна ініціація постала в барві блаки-

ті, а не в хрестоматійних експресіоністичних тонах страждання (тут рідкісний варіант експресіоністичної барви в душі В. Кандинського і визначення експресіонізму, сформульованого А. Луначарським як втілення райського сну, а не кошмарного).

Блакить – самоідентифікація душі автора «Блакитного роману». Варто уточнити семантику поняття «душа» в експресіоністичному контексті твору Г. Михайличенка. Воно більше відповідає німецькому Seele, що має древнє походження і вживається такими містиками й великими поетами, як Екхарт і Й. В. Гете, означає Вищу Реальність, символізовану жіночою іпостассю. У такому разі «душа» близька за значенням слову «дух», рівновеликого поняттю «колективна душа». Блакить – стан пережитого просвітлення (сяючий, екстатичний, виповнений блаженства) – художня універсалія, творча основа метафізичної концепції «Блакитного роману».

На дію архетипа вказує рефрен «Ти не знав цього, але відчував». Не здобута в результаті освіти (чи самоосвіти) поінформованість, обізнаність з філософськими й релігійними концепціями, а зміна структури свідомості через любов і смерть, вихід у сферу розуму вищого порядку при збереженні зв'язків зі своєю біофізичною сутністю (у психології таке явище називають дисоціацією особистості). Поворот свідомості до інших цілей супроводжений шаленством хаотичних галюцинацій – саме такий вигляд і мають сцени з «Блакитного роману». Кольорові константи, зокрема блакить – аналоги психічним домінантам – позначають процес «повернення вперед», до трансуб'єктивної сутності, що прихована в суб'єкті (Г. Михайличенко = «Я») і проявляється в кризовому стані. «Надвисання в смерть» (В. Стус), як і надвисання в любов, творить відповідне своїй силі лірикопсихологічне тло. «Український імпресіонізм був тим одмінний од європейського, що використав тільки переважно початкові форми його... Це є власне психологізм, а не справжній імпресіонізм», – писав В. Коряк [183, 123].

Психологізм «Блакитного роману» відрізняється від, наприклад, психологізму Г. Косинки. Справа не в самотності таланту, а в природі явищ, в універсалиях, що продукують певну психологічно-стильову модель. Емоції, мінливі настрої, (усвідомлені й неусвідомлені), схильні до трансформацій, у «Блакитному романі» строго регламентовані скупим нарративним дискурсом: «Душа Іни була зложена з двох порожніх душ і в цілому відзначалася повнотою осяйного змісту» [230, 18]; «Її душа була необмежною до кохання і до віддання себе в офіру загалові» [230, 18]. «Вона задоволено-здивовано вся повернулася» [230, 19]. «Іна говорила уривчасто і в її словах про Чоловіка вчувалася захована злість» [230, 19]; «В садку коло хати, в тумані і в сльозах Іна заприсягнулася навіки – зробити для всіх те, чого вона сама від себе вимагає, – кохання» [230, 20] – в такому плані, через номіновані емоції, творяться психологічні портрети всіх персонажів твору Г. Михайличенка. І зовнішньо, і внутрішньо вони схематичні. Якщо вилучити їх з «блакитного» контексту, то стане помітно, що «закроєні» вони на поширений у побутово-етнографічній літературі романтично-сентиментальний штаб, тому репрезентують чоловічі ідеалізовані силуети з народних пісень та балад, нагадують Квітчиних Марусь, Кулішевих Орись, лише «присмачених» еротичними нюансами: «...зі сніжно білим розпущеним волоссям, зі смарагдовими жадібними поглядами і губами-жаринами, зложеними для всепроймаючих поцілунків, вся безсоромна і вогневогола» [230, 19].

«Блакитний роман» не характеризується багатством нових слово- і смислоутворень, філігранністю й вишуканістю тропів, яким відзначились імпресіоністи («мистецтво натяків» – К. Бальмонт). Парадоксально, але твір скупий і психологічно, і мовно-словесно. Традиційні і навіть шаблонні епітети, порівняння, нечисленні метонімії, елементарні фрази на кшталт: «Ви його не знаєте. Це мій дядько лісничий по призвищу «Чоловік», будучий демагог. Зараз він ховається в



льохах, здається, його піймають» [230, 19]; «Довгі роки точилася нещадна боротьба двох світів. Давно вже вона загубила свої окреслені форми і перетворилася в стихійно уперту масово-кріваву боротьбу» [230, 20]. Зацитований уривок нагадує риторику масових політичних заходів.

«Блакитна Іна! Іна блакитна! Я гордий за тебе! Я зараз заграва! Іна як заграва!» [230, 21] – разюча простота цього фрагменту, як багатьох аналогічних, бідність окремих епізодів, уривків, лексики, образів у поєднанні з неймовірним загальним естетичним ефектом – власне в цьому загадка таланту Г. Михайличенка. Письменник, згідно з експресіоністичними принципами, відверто демонструє політичні погляди через протокольну точну манеру висловлювання, одночасово доводить соціальне й психологічне до тої межі, звідки починається шлях до трансцендентального «его». «В кожному напрямі є градація, будь-яку рису можна довести до абсурду, в кожному кипінні є накип», – зауважив К. Бальмонт [19, 44]. Г. Михайличенко продемонстрував у «Блакитному романі», що психологічне – не «тільки психологічне», адже йдеться про таку інтенсивність внутрішньої творчості, внаслідок якої стає видимою і відчутною різниця між метафізичними й індивідуально-психологічними сутностями, що особливо помітно на зрізі «кольорового психологізму». Імпресіоністичний компонент твору виражений у сцені «Коли пожовкне листя». Хоча «символічний реалізм», як назвав імпресіонізм О. Білецький, осіннього пейзажу «Блакитного роману» більше нагадує романтичний наїв як обрамлення для рефлексуючого, відстороненого внаслідок перебування в стані потойбічної любові «Ти»:

«Падає, падає листя.

Падає листя пожовкле на твою голову, на руки. В прозороблакитному, ніжно-холодному сонячному повітрі жовто-золоті сльози жалю за минулим... Падають нечутно і тануть як умираючий лебединий сміх – лоскотною тихою тугою радісного небуття.

Оповитий розмаїто-жовтим серпанком осіні садок задумано конав. Шемрала верхівля дерев тобі про останнє...

... Коли пожовкне листя... Ти кохав...» [230, 18].

Г. Михайличенко оперує глобальними, а не глибинними емоційними планами, і це відбивають барви твору. Психологічно-емоційне позамежів'я – такий масштаб ліризму «Блакитного роману», в якому виведено сферу співжиття людини й живої природи з ідейно-естетичної парадигми імпресіонізму у сферу «трансцендентизму не теоретичного [...] і не етичного, а психофізіологічного, інстинктивного» [318, 218]. Таку ситуацію уможливило життя й психологічний тип Г. Михайличенка. «Блакитний роман» крізь особистісну призму постає в емоційному контексті, для якого апологети експресіоністського стилю знайшли такий образ: «Народ вірить, що коли кого-небудь вішають, то він переживає в останній момент все своє життя ще раз. Тільки це може бути експресіонізмом» [цит. за: 32, 301].

У «Блакитному романі» зміст фрази «все своє життя» охоплює не тільки конкретно-історичний відрізок індивідуального існування. Це – універсальна, але диференційована психічна структура, яка вміщає успадковане від «колективного несвідомого» (архетипна спадковість), тому не має ні родової, ні расової приналежності. Семантику такої субстанції формують не знання, здобуті впродовж біофізичного життя, а набуті шляхом спеціальної підготовки чи відповідного досвіду. У Г. Михайличенка це був досвід умирання і передсмерті, про що можна довідатися з життєпису митця. «Широта шкали психічної мембрани [...] виїмкова й просто безкрайня» [348, 63] співвідноситься з масштабом «людини посвяти, боротьби, саможертви» (С. Трипільський), якою був письменник.

У «Блакитному романі» є образний комплекс, який спонукає дослідників висловлювати гіпотези з приводу філософських, релігійних, міфологічних основ твору і в су-

купності з ритмомелодикою та барволексемами визнавати гарантом символізму. Цей комплекс містить константи, що належать древньоєгипетській культурі: води Нілу, лотоси, піраміди, «царівна Іріс з пишною квіткою лотосу на голові замість корони», безликий сфінкс, «що стояв ліворуч від дороги великих пірамід». Такі ж безликі персонажі («Я», «Ти», Яся, Чоловік, Ганка, Іна – репрезентанти «символіки метафізичного змісту» за Ю. Ковалівим), з мініманізованими подієво та психологічно сюжетами – все це в сукупності творить індетерміністську, як на перший погляд, концепцію організації хронотопу, викликає відчуття таємничості, містичності, що властиво символізму як стильовому утворенню.

Наявність єгипетської окультної атрибутики в українському тексті поряд з нехай достатньо абстрактними, але впізнаваними реаліями революційної епохи не вкладається в логічну схему і спонукає реципієнта активувати асоціативне мислення, відшукувати зв'язки і мотивації. Оскільки такі не лежать на поверхні, а українська свідомість з більшою результативністю проектується на національну езотерично-міфологічну площину, то статус незрозумілості, неоднозначності, що часто виступає синонімом символічності, тексту забезпечений.

У встановленні стильової ідентичності важливу роль відіграє естетично-комунікативний комплекс автор-текст-інтерпретатор. У зв'язку з цим доречно нагадати висловлювання визначного російського символіста В. Іванова: «Символізм стосується людини [...] від нашого сприйняття суттєво залежить, чи символістичним буде для нас твір [...] символізм – не творча дія тільки, але й творча взаємодія» [155, 82-83]. Варто зауважити, що тут прихована й певна небезпека, а саме: недооцінка компонентів твору, які виходять за межі знань і емоційної готовності дослідника. Цю тезу, яка має методологічне значення для процесу стильової ідентифікації, варіюють і сучасні науковці, зокрема, Ю. Ковалів: «Синтетичне вираження стилю досягається

ступенево, не завжди вловне при першому прочитанні, залежить від емоційної настанови реципієнта» [164, 71]. Виявлення стильових домінант, що важливо для встановлення автентичної основи художнього твору, також не завжди підвладне логічному аналізу, – зауважує літературознавець [164, 70]. «Недостатній розвиток літературно-критичної думки» 20-х рр. ХХ століття, – слушно зазначає А. Підпаллий [285, 18], – спричинився до зарахування «Блакитного роману» до розряду незрозумілих текстів.

Щойно означена проблема особливо актуальна для українського літературного експресіонізму, зокрема, становлення цього явища в період першого десятиліття ХХ віку, позаяк саме така складова отримала мінімум уваги з причин «аберації близькості» (Л. Гумільов) й «аберації стану – сприйняття дослідником динаміки тривалого процесу як сукупності статичних станів унаслідок нетривалості сприйняття процесу людиною» [341, 59].

Ірина Гладка застосувала до твору Г. Михайличенка експресіоністичні критерії і таким чином розширила його ідейно-естетичні горизонти, хоча стильовою домінантою дослідниця вважає символістичну [68, 7-8]. Символізм й експресіонізм, безумовно, мають точки дотику. Показовою в цьому плані є ситуація в польському літературознавстві, де термін «символізм» інколи використовували для окреслення майже всіх мистецьких проявів епохи модернізму, зокрема й експресіонізму. Така аналогія відстежується і в українській критиці початку ХХ століття, коли номінований модерністичним літературний етап межі ХІХ і ХХ віків означають «добою імпресіоністичного ліризму в прозі» та «добою імпресіоністично-символічного ліризму в поезії» [103, 53]. Відображена на термінологічному рівні близькість окремих постулатів цих поетик була завважена О. Вальцелем і полягала в цінності, яку символізм та експресіонізм знаходили в душевному житті людини. Непереборну ж протиставність, що «обмежує спорідненість неоромантич-

ної символіки [в О. Вальцеля ідентичне символізму – Г. Я.] з новітнім експресіонізмом було те, що «в мистецтві наших днів [експресіонізм – Г. Я.] дух знову хоче будувати в художньому творі світ, тоді ж ішлося лише про новий спосіб відтворення дійсності. Все ще зберігалась установка спостерігача й глядача» [45, 49]. Про це говорить і А. Белий, визначаючи символ як «... поєднання двох планів послідовностей: послідовності образів і послідовності переживань, які викликають образ. Тут уся сила в *послідовності* [курсив – Г. Я.] переживань. [...] Переживання розцвітає образами [27, 161], на противагу експресіоністичній їх нероздільності. Експресіонізм, за однією з версій, ввібрав натуралізм, акмеїзм, его- і кубофутуризм, імажинізм, дадаїзм, сюрреалізм і символізм, створивши на їх основі новий тип художнього мислення і світовідчуття [337, 6].

«Блакитний роман», беззаперечно, твір, що є виявом синтезу кількох естетичних концепцій з їх індивідуальною модифікацією й трансформацією. Щоб виявити ступінь видозміни символізму та його ієрархічні зв'язки з експресіонізмом у творі Г. Михайличенка, треба встановити природу тих образів, які підпадають під категорію символу: це вже зазначені лотоси, сфінкс, піраміди, царівна Іріс, блакить (блакитний роман). Серед названих найбільш таємничим і миготливим сприймається блакить. «...неокреслене мало виражатися за допомогою чогось неокресленого» [229, 35], – така «нероздільність шару знаку й десигнату в символі» [229, 35] улягає символістичній настанові на відсутність чіткої ідеї, невимірність смислових горизонтів.

Прагнення дослідників витлумачити «блакить» як «символ надії» (Раїса Мовчан); тотожність «з благородними духовними устремліннями персонажів, пориваннями до високого, чистого» (Інна Приходько), як опозицію до життя (Галина Хоменко) і т. п. не позбавлене сенсу, однак заводить на манівці символіки кольору, семантично-езотерична градація якого залежить від релігійно-філософських

доктрин, національних фольклорно-міфологічних уявлень чи авторської «кольореї» (П. Колесник). Залежно від обраної матриці сенсовий вимір кольорообразу змінюватиметься. Наприклад, згідно з концепцією ісламського суфізму голубий – це колір першої ланки ланцюга ініціацій. Його зміст: подорож до Бога; світ, вимірюваний чуттями; стан – схильність до пристрасті; обитель – груди [347, 128]. За системою АУС (ансамбль універсальних світів) блакитний вказує на кармічний рівень в ірраціональній ієрархії, і йому відповідає сфера вольових зусиль; матерія – гравітаційне поле Сонця; в музиці – нота соль [цит. за: 197, 65]. У «Бардо Тьодол» блакить означає завершення сходження померлого в потойбіччя, отже, є своєрідною демаркаційною лінією між світами живих і мертвих. Загальнопоширене, відоме пересічній людині тлумачення блакиті – це аналогія вічності, барва відкритої у нескінченність перспективи.

Враховуючи той факт, що «Блакитний роман» не дублює жодної з теорій (філософських, естетичних, теологічних, теософських), гіпотетично й вибір барви був справою смаку, оскільки логічний наголос варто змістити з «блакиті» на «роман» і сприймати назву твору як нероздільне ціле (для А. Головка образ Г. Михайличенка став, імовірно, творчим імпульсом, аніж спробою полеміки на соціально-ідеологічному ґрунті). Підтвердженням цьому є діаметрально протилежний зміст, закладений автором у цей образ, що виявляється на прикладах «Ти» й Іни як таких, які насамперед стосуються зазначеного кольору: метафізичний, трансцендентне буття («Ти») і царина чуттєвого, фізичного (Іна): «В твоїй душі була блакить одвічної порожнечі»; «В її душі була осліплюче-яскрава соняшна блакить. Її душа була овіяна згагою життя» [230, 17].

Сенсова різноспрямованість блакиті стає на заваді намірам інтерпретувати образ як символічну цілісність. Спроби поставити «Блакитний роман» на фундамент окремих міфологічних, релігійно-філософських, включно

з герметичною, кабалістичною, доктрин (буддистська концепція, модифікація міфа про Озіріса та Ізиду, основи піфагорейзму, психоаналітичні підходи, зокрема, теорія сублімації З. Фройда) і згідно з ними декодувати зашифровану в образі суть свідчать, з одного боку, про синтетичність свідомості Г. Михайличенка, його апріорне протистояння всяким догмам і обмеженням. З другого, – такі різнотлумачення, зокрема, образу блакиті, ще не мотивація присутності символу як естетичної універсальї, що структурує хронотоп у символістську стильову субстанцію. «На практиці, – пише Олена Єрмілова, – дуже тонка грань, яка відділяє символістичний образ, що відкриває собою багатозначну єдність, «таїну», – від образу, котрий приховує в собі певну містичну ідею і виконує роль оболонки, зовнішнього окреслення» [131, 197]. Постійно існує потенційна небезпека трактувати образ як символ, коли насправді він має більше шансів відбуватися в тексті як ієрогліф. Крім того, варто враховувати ще й таке явище, як мимовільний символізм, який виявляється в мистецтві сам собою [27, 165], що спостеріг В. Беньямін: «...мусимо враховувати те, що ясне оформлення, наслідувальний характер об'єкта існували там, де ми сьогодні навіть не здатні його передчути» [28, 208].

В такому разі блакить у творі Г. Михайличенка швидше має метафоричну або метонімічну природу, аніж символістичну. Щодо «єгипетського» образного комплексу, то його «затемнена символізація» (Ю. Ковалів) самоідентифікувала орієнтири, віхи дороги пам'яті, по якій простувало «я» Г. Михайличенка в пошуках своєї ідентичності. Варто зауважити, що таким шляхом ініціацій і занурень у архетипне йшло «я» В. Стуса. Призупинений ініціаційний процес у В. Стуса в творі Г. Михайличенка отримав завершення, тому рівень гармонізації «Блакитного роману» вищий, ніж «Палімпсестів».

«Єгипетський» образний комплекс, блакить, «персонажі, що матеріалізують метафізичні ідеї» (Ю. Ковалів),

легенда-аорист (минула дія без вказівки на тривалість) у творі письменника революційної доби, виходячи з логіки ідейного спрямування тексту, ймовірно, означають забуту здатність для помічання подібного і втрату зв'язку із сутностями – «найлеткішими і найвитонченішими субстанціями» (В. Беньямін). «Експресіонізм усвідомлює, що в нього існували предки, що він не входить у світ як щось нечувано нове», – зазначав О. Вальцель [45, 89]. У «Блакитному романі», концептуальним стрижнем якого «є переживання людиною власної індивідуальної смерті» [374, 97], архетипи як оселя універсальних ідей опинились у творчій свідомості Г. Михайличенка внаслідок прориву крізь травматичний досвід. Стимулятори колективної пам'яті – лотоси, сфінкси і т. д. – це ліричний ребус, що має викликати уявлення, збуджувати асоціації, сукупність яких сприяє відгадуванню і сприйманню не означеного прямо переживання. Весь комплекс образів, включно з системою персонажів, зусібіч сходиться і фокусується в заголовку. Таким чином, наявний інтен-, а не екстенсифікат, «...синтез усіх досягнень в поезії, в малярстві, в театрі, в музиці і т. д., – як стверджує лідер російського експресіонізму І. Соколов [318, 214]. Назва твору відповідає концепції людини як синтезу, за С. К'єркегором, кінченного й безкінченного, тимчасового й вічного, свободи й необхідності.

Ракурс «блакитного роману» включає синтез містичного й еротичного (ймовірна стадія гетеризму). У цей коловорот втягнуто всіх персонажів твору, які складають метонімічну мозаїку автентичного «я» Г. Михайличенка, що відповідає особливостям текстуальної поетики, заснованої на експресіоністичному порушенні принципу ідентичності авторської свідомості. «Ти, Я, Іна, Іріс, Яся, Чоловік, Ганка – це всимволізовані суперечливі психічні інстанції самого автора», – пише А. Печарський [283, 407]. Тому експресіонізм «не любить» власних імен. Вони у творі Г. Михайличенка виконують радше евфонічну функцію, ніж традиційно-номінативну.



Пригасання якоїсь свідомості або, як правило, смерть когось із героїв твору, а врешті всіх, крім «Я», означає повторення екзистенції на певному онтогенетичному витку: «Два мертвих трупи, з обличчями білими як нововипавший сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах.

Лікарі не викрили прикмет самогубства, а родичі і знайомі пишно поховали разом батька Іни і твою матір» [230, 17–18].

Сьомий розділ «Блакитні душі» віддзеркалює сцену з «Інтродукції», за винятком заключної частини другого речення: «...а обидва трупи були відпроваджені мною в міський крематорій» [230, 26].

«Блакитний роман» – твір, що має виразну ритмічну будову подекуди з переходом у візуально оформлену поезію:

«Від блідоокої Іріс  
з поцілунком смерти  
тьмавий незримий ефір  
Нілу свяченого твір  
златно-срібній осіні в жертву  
мою насолоду коханням приніс  
насолоду смертю Іріс...» [230, 18].

Пан-музичність «Блакитного роману», яку узалежнюють від впливу символізму, може мати й інше джерело походження, а саме орнаментально-поетичне. Перевага образу над сюжетом, орієнтація на «самовите слово», виникла, очевидно, внаслідок пошуків особливої поетичної мови. «Творячи нове мистецтво, пролетаріат мусить дати йому не тільки новий напрямок змісту, а й поставити собі завдання нових форм його виявлення. Крім рифми, ритму, музичності, гармонійності ліній і рухів, є ще творчість слова, словотворення», – обстоював Г. Михайличенко естетичні засади літературної творчості [231, 29]. Його «Блакитний роман» демонструє таку форму вираження, при якій автор

(рівновелике поету) виявляє «повну й одноосібну владу над своєю мовою», бере «однакову відповідальність за всі її моменти, підкоряє все своїм і тільки своїм інтенціям» [23, 109]. Жодної дистанції між митцем і його словом нема.

Отже, є підстави вважати, що «Блакитний роман» Г. Михайличенка, у якому «відображена боротьба двох світів у аспекті духу змагання особистості, котра перебувала на рубежі двох епох» [184, 301], ввібрав у себе імпресіонізм і символізм і, підкоривши їх, створив власну ейдологію з системою експресіоністських універсалій.

### 3.4. Одержимий літературою: про експресіонізм А. Головка

Про А. Головка можна сказати, що це – один з найоригінальніших експресіоністичних імпресіоністів (імпресіоністичних експресіоністів) цього ж часу. Самодостатній художній світ письменника – неповторний фрагмент багатобарвної стильової картини ренесансних 1920-х – опинився на маргінесі сучасної літературознавчої свідомості радше з морально-етичних причин, аніж через ідентичність з «червоними» (соціалістично-революційними) ідеалами. Віра Агеєва висловила слушну думку, що «ранню творчість Головка загалом було б цікаво проаналізувати з допомогою інструментарію психоаналітичної критики...» [2, 76]. Застосування психоаналітичних методик у процесі вивчення творчості й осягнення «краси» несвідомого «єго» цього письменника зумовлює передовсім «антиномічний монодуалізм» (Франк) як структурувальний принцип психіки А. Головка, де перехрестилися світлоносні та смертоносні інтенції.

Колодязь Головкової сутності дуже глибокий. «Вдивляння, вслухання» (В. Стус) у нього підтверджує фрейдівський погляд на митця як на далеку від досконалості особу – таку, що перебуває в полоні пристрастей та інстинктів і посилює всім своїм життям травму дитинства. Це з одно-

го боку. З другого – А. Головка всім своїм єством тягся до світла, якого в житті було обмаль. Він мріяв про «країну сонця», бо всі біди людства від недосконалості кожного з нас, а ми неповноцінні тому, «що зароджували нас матері не під сонцем і серед степових далів, а в темних і вонючих конурах під брудними ковдрами» [74, 69].

А. Головка належав до тих, для кого програмними можна вважати слова Ф. Ніцше: «Хоч би яким ти був, лишайся самому собі джерелом досвіду [...], прости собі своє власне «Я»: оскільки в будь-якому випадку ти маєш у собі сходи з тисячею сходинок, по яких ти можеш підніматись до пізнання» [266, 26]. Особливість і, як виявилось, трагедія А. Головка в тому, що його життя – це структура емоційних співвідношень, де переживання – контрапункт усіх екзистенційних потоків, до того ж переживання найвищого ступеня інтенсивності. Підтвердження цьому – «Автобіографія» 1925 р.

Автобіографія як жанр – це «вища і найінструктивніша форма, в якій нам представлено розуміння життя. Тут життєвий шлях подано як щось зовнішнє, чуттєве, від чого розуміння має проникнути до того, що зумовило цей шлях» [99, 546]. Для ілюстрування такого погляду варто навести кілька самоозначень і самостверджень, зафіксованих в «Автобіографії»: «Бо мрійник я був»; «... Юний же був я і палкий»; «І я буйний і зелений»; «Хотіння моє було дужіше за мої страхи» [74, 6, 16, 18, 25]. Недарма А. Головка схарактеризовано як «лірика аж до схлипування» (Л. Новиченко). Історичний контекст був сприятливим для увиразнення й розкриття творчо-генетичного потенціалу цього письменника: глобальні зрушення в суспільстві, що започаткувались подіями 1905 року, які болісно травмували дитячу психіку; перша світова війна і «Кров. Трупи. Валки біженців по шляхах. А по слідах наших – горіли села»; революція 1917 року; громадянська війна і час «націонал-хмелю»; Червона Армія та шал бойових сутичок («Осінь-зиму

гасаємо в степу проти Врангеля. До Перекопа. Потім іще в степу за Махном») [74, 24]. Родинно-особистісна ситуація була за емоційною напругою ідентична загальнонаціональній: конфлікт у сім'ї («Самотний я. По-між батьками і мною уже лягла межа» [74, 10]; закоханість аж до втрати самоконтролю; важка хвороба (тиф); дезертирство через кохання («Хоч знав же я кваліфікацію мого „преступлення”. Хоч знав кару за нього – розстріл» [74, 25].

Отже, жах, тривога, біль – те подієво-емоційне тло, на якому відбувався процес самоусвідомлення і починалося «самособоюнаповнення». Життя – на межі, переживання – на максимумі можливостей. І паралельно чи всупереч – верховне бажання творити, яке нічим не заглушити й ніким не замінити. У цьому контексті варто говорити про одержимість. Непереборну потребу літературної праці в А. Головка можна кваліфікувати як потребу фундаментальну. Все, що викликало загрозу її задоволення, породжувало наростання кризового стану, появу депресії, що переросла в довготривалу:

«Сидів у хаті я й писав (працював саме над „Можу”). Якесь свято либонь було, бо на леваді – співи. Дружина до подруги пішла ще з вечора... Підійшла тиха до вікна розчиненого й, може, довго стояла. Як оглянувся я – за вікном хрестом розп'ялася і мрійно, і розчаровано:

– Ой, яка-ж ніч чудова! Кинь *оте*. Іди.

Я погодився з нею: ніч дійсно чудова. І ти, моя дитинко, хороша. *Але-ж я хочу писати*. Добре?

Мовчазна стояла за вікном, хрестом розп'явшись. Потім тихо одхилилася в ніч... зайшла в хату нескоро. Мовчки лягла в ліжко. І думав я – спить.

(Коли я творю – не сидю я з пером над аркушем. А бігаю по хаті, спиняюсь. Говорю в голос. То грізно, то з благанням – (по дії) руки заломлюю... Тоді кидаюсь до аркуша й зарисовую).

... Думав – спить. Аж це чую – зітхнула й пальцями хрупнула. Мовчала – ждала, що спитаю. І я мовчав. Вона сама тоді і з розпачем:

– У, яке прокляте життя! – Ще ждала. – Чоловік не любить. От спати прийде, а душу одвести – у нього є Христі в червоних хустках... – Ще ждала. Потім: – У, життя. Та ні в кого ні влюбитися...

Я всміхнувся. О, це діло. А що до „ні в кого”, то прошу – раю їй товариша свого одного: – хазяїн, втілене постійство... (цих якостей мені якраз бракувало, на її жаль)... Вона ж так змучилась за мною. І де край тим мукам! (То було божевілля. І не мить, а смугою)... одштовхнути треба од себе. Як? – Огидою. (Це ж божевілля – люблю до безмежі і одштовхнути огидою?!)) [74, 27–28] [курсив – Г. Я.].

Процитований текст «Автобіографії» вербалізує і трагедію «нерівних душ», і подружню почуттєву антиномію («не можу з тобою й без тебе не можу»), і кардинальну розбіжність у ставленні до літературної творчості (Тетяна Головка іронічно іменує її «оте», чоловік ставиться до своєї праці з пієтетом, він не пише – «зарисовує»). Крім того, у наведеному уривку розкривається аналогія цього письменника з психологічним типом експресіоніста, експериментатора над своєю любов'ю. До чого призвело виснажливе випробовування себе на психічну міцність, можна довідатися не лише з чуток, але й з опублікованих документів, що висвітлюють сімейну драму А. Головка.

Настрої дружини посилили й довели до апогею кризи «его»-ідентичності й посприяли закріпленню стану безвиході й безсилля. Втрата адекватності – логічний, хоч і невинувачливий фінал, до якого психіка письменника доходила повільно, але неухильно. «Психіатрична лікарня м. Полтави» – промовистий підпис під «Автобіографією» 1925 р.

Аналізуючи прозу 20-х років, О. Білецький виокремлює два основні стильові потоки, що окреслились і залишаються й надалі: «Один, зміцнений традицією, шлях ліричної повісті-рапсодії, з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції» [34, 163]. Другий

– проза як «особлива стихія словесного мистецтва», що «одмітна проти лірики самим способом сприймання дійсності» – так звана «класична» проза.

Творчість А. Головка-повістяря в період виходу в світ збірки «Можу» лежить у межах першого стильового потоку. Пробувати свої сили в жанрі повісті Головка почав ще в 1914 р., працюючи над твором «З-за хмар»: «Працював я над цією повістю – про себе і своїх товаришів по середній школі, по „Юнацькій спілці” – наполегливо і з великим захопленням протягом декількох років і завершив її тільки весною 1918 року, повернувшись з головним героєм повісті, провівши його разом з собою довгими дорогами, цікавими, але й важкими, дорогами імперіалістичної війни і двох революцій» [72, 204].

Повість не друкувалася. З рукописом була ознайомлена Варвара Чередниченко, яка й стверджувала, що «його окремі епізоди можна було без перебільшення поставити поруч з найкращими». В цій же статті вона зауважила, що «закордонна українська преса в одній рецензії назвала А. Головка найсильнішим на Україні прозаїком...» [381, 24]. На жаль, повість «З-за хмар», за свідченням автора, загублена.

Другою великою річчю, яку А. Головка не закінчив через несприятливі обставини, була повість «У дикому танку» «з життя під гетьманщину», котра частинами друкувалася 1919 р. в кременчуцькому часописі «Маяк».

На той час, коли читач зміг ознайомитися з повістярським доробком А. Головка («Можу», «Червоний роман», «Зелені серцем», «Пасинки степу»), на літературній арені ведучим був жанр етюда, оповідання, новели. Повість траплялася рідше. Найвідомішими в межах жанру повісті були твори, які перебували в площині визначеного О. Білецьким новаторського стильового потоку – «Блакитний роман» Г. Михайличенка; «Остап Шаптала», «Син», «Військовий літун» В. Підмогильного; «Горіли степи», «Лісові пасма», «Падеспань», «Землі дзвонять» М. Івченка; не-

лика повість «Мати» Г. Косинки; «Штаб смерті», «В час великих страждань (клаптик записів хворого чоловіка)» Гео Шкурупія; «Повість про санаторійну зону» М. Хвильового; «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича. Продовжували почату до революції літературну діяльність В. Винниченко, С. Васильченко, Ольга Кобилянська й інші.

Поширення ліричних форм в українській повістевій прозі 20-х років пояснюється емоційно-психологічними потребами епохи і національною художньою традицією, переданою найближчими попередниками – новелістами й повістярами поч. ХХ ст. У пошуках шляхів естетичного самовираження А. Головка не міг не використати вже наявні концепції особистості, вироблені в літературі. Серед них найближчими для прозаїка виявилися творчі досвіди В. Винниченка та М. Коцюбинського.

Головний герой повісті «Можу» – смертельно хворий Гордій, в минулому – червоноармієць. Названа обставина (смертельна хвороба) і пояснює певну обмеженість у поглядах персонажа, своєрідне трактування ним окремих життєвих проблем («Лише здоровий може бути сильним. І лише сильний зможе вилуцтити радість із шкаралуці бруду й болів, лише сильні, а не „праведні” збудують і ввійдуть у рай» [74, 51]). На такій підставі формувалася його загострена спостережливість, сила уяви, інтенсивна робота душі і свідомості, що компенсує недостатність життєдіяльності. Останнє особливо важливе для правильного розуміння образу Гордія, його філософських сентенцій з яскраво вираженою схильністю гіперболізувати біологічні фактори для формування гармонійно розвинутої особистості (криза свідомості).

Ранні твори А. Головка часто називали автобіографічними (Б. Коваленко, Н. Склярів). Психофізіологічні особливості письменника, його вміння переключатися «зі справжнього життя у світ своїх образів та ідей, буквально до забуття, до галюцинацій...» [75, 247], зумовлювали

відкрите вплетення власних проблем у художню тканину твору. Невміння молодого письменника розв'язати складний сімейний конфлікт, непроста психологічна обстановка життя прозаїка («Автобіографія» 1925 р.) наклали відбиток на ідейно-стильові особливості повісті «Можу», сформувавши імпресіоністсько-експресіоністську поетику.

Твором А. Головка, де експресіонізм – стильова домінанта, став «Червоний роман», в якому спостерігається цікавий психологічний хід, про який інформує сцена вбивства «батька Петренка». «Ти» намагається розв'язати любовне «рівняння», усуваючи зі свого шляху коханого своєї дівчини. Але ж причина незгод «Ти» не в ньому, та й навіть не в дівчині. Винуватця шукають не там. Демон темряви, що окупував глибинне несвідоме, цілеспрямовано дезорієнтовує особу й переводить її увагу на іншого, відвертаючи від власного «єго» й не даючи можливості спокійно самоаналізуватися. У «Червоному романі» існує ще один образ – проекція Головкової підсвідомості. Це золотоволоса жінка, персоніфікована аніма. Загалом цей образ полісемантичний, він – прекрасний місток до ядра Головкової психіки, до «елісейських полів» несвідомого. Це – двійник творчості, одержимість якою призвела до появи в житті А. Головка садомазохістських сюжетів. Світловолоска й сама одержима – ідеєю боротьби за світле майбутнє. Вона для письменника (і «Я» з повісті також) – втілення смислу, орієнтир, поруч з нею й через неї життя наповнюється значенням. Окрім чарівності, ніжності, витонченості й благородства, героїня наділена рисами мужності й незламності. У цьому образі сплелися позитив і негатив аніми, творче й деструктивне її начала.

Сонячна красуня («жінка всередині») як візуалізація світлової субстанції – це естетично-архетипний еквівалент (і атрибут, і продукт) індивідуальності А. Головка, об'єктивований у всій його ранній творчості, а особливо в шкідці «Діти Землі і Сонця», повістях «Можу» та «Червоний ро-



ман». Саме світло, джерелом якого виступає сонце, стало тою площиною, де перетнулися Головкове та колективне несвідоме, де зустрілися свідомість письменника і його «єго». Тотальна, всепоглинна, фанатична зосередженість на «країні сонця» – втіленні гармонії й досконалості – це спосіб самоздійснення прозаїка, зануреного в архетипну сферу. Процес індивідуації фіксується по всьому обширу літературних текстів письменника періоду 1920-х років ХХ ст. Можна вважати, що в силу певних причин і приватного, і загальномистецького плану цей процес розвитку творчої особистості А. Головка не отримав належного завершення й не закріпився, тому й «Артем Гармаш» оцінюється вже як «імітація творчості».

Золотоволоса революціонерка – образ, релевантний до всіх структурних елементів «Червоного роману», він передусім фонує проблему самоідентифікації «лірика аж до схлипування», засвідчує самоінвестування світлої, добротвірної енергії. Це естетична компенсація браку тепла й краси в дійсності, адже А. Головку випало жити у світі, який сходив з осі, світі розпанаханому, котрий «ригав» понівеченими судьбами, як вікна розгромленого панського маєтку поламаними кріслами (за текстом «Червоного роману»).

Уламки Головкової сутності боліли: «Були ночі місячні. Хлюпалися тумани в степу. – То ми вже удвох із нею бродили туманами...

(– Болить!).

У серпні розлучилися. Вона додому за 20 верстов мала їхати. Потім у школу. (Дитина – в школу! Перший рік учителювати буде. А це в тітки гостювала та аж забарилася...). Я мав од'їздити у м. Кременчук.

Зажурені:

– Чи не забудемо? Чи стрінемося?..

(– Болить!)» [74, 11].

Ретроспективні картини фрагментуються рефреном «Болить», який відбивав реальний душевний стан А. Голо-

вка. Біль став емоційно-почуттєвою домінантою письменника на все подальше життя, зумовивши замкнутість і настороженість натури у спілкуванні з довколишніми. Боєм супроводжувалось прагнення «вмістити невмістиме», намагання злитися зі власним внутрішнім центром (світлом), аби стати гармонійною особою (і не на мить, а назавжди): «Я ж стільки сили стратив на боротьбу з собою. І в пусте. Стільки сили» [74, 16]. А. Головка, очевидно, все ж мав надію, що цілісність, гармонія прийдуть в якийсь ідеалізований момент, котрий у його уяві ототожнювався з сонячною даллю: «А в степу вільному – сонце красно сміється. Сміються пшениці... ячмені... Радо падають під косами вільних людей.

Дітей Землі і Сонця» [73, 13].

Світлом і сонцем повниться весь художній світ цього письменника. Його твори – екстатична молитва Сонцю. Усі надії – на його чудодійну силу. Саме цим двом взаємозв'язаним атрибутам літературного простору А. Головка надано найбільше ідейно-естетичних повноважень. Їх функції і зміст інтегрують у трансцендентність. Можна стверджувати, що це – еквівалент трансцендентного «єго», «єго»-ідеал, сфера до-існування Головкової сутності, яка «вернулася вперед» у міфологію. Міфологічні сліди в творчості прозаїка виявляються в образі сонця й у присутності сонця, тобто насиченості сонячною енергією. Варто згадати в цьому контексті ще одного прозаїка, у світі якого владарює така сама сонячна стихія, – М. Коцюбинського, а світлоносна текстова фактура дає підстави говорити про їх спорідненість з поезією П. Тичини.

Архетип сонця – один з наймогутніших у ієрархії архетипів. До-свідомість А. Головка цілком умотивовано визнала за ним величезну психічну силу, таку, що причетна до вищих формуючих і регулювальних принципів життя, творчості і навіть політики. Власне, останнє й тільки це взято було до уваги радянськими дослідниками і представлене як осанна «червоній» ідеології, так само, до речі, як і

червона барва, що трактувалася лише з позиції тотожності кольоровій символіці революції, а тим часом на Україні споконвічні червоні крашанки, червоні стрічки, червоний мотив у вишиванках тощо.

Архетипи Сонця й Землі – дві складові, що визначають зміст міфо-ментальних взаємин А. Головка та його героїв зі світом. Цей письменник задекларував свої глибинні багатогранні стосунки з сонцем. Структуру переживання в його творах можна визначити і як феноменологічну, і в популярному значенні. Відповідно сонце присутнє в текстах і як фізичний момент, і як домінанта «єго». «Кількість» сонця в прозі А. Головка свідчить про своєрідний сонячний диктат, сонячний авторитаризм, який був властивий міфологічному світовідчуттю, а це нашоєхує на думку про ритуальність, а отже – сакральність сонцедійства в оповіданнях та повістях письменника. Ритуальність вміщує акт жертвоприношення. Саме воно якнайтісніше контактує з експресіоністичними екстатичністю та силою емоцій. Письменник приносив у жертву сонцю своє найдорожче. Він ввірив слов'янському сонячному Аполлону свою душу, але не врахував того, що впритул наблизитись до нього означає відчутти пекучу силу його вогняної сутності, і тому пішов по життю з глибокими сонячними опіками. Однак вітаїстичні імпульси переважали над імпульсами смерті, і саме у творчє річище спрямував Головка своє розірване «Я».

Світло, як відомо, – один із визначальних атрибутів і структурних елементів імпресіоністської естетики. Саме світло, його джерела та інтенсивність – контрапункт імпресіоністичного експресіонізму прози А. Головка.

Анексія сонцем художньо-духовного простору письменника вказує на ще одну експресіоністичну ознаку – екстатично перебільшені мрії про нову людину. У прозаїка це «дитина Землі і Сонця», де останньому відводиться основна роль – формування й деформування. Людина – «то складна, надзвичайно складна комбінація елементів, що жили вічно, що, пройшовши

наскрізь всесвіт, зійшлися, перетнулися в одній точці, в тому шматочкові м'яса. І формула його була – „людина”.

Жило собі. В середині струни – струни – струни – безліч. Які – натягнуті вже – грали: Уа (істи!) Уа (Болить) Уа!.. Які ще мусіло життя натягнути. Тут-же безліч кілочків, що на них життя снуватиме безліч струн.

Жило собі. Навколо – світ. Ах, скільки з'явиць! Лоно матери Сонце...

... Бриніла душа. Всіма струнами, як не наладований рояль. І не було акордності в людині. Хіба випадково, хіба акорд на том мелодій. І не було радости буття.

Що-ж робити? А, знаю, – хочу гармонії в собі! Стисну зуби і з ключем в одній руці, в другій з камертоном розуму – до струн. Я настройщик. Де – відпустю. Де – підтягну. Де – зовсім струни пірву, хоч із м'ясом, хоч і заюшу себе кров'ю. І тоді сам скажу душі моїй: – Грай» [74, 54].

«Сонце, ну йди-ж! Хай устануть раби! Розпечи їм кайдани до-червона, щоб з-під них розпеченим залізом запахло. Може, хоч тоді збунтуються. Пірвуть кайдани...» [74, 56].

Супровідні процеси формування й удосконалення людини – це не лише сонце (світло), але й кров. Кров – смерть і кров – життя. Основа земного фізичного існування, якісний генетичний показник, «червоний роман» людини зі світом і з власною сутністю. Зміст назви повісті («Червоний роман») розкривається тільки внаслідок взаємодії з усіма ідейно-естетичними шарами тексту, і особливий емоційно-смісловий резонанс викликається контактом з експресіоністичними елементами. Червоний колір радіює в тексті, вбираючи й випромінюючи психологічну, ідеологічну, естетичну інформацію. Рецепція «Червоного роману» як свідомого ідеологічного опонента «Блакитного роману» Г. Михайличенка спричинена тенденційним ставленням до письменника, якому інкримінують запровадження в українській літературі методу соціалістичного реалізму. Обидва твори відкрито декларують «червону» ідеологію як доктри-

ну суспільного ідеалу. Г. Михайличенко ідентифікує своє трансцендентне «его» з сяючою блакиттю. А. Головка – з сонячно-червоною кольоровою субстанцією. Г. Михайличенко апелює до знакової системи єгипетської цивілізації. А. Головка задіює міфологічну семантику, що більше асоціюється з національною, хоча конотації сонця такою ж мірою стосуються й інших древніх культур, і Єгипту особливо. Принцип аналогії в назві «Червоного роману» виявляє збіжність психологічних і естетичних процесів, об'єктивованих у обох творах. Вони виявляють переформатування глибинних структур і окремої свідомості, і суспільної.

Колір повісті А. Головка – це переважно колір крові; і, відповідно, смерті: «Кров'ю і мозком заляпаний спориш» [77, 37]; «Серед темної ночі палали заграви. У крові купалися ножі...

Ах, скільки крові-крові!» [77, 39];

«В землі, як черва, принишки, а злий хтось із реготом шматує, рве шалено землю, калічачи нас, перемелюючи на котлети... З жахом в очах – сотні верств [...] хмари диму над палаючими селами» [77, 41]; «Ми не боїмося калюж крові, що проллється з нашого серця, пірамід трупів» [77, 45]; «Поруч мене впав хтось. Устами просто до землі. І вмить завмер у червонім поцілунку» [77, 46]; «... Рев червоної хуртовини... (А по степу – іскри-трупи займаються, гаснуть...)» [77, 47]; «Дух тобі забило. Очі налилися кров'ю» [77, 48]; «У чорному небі кружляли червоні птахи. Деревця простягали в полум'я голе гілля, немов намагалися хочь що-небудь вихопити з огню» [77, 48]; «Линеш понад принишками в тривозі ланами-селами з не похованими трупами поза городами» [77, 51].

Цитування можна продовжувати, однак видно, що, практично, жодна сторінка тексту не обходиться без експресіоністичної «кривавої» символіки, яка вказує на масштабність і значимість змін в людині й на землі. Образи сонця (світла), крові (життя-смерть) і Землі – землі (хліба) витворюють

своєрідний художній трикирій А. Головка. Земля-земля персоніфікується і глобалізується згідно з експресіоністськими канонами: «Тоді ти кидався й припадав до землі.

Чи чув ти, як тремтіла й гула вона, повна криків скрижавлених і стогнання крізь стиснуті зуби?» [77, 53–54].

У першотексті «Червоного роману» в останньому XXVI розділі (знятому в процесі редагування) земля постає в ореолі страдництва: «Ах, чому мені так сумно в твоєму, земле, мовчанню! Коли над тобою дзвонить сонячно блакить, коли груди твої тремтять, рве їх буйна жага. А по тобі повзають мікро-люде, безсило шкрябають нігтями мікро-плутів твоє молоде тіло!..» [76, 60].

Зазначені образи у такій естетично-значенневій парадигмі (світло-земля-кров) прив'язують художній світ А. Головка і до світу Біблії, адже загальновідомо, що біблійний образ Бога характеризують такі поняття, як істина, життя, хліб, світло і кров. На глибинно-структурному рівні перетинаються архаїчно-міфологічна (архетипи), християнська (символи, морально-етичні цінності), новітньо-естетична (імпресіоністична та експресіоністична атрибутика) площини. Важко стверджувати, що такий симбіоз – наслідок інтелектуально-пізнавальних зусиль письменника, бо за всіма ознаками, почерпнутими з біографії, він належав до тих, хто жив і живився насамперед почуттями, його контакт зі світом мав стихійно-емоційний характер, а літературна творчість була інтуїтивним проривом у «позапростір». Це тільки на перший погляд видається, що «Головка можна вважати письменником-реалістом, епіком українського села, але аналіз способів, якими відбувається в його творах дійсність, доводить, що це не так.

Автор старанно малює внутрішнє життя. Він підкреслює рух боротьби, мінливість. Він *переводить дійсність на мову особистих переживань*. Він часто вживає в своїх творах дрібний шрифт, де подаються спогади про давно-минуле. Тут він викладає свої настрої. Аналізує пережи-

вання. Каже про творчість. Про суворі і болючі почуття. Про думи з епохи героїчних подій, оспівує минуле й майбутнє...» [курсив – Г. Я.] [322, 100].

А. Головка – письменник, який інтуїтивно відкинув «аристотелівські формулки» (І. Франко) творення тексту, запропонувавши читачеві й досліднику семантично багатомірну художню дійсність, яка потенційно множинна для потрактування, а також неоднозначна в плані стильової ідентифікації.

Це стосується й унікального, без аналогів у історії української літератури «Червоного роману» А. Головка. Яскраво виражена предметність, рельєфність зображення вводять в оману, а ще більше дезорієнтує чітка соціально-ідеологічна спрямованість повісті. Причина такої рецептивної аберації, на нашу думку, в тому, що експресіонізм частково анексувався імпресіонізмом, а також у тому, що «Червоний роман» – зразок активізму – не розглядався крізь цю стильову призму. Саме в активізмі повно виявляє себе ідейно-соціалістичний потенціал експресіонізму. Від «класичного» експресіонізму активізм відрізняється «бажанням підпорядкувати мистецтво завданням актуальної політичної агітації, апелюванням до бунтарських мас, публіцистичністю і соціальністю» [259, 15]. Однак «Червоний роман» має ознаки і «класичного» експресіонізму, й активізму.

«Люди, колеса машин, червоні полотна... Тисячі гарячих тіл злилися в одно величезне й грізне тіло. З вулканом замість серця і з безліччю стиснутих до болю в пальцях рук... Очі гнівно сипали іскри.

– Ми з голої земної кулі зробили казку! – гримів грозовий голос. – Та не для себе. В гнилих підвалах родилися і вмирали ми. За хмарами диму не бачили сонця. З нас, як з каміння, мурували й потом нашим, як цементом, заливали фундамент для їхнього раю тоді» [77, 44–45].

Сцени такого змісту і такого образного вираження (гіперболізація-гігантизм) періодично вмонтовуються в експресіоністичну картину світу.

пресіоністичний наратив «Червоного роману». Якщо прагнути більшої точності в термінологічному означенні цього твору, то, на нашу думку, ідейно-естетичну сутність повісті найповніше відбиває поняття «інтенсивізм».

«Червоний роман» увійшов до збірки «Можу» (1926) А. Головка, котра, як висловився Г. Майфет, цілком просякнута була нервовістю [220, 207]. Цю повість розглядали такі літературознавці, як В. Півторадні, Клавдія Фролова, Б. Шнайдер. Останній писав, що твору властиві «розірвана, безсюжетна розповідь; безсистемне нагромодження всякого роду психологічних асоціацій, думок, спогадів; нарочито гострі і несподівані контрасти в зображувальних засобах; штучно усічені, рубані фрази – весь цей модний тоді характер викладу був доведений тут, здається, до краю... Збагнути його до кінця і зараз важко» [курсив – Г. Я.] [392, 19].

З усіх повістей А. Головка «Червоний роман» вирізняється саме інтенсивністю, нуртуванням емоцій, кольорів, ритмів, конотацій. Нервовість, динамічність, розірваність як провідна категорія естетики твору спрямовують його в площину експресіонізму. Розбурханий соціалістично-революційними перетвореннями український світ, гостра соціальна криза й наростаючий душевний надлом «Я» – «Ти», пекуча, непереборна „жага сонця”, тобто ідеалу, бажання змінити світ і змінити людину – той експресіоністичний ландшафт, що естетично репрезентований у «Червоному романі».

Надривні переживання, глобальна емоція зумовили руйнування традиційної стилістики й появу «уривчастого дихання» (М. Зеров) фрази. А. Головка сам визначає форму, пунктуацію, синтаксис, він деформує речення в ім'я мети – створити образ «м'ятежної», стривоженої хаосом світу душі, «вмістити невмістиме» – віки, судьби в одну коротку форму, у кілька фрагментів, зцементованих у єдність ритмом:

«... Степ панський. Пітні снопи. Шляхом – „брязь! брязь!..” Вночі – по дорозі в казку з нею. Забувся. Шукав по шляху слідів її ніг і з криком розпачливим кричав:



– Де ти? Де?  
... Сірими тінями на фронті...  
... Шум сірої товпи. Багнетом застромив ти гвинтовку  
в землю.

У сутінях казарм: –  
Ревуть-стогнуть гори-хвилі.  
В синенькім морі!..  
Червона буря в Жовтні... Мовчазним степом грізно ко-  
тилися.. Падали трупи – займалися, гасли, як іскра... І все  
вперед – уперед...

Плескалися хвилі морські об берег. І в очах твоїх плес-  
кались хвилі...

За ралом на ріллі ген-ген плямів ти. Повз, як мурашка  
– ледве помітний.

Наздогнав тебе зором. Обігнав (мій мозок в галопному  
ритмі моторно бренів) і понісся в туманні далі, що вмент  
займалися химерним сяйвом. Повз мене, як верстові стов-  
пи, – ХХ ст. – ХХІ... ще» [76, 61].

За допомогою синтаксичної аритмії автор прагне пе-  
редати конвульсивний рух почуттів і незглибимість пере-  
живання, деструктурованість часу і зсуви в свідомості.  
Екстатична мова, емфатична лексика в поєднанні з автор-  
ською синтаксою і пунктуацією спрямовані на те, щоб че-  
рез кризу власної «єго»-ідентичності («Я» – «Ти») передати  
соціальні й моральні потрясіння епохи. Неможливо було  
втиснути всю пристрасть і вогонь роз'ятреної дійсністю й  
запаленої глобальними світовими перспективами й виді-  
ннями душу у традиційні синтаксичні конструкції, у тра-  
диційну повістярську форму.

Часто ж навіть і руйнація узвичаєних мовних норм не  
задовольняла письменника, тому на допомогу приходили  
«замовчування», паузи, які розбивали текст на мікросцени,  
що іскрили музично-кольоровими ритмами, інколи цілий  
розділ перетворюючи на кілька коротких фраз: «Над зимо-  
вим палацом червоний прапор майорить, кличе „Пролетарії

всех стран, соединяйтесь!» На площадях, по вулицях – скривавлені групи. Як маки червоні, що кидали під ноги їй.

А в далі туманній – шляхи. Навхрест.

На північ.

На південь.

На захід.

На схід.

Ідемо ми. З дороги ж!» [77, 45].

Здебільшого таку синтаксично-просторову концепцію конструювання твору пов'язують з іменем М. Хвильового, вбачаючи в цьому модерністичне новаторство. О. Турянський в «Поза межами болю», а особливо А. Головка перебували в авангарді пошуків шляху розширення емоційно-сміслових можливостей слова. Проза А. Головка суттєво доповнює уявлення про національний варіант експресіонізму.

### **3.5. «Імпресіоністичний експресіонізм» прози М. Хвильового.**

М. Хвильовий – один з найпопулярніших та найактивніших і в плані творчої, і літературно-організаційної, і громадсько-політичної діяльності письменник 20–30-х рр. ХХ ст. Його збірки «Сині етюди» та «Осінь» «по-суті, визначили все коло тем [...] революційної белетристики», – писав О. Білецький [34, 139]. Ліричні пасажі прозаїка, на думку А. Шамрая, «зробилися просто каноном в творчості молодих повістярів» [386, 190].

Постать контроверсійна, одіозна, з не зовсім проясненою біографією, з непізнаними таємницями душевних глибин – М. Хвильовий репрезентував «творчість як тривання, як «незавершений проект», що іманентно означає можливість творення безлічі моделей художньої реальності» [249, 212].

Ренесансна доба в літературно-стильовому плані поступово визначала свої пріоритети. М. Доленго радив звер-

нути увагу на період 1918–1920 рр. – зокрема, на прозу доби національно-визвольних змагань. Як стверджував критик, вона має надзвичайну естетичну суцільність: це – проза рафінованої інтелігенції, яка вкладається у певний, цілком замкнений ліричний цикл і є неповторною, незабутньою прелюдією до майбутньої літератури [103, 48]. Саме в цей період поширювались і набували сили модерністські уявлення про суть мистецтва слова, водночас «утривалювалося народницьке його розуміння, яке позбувалося ідеологічної ортодоксальності» [167, 72]. Зі всіх стилів модерністичної природи поруч із символізмом окреслювався імпресіонізм, якому пророкували тривале майбутнє завдяки відповідності духові епохи (І. Кулик). На такому динамічному літературному тлі з'явилася проза М. Хвильового, котра видозмінила епіку, перевівши в її площину панліризм (зб. «Сині етюди») поета. «... наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії», – сказав М. Доленго [103, 40]. Поетичність та імпресіоністичність взаємопов'язувались і взаємозумовлювались. Вплив лірики на епіку в естетиці модернізму призвів до фрагментування композиції, ритмізації, асоціативності, що особливо відчули символізм та імпресіонізм.

Стиль М. Хвильового у 20-ті рр. ХХ ст. ідентифікували, насамперед, з імпресіонізмом (В. Коряк, А. Шамрай, М. Доленго, М. Рильський, А. Лейтес, О. Білецький). «Коли вільно вживати в літературній критиці такого нез'ясованого терміну, як «імпресіонізм», то він відповідав би якнайкраще письменницькій техніці Хвильового», – зазначив М. Рудницький [302, 269]. Критик додає ще низку дефініцій: плернерист, пуантиліст, сюрреаліст, футурист (якщо шукати аналогій з малярською технікою), дадаїст. Ю. Лавріненко висловить згодом думку про те, що «в Хвильовому [...] перехрестились дві великі стильові традиції Європи: романтика і бароко» [206, 415]. Він, як і М. Рудницький, підкреслював різноспрямованість стилю прозаїка, його тяжіння до асиміляції різних стильових ознак і запропонував такі

визначення: неоромантизм, біологізм, вітаїзм, символізм, панмузичність тощо. Якщо додати до цього ряду дефініцію «експресіонізм», то постане майже вичерпна модерністсько-авангардистська стильова парадигма. Без перебільшення можна стверджувати, що жоден інший письменник ХХ ст. не відповідає настільки визначенню синтетичної поетати, як М. Хвильовий, що й констатують дослідники, зокрема Г. Костюк, В. Пахаренко, Ю. Безхутрий.

М. Хвильовий спрямував сучасників у річище «романтики вітаїзму», як свого часу Леся Українка – неоромантизму. Авторська позиція була прийнята за істину-апріорі й достатньо довго прозаїка кваліфікували як романтика. А М. Хвильовий, якщо і має дотичність до естетики романтизму як такої, то відносно, для українського письменства поняття «романтика вітаїзму», або «активний романтизм», і експресіонізм «були поняттями одного модерністського ряду», – слушно зауважує Раїса Мовчан [234, 356].

Про експресіоністичну складову поетики прози М. Хвильового в 20–30-ті рр. менше згадували, вочевидь, з кількох причин. Перша полягала в зосередженні уваги на німецькому експресіонізмі й трактуванні його еталоном, передусім у жанрі драми. Друга – уявлення про відсутність експресіонізму як руху зі своїми доктринами, закликами і програмами в українському культурному просторі. Третя впливала зі стилю самого М. Хвильового – не схожого на будь-яку окрему поетику і водночас корелюючого, практично, зі всіма відомими на 20-ті роки ХХ ст. Оскільки мистецька техніка прозаїка була близька до імпресіоністичного письма, а в сприйманні тексту не останню роль відіграє зоровий ефект, то й ідентифікували новели та повісті М. Хвильового з імпресіонізмом. Згодом стильові пріоритети в літературознавчих студіях про творчість цього письменника зазнають змін.

Мабуть, першим, хто вказав на присутність експресіоністичної складової в поезиці прози М. Хвильового, був

Л. Новиченко [158, 272]. Аналізуючи жанр новели і повісті 1917–1926 рр., учений означив манеру апологета «загірної комуни» лексичним парадоксом «імпресіоністичний експресіонізм». У 90-ті рр. минулого століття, коли активізувалися дослідження явища модернізму, зокрема, літератури «розстріляного відродження», науковці насамперед звернулися до спадщини «м'ятежного романтика» революційної доби, зацентрували й на експресіонізмі його творів (Віра Агеєва).

Ю. Безхутрий подає перелік експресіоністичних рис, притаманних прозі М. Хвильового: «підвищена, згущена виразність і детермінованість образів і подій, підкреслена емоційність, гротесковість, відмова від дріб'язкової правдоподібності» [26, 486]. Олена Єременко, в контексті проблеми синергізму, зараховує прозаїка до видатних представників українського експресіонізму, чий «образи-персонажі змодельовані нервом автора, що зумовлено експресіоністичним світоглядом» [130, 18]. Доречно буде зазначити, що дослідниця вказує на одну з умов ідентифікації експресіонізму – наявність адекватного реципієнта, спроможного вловлювати надемоції, оскільки «безпристрасній, сторонній свідомості недоступні всі рівні художнього смислу», і реципієнт, не налаштований на емпатію, не здатний уловити експресіоністичні вібрації [130, 18].

Одним з найдетальніших досліджень експресіонізму М. Хвильового є монографія М. Кодака «Микола Хвильовий як митець-психолог» [169]. Свідомість героїв, «природа типа» у його прозі послідовно і аргументовано виводиться з психотипу автора, який підлягає за кількісними і якісними показниками під означення «експресіоністичний психотип». «Експресіоніст за культурософським способом мислення, герой у його інтелектуальному змісті відтворений відповідними формами, тобто переважно засобами експресіоністичної поетики», – робить висновок М. Кодак [169, 53].

Загалом ситуація зі стильовим ототожненням творчості М. Хвильового подібна до тої, яка склалась у вітчизняному літературознавстві щодо українського експресіонізму: семантично адекватні ознаки цієї поетики дефінітивно не були зафіксовані. Достатньо поглянути на характеристики С. Єфремова, А. Лейтеса, згодом Ю. Лавріненка, пізніше – І. Дзюби, й експресіоністична наповненість художнього простору М. Хвильового стане очевидною. А. Лейтес, наприклад, на застереження М. Зерова про невмотивованість поширеної думки щодо тотального впливу керівника ВАПЛІТЕ на молоде письменство, зауважив, що «можливо, письменник ще не знайшов свого справжнього стилю. Але він знайшов дещо більше, ніж свій стиль, він відчув і знайшов стиль епохи – суворої і сентиментальної, жорстокої і мрійливої» [211, 5]. А. Лейтес, таким чином, вказує на особливу форму психологізму – експресіоністичну, на не лише наявність імпресіоністичного, індивідуально локального, а безособового, універсального, того, що сягає містичних архетипних глибин. «Саморозпинання духу революції», «демістифікація революційного фанатизму», «трагедія революційного максималізму» – таким чином І. Дзюба деталізує міркування А. Лейтеса [97, 302–303], розкриваючи їх експресіоністичний зміст.

Рецептивна парадигма творчості М. Хвильового виявляє неабияку амплітуду стильових коливань. На цьому фоні привертає увагу імпресіоністично-експресіоністичний діапазон формозмістових компонентів і чинників. «Імпресіоністичний експресіонізм» значною мірою визначає специфіку «власного різноманітного» (Я. Гординський) стилю письменника Хвильового [курсив – Г. Я.], що розбудовувався на пограниччі цих двох стилів із залученням досягнень інших шкіл і тенденцій. Стильовий парадокс, ідейно-змістова амбівалентність, теоретична несумісність, полярність світоглядних (особливо етичних) засад на практиці були здатними до синтезу і виявлялись у найнесподіваніших

ідейно-образних конфігураціях. Пасивно-споглядальне імпресіоністичне начало і активно-творче експресіоністичне у своїй несумісності, але і взаємонеобхідності нагадували союз всепроникної мудрості Природи і безмежної влади Бога. Для інтерпретатора така контамінація постає втіленням естетичного невідомого, поіменованого «примхуватим стилем» (М. Рудницький) М. Хвильового. «Те, що у Коцюбинського і Стефаника існувало нарізно, у Хвильового інколи при зведенні імпресіоніста з експресіоністом як різнотипних персонажів функціонально поєднувалося», – констатує М. Кодак [169, 37]. Якщо сприймати прозову спадщину прозаїка як «Великий Текст» (Олена Муслієнко), то ця властивість вбачатиметься однією з домінантних ознак індивідуального стилю письменника. Будучи «мало що не расовою» рисою українського експресіонізму, «імпресіоністичний експресіонізм» у цього автора сягнув оптимальної межі свого вияву після повісті «Поза межами болю» О. Турянського та прози А. Головка.

Пограниччя поетик зумовлене і вмотивоване особливостями світогляду і психотипом М. Хвильового, чия творча особистість «уся зіткана із суперечностей, які, однак, не тільки не позбавляють сенсу суперечні одна одній думки та настрої, а живлять їх», і «ця суперечність – не лише в його теоретичних і публіцистичних викладках, а й у думках, що присутні у багатьох його художніх творах, і в самому художньому стилі» [97, 304]. В. Панченко називає це «неймовірною світоглядною еkleктикою» [275, 10]. Ю. Ковалів говорить про амбівалентність постаті М. Хвильового, маючи на увазі розбіжність між «логізованими доктринами» і реалізацією їх у творчості, оскільки «настанови свідомості поступаються перед спалахами позасвідомих інтенцій» [163, 43]. Підтвердженням цього є трактування письменником значення здобутків експресіонізму і експресіоністичного театру зокрема. Визнаючи трансцендентні первні цього явища (з притаманною

М. Хвильовому іронією названі «трансцендентними потугами»), оцінюючи роль його виразників у перебудові театру та переорієнтації сценічних пріоритетів, митець у дусі пролетарської ідеології проголошує експресіонізм філософською варіацією буржуазного світогляду, а «цей світогляд є світогляд кастрований. Саме відціля й виходила анемічність цих досить-таки симпатичних потуг, відціля й провал всіх цих Ведекіндів і Штернгаймів» [372, 625].

Аналізуючи творчу продуктивність методу М. Хвильового, А. Лейтес відзначив «слово витонченого імпресіоніста-лірика» і «метке око суворого реаліста» [211, 5]. «Око суворого реаліста» – це і є «третє око», котре бачить сутність речей.

Сенсорна картина світу в прозі М. Хвильового – це та площина, де найефективніше можна показати синтез двох поетик: імпресіоністської та експресіоністської.

Мабуть, насамперед звуко-кольорова основа творів письменника забезпечила йому імпресіоністичне амплуа. «Запах слова», що його, як висловився Л. Плющ, письменник сам кладе на поверхню твору [288, 69], вписали дослідники в імпресіоністичний контекст, хоч вартніш було б витлумачити це словосполучення з експресіоністичної точки зору – як енергозабезпечення крайньої інтенсивності випромінювання (архетип слова).

Запахам, звукам і кольорам М. Хвильовий відводив серйозну роль у своїх творах, що узгоджується з імпресіоністичною естетичною доктриною щодо створення образу світу. Через одну лише новелу «Я (Романтика)» проходить щонайменше вісім звукових лейтмотивів: 1) томління природи в передгрози; 2) печальна тривожна мелодія військового телефону; 3) «Тривожно дзвенить мідь. То б'є годинник» (варто принагідно зауважити, що «мідні» звуки і «мідна» барва в прозі Хвильового – наскрізні, і це викликає біблійні асоціації та переводить імпресії в експресіоністичний вимір); 4) переливи «хрустальних росинок» в



очах матері; 5) «грохот хриплого реготу» доктора Тагабата і вірного вартового революції з дегенеративною будовою черепа; 6) «в городі тиша й мовчазний передзвін серць»; 7) глуха канонада; 8) гнітюча мовчазність.

Присвята новели «Я (Романтика)» «Цвітові яблуні» зіграла немалу роль в ототожненні стильових манер М. Хвильового й М. Коцюбинського, так само, як і помічені літературними критиками певні збіжні моменти на ґрунті психологізму. Йдеться про твердження М. Зерова, мовляв, М. Хвильовий у своїх шуканнях спирається на мелодраматичний психологізм Коцюбинського [153, 33], а також зауваження, що «шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського...» [141, 350]. У цьому ж контексті не зайве згадати естетство обох представників модерністської епохи.

Михайлина Коцюбинська зазначала: «Коцюбинського нерідко називали – то схвально, то з відтінком осуду – естетом, підкреслюючи його аристократизм, інтелігентську рафінованість» [192, 230]. М. Хвильовий у своїх програмових «Арабесках» визнавав аналогічні властивості: «О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова – я теж естет» [371, 310]. Естетство цих двох письменників має різну природу. М. Коцюбинський гедонізує відчуття, яке викликає в нього довкілля. Його пейзаж екстраполюється в площину емоцій персонажа, набуваючи психологічного статусу, але звукообраз як пряма імітація голосів природи, алітерованість, тонка ритмічність – це зовнішньо механістичні характеристики природи і людини, зроблені хай і уважним, але відстороненим, спокійно-рафінованим інтелігентом.

У М. Хвильового ж функція сенсорних образів не обмежується вишуканою імітацією зорово-слухово-запахового континууму світу. Автономна реальність прози митця відмінна від реальності емпіричної дійсності. Акцент переноситься з того, *що* говориться, на те, *як* це говориться. Сам

автор також нагадує читачеві, що «завдання художника полягає зовсім не в життєвій правді – в художній» [371, 98].

Навіть «найелегійніший» пейзаж у М. Хвильового сповнений тривожної динаміки: «... і стоїть той тихий осінній сум, що буває на самотньому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо у невідомий дальній димок» [371, 379]. Ключові образи: «золотий дощ» і «пустелею відходить голубе небо» створюють відчуття розпанаханості душевних глибин, катастрофічного опустошення, особливо якщо брати до уваги лейтмотивність цього пейзажу. Апологет осені – М. Хвильовий – створив панорамне осіннє полотно, а також ствердив себе як сонцепоклонник, що ідентичне вогнепоклоннику, бо осінній і сонячний барвоконтекст поданий, як правило, у ван-гогівському колориті. Кольори гарячі, насичені, динамічні, контрастні: «В тихому блакитному неводі полоскалось біло-мідне сонце...» [371, 392]; «Падало сонце. Нечутно гриміло над рікою нагартованим за день жовтожаром» [371, 386]; «Дерева все глибше вгрузали в червоне золото і стояли в надмірній задумі. На перевалі рипів ясен: його підрізали бандити. Надходили листяні симфонії й затоплювали ліс. Надходив золотий потоп» [371, 453]; «Надходила осінь. І знову незносно пахло жовтим диким воском...» [371, 454].

«... немає у Хвильового жодної середньої, нейтральної, емоційно чи артикуляційно знебарвленої, суто інформативної фрази, навіть слова...» – твердить О. Гриценко [82, 154]. Чуттєві імпульси в картинах природи настільки сильні у творах прозаїка, що вже не тішать, а викликають почуття незбагненої тривоги, задіюючи ірраціональну сферу. Тривога або тривожна радість, доведена до відчаю, до фанатизму, помножені на інтенсивність, фаустівський неспокій думки, – тотальний стан героїв Хвильового і його самого. Чуттєва пластика імпресіоністичної мови трансцендентує в архетипну «інфра-мову» (Г. Башляр). Екзистенціалізм чутливості письменника потребує саме «запаху слова».

М. Хвильовий – людина пориву. П. Тичині вдалося передати це в поезії, що відкриває збірку «Вітер з України»:

Чортів вітер! Проклятий вітер!

....

рев! свист! кружіння! [296, 302].

Сам прозаїк неодноразово для самохарактеристики послуговується словом «божевільно», «безумно»: «Я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи... Я до безумства люблю ніжних жінок... Іще люблю я до безумства наші українські степи... Я вірю в «загірну кому-ну» і вірю так божевільно, що можна вмерти...» [371, 123]. Такі відчуття межують з одержимістю, вони мають екстатичну природу, і це накладає відбиток на все, що потрапляє в поле зору особистості. Емпірика в цьому контексті – то видима сторона незримого.

Стосується це насамперед звукового образу, культ якого простежується у всій прозі М. Хвильового. Це той елемент, що повторюється і є іманентною прикметою стилю. Згідно з ракурсом адорації, екстазу, безумної емоції звуки і ритми диференціюються за ознакою сили, або ж доводяться до межі надриву за допомогою рефрену: «гул темної міді»; «важкий гул»; «Хуртовина. Вітри»; «сосни гудуть», «дзвін лікарського сетера», «грохот реготу доктора Тагабата», «крицевий і грізний клекіт» міського кварталу; шум осоки; крик паровика; «тоска віолончелі»; глуха канонада; крик санаторійного дурня; танець дзвонів; тиша у всіх можливих контекстах; всі реєстри сміху: «завжди йому (старому газетяреві) з веселим сміхом, що звучав, як «колокольчик», пацани підставляли «ніжку» [371, 293]; «тихо розсипала хворий сміх» Марія [371, 213]; «мені до болю хочеться сміятись. Я не витримую і регочу на всі кімнати» [371, 333]; «Кілька хвилин надзвичайного внутрішнього напруження розірвалось у напівістеричному реготі. Я [Б'янка – Г. Я.]

реготала якось зовсім не до речі...» [371, 496]; «Анарх згадав Майїн негарний смішок, і цей смішок викликав – ні з того ні з сього – образ метранпажа» [371, 422].

Загальну тональність звукових образів М. Хвильового можна означити авторовим поняттям – «тоска», яка за масштабами співмірна з символістською «всесвітньою тугою», але не тотожна їй за характером емоції. У символізмі – це абстрактна величина. У прозаїка – це «феєрверк гіперболізму» особистого відчуття світу, що мчить «крізь темряву буденщини» [371, 317], це – зміст пориву, про який у Г. Башляра сказано: «Психоаналітик часто визначає надлюдський порив як рису, притаманну людині, занадто людську. За мить створіння, що живуть на вершинах, повертаються до своїх початків» [24, 108].

До звуків з ряду «тоски» зрідка додаються радісні, і вони також інтенсифіковані: «все потопало в мовчазному концерті цвіркунів» [371, 311]; «летить весняна «капель» [371, 306]; «гримить повінь» [371, 302]; «хрумтить жемчуг біля японських ліхтариків: будинок, на розі, № горить» [371, 303]. На означення позитивної емоції письменник вдається і до деклараційно-лозунгового прийому: «І урочисто залунало по кварталах:

– Радість!» [371, 292].

У прозі М. Хвильового (за винятком останніх оповідань, повісті «Іван Іванович» та роману «Вальдшнепи») номінативно-утилітарну функцію слова обмежено. «Вмирала стара форма. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнаного краю» [371, 312]. Процес такого вмирання характерний і для слова письменника, якому (слову) повертали архаїчну магічну функцію – зосереджуватись навколо осердя віри у всепереможний і можновладний дух, що в прозаїка має назву «голубої Савойї», «загірної комуни», «голубої поеми», «невідомої далі».

Слово міфізується в своїй ритмо-сенсорній первозданній семантиці, вмщуючи чуттєву амплітуду від безумних

емоцій «я» до архетипної всеемоції, проходячи шлях від імпресіоністичного імпульсу-враження до експресіоністичної інфра-мови. «... впливати потрібно тільки на почуття. Але з глибоким усвідомленням злиття світової душі з нашою пов'язується відчуття тихого, однак завжди виразного для вдумливого духа гулу великого вічного потоку життя, що перетікає з вічності у вічність, – писав німецький критик Макс Мартерштейг у 20-х рр. ХХ ст.» [225, 16]. Копіюючи природу в її звуко-ритмічному вираженні, М. Хвильовий підпорядковує це іншій концепції, інвестує сенсорику у сферу вічного. Особливо доказовою в цьому плані є шкід «На глухім шляху», в якому доцентровим образом є сосновий гул, а звукофактура загалом включає тріск морозу, голоси хуртовини і вітру, курликання журавлів, шум нічної осоки, іржання і виття заметільної ночі. Пронизливо тривожні звуки вписані у візуально-тактильний контекст, який складають «гарячі маки» обрію; «багрянний олень», що мчить по горах, по долинах часу; бенгальські вогні пісків; світанки і зорі, що горіли; діамантова паморозь; «багрянний диск холодного сонця»; червінці снігу; темінь і чвирия на глухім шляху. Ці імпресії творять діораму пам'яті, і не лише Наталі Миколаївни і Нестора, а пам'яті про одвічний неспокій і плин часу, про певні первинні субстанції, що затаєні в глибинах людського нутра і не залежать ні від революцій, ні від свідомої діяльності людини. Це – «глибокі борозни літ» [371, 175].

Образи сосон і соснового гулу мають цілковито автобіографічне походження. Село Зубівку, куди після розлучення переїхала жити мати Хвильового з усіма дітьми, оточував сосновий ліс. У Дем'янівці, де Єлизавета Іванівна Фітільова отримала посаду вчительки «земської» школи, сім'я жила в шкільному будинку з двором, наполовину засадженим сосною, а с. Дем'янівка зусібіч оточене соснами і сьогодні, як і майже зруйнована школа, про що в розвідці «Дорога до Хвильового» пише В. Панченко. «Зубівка і

Дем'янівка – два надзвичайно важливі «географічні» пункти на карті ранньої біографії Миколи Хвильового», – робить висновок літературознавець [275, 10]. Сосна – один з найважливіших топосів художнього простору у творах М. Хвильового. З атрибуту особистого світу образ сосни трансформується в простір свободи як універсальної категорії, пам'ять про що озивається в душі письменника і об'єктивується в тексті в зорово-слухових образах. Автобіографічне, географічне редукується до феноменального.

Імпресіоністичне корелює з експресіоністичним і на рівні образів-запахів. Цей аспект сенсорної парадигми прози М. Хвильового представлений цілою рослинною концепцією: письменник апелює до трав, що мають яскраво виражений, насичений, сильнодійний запах, або ж до дерев чи інших об'єктів, які випромінюють «п'яні» аромати. Вибудовується лейтмотивний ряд: м'ята, чебрець, осока, конвалія, тютюн, сосна, свіжа рілля, гроза, зрізані хліба, молоді снопи. «А потоки чебрецю затоплювали сіновал, і здавалось анархові, що вони пробивають йому мозок» [371, 441].

«Анарх ... почув млосний запах чебрецю: він був глибокий, мов мисль...» [371, 440] [курсив – Г. Я.]. У письменника властивістю пахнути наділені й абстрактні поняття: життя, молодість, кохання, надія, розстріли. Над усіма домінують сенсорні комплекси «дозрілої» осені («метафізика осені» – Ю. Безхутрий).

Патетика запахів, звуків і кольорів, їхня глибина і тотальність вказують на їх імпресіоністично-експресіоністичний зміст. Праструктура світу, архаїчна свідомість як сегмент природного середовища об'єктивуються в запах- і звукопоетиці М. Хвильового, творячи образ «життя – безмежної кармазинової ріки, і протікає вона по віках невідомо відкіля й невідомо куди» [371, 378].

За допомогою запахів прозаїк виявляє експресіоністичну опозиційну пару «цивілізація – природа». Імплицитний автор намагається переконати потенційного співтвор-

ця своїх текстів у тому, що він любить звуки і запахи міста, яке нібито асоціюється з прогресом, з революційними перетвореннями, з рухом до «загірної комуни» як кінцевої щасливої цілі (очевидно, саме так і відчував М. Хвильовий на початку свого життя, про що свідчить його фанатична віра ще з юних літ у торжество більшовицької ідеї щодо пролетарського раю), але ірраціональний первень проявляє себе, переборюючи резонерські міркування про щедроті «цивілізованого» життя, і письменник впадає в екзальтацію: з'являються в революційній свідомості «... запахи снопів, голубі грози ... та інша «дребедень» [371, 457], яким нібито «так далеко від Європи, як сучасним поетам і белетристам від літератури» [371, 457]. Кожен експресіоніст по-своєму алегоризує антитетичний комплекс «цивілізація-природа», яка має моральний вимір, де цивілізація (місто) ідентифікується зі згубним, руйнівним, ворожим людині началом, а природа (село) – з благотворним, гармонійним. Іронізуючи, саркастично висміюючи «сентиментальні історії», письменник насправді безумно любить «все те, чим так пахне сумно-веселий край нашого строкатого життя», українські степи і вишневі садки [371, 123].

Природні запахи у прозі М. Хвильового підсвідомо діють добротворно, навіть коли йдеться про «осінню чвиру», що уособлює закинутість, безнадію, і, водночас, непроминальність, як і гарячі соняшники на обр'ях та дивний гул сосон. Моральна аксіологія в новелах і повістях включає систему природних (сільських, степових, лісових) запахів, напротивагу відчуттям, що викликають гнилі сосяки, гнила риба, запах важкого калу від асенізаційного обозу і т. д. Насамперед з перебуванням у місті пов'язується «заголена й брудна правда життя» [371, 507], штучність «наманікюреного віку» і великі трагедії та «невеличкі драми». «Повз мене пролетів трамвай, далі полетів автобус, і я почула крик: автобус роздавив дитину ... від дитини залишилось одне м'ясо... Стояла струнка вулиця, починалась

від клубу Товариства радянських асенізаторів» [371, 498] – то лише миттевість міського життя. «Сентиментальна історія» демонструє опозиційність невинності, наївності і чистоти природнього світу демагогії й деморалізації середовища «світового чиновника».

В «Арабесках» рефреном звучить фраза «я безумно люблю гóрод», яка нібито заперечує ідеалістичну в своїй суті концепцію протиставлення міста селу (природі) як зла добру. Але вслухання в звукоритми, аромато- і кольорофемі дає підстави стверджувати, що вислів «я безумно люблю гóрод» звучить як наполегливе нагадування про певні речі, які розум не мав би забувати. Однак голос розуму глушить грім весняної повені. Якщо навіть і уявити, що ріка протікає через міські квартали, то все одно вона – частка «живого» світу, а не штучно сконструйованого. Графологічний рефрен

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія.

переконливіший за конкретно-стверджувальний зміст речення «я безумно люблю гóрод». Крім того, інші, на перший погляд, розрізнені деталі, моменти, образи творять фон з домінантою природнього. «Прекрасне не в тім, щоб говорити про нього», – свого часу здеталізував зміст «доктрини мовчання» Мацуо Басьо. М. Хвильовий культивує цей принцип на свій лад, по-імпресіоністичному розгалужуючи ідею, розсіюючи її по манівцях тексту, подрібнюючи на мозаїчні концепти. «... я пізнаю й кохаю город не так, як інші, тому що город – це Сервантес Сааверда-Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до алжирських піратів... тому що я фантаст...» [371, 301]. У гóроді імпліцитний автор любить «йти на *закинуті* квартали», любить слухати, «коли далеко на *дальніх міських левадах* рипить



трамвай» [371, 300]; в оркестрі душі «у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі: падають на ягоди крізь темну темряву літньої синьоблузої ночі й падають на ставки» [371, 301]; «міриади міриадів голубих метеликів»; «в океанах горять жемчуги, як горить сонце на шляхах моєї чумацької надзвичайної країни» [371, 301]; спів дівчат біля шведських могил; хода круторогих волів, вінки з польових дзвоників – призма пам'яті, крізь яку подаються ці образи, говорить про їх значущість. «Гарно приїхати в город із села, коли в кварталах дримає тиша» [371, 302]; «Але більш за все мені подобаються ті весняні дні, коли потоки ласкавого сонця заливають усі кімнати моєї установи, коли з мого імпазантного будинку падає весняна «капель», коли за моїм кабінетом шум ділового будня» [371, 305]; весняну «капель» «не може заглушити навіть шум шумного міста» [371, 306]; рана затулена «жмутом духмяного чебрецю»; «пахне конвалією» і т. д. [курсив – Г. Я.].

Ліричному героєві до душі «місто без міста», що підтверджують «коштовні крупинки золотих камчатських розсипин» – концепційна сенсорика прози М. Хвильового. «... смердюче, промислове місто велике, але не величне – забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари – чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках кричаві легенди на сотні віків» [371, 137].

Експресіоністичну спрямованість до суті світу, до праревнів, до ідеалу містять постійні апелятиви письменника як до голубих далей майбутнього, так і до «далі надзвичайного минулого», «тому що це в крові» [371, 308], тому що «... коли я умру й на моїй могилі ви положите пучок чебрецю – знайте: я воскрес» [371, 314].

Незалежно від свого «хочу» у поетиці власної прози саморозкривається автор «із своєю мукою, із своїм «знаю...» [371, 318]. «Знаю» у М. Хвильового рівновелике «прочуваю». Ірраціонально-містичному стану прочування

аналогічний графологічний аспект текстотворення. «Химерні кола асоціацій» як визначальний структуропринцип ліричної прози митця ні в кого не викликає ні сумнівів, ні спростувань. Це – одна з найбільш яскравих прикмет стилю прозаїка, яка насамперед спричинила фрагментацію художнього простору. Демонтаж тексту на низку незв'язних, розрізнених картин і пов'язана з цим утрата сюжетності, монолітності прози – ознака імпресіоністичного стилю, що детермінується принципом враження, сиюхвилинності. Відчуття, настрої, зміна душевних станів, як і коливання світлоритмів, ліній у природі культивуються імпресіоністом, у результаті чого почуттєво-емоційний механізм людини постає в найтонших нюансах. Ефект «зустрічі й розставання» (В. Прокоф'єв), враження випадковості, мінливості, плинності також пов'язані з асоціативністю мислення.

Експресіоніст прагнув зобразити не зовнішню реальність, а процес її усвідомлення і переживання. Експресіоніст недовірливий до дійсності, навіть ворожий їй. Мить знецінена. Під сумнів поставлено зовнішній зв'язок явища з сутністю. «... сутність не з'являється, а тільки видає своє сокровенне під «тортурами» деформації. *Розірваність* [курсив – Г. Я.] стає визначальною категорією естетики експресіонізму... художник сам визначає форму, образ, пунктуацію, синтаксис» [42, 342]. Отже, зовнішню розрізненість тексту, як і відсутність його логізованого викладу, а також роздвоєння, розколотість «я» можна кваліфікувати і як імпресіоністичну ознаку, і як експресіоністичну, залежно від якості психологізму. Наявність «імпресіоністичних мазків» без уточнення їхнього функціонального контексту і детермінувала ситуацію латентності експресіонізму.

Ю. Безхутрий взаємоузележнює фрагментарний, розірваний, алогічний світ, калейдоскопічність, хаотичність подій зі «способами візуальної організації тексту, застосуванням Хвильовим зорових (або стилізованих під зорові) елементів (... афіші, оголошення, записки, листівки

тощо)» [26, 488]. Ю. Безхутрий погоджується з Вірою Агеєвою, що такий прийом – це ознака дії імпресіоністичних принципів. Однак М. Хвильовий виходить за межі імпресіоністичної передачі безпосередніх первинних вражень та емоцій. Його мазки, деталі, звуки – не тільки перелік естетизованих, схоплених чіпким оком пасивного спостерігача моментів життя. Це – переведений у візуальний ряд трагічний, надривний стан розірваного болючого «я», котре радіює у таке ж деструктуризоване національно-історичне аж до екзистенційно-онтологічного. Кафкіанський хаос, проявлений через хаотичну композицію; синтаксичні конструкції з використанням трикрапки як на початку, так і в кінці речення; зоровий ефект сторінки – це спосіб виражати незримі сутності через візерунковість тексту, що возведена в ранг концептуальності. Йдеться про ще один вимір, але вже експресіоністичний, мовчання як надміру; підсилення розрізненості, розірваності, надлому «я» глибиною візуального враження, яке не обмежується інтеграцією в текст елементів афіш, оголошень, листівок і т. п.

Авторська внутрішня дисгармонійність і масштабні суперечності епохи – відблиск недосконалої природи світу, який відпочатково запрограмований на прагнення до ідеалу. Революційна доба дуже скоро оголила й загострила до кризового стану одвічні екзистенційно-онтологічні протиріччя. М. Хвильовий сприймав їх і переживав на рівні фізичного болю. «Я ще не знаю, що я напишу, але на моїй душі біль» [371, 304]. Сторінка тексту прозаїка зорovo сприймається як картина: існують свої візуальні доміанти – курсив, розташування тексту по горизонталі і вертикалі (як от у «Арабесках»), розпорошення слів-мазків по площині сторінки («мерехтіння» тексту) (особливо яскраво це представлено в «Лілюлі»).

М. Хвильовий часто використовує прийом заміни тексту рядами крапок. У повісті «Поза межами болю» до такого прийому вдавався О. Турянський. В обох письменників це – спосіб «зайти за слово», «позамов'я» як можливість

паузою, мовчанням виразити ті відчуття, яким нема еквівалентів у лексичному арсеналі мови. Інша функція такого прийому – це показати (в прямому значенні цього слова) розбалансовану свідомість героя і розтерзаність світу.

«. . . . .»

Тільки забув я ще сказати:

Частенько, коли потяг зупинявся на станції «на нео-предельное время», товариш Жучок, упоравшись біля походної кухні, виходила з вагона невідомо куди, і довго її не було. А відтіля вона приходила завжди в зажурі.

Чого в зажурі?

Це буде видно далі.

. . . . .»

Плака́ти! Плака́ти! Плака́ти!

Гу-у! Гу-у!

Бах! Бах!

Плака́ти! Плака́ти! Плака́ти!

Схід. Захід. Північ. Південь.

Росія. Україна. Сибір. Польща.

Туркестан. Грузія. Білорусія.

Азербайджан. Крим. Хіва. Бухара.

Плака́ти! Плака́ти! Плака́ти!

Німці, поляки, петлюрівці – ще, ще, ще...

Колчак, Юденич, Денікін – ще, ще, ще...

Плака́ти! Плака́ти! Плака́ти!

Місяць, два, три, шість, двадцять... ще, ще, ще...

Гу-у! Гу-у!

Бах! Бах!

. . . . .» [371, 160–161].

Наведений уривок з новели «Кіт у чоботях» – зразок пограниччя поетик: глобалізм і «крикливість» мазків, масштабність емоційно-інформативного горизонту, психограма розколотої експресіоністичної свідомості і сенсорний моменталізм імпресіонізму. У кольорообразах також наявний експресіоністичний складник. Ренуарівський

сонячний валер доведений до ван-гогівського горіння барви. В осінніх пейзажах переважає «червільковий» мотив. «Горять» липи, соняшники, зорі, світанки, роси, очі, дні, сонце. Синьоголубий компонент живописної палітри М. Хвильового, що на ньому одним з перших зацентрував М. Чирков, також зазнає впливу «експресіоністичної конвекції», і роз'ятреною, м'ятежною свідомістю улюблена барва В. Кандинського в палахкотінні жовтогарячих тонів «розноситься» по текстах («хрустально-голубе небо», «голубий сон», «міради мірадів голубих метеликів», «синій листопад», «синя криниця», сині й голубі далі й т. п.).

Отже, проза М. Хвильового демонструє, наперекір раціональному, «цивілізованому» мисленню, «втечу від складності Міста і Мащини» (С. Ейнштейн), відчуження від раціоналізму, вихід в одухотворений екстракт матерії через синтез імпресіоністичної сенсорної пластики з експресіоністичним відчуттям суті. Імпресіоністичний ефект «вивільнення часу» (Б. Віппер) у митця поєднався з ефектом вивільнення трансцендентального ліризму, що в результаті стало феноменом ущільненого часу М. Хвильового і спричинило досить потужну хвилю епігонства, інколи з протилежним ідеологічним знаком («Сині етюди» М. Хвильового – «Червоні етюди» І. Микитенка).

### **3.6. Експресіоністична репрезентація західноукраїнського журналу «Вікна» (30-ті роки ХХ століття)**

У 30-ті роки всі українські літературно-художні явища, які належали до модерністсько-авангардистського комплексу, були представлені як неефективні для відтворення процесів, пов'язаних з побудовою соціалістичного суспільного ладу, і навіть шкідливих на підставі культивування суб'єктивізму, індивідуалізму, естетства. Експресіонізм інтерпретували як стиль, в основу якого покладено анархо-соліптичний протест, зумовлений невиразністю полі-

тичних поглядів, нерозумінням історичних подій, поетика якого характеризується ієрогліфічною манерою письма, нагромадженням жахів, жорстокості, болю, потворного, що перебувало у невідповідності з уявленням соціалістичних ідеологів про цінності мистецтва слова.

30-ті роки ХХ ст. в історії розвитку експресіонізму як структурованої системи, оприявленої в конкретних історичних умовах і навіть локалізованих територіально (Німеччина), репрезентовано, зазвичай, як період затухання явища, що «доживає вже свій недовгий, але гучний та імпульсивний вік», сповнивши «своє завдання деструктивного, пробоевого авангарду» [70, 269].

У контексті спростування такого погляду вартою уваги є діяльність часопису «Вікна». Журнал, заснований у листопаді 1927 р., об'єднав пролетарських письменників на чолі з «новонаверненим комуністом» В. Бобинським. Ідеологом колективу, згуртованого навколо «Вікон», став С. Тудор. Незадовго «Вікна» стали органом групи «Горно», а посаду головного редактора й головного критика обійняв С. Тудор, який пропагував принципи класовості й партійності літератури як визначальні.

Оцінка змісту публікацій «Вікон» без ідеологічного упередження, без існуючих літературознавчих стереотипів, які стали результатом задекларованої «Вікнами» спільної з комуністичною ідеологією світоглядної платформи, дає підстави твердити, що завдання «бути ареною, на якій мали б змогу свobodно виявлятися культурні зусилля й досягнення молодих творчих сил Західної України» [36, 474], було значною мірою зреалізовано. Саме цей часопис у 30-х роках ХХ століття проявив експресіоністичну «температуру душі» (Д. Донцов) і курс на окцидентальність у формі радикального експресіонізму.

Р. Драган – один з постійних авторів журналу «Вікна». Саме до його оповідань, новел може бути достосований термін, що його знаходимо в праці Р. Олійника-Рахманно-

го «Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919-1930 роки) – динамічний традиціоналізм, яким автор об'єднує таких письменників, як В. Стефаник, Леся Українка, Марко Черемшина, Олена Пчілка. Твори «динамічного традиціоналізму», звільнені від «українського етнографізму й натуралізму, характерні зображенням «дійсно трагічної істоти життя», у них величне домінує над красою, а творчість над матерією, з якої твориться» [269, 48]. Є підстави провести паралель між поняттями «динамічний традиціоналізм» і «експресіонізм». «Кавалок» болю й образи – Тимко – герой оповідання «Марш» Р. Драгана. Біль Тимка – це біль усіх покалічених і обкарнаних війною. «Тимко – шматок палки, якою били, а потім кинули зломану в кут» [111, 45]. «Безліч інвалідів без рук, без ніг, без очей, дивачні постаті з покрученими членами тіла, з деформованими м'язами, зібралися кругом Тимка. Тьма непроглядна. І всі грають марш, милицями такт відбивають. Тимко з ними, Тимко дірігує.

Потім усталилися всі в безконечний похід і йшли» [111, 49].

Значною мірою, якщо відокремити «плачливу» (Є. Маланюк), народницьку, малу прозу «Вікон» – це експресіоністська проза на взірць новел В. Стефаника та М. Хвильового, зокрема, їх імпресіоністично-експресіоністична модифікація (Роман Драган, Антін Костевич, Остап Курган, Іван Михайлюк). Твір І. Михайлюка «Червоне» апелює до манери письма, задекларованої А. Головком, М. Хвильовим. Експлуатується ідея фрагментації тексту в цілому й окремої сторінки зосібно. Синтаксис скерований у те ж саме русло. Короткі речення покликані максимально згущувати інформацію, універсалізувати й глобалізувати явища й події.

#### IV

«А верхами, що перше ще нічого не було – червоні полотна розгортаються вогнями. Одно, друге, третє...

Та баді ненадовго приростають до червоних верхів, бо

чорна копиця з блискучою головою вже далеко.

Баді в страшних судорогах.

Баді вростаються страшними очима в червоне на блискучому і вмить холонуть.

– Кров...

## V

Село у русі.

Село у тривозі.

Село танцює.

А верхами шумлять буйно смереки.

А верхами по зелених смереках, одна за другою червоні стрічки виростають, і розсипаються далеко по горах криваві фарби» [233, 7].

У творах наперекір заданій «пролетарській» ідейності проступає первісна субстанція (трансцендентальне «єго»), закладена в глибинах селянського духу, яка має назву «любов до землі» і яку не можна зрушити свідомістю, бо це – дання з засуду Божого. Гін природи хлібороба – всупереч заданій, нав'язаній соціумом ідеї («Колоски» І. Михайлюка).

Втрата ґрунту під ногами, голод – «той стоногий, мерзкий павук, що невтомно плете під серцем павутиння смерти. Він кусає нерви і смоче людський віддих. Його гидкі мацки сплетені в зубчасте колесо, що скажено танцює в животі, розтягає й шматує кишки, скроплює їх жовчю, рве на кусні шлунок. Голод, що каже людині глодати зимний мур, жертви заболочені клапті одежі й жадібно хлебтати власну кров з прокушеної рани» [204, 3] – позаісторичний, асоціальний, тотемний голод як один з рушіїв людства («Заломився» О. Кургана).

Експресіоністську стильову палітру «Вікон» доповнює «експериментальний психологізм» (К. Яран) повісті «Молошне божевілля» С. Тудора та інтроспективна «Поєма про петлю» О. Гаврилюка.

Текстів саме такого плану передовсім стосується фраза зі статті М. Чавунного «Критика й критики»: «У творах му-



силь бути загострена ідеологічна якість», – каже редакція [«Вікон» - Г. Я.] і сама грішить проти цієї вимоги. Стил «Молошного божевілля», який, на думку читачів «Вікон» «вимотує не лиш нерви, а й печінки» [100, 60], викликав чимало суперечок щодо своєї природи, але передовсім звернув на себе увагу невідповідністю між пропагованою самим С. Тудором комуністичною ідейністю та ідеологічністю і стилістично-формально-змістовими експериментами, наявними в «Молошному божевіллі».

На екстатичну та екзотичну (як для українського видання, що виникло на ґрунті чітко окресленої радянської ідеології) природу твору вказував уже підзаголовок: патетична повість про Міру, Лі й колектив. «Тудор, стилізатор на зразок Берента, дає цікаві психологічні студії революціонерів («Червоний усміх») і людей, що стоять поза революцією («Куна», «Мати»), осягаючи в парі із глибиною аналізу непересічні цінності формальні», – таку оцінку отримав С. Тудор у «Голосах про «Вікна» [79, 91].

«Такий бурун – крутіж! Паде на салю згори й ламає спина взад, вперед і кидає в клекіт, зойк і свист \_ \_

Дикий, нестримний крутіж – швиряє товпою туди-сюди, від стіни й до стіни назад, – вириває шматочками з нутра й як у прірву, в ломки, – у двері \_

Го-го-го-го \_ \_

Сліпий, божевільний крутіж! – Налітає з бігу на штики, на блискучі штики й загинає в скрутінь і кружить і кружить \_ \_ \_» [351, 21].

Процитований уривок тексту разом зі фразою «Тисяча небезпек і одна мати, ТИСЯЧА Й ОДНА МАТИ» [351, 17] – ілюструють ідею та експресіоністське стилістичне форте «Молошного божевілля». С. Тудор у плані задіявання зорового фактора та колажного принципу композиції в здійсненні творчого задуму перевершив і самого М. Хвильового. Імітація крутежу, виру, блиску-миготіння, розпадання тексту, фрази й окремого слова на знаки, лінії, безконе-

ники, спіралі покликані перевести зрима, видиме, логічне в площину ірраціонального, у сферу глибинних ритмів: народження – життя – смерті. Проголошена С. Тудором стильова ідея ОРС (оголеного руху слова), втілена в «Молошому божевіллі», виявляє спорідненість з провідними настановами експресіонізму.

Експресіоністичні умови існування О. Гаврилюка (за 10 років – 14 судових процесів, тортури на допитах, концтабір) не могли не позначитись на способі художнього мислення. Експресіоністські психологічні доміанти зламу, кризи, травми у «Поємі про петлю» революційним соціальним контекстом не нівелюються, а увиразнюються. Емоційно та екзистенційно – це біль людини, яка стає супроти жорстокого, абсурдного й закостенілого в стереотипах світу: «... жах незнаний, жах безтямний, божевільний перейняв мені у тілі і потік – горів по жилах замість крові... (Горде місто сірий камінь, твердий камінь, по камінню табунами йдуть двоноги. Коли гинеш, може хоч щоб брук заплакав, чи щоб пальцем хтось кивнув тобі на поміч?). І рвонулась я наїжена, шалена, «утіче?» О ні! Хіба життя із мене! Слухай слово це! – у всесвіті каміння проститутці так зустрінулась ЛЮДИНА» [59, 9].

«Всесвіт каміння» (метафора жорстокого, байдужого світу) і людина – ця відпочаткова експресіоністська парадигма характеризує «Поєму про петлю» О. Гаврилюка, інтегруючи психологічні, морально-етичні модули в площину глобалізму. Винесення в заголовок поняття «поєма» вказує на наявність римо-ритмічної архітектоніки, хоча поетичний дискурс візуально не виокремлений, чим О. Гаврилюк, згідно з властивостями синтетичного жанру поєми в прозі, зближує метафорично і стилістично опетизований текст з розмовним. Термін «поєма» в заголовку містить також і вказівку на інтенсивність ліризму, що сягає високих пафосних реєстрів. Семантичний вузол понять «поєма» і «петля» виявляє гротескную ситуацію, що є

ознакою експресіоністського зміщення змістових планів, деформації емоційного простору в напрямку страждання і смерті. Словосполучення «поема про петлю» – вибух образу, розірвана силою ліризму змістова поверхня, репрезентація в назві «автентичного експресіонізму» (Е. Блох): «... щось сталось ціле Я моє зламалось» – «тупо і зимно». З позиції «поза межами болю» дивиться на себе головна діюча особа твору [59, 9]. Ландшафт міста («темна мокра слизька паща») конфронтує з ландшафтом закривавленої душі жінки. Здійснення самої себе відбувається через «рух віри силою абсурду» (С. К'еркегор). Це – віра в петлю. «Як повішусь хоч вгорі над цілим містом, то чи хоч щоб ситим жаль був, або сором? – труп сензацією їм, а не докором \_ \_ \_ а як кат з борні на шибеницю втягне, буду їм немов упир важкий над містом, і над цілою країною зависну» [59, 12]. Героїня «Поєми про петлю» О. Гаврилюка нагадує Олеся з оповідання «Гайдамаки» В. Підмогильного: обоє потрапляють у вир боротьби не через ідейні переконання, а з особистих мотивів. Спроба О. Гаврилюка надати рефлексіям жінки «революційного» забарвлення не ретушує к'еркегорівський відчай, що є змістом ліризму твору, не відміння експресіоністської репрезентації фрагменту людства (саме на такий масштаб здобувається сповідь жінки). О. Гаврилюк просторову конфігурацію «Поєми...» утримує в площині того експресіонізму, який у малярстві можна назвати урбаністичним, який з поняттями «соціальна теорія», «мегаполіс» становить один контекст. О. Гаврилюк вибирає три експресіоністські репрезентації: освітлення – темрява (нічне місто, нічне життя повії); точка, з якої постає дійсність – зашморг, петля для повішення; використання прямих ліній – це обриси міста, бруківка («кам'яний» ландшафт) і навіть патьоки дощу: «Був холодний і плюгавий, брудний вечір, брудне небо з себе дощ брудний цідило, бо над містом небо димом закоптіле, коли дощ іде, то копіть обмиває і на брудний брук вода брудна спливає» [59, 8]. Місто як вмістили-

ще і зразок потворності цивілізації, викидень соціотехнічного організму, непорозуміння природи з архітектурою, джерело ворожості й загрози для людини – таке переживання міста цілком вписується в експресіоністичний психологічний дискурс. Урбаністичні артефакти у філософії ландшафту «Поєми про петлю» мають призначення явити розколоту архітектурними планами, статичну реальність, яка конфронтує з індивідом. Геометрія і розпач – просторово-емоційна парадигма «Поєми про петлю», всередині якої – людська істота, скована раціональними, об'єктивно-технічними відносинами, позбавленими основних елементів людської спільноти. Місто у «Поєми про петлю» постає як зрима оформлена соціологічна сутність, живий організм, важкий і знерухомілий, чия основна функція – поглинати людей (образ новітнього казкового дракона, трансформований архетип). Світло душі поганьбленої, але не zdegradованої жінки-повії і темна брудна пляма міста – їхній рух змістовими та емоційними траєкторіями твору становлять джерело динамічності текстових структур «Поєми про петлю», утримуючи їх у межах експресіоністських просторових концепцій.

Для О. Гаврилюка в «Поєми про петлю» не виявляють себе як протилежні Актуальність і Історія. Так, як у німецького апологета експресіонізму Е. Блоха (учня Г. Зіммеля), що зробив солідний внесок у розробку філософії утопічного експресіонізму, в цьому творі українського прокомуністичного автора єдиною турботою Утопії (в цій ситуації це – фата моргана суспільства рівності й братерства, здобутого революційним шляхом) є «теперішність» як вимога зірвати маску добродітності з «круглотварого, білолицього» панства, зруйнувати урбаністичну міфологію як застереження проти процесу нівелювання й деградації, примітивізації й оміщання: «Гей панове білолиці круглотварі, ви суспільности основа і підпора, ви культури європейської оздоба! – ви купіть собі газету на бульварі...

Пан редактор ... дав в газеті сто сензацій диво в диво, щоб із жиру не було вам сумно-банно...

Ось вам, прошу, цей пожарик у Мадриді, найтвердіші навіть нерви розворушить, в Дюссельдорфі знову ж хтось дівчаток душить, а й у нас також не гірше, як на світі. На потіху вам новинок ми зібрали: самоходом одну жінку задавило, інша ж знову свого мужа отруїла, комуніста за летючки розстріляли. Прощу, прошу, насолоджуйтесь, хто хоче, ми назавтра ще знайдем емоцій нових, – ах як мило піднебіння це лоскоче, наче запах ще паруючої крові!» [59, 8].

Антитетична природа психологічної колізії: ожиріння свідомості, пересичення жовто-бульварними емоціями і спрага людини в собі, віра в незнищенність людяності серед «всесвіту каміння» є основою динамічності твору, трагічної напруги, котра отримує масштаб експресіоністської.

Експресіоністська парадигма журналу «Вікна» включає і жанри фактомонтажу (С. Тудор, «Блазни на пожарищі») та репортажу (Р. Драган, «В гавані золотих гейзерів»). Л. Шіллер, режисер львівських польських театрів 30-х років ХХ століття, пропонуючи аналіз сценічної творчості крізь призму стильових напрямів і течій, а також жанрів, зауважує: «Найважливіша добича утилітарної драматургії – це, без сумніву, два нові роди вистав: репортаж і факто-монтаж. Перший драматизує з можливо найбільшою об'єктивністю автентичні події, що мають суспільну або політичну вартість; другий відкидає анекдот й драматургічну конструкцію й на спосіб безфабулярних фільмів Айзенштайна, Пудовкіна, Турина чи Рутмана або на зразок кабаревої ревії в'яже ідейними зв'язками поодинокі факти з колективного життя й пояснює їх значення в промовах, статистичних цифрах і вичерках, киданих на екран, чи в кінці в кінематографічних проєкціях, що дають історичний або доказовий матеріал» [208, 59]. Обидва різновиди літературної творчості, репрезентовані текстами С. Тудора і Р. Драгана, забезпечені експресіоністичним статусом завдяки характеру представлених інформаційних блоків.

«Діло, 11 вересня 1930.

Підпали

.....

Діло, 16 вересня 1930.

Голос на пустині

.....

Діло, 21 вересня 1930.

Прикре і болюче » [350, 67].

.....

«Діло, 24 вересня 1930.

Пацифікація і реванші.

.....

Діло, 27 вересня 1930.

Українське населення криється по лісах...» [350, 68].

Така максимально стисла або більш деталізована інформація стосується особливо напружених, драматичних і трагічних ситуацій в суспільно-політичному просторі Галичини: загострення українсько-польських відносин зі всім спектром наслідків – диверсіями, підпалами, переслідуваннями, депресіями на рівні ментальності, що ставить під загрозу всі прояви життя краю. Мова фактомонтажу – найбільш адекватна розбурханому нестабільному, зрушеному з осі часові. Цим забезпечена актуальність. Відбір інформації здійснено за експресіоністським принципом – кризи, болю, травми, яких завдано і які переживаються суспільним організмом.

Ілюстрацією до радикального експресіонізму є репортаж «В гавані золотих гейзерів» Р. Драґана, видрукуваному в часописі «Вікна» за липень-серпень 1930 року. Р. Драґан руйнує стереотип сприймання творів цього жанру як меншовартісного, порівняно зі власне художнім, різновиду літератури. Техніка репортажу виявляє свою подібність до фільмотворчості (добір фрагментів, змонтованих в одноцілу композицію з огляду на якусь провідну ідею), чим репрезентує один з важливих структуруючих принципів експресіоністської поетики, а саме фрагментність, розір-

ваність. Репортаж демонструє суто суб'єктивний підхід до вибору «вибухових» фактів, які розривають соціальну поверхню, що, як і фактомонтаж, виявляє відповідність ще одній фундаментальній zasadі експресіонізму – послуговуватись ідеєю як регулюючою нормою. «В репортажі відкидаються рішуче [...] ліричні розводнювання й нюансування, психологічні аналізи характерів, розробка деталей і побічних мотивів [...] У репортажі немає розгортання одної суцільно збудованої фабули, але дається низка окремих фабульних моментів, що їх лучить у цілість загальне наставлення теми. У динамічному розгортанні й чергуванні цих поокремих елементів виступають синтетичні ознаки показуваного комплексу фактів, з яких узагальнюється якесь суспільне явище», – писав К. Яран у статті «Про репортаж», опублікованій у «Вікнах» (1931 рік, ч. 6) [403, 33]. Природа психологізму «мистецького репортажу» (К. Яран) суголосо природі експресіоністичного психологізму.

Об'єктом переживань М. Драґана стала « [...] безодня, де родиться скажений зик, стокрилий гамір, що чорними зявами вхлинає в себе енергію десятків тисяч рук і легнів [...] – місто Борислав у стані нафтодобувної лихоманки» [110, 29]. «Ця саджанка розперезаного ЗАХЛАННОГО ХЛЕБТАННЯ дорогоцінної юшки, що вариться в надрах землі з вітамінів глухих, камінних шарів.

Ця симфонія заліза, електрики, пари й напнутих людських м'язів, обмежена фугами могутніх б'ючких фонтан столістого, нафтового пекла... Це поема, це...» [110, 29] – така панорамна картина є результатом трансформації гострого злободенного матеріалу в архетипної природи переживання абсурду людського існування, одвічного протистояння світу халуп і світу палаців, рабства й свободи. «Із гір іде сухий вітер бойківської нужди, долами села стогнуть, а Борислав вариться. В робітничих жилах стинається кров у сукровицю, подібну до брудної води, що кранами напуває весь Борислав. Провісне явище недалекої бурі» [110, 34].

І факто-монтаж С. Тудора, і репортаж Р. Драґана свою експресіоністичну спрямованість виявляють через добір і укладання обсервацій, що є не просто фокусом соціальної диференціації і перетином соціальних систем, але й подіумом, де вишикувались колективні сутності як результат перебутих взаємодій і потрясінь. Ядерний, лапідарний зміст знайшов адекватну, затребувану часом форму, котра поширена була в світовій літературі й мала резонансні об'єктивації, такі, як «Репортаж із зашморгом на шиї» Ю. Фучика. Один зі співавторів журналу «Вікна» В. Дмитрин в огляді під назвою «На критичних позиціях» зауважив, що групи пролетписьменників потрібно організовувати тематику творів «на коротку мету – згідно з потребами боротьби. Це вже не буде віддзеркалення дійсності, але самий тісний зв'язок із нею, це буде сама ПРАКТИЧНА ДІЙСНІСТЬ.

Само життя вливатиме життя у пролетлітературу» [101, 31]. В. Дмитрин сфокусував увагу на важливій якості експресіоністського тексту – відсутності дистанції між суб'єктом і об'єктом.

Поетична експресіоністська тенденція журналу «Вікна» має достатньо виразний і утривалений в часі вияв на рівні стильового профілю часопису в цілому, хоча з позиції стильової диференціації окремого доробку ці експресіоністичні презентації спорадичні, дискретні (Аґата Турчинська, Влас Мизинець, Максим Стецишин, Володимир ґамулець, Степан-Юрій Масляк).

Степан-Юрій Масляк – «поет полум'яного патосу і чіткого соціального сумління» [35, 25]. У поемі «Пролом», що вже заголовком вказує на проблему розірваності й глобальної травми, на тлі національних боїв західноукраїнських земель в 1918 році письменник змальовує пробоїну, рану, яка dokonується в душі вітчизняного інтелігента.

Страшна грізьба:  
Крик перейнятий:



«Моя земля! – Дитина! – Рідна мати! –  
Хрест із горба!!»  
Замовкло! – мов сійба  
Кров падала – чей буде внук збирати.  
.....  
Люд вбитий на хрести –  
Цвях, шнур і ремінь...  
Мені ж ув очі вбили гострий креміль  
Його кати.  
Дивлюся я з моєї висоти  
У вічну теміль... [227, 2].

Жанр експресіоністської поеми представлено на сторінках «Вікон» творами «Охляло місто» Я. Кондри та «Пацифізм» К. Ярана.

На устах у вас  
заковиристі лозунги,  
від воєнних жахіль – нервозні екзальтації,  
проливаєте сльози  
над перстєнями,  
що їх не можна накласти  
на відрізані пальці.

Розмазуєте страховища фронтів,  
льохи шанців, боєвища трупів,  
оправляєте в рямці  
бруд і воші  
і розтерзані тулуби,  
свою чулість зливаєте в ложці теплої зупи [402, 9].

Серед експресіоністської поезії, що характеризується надміром, пересадженням у емоційно-почуттєвій парадигмі, насиченістю, різкістю барв, глобальністю ідейно-змістових вимірів, космічними ритмами, на особливу увагу заслуговує поезія В. Бобинського. Експресіоністом першої величини виступає В. Бобинський не тільки в Західній Україні, а й у ві-

тчизняному красному письменстві загалом. У період з 1928 по 1932 рр. у «Вікнах» було опубліковано фрагменти поеми «Смерть Франка», «Три портрети: Фрагменти», «Слова» (заспів до поеми «Запалюєм вогні»), «Рука на бруку» і розділ з роману, названий «Роман починається так...» (фрагмент з незбереженого роману «Львів»). «Я любив Бобинського як поета за його добрий поетичний смак, за його нетрафаретність стилю, за його постійне шукання оновлення поетичного слова, за його неологізми, метафори й одночасно за його талант органічно поєднувати високий, навіть модерний мистецький рівень з актуальними суспільно-національними проблемами свого часу» [187, 341], – згадував Г. Костюк.

«Слова як горен, полум'я, порив, бунтарський гнів», «бризки з кратерів підземних жил», слова, що в їх лоні «пашить вогнів родильних жар» – така поетична програма В. Бобинського, накреслена в заспіві «Слова».

Г. Костюк назвав В. Бобинського «гідним продовжувачем Франка, його стилю». Поема «Смерть Франка» демонструє таку міру проникнення у світ національного генія, яке можливе тільки на рівні архетипного «я».

Мовчав. Та біль надлюдської розпуки  
щось вивертав у йому до основ,  
як грім, що дуба роздере на штуки.

Аж кліть грудну надвоє розколов  
і м'яса шмат шпурнув йому в долоні,  
що димився й ронив перлисту кров [36, 220].

В. Бобинському вдалося побачити І. Франка в аспекті феноменології – розщепити його сутність до глибин трансцендентного «єго», своїм еством поета відчутти і вказати на один з непереборних, а в постмодерному контексті доведеному до крайньої межі конфліктів «слова іпостасного» і слова профанного, аристократичного і плебейського. Наявний приклад збіжності горизонтів рецепції світу

як тексту. «Постороння обсервація тут майже неможлива [...]», – ствердив свого часу І. Франко [365, 59].

Можливості слова – вони змарновані людиною чи продумано спрямовані у заздалегідь визначене русло?

Бо хоч який величний, гордий храм  
красі й думкам створили тисячліття,  
та хлоп ще завжди – мудь, свиня і хам,  
і робітник ще все – погній і сміття [...] [36, 208].

І. Франка В. Бобинський поставив у контекст вогню його власного слова:

Крутежі, чорторії, вири  
б'ють в опоку кори,  
набухають, як вирла.  
Знизу  
вогнянії полум'яні гирла  
ригають раз у раз,  
і ще, і ще, і ще [39, 3].

Архетип мови і його семантика – трагічний поступ «Слова, котре було першим», крізь людську історію – цей зміст Франкової поезії у найдосконалішому її вияві відчитав В. Бобинський, випередивши Т. Гундорову з її студіями про не-Каменяра майже на століття.

На гностичній площині Франкового «я» у поемі В. Бобинського біль виступає «чорним квадратом Малевича». «Кров словам приносить новий зміст» [38, 4]. Ці слова з поеми «Запалюем вогні» – програмово експресіоністські.

Кров, біль і страждання – емоційно-сміслові апелятиви роману В. Бобинського «Львів», який у повному обсязі не зберігся. Сьогодні наявні три розділи, які вперше було опубліковано в книзі «Гість із ночі» (1990): «Батько», «Роман починається так», «Львів, містечко в центрі континенту». Фрагмент твору під назвою «Роман починається так» видрукував журнал «Вікна» у числі 5-му за 1932 рік.

Заголовок скеровує думку в напрямку сприймання цієї частини як зачину, однак хронологічно вона друга. Перша («Батько») виконує функцію психологічної «надбудови», подібно як у «Хіба ревуть воли, як ясла повні» І. Нечуя-Левицького. Кров у значенні смертельної травми і кров як генетичний фактор лягли в основу «фізіологічної психології» (Вундт) головного героя Степана Крайнього. Саме про таку властивість людини, названу «великим законом не пропащої сили», писав І. Франко в статті «Із секретів поетичної творчості» [365, 61]: «... що раз напечатано в комірках нашої мізкової матерії, се лишається нам на ціле життя, тільки що не все те може чоловік після своєї вподоби мати на свої послуги, а не раз треба якихось особливих обставин, щоби давно затерті враження прикликати знов до життя» [365, 61]. В точках розриву свідомості проступає пам'ять (особиста, родова, загальнолюдська), що репродукується в образах, котрі, логічно, мають архетипне походження.

У Степана Крайнього сприймання світу і себе в ньому визначилося ситуацією з дитинства, коли «щось сіпнуло Степана за руку, стиснута в пальцях галузка тихенько тріснула, фітькнула в повітря, і з неї бризнула цівка крові [...]

Вона чвиркала вгору, від неї лопотячий прапор повітря став миттю червоний, вона підступала з землі, прибувала, як повідь, вона вже заливала груди, шию, підступала до уст...» [36, 337]. Морально-етичний, а загалом ідейний кодекс Степана формуватиметься і визначатиметься пережитим того ранку, в дожданні якого «була невимовна тривога: мало статися страшне. Вже ніколи не вернуться *тамті* світанки» [36, 336] [курсив – Г. Я.]. Була проведена межа, після якої він бачив кров «в усім живім і мертвім» [36, 340], а також чув крик матері. «Мати лежала горілиць на возі і кричала. На наказ офіцерів, курат був знову між ними, її стягнули на землю. Степан побачив голе тіло, але не стидався: його вже після перших ударів не можна було вважати за людське, сором'язне» [36, 338].

Джерело і спосіб смислової перцепції (відбір вражень зверхнього світу) В. Бобинського виявляє експресіоністський критерій – це травма, біль, кров, смерть, криза і, відповідно, образна структура відповідає цьому своїм смисловим і емоційним наповненням.

Соціально-історичні ознаки в тексті наявні, але представлені достатньо скупо: «зелені вулани», «баранячі хлопські кожухи», «арештанти, прив'язані до підводи», «допит в громадській канцелярії», «Марко-комуніст» – з цього можна зробити висновок, що йдеться про акт покари і що це зв'язано з певними суспільно-політичними обставинами. Те, що згадуються жовніри, окремі лайливі польські слова, ще більше локалізує часопростір і, з урахуванням, де й коли написано твір, вказує на події в Західній Україні, пов'язані з пацифікацією 30-х років, коли в зв'язку зі світовою економічною кризою 1929–1933 років посилювалися народні протести проти безробіття, безправ'я, гноблення українців польським урядом.

Ідеологічні акценти, що їх пропонує В. Бобинський, нейтралізуються силою абсурду, проявом якого виступає в тексті марафон-екзекуція вишуканої жорстокості – біг арештантів, припнутих мотуззям до воза, запряженого вгодованими невиробленими кіньми («рвонули з вітром навзаводи викохані чорні огири» [36, 344]). Абсурдний марафон, напружена до краю воля людини і «розпачливий двобій на очі» створюють експресіоністичний ритм тексту. Стилістично це оформилось у вигляді ледве відчутної «поетичної градації» – наростання драматизму до межі трагізму. Оповідний плин тексту, де інформується про те, що відбувається на «дорозі абсурду», переривається реченнями, котрі складаються з одної стверджувальної частки «так». Саме це «так» виступає експресіоністичною мірою стану психіки Степана, виявляючи верхню допустиму свідому межу людського терпіння. «Пам'ятав добре, як гарячий кип'яток хлинув йому у виски й у тім'я і цілком знеладнив мозок... вог-

няним бризком мелькнули рвані слова пісні про татарський ясир – і тоді саме здавалося йому, що не здолає двигнути вікової ваги напруги» [36, 344]. Для Степана світ збирається і зосереджується в блисківі уїждженого обруча колеса. Це – експресіоністський пуант – точка зчеплення людини з життям, точка муки. В. Бобинський «заліз» у душу свого героя і звідти, «мов магічною лампою» (І. Франко) освітив увесь абсурдний трагізм ситуації, не упустивши найменших деталей, включно до виразу очей і рухів собратів по болю. Така скрупульозна фіксація найменших нюансів садистського процесу, який розгорнувся на дорозі розправи, і є своєрідним способом деформації дійсності, поданої крізь призму сприймання безпосереднього учасника марафону. Деформація досягнута саме завдяки точності передачі рухів, моментів, думки, сцен. Це – «викривлене» нелюдськими болем і зусиллям волі сприймання ландшафту екзекуції: «Степан оглянувся і побачив Маркове обличчя. Було бліде з синім. Очі заплющені, ніздрі ходили дрібними дрижаками, рот хлипав повітря – здавалося: кричить людина і кричить так мучено, так жорстоко боляче, що глушить себе і всіх, і не тільки ніхто другий, а й вона сама вже свого власного крику не чує, не розуміє. На скронях билися б'ючко мотузки набухлих жил» [36, 348]. «Широко розплющені очі живих ляльок божевільного вертепу», «розчавлені жахом обличчя», «навстіж розверсті роти», «напухлі від гарячки м'ясисті язики» – це сегменти експресіоністської психологічної діорами, створеної активізованою первородною жорстокістю, втіленням якої виступає Скорупка – носій «холодних, нелюдяно холодних, ніби мертвякових» очей.

Психологізм у розділі «Роман зачинається так» з імпресіоністичного плану переходить на експресіоністський рівень (інтенсивність переживання, пороговий стан). В. Бобинський зумів спроектувати соціальну ситуацію в площину екзистенційного бунту, вольового акту і адаптувати їх до експресіоністських словоформ і ритму (розміреність,

що породжує відчай і жах, справляє враження безкінечності, чим досягається відчуття щосекундного можливого зриву, вибуху). В. Бобинський був митцем, який апелював до найглибинніших і, очевидно, найважливіших джерел виникнення і впливу слова – ритму, вібрацій. На ритмі як першооснові художнього слова наголошували Лесь Курбас, М. Рудницький, І. Качуровський, В. Базилевський.

Відсутність повного тексту унеможливорює остаточну стильову кваліфікацію, але в рамках експресіоністської репрезентації «Вікон» як автономна художня одиниця (М. Дубина в передмові до книги «Гість із ночі» зазначав про «певну сюжетну завершеність» кожного з розділів [36, 24]) «Роман починається так» проявляє ознаки поетики експресіонізму. В. Бобинський як громадянин, адепт комуністичної ідеології надавав перевагу революційній більшовицькій ідеї, але як митець перебував у полоні сугестії слова, його ритмовібрацій, вивільнених з обмежувального матеріально-предметного світу.

Проза, представлена на сторінках часопису «Вікна» за період 1928–1932 рр., в одній своїй частині традиційно-народницька, але достатньо виразний естетичний колорит створюють тексти з експресіоністським «дном».

Якщо додати ще переклади поезії Ст. Вигодського, Й. Бехера, Л. Фрэнка, Е. Е. Двінгера; рецензії на твори німецьких експресіоністів; статті М. Бажана про «Арсенал» і «Землю» О. Довженка; а також репродукції картин М. Глуценка (наприклад, «Вугляр»), ілюстрації до «Арсеналу» О. Довженка, то складеться дещо інше уявлення про естетичні вектори «прорадянського» часопису «Вікна», аніж те, що закріплене в історії української літератури. Виразний експресіоністський профіль «Вікон» – ще один аргумент на користь тези про повновартісну і загальнонаціональну активізацію експресіоністичного архетипу в період з 90-х рр. ХІХ ст. до 30-х – поч. 40-х рр. ХХ ст., що представлено як кількісними, так і якісними показниками.

### 3.7. Парадигма примітиву в поезиці експресіонізму творчості Т. Осьмачки

Стильовий аспект творчості Т. Осьмачки включає неоромантизм, імпресіонізм, символізм, сюрреалізм, екзистенціалізм, експресіонізм. Останній домінує в сучасному літературознавчому наративі завдяки авторитетним розвідкам Ю. Лавріненка, М. Слабошпицького, Ніли Зборовської, Марії Моклиці, Валентини Барчан, Надії Колошук. Помітно, що душевно-психологічні комплекси письменника, які спричинили «психофізіологічний субстрат» (Ніла Зборовська) його текстів, більше приваблюють дослідників, аніж безпосередньо сама поезія чи проза Т. Осьмачки. Психоаналітичні засновки його доробку виявляють особистість настільки складну й суперечливу, що й сьогодні нема однозначного ставлення до цього митця в плані усвідомлення психічної адекватності/свідомої симуляції божевілля. Відсутня однастайність у поцінуванні міри його таланту, особливо це стосується прози й післявоєнної лірики. Надія Колошук зазначає, що «при найглибшій пошані до творчості багатостраждального письменника, до його непересічного таланту все ж фахівцям-філологам не завадило би бути обережними з визначеннями «геніальний», «видатний» і т. п.» [174, 71–72]. Ніла Зборовська писала «про крах Осьмачки як українського прозаїка» [151, 49]. Вона мала на увазі «найсвітлішу» повість «Старший боярин», мотивуючи згортанням психологізму на користь політичної тенденційності твору. Марія Моклиця, пропонуючи виважене, аргументоване дослідження, позбавлене стереотипних сантиментів щодо переслідуваних сталінським режимом вітчизняних митців, «Ротонду душогубців» трактує всього лише як «акт виправдання манії переслідування» [238, 66]. Ольга Слоньовська висловлює думку, до якої тяжіють більшість науковців. Літературознавець констатує «злети і спади художності», що «в сумі давали дивовижну непов-



торність і могли порівнюватися хіба що з картинами геніальних примітивістів» [316, 180]. Говориться про «Поета» Т. Осьмачки, однак така точка зору поширена й щодо творчої методи письменника в цілому.

Ольга Слоньовська, провівши паралель з примітивістами, вказала на одну з тих ознак поезики творів Т. Осьмачки, що при детальному аналізі виявляє ейдологічну властивість. Йдеться про парадигму примітиву як окремої естетики з усталеною ієрархією світоглядних, виражальних і часово-просторових чинників, про адаптацію цієї «антицивілізаційної тенденції в літературі (мистецтві)» (Ю. Ковалів) в умовах модерністичної епохи.

Явище, що в словесній творчості фіксується на рівні тенденції і достатньо не забезпечене рецептивно, в мистецтвознавстві характеризується як феномен художньої культури, що має потужне представництво в особі Марії Примаченко, Ганни Собачко-Шостак, Євгена Пшеченко, Никифора Дровняка, Василя Довгошиї, Тетяни Пати, Анастасії Рак, Параскеви Плитки-Горицвіт і т. д.

Примітив ніби заповнює простір між професійним і народним мистецтвом і ототожнюється з так званою «третьою культурою». Вона, як зазначає В. Прокоф'єв, історично розвивалася «у мінливих та невиразних, але все ж таки відчутних межах між фольклором і вчено-артистичним професіоналізмом; постійно взаємодіяла і з тим, і з іншим, іноді ризикуючи у цій взаємодії втратити власне обличчя, проте врешті-решт володіючи десь у глибині достатньо міцним центром самотяжіння» [295, 27]. Примітив – це спонтанна, як правило, творчість. Вона виростає з найглибших пластів духовного життя, характеризується обмеженою участю інтелекту й рефлексії, культивуванням інфантилізму у факторах світобачення і способах вираження, яке домінує над зображенням і спричиняє предметно-фігуративну деформацію. З одного боку, світ постає ніби створений наївною дитячою свідомістю й невмілою (непрофесійною)

рукою, з другого – кольори та реалії дійсності виконують роль, аналогічну функції експресіоністичних атрибутів-асоціантів, тобто перетворюють матеріальність на відчуттєво-понятійну енергію. Картина світу набуває рис хаотичної подієвості архаїчного міфу або родового переказу. Простір і час міфологізуються. Етнічно-фольклорний наратив (наявні авторські модифікації народного канону) зведений до планетарно-космологічних масштабів, до значення природних стихій, що спричиняє схематичність, спрощення і водночас формує філософію ускладнення, розриву з дійсністю. Це – свого роду бунт проти видимості, своєрідна емансипація від формосиметрії задля остаточної мети – вираження стану душі (синтезу індивідуального й архетипного), прагнення створити правдиву особисту психограму. Експресіонізм також брав участь у саботажі проти лінійно-історичного фактомонтажу. Відмінність у тому, що експресіонізм надавав перевагу, як правило, типам і сюжетам іншого психологічного забарвлення при збереженні ідентичності базових естетичних засновків. Терміни, що фігурують у малярстві на означення примітивізму, також прокладають шлях до розуміння пов'язаності його основоположних принципів з експресіонізмом: мистецтво «святого серця», «чистого серця».

На тотожність експресіоністичної поетики творчості Т. Осьмачки й мистецтва примітивістів неопосередковано вказав М. Слабошпицький у книзі, названій згідно з компонентами видання: «Тодось Осьмачка: Літературний профіль; Никифор Дровняк із Криниці: Роман-колаж (фрагменти)» [314]. Лемко Никифор, маляр-примітивіст з Криниці, якого знає культурна Польща і мало знає Україна, не тільки близький з Т. Осьмачкою критеріально-установчими елементами виражальності, але й багатьма факторами драматичної долі, первісно-стихійним потягом до свободи і «дикою, розгойданою силою невтишимої своїм мовчанням самоти» (Ю. Шерех).

Н. Дровняк (Криницький), як і інші примітивісти, репрезентує світогляд, засадничими поняттями якого є безпосередність, наївність, дитяча чистота. Це синкретичне мислення. Відбір матеріалу для «сказань» відбувається за індивідуальними критеріями. Філософія Т. Осьмачки – філософія дитини, котра, практично, все свідоме життя травмувала свою психіку контактами з носіями танатичної сили. «Людина з погляду психології як жива енергетична система є зіткненням двох енергетичних потоків. Позитивну напругу, яка штовхає людину до конструктивних цілей і кульмінацією якої є статевий акт, називають лібідо. Отже, це – вітальна енергія, воля до життя. Негативну напругу, потяг до знищення, кульмінацією якого є вбивство, називають мортідо (воля до смерті). Мортідо тісно пов'язане з двома основними емоціями – страхом і гнівом» [151, 45]. Художнє мислення Т. Осьмачки характеризується катастрофізмом, часто викликає асоціації з глобальними катаклізмами, що в християнській свідомості ототожнюються з Апокаліпсисом.

Вся творчість Т. Осьмачки проходила під знаками еросу й танатосу. Обидві ці енергетичні субстанції перебувають у зв'язках детермінації. Причину визначає ерос. Підтвердженням цьому – поезія всіх збірок (тільки в першій – «Кручі» – лібідозний фактор виражений найслабше) і проза, уважне й патріотично незаангажоване прочитання якої підтвердить, що саме цей фермент впливає на формування художнього простору й має концептуальне значення. Показовим і свого роду програмним є вірш «Весняна елегія» зі збірки «Китиці часу» (1953). Задля доказовості висловленого твердження вірш варто подати повністю:

Моя Україно, недоле моя,  
була ж ти мені дорогою,  
а нині тебе вже питаюся я,  
ох, що ж ти зробила зі мною?

І саме тоді, як весна з-над садів  
сіє дощем та ріллею  
і кожная брунька ясна до країв  
на світ тягне листя із глею,

І саме тоді, як гарячі стовпи  
туман підійма над лісами  
і з вирію птахи до нас у степи  
скрізь тягнуть стежки небесами.

І саме тоді, як, немов журавель,  
заблуканий в нуртах безодні,  
у мене кричить із сердечних пустель  
мій дух посмутнілий, самотній.

«Нестрінутий друже, колись в ранню рань,  
якщо ти ще є у безмежжі,  
то швидше між мною і вічністю стань  
в чистішій од неба одежі...»

І саме в цей час ти, мій краю, не мій,  
та благословенний ще й нині,  
скажи мені, що ти зробив, мов німій,  
весною мої самотині?

Бо птахи у гнізда злітають з небес  
і сходяться в пари всі люди,  
а відповіді ще не чують і днесь  
мої споневірені груди...

І вже хоч на той світ покійники рух  
ніяк не потовплять у брами,  
та їх заглушити силкується дух  
мій *горем окремої драми*.

І він, мій цей голос, лунає, мов з гір  
того журавля, що блукає,  
якого ніколи далекий простір  
і, мабуть, ніде не вітає.

Але я гукатиму, доки не вмру,  
пташиною навіть луною...  
ой краю, мій краю, чи я розберу  
оте, що ти робиш зі мною! [271, 161–162]  
[курсив – Г. Я.].

«Весняна елегія» своєю назвою вказує на почуття, що належать минулому (елегія), але дієслівна форма у вірші свідчить про те, що поет і сьогодні в полоні таких самих відчуттів і переживань. Отже, цей стан перманентний. Логіка художніх образів у прозі, їх ієрархія в системі моральних і естетичних цінностей виявляє саме домінанту еротизму, де притягуються-відштовхуються лібідо й мортідо. Постаті Григорія Лундика («Старший боярин»), Мархви й Івана Нерадька («План до двору») – ідейно-естетичні фактори, представлені в такому ракурсі, який демонструє набування ними значень семантем і актантів («архіперсон» за Ю. Лотманом), а простору – космологічно-середовищних функцій; виводить еротизм у сферу обрядово-ритуальну. Т. Осьмачка закодує еротизм у прозовому сюжетно-персонажному дискурсі, а в поезії він його декларує, ословлює більш відкрито. Проявляється темпоральна парадигма примітивізму з абераціями, інверсіями, «проривами» в міф і архаїчний простір, де життєво важлива роль належить інстинктові збереження роду. І проза, й поезія Т. Осьмачки варіюють один з найпоширеніших сюжетів мистецтва примітиву – залицяння-сватання козака до дівчини. Зміщення просторових планів, обов'язкові атрибути (кінь, поле, садок, хата, криниця, птахи), космологічна їх функціональність у синтезі з такими ознаками, як безпомічність рими, необробленість тексту в цілому, лексична недбайливість, простота фабули, наївність суджень, що претендують на глибоку аналітичну оцінку суспільних інститутів, вказують на оригінальне, практично, одиноке явище в українській літературі: інтеграцію естетики примітиву в модер-

ністичну художню систему й набування нею ознак експресіоністської поетики, що у випадку Т. Осьмачки може бути означене як трансцендентний, або космологічний еротизм. Наявний унікальний випадок рустифікації модерністсько-авангардистських стильових форм, утвердження загальноєвропейських мистецьких цінностей при збереженні базових позицій етнічно-родового морально-атрибутивного комплексу і «поетичної народної віри» (Й. В. Гете) як архіважливої. Експресіоністський «примітив» Т. Осьмачки – фактор подвійного детермінізму, викликаний певним світобаченням і світопереживанням (насичене фольклором і народними та особистими трагедіями середовище): «еволюція вгору» фольклорно-традиційної культури і «еволюція вниз» літератури європейських художніх критеріїв та філософсько-психоаналітичних засновків. «Стиль його поезії, – пише Ю. Лавріненко, – вражає цілковитою оригінальністю і незалежністю. Це модернізм, але базовий не на революційному розриві з попередниками, а навпаки, – він виходить із найглибших основ української поетичної традиції – народної пісні і казки, «Слова о полку Ігоревім», козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка [...]» [300, 229].

Т. Осьмачка по-експресіоністськи, з одного боку, з другого, як примітивісти, надає перевагу архаїчній етнічній, або тотальній міфології, стихійній за своєю природою, системність якої може тільки віддалено вгадуватися. Згідно з твердженням З. Фрейда, саме фактори етнічної міфології є підвалинами підсвідомих творчих процесів [368, 145]. Зрештою, за З. Фрейдом, в їх основі – незадоволені бажання, здебільшого сексуальні, які через різні причини витісняються в сферу позасвідомого. Морально-етичний комплекс Т. Осьмачки, що включав і стосунки зазначеного змісту, ґрунтувався на патріархальних уявленнях, котрі базуються на цноті, яка приноситься в жертву вимогам продовження роду.

А я між небом зоряним, одягнений в кожух,  
і між землею сам надворі,  
мов здавлений, у палітурках двох лежу  
нігде не читаних історій

з бажанням, щоб жадана діва без розмов,  
а під гітарний тільки туркіт  
взяла мене поцілувала й потім знов  
поклала тихо в палітурки.

І я аби від поцілунку тихо став  
в порожній книзі невмирущим [...] [271, 177].

У Т. Осьмачки, як уже було зазначено, наявна трагічна і нерозв'язна для нього суперечність лібідо/мортідо. Бажання, страх, гнів – темпоральні характеристики поетового «я». Воно, маючи особисті екзистенційні рамки, ступенюється в етнічне і загальнолюдське. Друг, що його шукає Т. Осьмачка, – «незустрічаний. Поет не може зустріти його, бо він абсолютний, безумовний» [388, 1008–1009]. Така ж абсолютизована, космологізована і поетова самота. Проекція просякненого страхом самотнього «Я» на площину тотальної міфології як найбільш близького й природнього для Т. Осьмачки середовища, спричинила синтез експресіоністично-індивідуального, автентично-національного та концептуально-інваріантного. Напруга трагізму самотності породила фантастично-деструктивні картини, де одним з композиційних центрів є образ смерті та його конотації. У збірці «Круча» (1922) цей образ розчинений в інших, які сумарно творять полотно, де панує демон темряви:

На персах землі –  
гора;  
у важке небо зоряне з сонцем  
впира чолом.  
Од п'ят гори до зір небесних –  
криваві тумани.

На горі в туманах –  
хрест [271, 20].

Гіпербола як один з основних тропів образної системи експресіоністського тексту сприяє нагнітанням емоцій до меж божевілля, до масштабів глобальності. Біль людини – біль планетарний:

...із ран людини –  
стікає кров.  
Ріками рине  
з горя по стегнах,  
по ребрах землі  
в моря криваві –  
вщерть [271, 20–21].

Катастрофічні мотиви в ліриці поета проявляються на всіх рівнях твору, включно до звукопису. Наскрізними є образи моря й крові. Слово «кров» належить до категорії емпатичних, найчастіше воно уособлює зло:

Як собак табуни: і ворони й круки  
через гору летять аж на Київ золотий...

О, як страшно кричать!.. А із чорних дзьобів  
краплі-кров лопотить об залізо домів... [271, 66].

Ключовий образ крові, крім семантично-конотаційної, відіграє ще й роль «барвника» поезії Т. Осьмачки. «Кривавий» колір вважається улюбленим у експресіоністів. Червона барва в етнічно-національній «кольоровій» ієрархії творить разом з чорним першу емоційно-смыслову пару.

Барвопалітра поета контрастована в чорно-червоних тонах зі вкрапленнями білого й сірого, що теж стосується його танатографії. Чорний – код кінця, могили, смерті, протиставлений білому, має гіперболічні масштаби. Його віщують

Крики чорні, крики птиці  
в рідній, бідній стороні



разом з голосом черниці  
не забути вже мені [271, 153].

Ліричні сюжети поета часто мають у своїй основі різні варіації тілесності. Переважають закривавлені тіла (у широкому розумінні цього слова), простежується акцентування естетики потворного, яке поширюється й на архетип води, що є знаком «нижнього світу» [134, 58]. Первісна водна стихія викликає асоціації з «іншим буттям» – антисвітом.

До образів, пов'язаних зі смертю, належить ріка, котра має виразні ознаки структурованості: джерело (початок), течія (середина), гирло (кінець), однак її руйнівна сила, як і моря, пов'язана з танатологічними уявленнями:

[...] на яри,  
в ріку криваву,  
що полоще черепи і кістяки,  
наче криги, биті, ламані шматки [271, 27].

Міркування про те, що душа після смерті людини перетворюється в пташку, дуже поширене. Підтвердженням цьому є фольклор. Птахи постають зв'язковими між світом живих і світом мертвих, вони (ворони, круки, сичі) віщують смерть і нещастя, тотально насичують віршовий простір чорним кольором:

Як на дощ ворони крячуть,  
крильми небо чорно мрячуть.  
За Батиєм хижо плачуть,  
у долинах клюють очі, мертві очі парубочі...  
[271, 25].

Танатологія Т. Осьмачки залучає до своєї системи координат образи журавля й вирію, а також такий «осінній» символ, як жнива. Сама дія – жати – тотожна смерті. Косовиця – час смерті (образ-архетип). На перший погляд, парадоксально, а насправді згідно з міфічно-фольклорною

традицією в семантику смерті інтегровано образ криниці як спосіб контакту між «нижнім» і «верхнім» світами:

Вирвав серце тобі тепле  
 й до криниці, що під лісом,  
 поніс яром, далі – степом...  
 На високім сів горісі,  
 що над цямрину схилився.  
 Наче зорі вночі в кручу  
 кров котилась у криницю –  
 у безодню неминучу [271, 27].

У танатологічній сфері поета варіюється іще одна тема – урбаністична. Місто ідентифікується зі смертю тому, що воно чуже Т. Осьмачці, який населяє будівлі сичами та кажанами – нічними істотами, називає мегаполіс лжеязиким, таким, що «мій дух відкинув у тінь» («Сучасне місто лжеязике»).

Картина смерті в Т. Осьмачки видаватиметься композиційно незавершеною без місяця,

[...] того ока на горі,  
 що степ купає у крові...  
 [...] а ми, дурні, гадаєм: нам  
 то місяць світить[...] [271, 64].

Кров, море, ріка, криниця, ворон, крук, вирій, косовиця, місто, місяць – образи, що відіграють роль емоційно-сміслових віх на шляху усвідомлення феномену життя-смерті в ліриці Т. Осьмачки, танатографія якого набуває масштабів глобальної катастрофи. «Біль, страх, розпач, мука – конотати смерті як контрапункту апокаліптичної епопеї Тодося Осьмачки» [411, 207].

Якщо на початку творчості кінець світу був кінцем *світу*, то пізніше це передчуття, переломившись через призму вселюдського, сконцентрувалося на тривожному й зболілому «я», посиливши мотив самотності, що стала поетові тягарем, і

сприймалася «грішною людиною» як «найстрашніша випроба, яка показує їй усіх демонів, котрих людина носить у своєму нутрі» [195, 88], а також мислилася як прокляття і неминучість.

І виглядає щохвилини  
У мене з серця самота,  
І, наче в мертвої людини,  
Навіки зціплені уста... [271, 136].

Образ самоти як смерті звучить у поезії «Елегія». Каїн, Юда, тупі ножі, темні трави, здохлий гад, фосфорні заграви – усе це образи й атрибутика пекла, авторами якого, за спостереженням Марії Моклиці, «в усіх його найжахливіших деталях є експресіоністи: вони неодноразово переживають його у своєму житті і бачать у сновидіннях» [237, 101]. Самотність і пекло – тотожні в свідомості Т. Осьмачки. Досить точну назву дав своїй книзі про нього М. Слабошпицький – «Поет із пекла» [313]. У цьому контексті можна говорити про адекватні емоційно-подієво-танатичного тла поезії Т. Осьмачки і сюжетів, наївно-дитячих зображень, «грубої» контурності народного іконопису, зокрема, там, де йшлося про пекло, відповідальність людини за гріхи (вербальний та іконографічний ізоморфізм).

У ліриці Т. Осьмачки простір руйнувався, обвалювалися, здавалось би, непорушні гори, здіймалися велетенські хвилі кривавих рік і морів, світло поборювала тьма, розверзалася глибінь мороку – і серед усього цього громаддя годі було побачити людину або хоч вчути її голос. Лише текла кров, на яку зліталися вороння та круки, цим засвідчуючи наявність життя, хоч і спотвореного болем та смертю.

«Паноптикум жахів» (Ю. Шевельов) Т. Осьмачки – результат танатичної перцепції світу свідомістю, що синтезувала два світогляди, дві культурні традиції – архаїчну і християнську. Український примітивізм, формуючи власну естетику з усталеною художньо-понятійною ієрархією, також постав як наслідок взаємопроникнення (синехізму) фантастично-деформуючого архетипно-родового уявлен-

ня про навколишнє і сприймання світу крізь призму Христового вчення. Примітивісти культивують світлоносні фактори. Т. Осьмачка акцентував на «темному і до хаосу розбурханому океані відчаю й ненависти», – як зазначив Ю. Лавріненко [300, 231]. Ритуальну енергію жертвоприношень митець інкорпорував у есхатологію християнства (жертва, страх, провина, кара). «Елемент садизму, – пише М. Бердяєв, – посідає значне місце в історії релігії, він сильний і в історії християнства» [30, 300]. Жорстокий есхатологічний елемент, на думку філософа, походить не від самого Ісуса Христа – його Сину Божому приписали. Т. Осьмачка візіями й настроями апокаліптичного змісту передає відчуття процесів, що характеризують суспільство на початку ХХ століття, але, як слушно зауважує Ю. Шевельов, «не будьмо сліпі. Хіба всі ці мотиви не існували давніше [...]. Хіба вони не такі ж старі, як свідомість вічності в людській душі?» [388, 1011]. Т. Осьмачка передав переживання, що їх викликає руйнування цінностей будь-якої таємниці: народження світу, людини, нації. Свого часу Й. В. Їете, розмірковуючи над сутністю людства, його минулим і майбутнім, визначив невтішну перспективу: «Людські потреби, збуджені світовими подіями, рухаються рвучко назад, перестрибуючи через керівництво розуму, перемішуючи народну віру з церковною і з первісними віруваннями, то там, то тут чіпляючись за традиції, занурюючись у таємниці. [...] народна віра позбувається святості; ті властивості, котрі раніше природно розвивалися в різних напрямках, тепер протиборствують як ворожі стихії; так знову виникає хаотичне безладдя, – та це вже не початковий плодотворний, живонароджуючий хаос, а відмираючий, такий, що переходить у тління та розпад» [67, 431]. Т. Осьмачці відкрився фактор смерті як єдиний у новому світотворенні. Поема «Поет» (1947) художньо об'єктивує ритуально-обрядову субстанцію, що енергетично ідентифікується з конотаціями жертвоприношень, переступу, спокути.

Світив вогонь у кожній мертвій кістці  
і страшно речі осявав з дірок –  
і кожний гудзь на мовчазнім чекісті,  
і на мечях кожнісінький пружок,  
і під стіною в моторошнім місті  
сосновий в кров замурзаний кружок  
на цямринах маленької криниці,  
що, певно, служить там не для водиці [271, 239].

Предметно-фігуративну горизонталь поетичної космології Т. Осьмачки становить міф про загибель світу. Митець ніби компенсує брак трагічності, в чому побачив головну причину державотворчих національних поразок Є. Маланюк: «Українській душі бракує почуття трагічного, не вважаючи на всю об'єктивну трагічність української історії» [222, 320].

У перманентному модусі апокаліптичних переживань еротизм Т. Осьмачки сублімується в експресіоністичну субстанцію, міфологізоване «я» митця опиняється серед зруйнованого світу в абсолютній і вічній самотності: генетичний ланцюг перервано, український всесвіт після сатанинської душоубки піде шляхом незворотніх злотвірних змін:

І на прірву, на чорний космічний поріг  
відпочити навік орел уже став  
й над безоднями крила у чорнім пері,  
як морські береги, в далечінь розіклав.

І на них, ще густіші за кригу страхіть,  
синій іній осів, синя мла налягла,  
і два місяці жухлі, схожі на мідь,  
засвітили в орла з-під страшного чола  
та й у чорну пустелю самотньо горять  
з-над безодні, останньої в світі труни.  
А в повітрі зависли склянисті моря,  
мов завмерлі громи, глушини, глушини,  
глушини... [271, 205].

Локально-темпорально-персональний зв'язок у творах Т. Осьмачки витворює поле смислової та емоційної відзначеності як фантастично-страхітливих народних оповідань та легенд, так і експресіоністичного наративу. Місцевість – не об'єктивно-емпірична, час – не лінійно-історичний.

Наявна аберація художнього зору, коли фольклорні та мітологічні фактори служать засобом бунту проти раціоналізму і деструктивних демонічних сил, які зруйнували такий цілісний колись селянський космос. Він у свідомості Т. Осьмачки асоціювався з єдиною можливою моделлю світу, де панує природність, а значить, гармонія.

Космологізм і пригадування архетипів та обрядово-субстанціональних джерел – основа експресіонізму Т. Осьмачки. Така творчість не призначена для послідовного логічного прочитання, буквального, безпосереднього розуміння. В рецепції текстів цього типу важливий момент асоціативності, дія іманентних імпульсів, мобілізація інтуїтивістських та інтелектуальних начал. Умоглядне прочитання призводить до рецептивної поразки, назване Ю. Шевельовим «критичними Терешками, що добре шевцюють у межах свого напрямку, але не бачать нічого вище від чобіт у іншомасштабній поезії автора “Поета”» [388, 1007].

Іншомасштабність експресіонізму Т. Осьмачки в порівнянні з типологічно-стильовими явищами зумовлює парадигма примітиву з фактором вираження – базово-настановчим елементом наївного, інфантильного світосприймання; з міфологічно-космологічним еталоном просторового задуму. Це і психологічний документ, і явище культури, синкретичне переживання світу, висловлене мовою свого часу. Творчість Т. Осьмачки показала, наскільки умовна межа між культурними епохами і явищами; якою мірою вразлива еволюційно-лінійна концепція розвитку мистецтва; якими потужними є етно-родові зв'язки та джерела, що, активуючись і в синтезі з високим ступенем індивідуації сприяють появі унікальних художніх фактів.

---

---

## РОЗДІЛ IV. ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА МЕРИТОКРАТІЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

### 4.1. Експресіоністичні домінанти поезії В. Стуса

В. Петров – літературознавець, етнограф, фольклорист, лінгвіст, археолог, культуролог, історіософ, відстежуючи зміни і їх детермінованість у естетичних доктринах від середньовіччя до епохи модернізму, дійшов висновку, що «розвиток є властивою ознакою техніки, але не мистецтва. Естетична довершеність твору не залежить від руху людини в часі. Палеолітична людина розвинулася з доби давньо-камінного віку технічно, але мистецька творчість людини лишається тотожною собі. Іншими словами: техніка – історична, вона в часі; естетика позачасова» [281, 12].

Динаміка літературного процесу, зміст якого визначають шістдесятництво й посттоталітарне письменство, певною мірою узалежнена від факторів зовнішнього впливу: пертурбації в соціально-політичній сфері спричинили пришвидшення циркуляції творчих ідей та покращили можливості й умови їх реалізації. Але субстанціонально мистецтво слова проявило історично підтверджену самотождність і проілюструвало, що «не поступ, а катастрофа; не еволюційний розвиток, а розвиток через кризу. Не пряме зростання, а розрив і зигзаг» [281, 12] є його правдивою теоретичною концепцією. Експресіонізм як феноменологія, базисна основа світогляду, психотип і поетика у виробленій елітарній парадигмі української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття репрезентований такими феноменами, як творчість В. Стуса, В. Дрозда, І. Римарука.

Сьогодні неможливо уявити собі українську літературу без доробку В. Стуса, який не завжди знаходить рівноцінну рецепцію. Часто критика, вражена такою подвижницькою біографією, надає перевагу висвітленню позалітературних аспектів Стусового життя, а потім уже аналізу поезії, забуваючи, що йдеться передусім про митця. Подібне уявлення про творчу особистість у вітчизняному просторі – традиційне, адже письменнику – Т. Шевченку, І. Франку, Лесі Українці та ін. відводилася передовсім роль учителя, провідника нації тощо, а вже після цього – поета. Як слушно висловився Ю. Бедрик, давалося взнаки поширене в критиці нехтування принципом диференціації естетичних і політико-громадянських проблем, які обстоював В. Стус [25, 3].

Відсутність збіжності горизонтів очікування в ситуації експресіоністичний автор – реципієнт дослідники пояснюють «складністю не в розумінні труднощів у сприйманні застосовуваних художніх прийомів, а в розумінні внутрішніх протиріч принципів творчості його (експресіонізму – Г. Я.) представників...» [201, 62]. Кожен митець формує власний неповторний світ слова, який потребує адекватного ключа прочитання. Таке вміння декодувати інший текст продемонстрував В. Стус, трактуючи доробок Р. М. Рільке, ніби винесений за «межі життєвого інтересу»: «поет заглядає в нічну криницю свого життя, ставши опроти неї. Але заглядає крізь товщі ста-сприймань-пам'ятей» (з листа до дружини й сина, 11–15.09.75). Він показав приклад співмірності горизонтів розуміння між реципієнтом і дистанційованим від нього в часі автором, уміння критика «віддати» закладені в образах Іншого сенси, що є, – як писав В. Стус, – однією з умов «повнокровності» літературного обігу думок. На думку В. Базилевського, дослідник сам повинен бути поетом і то такого ж рівня, як і досліджуваний. Тобто йдеться про конгеніальність.

В. Стус прагнув жити в насиченому культурологічному просторі. Ще навчаючись у Донецькому педінституті,



отримав можливість користуватися бібліотекою Т. Духовного – керівника літературного гуртка в цьому навчальному закладі, людини широкої ерудиції і гуманістичного наповнення. Відзначаючи важливість горлівсько-донецького періоду в становленні особистості В. Стуса, Д. Стус констатує: «Широка лектура, чуттєвість, незле, як на донецький масштаб, творче товариство з літературної студії «Обрій», ніби провокували до праці» [333, 149].

Грунтовна інтертекстуальна сфера від власне письменства до сучасної філософії, як свідчить О. Соловей («Василь Стус і адекватність літератури»), вплинула на вибір науково-теоретичних зацікавлень цієї людини, які, в свою чергу, «значною мірою визначили шляхи розвитку його власної оригінальної художньої творчості» [321, 452]. Дослідник вказує і стильовий вектор – експресіоністичний, зумовлений особистим досвідом «існування на межі» та відповідною лектурою (творчість письменників, причетних до цього стилю: Т. Шевченко, «абсолютний експресіонізм» якого завважила М. Коцюбинська, В. Стефаник, М. Хвильовий, В. Винниченко, М. Бажан, В. Клемм, А. Еренштайн, Г. Бенн, Б. Брехт, П. Целян, Е. Кестлер, Д. Унгаретті, Ф. Г. Лорка, Г. Бель).

У пошуку своєї духовної іманентності В. Стус неминуче наштовхувався на імагнативні реалії «свій – чужий», Я та Інший, що захоплювали не лише ество ліричного героя, а й найрідніші поетові явища та поняття. Недаремно наскрізною в його ліриці стала антитеза «краю» і «чужини» [320, 271], «розщеплення України на «рідну» і «чужу» [46, 337], спонукаючи до надлому аксіологічної сфери, розполовиненої на «любов – не-любов». Тому не повинна вводити в оману низка поетизмів на зразок «Україна, Лебедина, Слава», «Моя тополе, краю мій», «сон-тополя»; «золота, як мрія, Україна»; «моя Вітчизно пресвята» тощо, що засвідчують ставлення автора до Вітчизни, яке Ю. Бедрик назвав «цілком співзвучним загальноприйнятому просвітницькому» [25, 48]. Однак не воно було визначальним у ліриці

В. Стуса, котрий ніколи не поділяв народницьких і неонародницьких сентиментів. Поет усвідомлював трагедію фатального позаісторичного існування України:

Ти хоре, слово. Тяжко хоре ти.  
 І хто позаздрить животтю твоєму,  
 що тільки в молитви ачи в поему  
 годиться, поцуравшись марноти  
 святошних буднів. Рушаться світи,  
 і суходіл міліє. Скільки щему  
 у грудях варіює вічну тему,  
 що легше вмерти, аніж осягти  
 погребні співи... [334, 124–125].

Катастрофізм і безвихідний стан фіксується в найбільш важливій і найменш захищеній сфері – слова, що доведене відсутністю природного часопростору до стану патологічної десакралізації. Наявний експресіоністичний масштаб цієї драми: кореляція національного й особистого на рівні архетипів, до глибини «єго», виведеного на феноменологічний рівень трансценденції.

О Боже мій! Така мені печаль  
 і самота моя – така безмежна.  
 Нема – вітчизни. Око обережно  
 обмацує дорогу між проваль [331, 79].

Номінативний націопростір В. Стуса обмежений уламками, фрагментами географічного й етнічного простору: це, власне, Дніпро й Софія Київська, дуже рідко Київ, ще рідше – батьківська оселя. Софіївський собор як сакральна точка українського світу, його краса й унікальність; Дніпро як еквівалент свободопростору. Національні коди розуміння міфологічної України стали топосами Стусової духовної біографії. Питання свободи й творчості порушені вже не в їх соціально-національній локальності, а в світоглядно-естетичній універсальності. І це набуває і емоційної, і концептуальної оригінальності.

Українська душа розчинила свою національну природу в божественній суті. Йдеться про безвимірний усеспостір – до-простір, до-світовий хаос, що В. Стус ідентифікує з водним першоелементом світобудови, на позначення якого у збірці «Палімпсести» використовує ціле гніздо образів: чорноводдя, безум хитай-води, маячна вода, «бездонна, мов поніч, яро-чорна вода», «човен побивається об здвиги повсталих хвиль, твердих, немов стовпці», потойбічна вода, «вода, стомившись падати, закручується в віражі»; чорноводь, «підбожеволіла вода озер і чорний човен і червоні весла», «несе поземкою багатоліть понад загуслим чорноводдям», «задзюркотіла вічна мерзлота», «вода сточорних вод», вода «тьмяна й гола», «чорна, як смола, вода». Серед низки синонімічних слів лише один раз зустрічається «ясна» вода – безберега першовода.

Ви наче нічні криниці  
(хлюпоче вода божевільна),  
загублені в паді (вгорі –  
хлюпочуть сузір'я).  
А тиша, а темінь яка!  
Яка самота незглибима [334, 149].

Величезне значення водної стихії, що символізує первісну енергію жіночої статі, підтверджено міфами всіх країн і народів, а пізніше й у філософських працях: без вогню нема культури, без води – життя.

Національна свідомість В. Стуса (до речі, за словником слов'янської міфології Дніпро постає у вигляді жінки з іменем Непра Королівна) повертає до «первослідку» – образів, старших за історичну людину й даних їй від народження з найдревніших часів; вони «вічно існують, продовжуючись у всіх поколіннях, і по сьогодні становлять фундамент людської душі» [398, 31]. Уся повнота життя, стверджує К. Г. Юнг, доступна людині тільки в тих випадках, коли вона перебуває в злагоді з древніми символами. «Му-

дрість – це повернення до них» [398, 31]. Справа полягає у збалансованості мислення з першообразами підсвідомого. Така узгодженість, згармонійованість, яка б засвідчила стан мудрості, у ліриці В. Стуса поки що відсутня, на це вказує емфатичність архетипу води і динаміка структури свідомості. Чорно-червона барка серед чорноводдя прямує в позапростір, де могутньою водяною стихією розмито контури видимого, соціального, національного, індивідуального.

Мое ім'я, зникай. А тіло – чезни.  
 І ти, душе, віддайся німоті.  
 Дивись, як остюками йдуть довжезні  
 високі тіні по твоїм житті.  
 Дивись, як низько небо напливає,  
 як високо знялась твоя земля.  
 Дивись, як ясно час твій почезає  
 і як гряде безчасся звіддаля.  
 Дивись і жди високого зрідніння  
 душі і тіла, неба і землі,  
 як на пружкому піднесе крилі  
 тебе Вітчизна до вижин прозріння [334, 196].

На рівні архетипів у «Палімпсестах» В. Стуса функціонують образи-носії націогенетичної інформації: тополя, калини, солов'їв, зозулі, воронів-круків. Однак тополя В. Стуса – не Шевченкова тополя. Фольклорні зозулі та ворони явно не вичерпують смислів і конотацій Стусових аналогічних символів.

Тополя – цей міфічний образ-тотем давніх українців – у поезії В. Стуса виламується з національного міфологічного простору (а тим більше, національно-географічного, в тексті – пейзажного) і стає атрибутом духовного універсуму.

У всесвіті чути – голісінький голос голосить  
 і нас подвигає – до злетів, ширянь і падінь.  
 Голісінький голос – чи то Богоматері, Долі.

Чи то України огорнутий мороком дух.  
Крило холодить полохке лопотіння тополі.  
Дніпра переплески, що вижеврів, вистиг і стух.  
Намістом огнів озиваються весі і гради.  
Зболілим видінням снується нам сон мерехкий.  
Ява ачи марення, ачи з глухої надсади  
цей простір озвався – понурий і неговіркий.  
Твої серпокрильці протнуть наторосені хмари,  
така чорнота, чорнота, чорнота угорі!  
Від магми земної до серця дрібного – удари  
дзвінких молоточків в космічній заходяться грі.  
Цей здвиг молодечий, оце наднебесся тривожне,  
цей безгук, цей безмір, ця кружна п'янка широчінь...  
[334, 107]

Чуттєвий поріг осмислення українських реалій (історичних, фольклорних, топографічних) поступився місцем інтелектуально-екзистенційному, стає зорово-сприйнятним атрибутом позапростірності.

Пливуть видіння, пагорбами вкриті,  
а за горою – паділ і байрак.  
Цвітуть волошки в золотому житі,  
а над смарагдом луки сяє мак.  
І таємнича мавка білорука  
ступає – ніби вічністю пливе.  
Кружляє мак. А над смарагдом луки  
уже нависло небо гробове [334, 29-30].

Ця картина нагадує полотна В. Ван Гога, де звичні предмети, пейзажі асимілюються зі світом авторських відчуттів і емоцій. Пантеїстичне ототожнення людини з природою, утверджене імпресіоністами, експансія Я доведені в «пейзажах» В. Стуса до межі можливого. З них вилучено психологічний аспект. Контури реальних тополь, сосон, воронів «втягнені» в коловерть «самособоюнаповнення»,

трансцендування, таким чином втрачаючи топографічне забарвлення.

У пейзажних слайдах В. Стуса відсутнє тепло (тепло живої, самодостатньої природи, тепло батьківської землі). Там, здебільшого, холод безсмертя. Ракурс «осклілого» погляду не передбачає зворушливо-інтимних деталей. Нічого другорядного: «Віднині предметом зображення буде не той, хто мислить, ні, – мислення» [251, 309].

Речі повертаються до своєї прасуті. Особисте переростає у всезагальне. Біль підноситься до «усевитончуваного зойку» («крик крику, крику крик»), стає усебодем, втягнутим у коловорот реінкарнації, що властиво брахманізму, яким цікавився В. Стус: «В Брахмані немає назв і форм, він вище добродчинностей і пороків, він перебуває за межами часу, простору й чуттєвого сприйняття» [369, 17]. Водночас поет, не будучи прихильником будь-якого віровчення, обстоював свій погляд на метафізичні сутності: «Будьте собою, будьте людиною – єдиною! – на Землі, людиною, що не знає ніяких витолочених філософій, забобонів, а є дикуном, тобто прекрасною людиною, що може творити світ за своєю подобою – прихилити небо, коли треба, накликати бурю, людиною, якій ніщо не чуже – ні найнижчий низ, ні найвища вись» (В. Стус).

Питання України у В. Стуса, з одного боку, пов'язане з питанням «з якого я роду?» і процесом навернення до національних святинь; з другого – з питанням «хто я?», яке спрямовує до першооснов людського існування. У першому випадку наявні тексти, де пропонується традиційна історична модель поведінки й почуттів української людини. Історично-просторовий аспект тут превалує. Не менш виразний і аспект морально-етичний. Вірші про Соловки, голод 1933 р., про сталінщину й комунізм, про втрачену домівку, матір, дружину, сина виконані в традиційному українському ключі. Домінує настрій туги й печалі, визначальні емоції – болю й праведного гніву. Характер поезії – декларативно-програмний.

У іншому разі розуміння Вітчизни «важко відчутне, повне темних метафізичних зв'язків» (О. Шпенглер). Україна виступає як «дорога вседороги», як шлях до себе. Така Україна наявна в тій частині віршів, які Ю. Шерех визначив як герметичні. Тут – позачасовість і позапростір, «порана чорна дорога кипить, нема ні знаку од прадавнього шляху...» (В. Стус).

«Національний інтровертизм» як прояв мікрокосму постійний для поетичних рефлексій В. Стуса. Софія Київська й Дніпро дистанціюються від етнографічно-географічної, історичної України. Ракурс зображення світу виказує процес трансценденції. К. Москалець, аналізуючи збірку «Час творчості» В. Стуса, відзначив, що одним із досягнень поета є «введення трансцендентного до біжучої історії, або [...] присвоєння того, що святе, контекстові ХХ ст.» [244, 229]. Відносно атрибутів українського світу в ліриці В. Стуса наявна ситуація навпаки: те, що святе для українця, виведено з контексту не лише ХХ ст., а за межі «біжучої історії» взагалі.

Критерії встановлення «модусу національної ідентичності» (Стефанія Андрусів) у текстах В. Стуса виробляються тільки в процесі «самособоюнаповнення» кожного, хто увіходить у його поетичний Космо-Психо-Логос. Загальноновизнаною моделлю українського космосу є край волі і постійної боротьби проти чужинської експансії. У поезії В. Стуса така модель – це первісний текст, на який послідовно, наполегливо, цілеспрямовано «наносяться» інші трансособисті тексти – і в результаті «трансцендування до трансцендентного» (М. Бердяев) «край волі» трансформується в універсальний свободпростір; «невпинна боротьба проти чужинської експансії» стає боротьбою зі своїм «я», в якій не останню роль відіграє чуттєвість (досвідомий біологічний стан) і яку потрібно подолати; вічний шлях з «вавилонського» або «єгипетського» полону до «землі обітваної» перетворюється на шлях до своєї божественної

першосуті, в результаті чого маємо новітню варіацію притчі про блудного сина, який знайшов нитку Аріадни – пісню – і повернувся до першоджерела – Людини. Націогенез перейшов у онтогенез:

Поорана чорна дорога кипить,  
 нема ні знаку – од прадавнього шляху.  
 Сподоб мене, Боже, високого краху!  
 Вільготно гойдається зламана віть [334, 28].

Еволюційна парадигма Стусового Я цим не вичерпується. Наступний етап – антропоцентричний – стає основою для формування антропософської концепції, якої поет доходить завдяки власному больовому досвіду, що є осердям поетичної світобудови цього митця, критерієм оцінювання всього і всіх.

О болю болю болю болю мій!  
 Куди мені податися, щоб тільки  
 не трудити роз'ятреної рани,  
 не дерти серця криком навісним? [334, 63].

Біль, який починається болем за Україну («... по Вітчизні довгі страсті / ряхтять, мов рани на чолі»), розростається у всебіль (планетарність, космічність, універсальність). Тут уже нема України, нема обставин – відкривається вічність поза логікою, причиново-наслідковими зв'язками, коли особистість стає «тільки людиною, вона перестає бути громадянином. Між нею і космосом нема перешкод...

Вона підноситься до натхнення, що наближає до Бога, який відкривається лише в стані нечуваного екстазу духа» [45, 88–89] («... нема – вітчизни. Око обережно / намацує дорогу між проваль»). У В. Стуса це можливе тільки як досвід страждання, котре сягає такого ступеня інтенсивності й сугестивності, що національні контури, предметний світ – його колір і лінія – втрачають конкретність, асимілюються з першоболем і набувають вигляду архетипів. Тема, що



в українських письменників, як правило, утримується в межах маніфестного патріотизму, у ліриці В. Стуса набуває експресіоністично субстанціонального вияву. У цьому руслі розгорнуто дослідження «Концепт «Україна» в поезиторчості Василя Стуса» [412].

Об'єкт любові, зокрема, Україна, переміщається з «фізичного» існування як «безкінечної незворотної послідовності моментів «тепер» у первісний трансцендентально-суб'єктивний» – в «екстатичну часовість існування» (Е. Гуссерль), в індивідуально-психічний вимір, стає «Україною в мені» [327, 3]. Така трансформація вимагає адекватного психофізичного контексту: «О як та біла білота болила, / О як болила біла білота».

Любовне заклинання й погребові трени – це, власне, жанрові означення лірики Стуса, котра звучить «в єдиному контрапункті світової поезії» [193, 144]. Провідні мотиви й світоглядні засади творчості В. Стуса мають інтертекстуальне походження, тому в його ліриці чимало ремінісценцій творів Й. В. Гете, Ф. Ніцше, Г. Гессе (улюблений поетом роман «Гра в бісер»), А. Камю. Світ митця з україноцентричного поступово трансформується в егоцентричний: «Поезія Василя Стуса [...] вся на одну тему: поетове самопочуття, стан його «Я» [94, 6], що відрізняється від не-Я, перебуває в силовому полі між собою та іншим.

Імагінативний принцип, трактування явища крізь семантику протилежностей властиве віршеві «Горить сосна од низу до гори...» В. Стуса, що викликав дискусію серед критиків. Так, Ю. Бедрик вважає, що в народній пісні, котра править за інтертекстуальну основу цього твору, йдеться не про певне ритуальне спалення, як тлумачить Л. Плющ, а «про річ значно прозаїчнішу – покарання за цноту» [25, 51]. Ю. Бедрик зараховує вірш до текстів, у яких виразно проступає маланюківське «Україна-покритка» і звучить мотив смерті та жіночої гріховності. Горизонти очікування автора й читача можуть не збігатися, однак їхні точки перетину при варіативності

інтерпретації спроможні виявити думку, що єднає різні версії розуміння художнього тексту. Михайлина Коцюбинська, осмислюючи епістолярну спадщину В. Стуса, дійшла такого висновку: поет, очевидно, сподівався на «необтяженого політичною кон'юктурою «неквапливого» читача, щоб донести до нього свої думки про велике, вічне й невмируще» [191, 164].

Вірш «Горить сосна од низу до гори...» можна потрактувати як алегорію болю від утраченої надії на порятунок рідною землею. Галя повірила, що «краще... буде, як в рідної мами», вона хотіла бути вільною у власному виборі способу життя й переступила через патріархальні морально-етичні канони. Любов до свободи обернулася подвійною трагедією, адже кара йде з рук тих, хто мав справдити сподівання. Віра сягала рівня святості, але вона згоріла, залишивши біль: «Прости мені, що ти така свята // на тім вогні, як свічечка, згоріла...» Характер інтонування вірша, одухотвореність образу Галі засвідчують символ вічної жіночності, чистої не в своєму падінні, як припускає Л.Плющ [46, 299], а в жертвній офірі чоловікові свого життя.

І. Дзюба зазначає: «... для багатьох читачів національно-патріотичний мотив заступає і ще неминуче довго заступатиме [...] весь разуче нетрадиційний, ятрущий образ України» [94, 4]. І справа тут не в тому, що любов до свого краю постала «нерозв'язним вузлом суперечностей» (Е. Соловей), у чому В. Стус ніби розвиває деякі мотиви поезії Є. Маланюка, але не йде його слідом. «Моральний максималіст вольового характеру» (І. Дзюба) «вірив у своє призначення. Він не сумнівався у своєму таланті і дуже боявся його втратити. А втратити його міг тоді, коли б перестав бути людиною, коли б перестав бути особистістю, коли б постраждала гідність» [262, 274].

Україна для Стуса не стала об'єктом політичного ідолопоклонництва, адже він «аж ніяк не національно-замкнена, національно обмежена людина» [46, 217]. В. Стус зробив «замах на усталений національний стиль душі» [46, 243], й Україна в

нього – «лише вихідний пункт [...] поетичної мандрівки» [46, 305]. Митець, попри страдницьке життя, не вкладався у схему провідника нації, у матрицю мученика за народ, оскільки його інтенційні засяги не обмежувалися соціальними цілями, а охоплювали феноменологічні, архетипні горизонти.

... Це – там десь ти. Коли триваєш  
на відстані од себе – то, напевне,  
хтось непомітно в тебе увійшов  
і причаївся. Навіть, марновіре,  
ти й не зогледівся. Старі шляхи  
(їх пам'ять жужмом кинула)  
лягли супроти. Поході ж удруге  
своєю молодістю і збагни  
себе перед народженням Христовим... [326, 110].

В. Стус радше був переконаний, що «поезію навзагал мало обходить те суспільно-історичне тло, на якому розгортається почуття. З незапам'ятних часів її, по суті, одинокою «темою» незмінно залишалися дві речі, котрі й складаються на сутий і самовитий «вогонь буття»: любов і смерть...» [140, 42-43].

Усвідомлення межового існування у вимірі любові й смерті стосується останніх двох збірок В. Стуса. «Щось уступилося у мене... - Що уступилося – збагнув нарешті!» – зізнався поет у збірці «Час творчості», але сам вірш у наступну книжку «Палімпсести» не потрапив, очевидно, через містичний досвід входження в простір універсальних символів.

«Бажання жити – тільки-но на дні.  
Твої саморозщеплення скінчились» [326, 134].

Я непомітно перейшов межу  
самого себе. І лежу на споді  
вітчизни, пам'яті, жаги, свободи,  
не знаючи, що богові скажу  
за цю міграцію душі і тіла [326, 96].

Перехід за межу самого себе – це входження в простір свободи особистого досвіду «надвисання в смерть», що й відрізняло Стуса від пересічного християнина, котрий трактує смерть в імагінативному ключі. Ідею відсутності опозиції життя – смерть В. Стус проводить через усю збірку «Палімпсести», заклавши її в саму назву книги. Тривання на цій межі й дало йому право без найменшого пафосу сказати: «Як добре те, що смерті не боюсь я...» Йдеться не про некрофільство, а про метафізичне осяяння, котре, як правило, можливе на екзистенційній межі. Враховуючи те, що Є. Іщенко розглянув найважливіші аспекти феномену смерті в ліриці В. Стуса [159], варто зазначити, що для поета важливим був не кінець конкретного індивідуального життя, пам'ять про нього серед нащадків («і вже не досить рідних гравітацій, / щоб серце в рідний степ перенести» [331, 173]), а перехід в іншу, вищу субстанцію існування.

Наявність кількох варіантів тексту вірша свідчить про свідому фіксацію змін структури власної свідомості в процесі розбудови духовної території, про кореляцію вольових інтенцій і фаталістичних факторів, максимальне вичерпання ресурсів долі й можливостей «я» (сковородинський постулат у дії). Варіативності й варіантності як характерній властивості поезики Стуса присвячене кандидатське дослідження Галини Колодкевич, яка вмотивувала таку особливість художнього мислення В. Стуса глибинними аналогіями з міфологічними структурами [172], яким притаманна циклічність та космологічна ієрархічність. Найвища інстанція і конституційна сила – Бог-Отець, який у В. Стуса «не зовсім християнський. Навіть можна сказати: зовсім не християнський» [194, 15], – як стверджує П. Кралюк. Точнішим буде твердження, що не канонічно християнським є ієрархічний аспект союзу «Бог – людина», парадигма якого включає «активно-творчий есхатологізм» (М. Бердяєв). Преображення світу можливе через обоження людини. Пасивна позиція в зазначеному союзі В. Стусу не прийнятна.

Відчув себе – й досить. А чуєш, бідо,  
три серця, розпуклі наповна,  
і не береженого Бог береже,  
а здумана мука жертовна.  
Жертовна молитва, жертовна клятьба,  
жертовна любов і прокльони –  
довіку не буде із мене раба,  
душа поневажить полони.  
Їй радісно вмерти. Бо світ цей спіпить,  
бо суще не любить живого.  
Підносить і косить – пробудження мить,  
та всепроривайся – до Бога [331, 74].

В. Стус, як і чимало духовних подвижників, шукав особистий шлях до Бога. Ісихастом не був, але його світосприйняття має точки перетину з цією древньою традицією містичної практики духовного кшталтування. Ісихазм (з давньогрецької – спокій, тиша, усамітнення) – досвід, спрямований на поєднання розсудно-сердечної молитви з ревізуванням усіх внутрішніх помислів, скерований на очищення розуму й серця і підготовку подвижника до Богоспоглядання. Ісихаст – той, хто зосереджує і втримує в своєму тілі безтілесне («відчуєш власні кроки на сивій голові своїй»). Ключові слова: Богопізнання і обоження. Традиційний символ: сходження Мойсея на гору Синай і Богоспількування з метою подальшого звідомлення народові (людству) отриманого одкровення. Основоположні тези: «Царство Боже в середині нас» [Лк., 17:21]; «Будьте досконали, як досконалий Отець ваш Небесний» [Мт, 5;48]. Доґматичним обґрунтуванням ісихастської практики стали розвинуті Григорієм Паламою (XIV ст.) принципи концепції «синергії» – взаємодії Божественної благодаті з вільною волею людини, а також накреслене ще Василієм Великим і Григорієм Ніським вчення про відмінність Божественної сутності і Божественних енергій.

Досвід «самособоюнаповнення» В. Стуса та ісихазм поєднують окремі світоглядові постулати. Шлях сходження духа Людини до божества; концепція самоспостереження, ціль якого – моральне вдосконалення; перемога над пристрастями з метою екстатичного споглядання Божественного світла – ці базові положення ісихазму відчутні в «палімпсестній» поетичній ідеї В. Стуса. Принципи мовчальництва й аскетизму інтерпретуються в його житті по-своєму (відмова від побачень з рідними без вагомих, як на погляд збоку, причин; крайня непоступливість і абсолютизована принциповість, що призводила до довготривалого перебування в камері-одиночці і т. д.). Моральний аскетизм – для В. Стуса необхідна умова екзистенції.

Варто згадати, що існувала така форма цього сподвижництва, як політичний ісихазм, який мав певний вплив на державну ситуацію у Візантії й Русі в XIV столітті (гуманізація суспільних процесів, реалізація проектів соціальної справедливості). Деякі вчені й церковні діячі роблять спроби застосовувати й розвивати теорію політичного ісихазму в сучасних умовах.

Потрібно зазначити, що безпосереднім аналогом молитвенної практики ісихазму є зікр хафі в суфізмі. Ідеологія цих духовних рухів ґрунтується на пошуках спілкування з Богом. В. Стус інтуїтивно, свідомими вольовими зусиллями вийшов на путь («намацую дорогу між проваль»). Нестворене й вічне Світло, як засвідчив митець, доступне фізичному сприйманню і може бути перетворене на енергію поетичного слова.

Використовуючи християнські сентенції, поет перепускав їх через золотий фільтр свого «я», а його «я» – це «носії якогось історичного досвіду» (Р. Корогодський), та «дуже висока нота, майже на якомусь форте-фортіссімо» [262, 81], що єднало особистісне з національним та загальнолюдським. Вірянин радше апокрифічного, гностичного типу, він поєднував у своїй свідомості елементи західних

і східних релігій, в тому числі й дохристиянських. В. Стус, схильний зіставляти, а не протиставляти віровчення, знаходив чимало важливих для себе думок у буддизмі, зокрема, при аргументації важливого процесу утаємниченості, набування, адже народитися на світ – замало, а тим паче поетом, варто, усвідомивши свої можливості, свою унікальність і відчувши долю, здійснювати призначення «бути медіатором двох різних світів» [32, 479]. Для цього можуть бути використані найрізноманітніші духовні джерела.

Юдаїзм, буддизм, християнство; масонство, гностицизм; Біблія; апокрифи – релігійно-філософський контекст, у якому дослідники розглядають «самособоюнаповнення» В. Стуса. Це не еклектика, а світоглядний синтез активного розуму. Питання, на які не дає відповіді канонічне Святе Письмо, можуть бути прояснені за допомогою інших релігійних першоджерел. Можна погодитися з думкою Ніли Зборовської, що «ставлення В. Стуса до християнства – типово українське, традиційне» [145, 43], але це якщо взяти за основу концепцію Г. Сковороди, в якій містичне переживання Бога винесене за рамки конфесійної схеми в глибини раннього християнства, в моменти божественного осяяння. В. Стус довів своїм життям, що існування містичної практики не завершене епохою Христа, трактував навіть своє найближче оточення (зокрема дружину та маму) крізь призму містичної семантики, користаючись можливостями «жертвослова» (Тамара Гундорова), а не лише «сплавом реальних почуттів і [...] поетичного піднесення» [262, 61].

К. Москалець обґрунтував сакралізацію В. Стусом побутових і родових зв'язків, осмислюючи феномен «Часу творчості». Аналогічна ситуація спостерігається і в «Палімпсестах». Поет зізнався, що його бентежить, «[...] може, поетична містика. Але я вже бесідую з Вами – наче з духами [...] бо я вже теж дух... вони, духи, вищі всяких турбот» [328, 445]. Любовна лірика В. Стуса має інший смисловий відтінок, ніж у творчості українських поетів, зокрема,

Т. Шевченка, І. Франка, А. Малишка, Б. Олійника та ін., в яких жіночий образ універсалізовано, іконізовано. Вона викликає асоціації з євангелічним трикирієм, що тримається на сюжетній осі пам'яті про любов:

«Любов ніколи не переминає. Пророцтва зникнуть, мови замовкнуть, знання зникне...

Тепер же застаються: віра, надія, любов – цих троє; але найбільша з них – любов» [Послання апостола Павла до коринтян; 13:8–13].

Любов як стан – той імпульс, що активізує мистецьку уяву і спричиняє народження, як правило, лірики, котра має певні жанрові ознаки. Окрім цього, любов може стати основоположною засадою, провідною етичною категорією, джерелом, з якого черпає письменник енергію для розбудови власного «я» і виходу далеко за межі інтимної сфери у творчості.

Як предмет літературознавчого дослідження жанр любовної лірики має, на думку Галини Юзків, другорядні позиції в літературознавстві [395, 1], оскільки любов (у розумінні стосунків між чоловіком і жінкою) в порівнянні з громадянською позицією, світоглядними принципами, генетично-психологічною структурою особистості сприймається якщо не меншовартісною, то принаймні як додаток до цих, на думку більшості, основних характеристик суб'єкта-громадянина. Ця проблема сьогодні частково розв'язується завдяки дослідженням Олесі Мудрак, яка докладно розглядає «семантику любовної, інтимної й еротичної лірики, що мають спільну основу – «філософію серця», але відрізняються вагомими смисловими нюансами, не підмінюючи одна одну» [246, 6]. Галина Юзків умотивовує тезу про визначальність української любовної поезії з ознаками петраркізму, «наділеної високою культурою сублімації та платонізму» [395, 15].

Проблема української художньої еротики, порушена Олесею Мудрак, може бути розгорнута й інтегрована в площину експресіонізму, адже любов у цій стильовій



структурі має свої особливості: вона сягає межового ступеня інтенсивності – над урвищем шалу емоцій, коли весь світ «опроти себе» (В. Стус), як у драматичній поемі «Одержима» Лесі Українки, коли почуття «дорівнює смерті» (Liebestod) [84, 46], набуває гностичного значення.

Проте любов не часто фігурує в студіях про експресіонізм, очевидно, тому що сердечні переживання героїв ніби поступаються глобальним соціальним, географічним, культурним кризам, які викликають відчуття апокаліпсису і породжують катастрофічні настрої і видіння. Творча криза, криза віку, світоглядна криза – все це потрапляє в поле зору дослідника, а сердечна лишається на маргінесах літературознавчої свідомості. Це спостерігається і на прикладі любовної лірики В. Стуса, якій у критичній рецензії часто відведена другорядна роль на противагу яскравим філософічним поезіям. Натомість вона не лише доповнює, а й увиразнює його онтологічну й екзистенційну позицію. Олександра Фролова, за власними спогадами, зізнавалась, що ніхто не зміг подарувати їй душі, «такої, як зросив Василь Стус» [цит. за 333, 146]. Ще одна віха особистого життя В. Стуса – взаємини з Алою Горською. «Він і вона – це люди одної структури, але з різними психотемпераментами. Вони дуже ніжно одне одного любили. Вони любили одне одного так, як тільки можуть люди одного плану, однакові на зріст, духовно, мається на увазі.

Василь був людина, приречена від любові зійти на свою Голгофу» [262, 93].

Та найвищим проявом чоловічої вірності було його ставлення до Валентини Попелюх, яку він трактував не в поняттях жертвності: «Дарувати себе – так само небезпечно, як і бути обдарованим» [329, 144–145]. Багатий матеріал у такому аспекті наведено у студіях Михайлини Коцюбинської [191] і мовознавця С. Богдан [40], які, аналізуючи епістолярій В. Стуса, висвітлили його взаємини з дружиною, котра «гідно й віддано несла свій хрест. Мож-

ливо, без усвідомлення Стусом цієї вірності його хрест був би набагато важчим» [186, 3].

Михайлина Коцюбинська писала, що поет свою дружину ідеалізував, «... домислювавши узагальнював і підносив на якийсь п'єдестал» [262, 61]. Він умів любити, а не фантазувати на порожньому місці, володів «третім оком», розвинутим в експресіоністів, здатним бачити те, чого не могли інші. Його сердечне ставлення до Валентини Попелюх сприймалося як «любов Орфея до Еврідіки. Він її й страждання любив» [262, 61]. Відоме майже хрестоматійне висловлювання В. Стуса про те, що «Ми з Тобою [...] вже в історії, то ж будьмо гідні місії своєї» [328, 300]. Піднесення подружніх стосунків до рівня місії, переведення інтимно-чуттєвого на рівень трансценденції, інтенсифікація, концентрація почуття до стану «кристалізації», зміни структури почуття в позицію «над» (надчуттєвість, надемоційність), зумовлюють відповідний рівень узагальнення.

... ми разом поєднаємось серцями,  
відступляться обожнення і гнів  
перед Тобою, Матере і Діво,  
перед Тобою, Друже і Жоно [330, 84].

«Краса чистоти непорочної» дружини відбита в дзеркалах поетової сутності, тому в його віршах вона, будучи центральним образом, постає рівновеликою образу первозданної Жінки, втілює ідею жіночності. Культ Дами *серця* в експресіоністичному масштабі постає як культ Дами *Серця*, що є результатом найвищого ступеня сублимації, свідченням платонічних переживань експресіоністичної сили.

Цей пласт поезії В. Стуса засвідчує факт «ейдологічної редукції» (Е. Гуссерль) аж до редукції трансцендентної, чистого, неопосередкованого еґо. Проступає «контур всепочуття» (В. Стус) при збереженні реальних стосунків і емпіричного образу жінки, що набуває магічного сенсу:

Вбери пречисту сукню,  
розпукни в сто люстерок,  
аби я розгубився  
між сміхом і плачем.  
Осліплий і оглухлий,  
знімілий і отерплий  
лечу на твій сліпучий  
всеочисний вогонь [334, 151].

Як зізнається В. Стус, єдине опертя для нього в світі  
– дружина і її любов.

[...] У біді  
вже напівмертвий, я в тобі єдиній  
собі вертаю певність, що живий,  
і жив, і житиму [...] [334, 52].

За спостереженням Михайлини Коцюбинської, В. Стус у ранній поезії «увесь віддавався на волю емоцій, згодом прийшло більше відсторонення, розумові конструкції, предметність, образна кристалізація. Звичайно, «поезія жару» не зникла. Та від традиційних «зовнішніх» словесних проявів пішла вглиб, у внутрішню форму слова...» [191, 173].

Михайлина Коцюбинська розмежовує поезію В. Стуса на два види залежно від характеру вияву почуттів, простежує процес трансформації слова імпресіоністичного в експресіоністичне, вказує на синтез цих двох стилів, що проявляється в любовній ліриці («Місячне сяйво лле...», «З зазубреними берегами озеро...», «Горить сосна – од низу до гори...», «Ти підійшла – а я тебе не ждав...», «Ти десь живеш на призабутім березі...», «Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...», «Дозволь мені сьогодні близько шостої...»). Слова М. Рильського з одного з віршів «де крізь метелицю одна-єдина мить горить одкритому засліпленому зору» образно визначає суть такого явища. Ніжність, витонченість почуття, вміння побачити найменший порух уст, відтінки усмішки, відокремити кожную

сльозу і визначити її форму, зауважити мікротінь у очах коханої, відчувати її серце і думки на відстані – вся ця імпресіоністична палітра, занурена в універсальну сутність архетипу Любові, набуває експресіоністичної сили та інтенсивності.

«Модерн – свято для ока... Завдання художника – потрапити через око в душу...» – писав В. Зарецький [144, 16]. Завдання експресіоніста – сягнути глибин суті через «видноту самовиявлення», через наломи серця вернути утрачену душу в прапервні.

Я буду тільки тінню тіні тіні,  
спаду з лица, із досвіду, із літ,  
єдиним серця жилавим листочком  
котитимусь під вітром власних бур.  
... Померти на дорозі повертання –  
занадто солодко, аби Господь  
нам не поклав у долі узголів'я [334, 90–91].

Творчість В. Стуса періоду «Палімпсестів» ґрунтувалась «на думці про певну первородну субстанцію, закладену в глибинах людського духу, незалежну від людини, від її свідомої діяльності, вільної від деформуючого впливу зовнішнього світу, від несправжнього соціально-історичного буття», – так характеризував Л. Андреев «первородний» експресіонізм [3, 11]. Це ж стосується і уявлення про семантику жіночої сутності: «Ідеалізація жінки в поетичній метафорі, зумовлена платонічними переживаннями, сублімованими еротичними спалахами, призвела до її сакралізації, перетворила на об'єкт поклоніння, ставши константою стильової тенденції петраркізму» [395, 7]. У просторі експресіонізму, зокрема, лірики В. Стуса, петраркізм збагачується орфічним досвідом поета, і осяяні світлом ідеальної любові константи петраркізму (очі, руки, волосся, серце) насичуються енергією живого болю, узгоджуючись із притаманною поетові ідеєю «трагічного стоїцизму»: «як серця гуділи в трубежі і уста затамували муку» [334, 190];

«бо серце стало на порі, бо шалом пойнялось» [334, 188];  
«тобі оббухли слізьми губи білі» [334, 37].

Зажди! Нехай паде над нами дощ  
спогадувань святошинських, пречиста.  
О залишись! Не смій іти до міста  
занудливих майданів, вулиць, площ.  
Ти ж вирвалася, рушила – гірський  
повільний поповз, опуст, розпадання  
материка, раптовий зсув і дляння,  
і трепет рук, і тремт повік німий [334, 37].

У вимірі експресіонізму градація любові сягає тих меж, за якими починається містичний досвід осяяння і провидіння.

У пошуках адекватного відображення таких переживань В. Стус звертався до лексичних надбань різних часів і культур. Слово з його семантичним наповненням у його синтаксичному, ритмічному, інтонаційному розмаїтті є найпершою умовою структурування будь-якої стильової моделі. Коли йдеться про експресіоністичну модель, то на перший план виходить конотація, яка містить інформацію про експресивну силу та оцінну вартість слова. «Палімпсести» В. Стуса являють світові слово, що зреалізувало себе, це, як сказали б експресіоністи, слово, яке не має, воно є. Так висловився про троянду К. Москалець у поемі «Для троянди»:

Троянда не грає.  
Троянда не має маски.  
Троянда не має ролі.  
Троянда не має –  
Вона Є [242, 10].

Г.-Г. Гадамер, розробляючи проблему мови як середовища герменевтичного досвіду, а конкретніше, простежуючи процес формування поняття «мова» в історії західної думки, вказує на те, що «... існує [...] зовсім не грецьке уявлен-

ня про мову, набагато ближче до її буття [...] маємо на увазі християнську ідею інкарнації» [60, 387], явлену в таїні Трійці, коли подія народження Бога-Сина передбачає обов'язковий момент жертви, який оформляється в акт вселюдської спокути і стає запорукою спасіння. Ця подія якнайтісніше пов'язана з проблемою слова, адже «Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього» (Святе Євангеліє від Івана). Г.-Г. Гадамер пише, що «екзегеза додає в озвученні Слова таке саме диво, як і в тому, що Бог став плоттю» [60, 388].

«Містерія інкарнації», процес ословеснення («отілення») всього того, що отримало назву – феномен В. Стуса, може бути визначене як «і слово сталося тілом», «і життя було в нім, а життя було світлом людей. А світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його». Збереження тексту Євангелія від Івана і заміна «Слова» на «слово», «Нім» на «нім», «Світло» на «світло» вказує на аналогічність самого процесу і жодним чином не ставить поета та історію його «самособоюнаповнення» на один рівень з біблійними подіями, хоча така спокуса, як зауважує К. Москалець, і виникає [244, 247–248].

Напрошується ще одна аналогія: щодо слова з експресіоністичного стильового простору, адже експресіоністичне слово за своєю роллю, суттю й процесом народження найбільш наближене до Слова з Біблії. Символісти також оперували Словом, яке радше мало спіритуалістичний характер, означало його космічну потенційність, натякало на сутність речей, але не було річчю, не утримувало річ у собі, як це властиво експресіоністичному слову.

Збірка «Палімпсести» – це презентація *процесу* пізнання, що надавало поезії онтологічно-епістемологічного характеру. Процесуальний момент включає в себе і зв'язок між «ось-буттям» (Гайдеггер) слова та його історичною природою. У «Палімпсестах» відбувається злиття двох мов-

них горизонтів – сучасного й давноминулого, архаїчного. Це є однією з найперших ознак інтенціональності Стусового тексту. Архаїзми та старослов'янізми можна назвати інтенціоналами, що засвідчують наявність естетичної концептуалізації людської екзистенції. Слів цих не так багато: торжество, еси, есм, рамено, благовість, ліпота, шкаралуща, стерп, предтеча, камо грядеши, глас, шело м'янем, мста, перст, скверна, єдина, здревілий, ім'ярек, піє, тать, рече, сущий, длань, лик, несть, лодія, кметь, словеса, бран, комоні [334]. Їх «щопта» ущільнює художню тканину збірки, поруч з іншими семантичними ресурсами створює потужне емоційне поле тексту:

... Пітьма  
розсипалася по підлозі  
в усій непевності й погрозі  
і вже нема надії в Бозі  
і ні душі довкруг нема.  
Лиш ти. Як перст... [334, 210].

Експресіоністська стильова модель характеризується наявністю емоційної лексики, яка виявляє особливу напругу відчуттів і виняткову важливість подій, що ці відчуття викликали:

На всерозхресті люті і жаху,  
на всепрозрінні смертного скрику  
дай мені, Боже, чесного шляху,  
дай мені, Боже, гордого лику! [334, 153].

І справа не тільки в тім, що витримується рима («скрику» – «лику»). Поняття «лик» вказує на відповідну позицію в релігійній системі цінностей – приналежність до святості, є проявом «градуса» духовності, просвітленості. Слова такого плану виводять поезію за межі буденності, інтегрують у протилежний інформативно-утилітарному і навіть психологічному простір, наближають текст до візійного.

Дуже точно різницю між поняттями «лице» і «лик» прокоментував В. Лепакін у книзі «Ікона та іконічність» [214]: «Якщо лице належить до сфери емпіричного, то лик виражає онтологічне начало, він – «виявленість онтології назовні» [П. Флоренський – Г. Я.]. Якщо особа – явище, тобто має феноменологічний характер, то лик належить до сфери сутнісного, він ноуменальний. Якщо лице фізіологічне і психологічне, то лик – метафізичний. Лице тимчасове, лик – непідвладний часові; лице тлінне, лик – нетлінний; лице суб'єктивне, лик – об'єктивний; лице душевне, лик – духовний; лице актуальне, лик – потенційний; лице – це дійсність, лик – заданість» [214, 106]. Цитата екстраполюється у сферу слововжитку поезії В. Стуса, показуючи, які емоційні та смислові модуляції характерні для його образної системи, якого усвідомлено важливого значення він надавав слову, якими критеріями послуговувався у виборі лексики.

Та всеобрушає нестерпно  
двопогляд. У ньому ти суцый,  
померлий, пантруеш живого,  
зориш за померлим – живий [334, 140].

Експресію побільшує синтаксична конструкція «суцый, померлий», оскільки уточнення «померлий» до «суцого» є моторошним парадоксом. Окрім цього, звукова оркестровка, ритм є також важливими чинниками для утримування емоцій на найвищому «щовбі».

Відтінку міфічності, легендності надає «щирим злотом кута брама лісу, залісу, узлісся ...» у вірші «Зворохобилися айстри...» [334, 92]. Звукопис слова «здравілий» у фразі «Здравілий дух постане ув огромі порожнечі» спрямований на посилення ефекту твердості. Рядки «ліпота благого супокою» викликає стан молитовного гармоніювання буття («Налетіли голуби червоні...» [334, 208]).

Оперуючи словом «мста», Стус наповнює простір вірша ритмами жорсткості, цілеспрямованості, впевненості:



Боже, не літості – лютості,  
Боже, не ласки, а мсти,  
дай розірвати нам пута ці,  
ретязі ці рознести.

.....

Боже, розплати шаленої,  
Боже, шаленої мсти,  
лютості всенаученної  
нам на всечас відпусти [334, 64].

Нагнітаються до сарказму шляхом вживання «то хто єси?» емоції у вірші «Ну й долечка!..» [334, 188]:

Ну й долечка! Прождати на життя –  
і всенедочекавшись – померти!  
То хто єси?..

Застаріла лексика, що була просто «опома» (назвою), в поезії В. Стуса здобуває собі сучасність, оновлюється завдяки включенню в процес поетового «самособоюнаповнення».

Г.-Г. Гадамер («Поезія і філософія») звернув увагу на твердження М. Гайдеггера, суть якого полягає в тому, що «колір є кольором найбільше тоді, коли з'являється на полотні великого майстра, а камінь ніколи не буває більшою мірою каменем, ніж тоді, коли вмурований у колону, що підпирає фронтон грецького храму, і, як відомо, тільки у музиці тон вперше стає тоном, тоді можемо запитати, що ж означає для поетичного слова і мови бути мовою і словом у вищому їх розумінні, що ми можемо з цього почерпнути для осмислення онтологічної сутності мови?» [61, 212].

На порушене питання можна отримати відповідь, якщо проаналізувати якісні зміни, простежити процес інкарнації слова «палімпсести», що в «руках» майстра набуває пульсуючого згустка енергії, стає джерелом еманції емоцій і смислів.

Михайлина Коцюбинська у статті «Стусове «самособоюнаповнення» однією з найголовніших констант Стусо-

вої поетики називає внутрішню структуру палімпсестів, що означає: «на давнішній текст нашаровуються пізніші, новіші, але не стираючи, не нищачи пратексту – він вступає виразно, взаємодіючи в оригінальний спосіб із пізнішими нашаруваннями, зумовлюючи своєрідну динаміку й багатовимірність поетичного слова. Спогади, враження – давні, ще і ще давніші – відсуваються на задній план, осідають, але проглядають крізь пізніші напластування, крізь «застиглість добре пійманої миті», творячи нову єдність. Нову багат шарову конструкцію, в якій вгадуються підводні частини айсберга» [193, 142].

Дослідниця визначає образ палімпсестів як «ключовий для образно-філософської проблематики Стусової поетики» [190, 19]. Враховуючи поліваріативність цього слова, можна також стверджувати, що принцип палімпсестів – не стільки стильовий принцип, скільки життєтворчий (у розумінні творити життя, народжувати себе), суть якого полягає в постійному «переписуванні» себе, нашаруванні своїх «подоб» одна на одну.

Текст «Палімпсестів» надається до аналогії з «християнською містерією інкарнації», коли передбачено моменти жертви, спокути й спасіння – відновлення – оновлення. Смерть і воскресіння – основний зміст ключового (єдиного) слова й ключової категорії «палімпсести» самого В. Стуса і, відособлено, життя як такого, яке є, врешті, суцільним і постійним умиранням – народженням.

Слово «палімпсести», знову ж таки за аналогією, виступає тим єдиним, яке являє світові поетичний феномен В. Стуса. Воно єдине у смисловій множинності, «усміх Єдності над стрімким потоком сотворень», це – «усміх Єдиного над тисячами народжень і смертей», арена «всеможливих утворень, зачатъ і існувань» [66, 137–138]. Над поверхнею слова «палімпсести» зімкнулася глибина множинності, *шлях* мислення, світло, в якому стають видимими барви (перифразований вислів Томи Аквінського про слово).

Архаїзм «палімпсести» переходить у розряд сучасних, воскресає до нового життя в новому мовному просторі. Такий результат творчої діяльності поета, здатного відчути акциденцію слова (силу, енергію) й активізувати її, адже цим поняттям послуговувались у творчій практиці й раніше (наприклад, П. Карманський), однак воно так і лишилося архаїзмом.

Спосіб вживання давньоісторичної лексики, і той зміст, що вона покликана нести, – все набуває в ліриці В. Стуса характеру ритуалу «дарування – себе і вилучування – себе» як «діалектика самовиявлення і утаювання, що панує у таїнстві мови...» [61, 215], у ключових словах, які «ще повнодзвонні, / як мед пахучі та п'янкі, / слова, що в глибині бездонній / пролежали глухі віки / («Я світ увесь сприймаю оком...», [112, 25]). Ось лише кілька прикладів: щовб (шпиль гори, прямовисна скеля), опуст (шлюз), потир (чаша або келих, яким користаються під час виконання християнських релігійних обрядів), ярий (не в розумінні яскравий, як подає першим значення словник, а в розумінні світлий, білий, прозорий), басамани (криваві смуги на тілі), яскиня (печера), гражда (садиба) і т. д. Слова підібрані з метою створити вражаюче за силою емоційного вияву й впливу зображення, оскільки і семантика, і звукопис становлять єдність, доповнюють і увиразнюють одне одного.

Слово як звукова субстанція передує слову як графічному знаку. Слово мовлене – це те ж коливання світлохвиль, його природа – ритмічна. Сила виголошеного тексту, особливо поетичного, побільшується завдяки тому, що на інтелектуально-змістовий фактор накладається відчуттєво-емоційний. Серед усіх стильових структур за особливим значенням сенсорики виділяються імпресіоністичний, експресіоністичний і символічний, проявляючи, таким чином, свою залежність від містично-іраціонального, інтуїтивного первня. «Поезія [...] живе примхою думки, що не хоче розлитися в акорді, і акорду, що залишає тремтіння

невисловленої думки» [302, 457]. Не кожен автор свідомо працює над звуковою фактурою твору, оскільки мова, слово самé виявляє свій ритмо-звуковий потенціал, що, насамперед, і вказує на «причетність до божественного глаголу» (В. Базилевський). Однак не завжди слово саморозкривається у своїх можливостях. Вольове втручання, клопітка робота, шліфування, пересіювання словоформ заради єдино можливої – це прикметна риса великих поетів.

До тих, хто систематично, цілеспрямовано працював над формуванням себе як творчої особистості, маючи, певна річ, неординарний талант, належав і В. Стус. Робота зі словниками, зокрема, штудіювання старослов'янської, багатий читацький досвід (свідома опора на світові шедеври), обрана тема кандидатського дослідження (джерела емоційності тексту) – все це засвідчує велику роль розуму, що ніяким чином не заперечує експресіоністичної природи його поезії, а лише вказує на специфічність, індивідуальність художнього профілю. Екстатично-вибуховий характер В. Стуса, тривання на межі емоції уживались з великою волею, яка була своєрідною гамівною сорочкою для душевного, а відтак словесного нурту.

Лірика В. Стуса засвідчує філігранну роботу над словом. Це, передовсім, виявляють варіативність і варіантність текстів.

Звернення до старослов'янської, архаїчної лексики, творення тезаурусу на основі знань, почувань, сновидінь, візій – це спосіб активувати власну і колективну пам'ять, підняти її з «найпотаємніших комор онтогенетичних відчуттів» [В. Стус], задіяти архетипи. У такому разі можна говорити про архетип мови, архетип слова. В енциклопедичному викладі масонської, герметичної, кабалістичної і розенкрейцерівської символічної філософії в статті про Тота Гермеса Трисмегіста подається уривок, де зафіксовано зміст видіння Гермеса, в якому він зустрічається з Великим Драконом – персоніфікацією Універсального Життя – і в

розмові з ним довідується, що «до того, як було створено видимий всесвіт, була відлита форма. Ця форма називається Архетип, і цей Архетип був у Верховному Розумі задовго до того, як почався процес творення. Уздрівши Архетип, Верховний Розум був зачарований Своєю власною мислю; тому, використовуючи Слово як могутній молот, він видобав пустоти в первинному просторі і вилив сферичні форми, а потім посіяв у нові тіла насіння живих речей. Тьма внизу, піддавшись молоту Слова, перетворилась у впорядкований Усесвіт. Елементи були розділені на порядки, і кожен з них породив живі істоти. Верховна Істота – Розум – чоловіка і жінку, які породили слово; і Слово, підвішене між Світлом і тьмою, утвердилось іншим Розумом, який називався Робочим Майстром – Зодчим або Виробляючим Речі... Слово перебувало в русі, подібно як дихання в просторі, і викресувало Вогонь через тертя» [373, 115].

Доволі просторе цитування «ненаукового» джерела виправдане можливістю аналогій, які допомагають збагнути, що синтетична семантика поетичних книг «Час творчості» і «Палімпсести» В. Стуса не вкладається в жодну з відомих, окремо взятих, ні релігійних, ні філософських, ні естетичних канонічних, академічних доктрин, заторкує тонкі матерії, проектується в ефірний простір. Тут не можна обмежитись, як і в містичному експресіонізмі загалом, мімезисно-традиційними моделями і підходами в потрактуванні й розкодуванні авторських концепцій, слово- і мислеформ – тобто Стусової герметики.

«Традиціоналізм – це прокляття сучасної філософії, зокрема, її європейських шкіл», – написав М. П. Холл (знавець окультної світової літератури і культури). Можна екстраполювати це твердження і в площину українського літературознавства, особливо, коли йдеться про такі гетерогенні явища, як експресіонізм і, конкретно, про поезію В. Стуса, про природу самого пізнання через переживання, що виходять за межі власне лірики у простір психології,

метафізики, ноосфери (вчення В. Вернадського, експерименти Н. Тесли, М. Козирєва).

Для адекватної передачі неортодоксальних відчуттів і станів В. Стусу потрібен був свій глосарій. Б. Підгірний, на прикладі аналізу його віршів у ситуації «мовного моменту», підтвердив відому думку про те, що кожен серйозний автор пише, щоб прояснити себе, перевести національний горизонт мови в універсальну, трансцендентну сферу.

Крізь призму архаїчної та старослов'янської лексики розкривається підґрунтя апріорних концептів, спроможних до ненастанного самооновлення онтогенетичної суті людського існування в екстремальній ситуації вибору. У вірші «Мені зоря сіяла нині вранці...» В. Стус сформулював такий екзистенційний імператив: «... бо жити – то не є долання меж, а навикання і самособоюнаповнення...» [334, 47], що виконують роль доцентрової сили, яка втягує в семантично-сугестивну орбіту інші поняття аналогічного значеннєвого ряду.

Михайліні Коцюбинській належить аргументована інтерпретація Стусового самособоюнаповнення [193, 137–145], передусім процесу, що забезпечує неповторність поезії, тренажу художнього мислення з метою «створити умови, ґрунт для будівництва духовної оселі для Бога»; самопорятуватися і здобути «запоруку неперервности духовного розвитку народу, його культури» [193, 143]. Суть такого тренажу, на думку літературознавця, розкрита в словах В. Стуса: «Я назвав би цей тренаж тренуванням своєї здатності бути вільним від себе, звільнитися од себе і бути чистим глядачем себе – справжньої людини» (з листа до батьків, 1975). Тут ідеться про акт контемпляції (споглядання). Як твердили наступники Бернарда Клервоського (1091–1153) – творця середньовічного містицизму – «людина в стані споглядання перевищує себе саму (*supra semet ipsum*), переступає межі людського ума (*intellectus humani metas non propria industria, sed ex revelatione divina transcendit*)» [342, 278].

Знайти синонім до Стусового «самособоюнаповнення» і вказати мету, що спричинила сам процес, – не просто, хоча слово викликає асоціації з поняттям «справжня людина». Воно концентрує множинність конотацій, серед яких одна з найважливіших смислових функцій належить семантиці смерті. «У «Палімпсестах» тема смерті – одна з домінуючих», – пише В. Івашко [156, 115]. «Надвисання в смерть» – обов'язкова прелюдія до п'єси самонародження, котра, як твердить митець, почалася вже давно.

Тепер збагнув: життя на рівні смерті.  
Світанок – смерть. У двері стукіт – смерть.  
Смерть – усмішка коханої. І сніння –  
смерть, смерть і смерть [331, 86].

Через «надвисання в смерть», завдячуючи власному досвіду «смертеіснування», В. Стус здійснює трансценденцію.

Перефразовуючи міркування Ф. Ніцше про «миль смерті» у християнстві, можна сказати, що В. Стус, як і Ісус Христос, помер не для спасіння нації, а щоб показати, як треба жити. Самособоюнаповнення В. Стуса – це практика духовного подвижництва. Євангельський імператив «Ніхто не приходить до Отця інакше, як через Мене», В. Стус витлумачив не так, як пересічний християнин (проміжна ланка між людиною і Богом-Отцем). Поет обрав Христовий шлях – дорогу болю і страждань, віри в долю і покликання зреалізувати творчий потенціал, виявляючи абсолютну незалежність від суспільних обставин.

Реалізуючи самособоюнаповнення, В. Стус уникає посередників, навіть таких могутніх, як Ісус Христос, знаходить особистісне містичне відчуття єдності з Божественним Началом. Як зауважує І. Качуровський, це Начало може бути «плюралістично роздрібнене на масу богів і божеств», а може бути «сконденсоване в постаті Єдиного Бога, Творця і Вседержителя» [161, 33].

Процес самособоюнаповнення засвідчує шляхи ірраціонального єднання поета з позачуттєвим, на яких про-

ступують «відчайдушні, на межі всіх фізичних і духовних сил, спроби наблизитись до «Отця», відновити онтологічну єдність між Ним і людським «я»...» [156, 118]. Під цим «людським «я» треба розуміти Стусове Я, котре фокусує в собі досвід, особисто пережитий поетом, що підтверджують матеріали збірників «Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників», «Не одлюбив свою тривогу ранню...», «Нецензурний Стус», спогади Михайлини Коцюбинської, Надії Світличної, Є. Сверстюка та ін. Вони засвідчують схильність В. Стуса до гіперемоційності, надвразливості, здатності бути «патологічно чесним». Життя поета характеризується інтенсивними пошуками «страсної дороги», ототожненої з містерією Ісуса Христа, шляху очищення від зовнішніх нашарувань, удосконалення, наближення до Бога через інтуїтивне духовне сприймання. Така релігія – природня, універсальна, не обмежена ніякими догмами, витолоченими філософіями і теоріями, – як висловлювався сам В. Стус. Є раціональне зерно в наступній тезі: «На містичному рівні не існує особливої різниці між релігіями, тому що досвід фактично такий самий» [347, 117].

Частина герметичних віршів «Палімпсестів», («На вітрі палає осика...», «Деь музика лунає...»), та «Часу творчості», на думку К. Москальця, – «це не глосолалія містика, на якого найшов Бог», хоча у творах В. Стуса відчутний «ще гарячий і живий містичний досвід поета, записаний ним власноруч» [244, 228, 232]. «Герметика» В. Стуса – чиста глосолалія не в розумінні екзальтації, а в розумінні присутності таємниці, що відчувається і на рівні змісту (невловимий), і на рівні ритмо-фоніки. У таких віршах обґрунтовується екзистенційність Істини, яку осягає автор, виважуючи універсалізовані екзистенціали на зразок усевитончуваного болю, безбережжя, усепокори, всенаученної лютости, всеспогадування, всенезустрічі-всепрощання, всепрозріння смертного скрику, всерозхрестя люті і жаху, всеочисного вогню, всеспалення, всеспадної дороги, усевельможної,



всепрощеної длані, всебезруху, всеобрушного, всенепогасного вогню, всеперелету, всенищівності, всегнівності, всещедрості тощо. Префікс «все» виконує «експресіоністичну» роль – максималізації, концентрації, виказує масштаб універсальності й архетипної глибини, особливо якщо врахувати тотальність цього принципу словотворення на базі лексики з експресіоністичною семантикою кореня (хрест, біль, крик і т. д.). Такі словесні ареали – джерела потужної еманациї смислів і емоцій.

«Глосарій» В. Стуса – особистий досвід втаємниченого в метафізичне знання, приховане за позірною оболонкою емпіричного досвіду, тому автор використовує особливу образну мову містиків, здатних пережити осяяння. Раптовий спалах підсвідомості висвітлює Істину, відіграючи роль першоімпульсу в наближенні до Божественних таємниць («Час творчості»). «Палімпсести» – об'єктивований етап «возношення» періоду «Часу творчості», закріплений станом «преображення», екзистенційним вибором аскези (цю роль відіграло заслання). Автор «Палімпсестів» долає абсурд буття, крок за кроком наближаючись до Бога.

В. Стус як містичний автор трансформував значення загальноновживаних слів до власного досвіду духовного подвижника, який розуміється на ціні втрати «дзеркальної замкнутості знака і повідомлення» [41, 356], знається, що таке притінь, примерк, крик крику, крику крик, край краю, тінню тіні тіні, скраю всіх скраєчків, дорога всedorogi, тліну тліну тлін, «я магма магми, голос болю болю», розлука-незустріч, життєсмерть, смертеіснування.

Містика виявляє себе і на рівні енергетики, ритміки, фоніки, бо, як зауважує І. Качуровський, такого плану почуття, «як і всі явища в житті людства, підвладне законові хвиль і коливань» [161, 33], і «містичним може бути не тільки зміст, а [...] звучання мистецького твору (фоніка «Ворона» Едгара По)» [161, 37]. Тотально-звуковий образ «Палімпсестів» як певним чином структурованого вібраційного простору – це

маніфестація первинної заданості, що поділяє характер своїх коливань з божественними джерелами.

Оскільки «гармонія розглядалась великими мудрецьми як стан, що безпосередньо передує красі» [373, 283], то, власне, все в світі перебуває в нескінченному русі до неї і навіть, досягнувши гармонії, перебуває в темпоральному вимірі, що тяжіє субстанціонально до експресіоністичного. Звукова подоба слова – архіважлива у феномені одкровення. Філософське й терапевтичне значення звуковібрацій оцінювались усіма цивілізаціями. «Кожний елемент у Природі має свій нотний ключ. Якщо ці елементи скомбіновані в складну структуру, результатом є струна, яка, коли зазвучить, примусить розпастися складники» [373, 292]. «Палімпсести» В. Стуса – містична система не тільки змістом, закладеним у слова, але й звучанням. За аналогією до уявлення Піфагора про звукову ікону Всесвіту, цю книгу можна назвати поетичним монохордом, де верхній кінець струни прикріплений до абсолютизованого духа, а нижній – до абсолютизованої матерії. Якщо брати до уваги процеси обоження і кшталтування, то правомірно порівняти збірку з ініціаційним храмом древніх жерців, конструювання якого відбувалося зі врахуванням принципів, що лежать у основі феномену вібрацій.

Інтуїтивний, інтроспективний шлях до «Гармонії як прояву Волі вічного Добра» [373, 283] засвідчує постійне становлення особистості на дорозі довгих самопроминань, самоодсади, самопереростання, самопочезання, самовтечі, видноти себевиявлення, самосебезмертвіння в довірах, самоуникання, самовигнання, самонаближення, самострати, самопочезання.

Такий шлях переповнювався небезпеками й спокусами, вимагав неабиякої волі духу, здатності відрізнити істинне від неістинного, тому, як спостеріг К. Москалець, «хоч там що, але часами в його віршах проривається голос нелюдського...» [244, 236]. Тоді з'являлись душевний холод і жорстокість (садомазохізм – Ю. Бедрик), у стані

прірви прикінця, безокраю марень, спроневіри, притоми. У «Палімпсестах» перейдено, перебуто, пережито ті етапи екзистенційних напружень, які в суфіїв накреслені як Пошук – Любов – Містичні передчуття – Відчуження – Незалежність – Єдність – Сум'яття – Досягнення цілі в Небутті. Зміст тезаурусу, виробленого поетом, можна визначити за аналогією поступовості духовного зростання, наведеного в книзі «Суфійські ордени в ісламі» Дж. С. Трімінгема [347, 129]: 1) плотська свідомість домінує, душа завмирає в оманах; 2) в душі звинувачення борються з виправданням, душа ще не змирилась; 3) душа підноситься; 4) плотська свідомість витіснена і душа заспокоїлась; 5) душа знайшла заспокоєння «в Бозі»; 6) заспокоєна душа прийнята; 7) душа осяяна і освячена. До речі, кольоровий відповідник цих стадій такий: 1) голубий (груди); 2) жовтий (серце); 3) червоний (дух); 4) білий (таємниця серця); 5) зелений (таємниця таємниці); 6) чорний (глибоко всередині); 7) безколірний (сховище («земля») таємниці) [347, 128]. Р. Криловець спостеріг, що в «Палімпсестах» забагато синього, холодного кольору. Там немало й жовтого і його різновиду – бурштинового. Але, мабуть, домінує темінь і чорнота. Згідно з суфійськими критеріями, чорний – ознака передосвячення. Таку кольорову домінанту має тезаурус В. Стуса – система значень, що покликані показати шлях містика, котрий синтезує онтологічний досвід різновекторних релігійно-філософських доктрин Сходу і Заходу.

Р. Криловець зазначає, що «незадовго до смерті В. Стус відкриває для себе релігію, до якої ішов усе життя, яку вивірив і виплевав у своєму серці [...] Поет знаходить себе у чань(дзен)-буддизмі! Тому його творчість слід розглядати і крізь вчення Бодхидхарми – дзен-буддизм» [198, 167].

У творчості В. Стуса, за спостереженням К. Москальця, наявні ремінісценції вчень «грецьких орфіків та піфагорійців, індуських брамінів, християнських містиків» [244, 232]. Можна додати до цього переліку неоплатоніків, розглядати

доробок В. Стуса крізь призму конкретних концепцій Плотина або Екхарта. Характерна для образної структури «Палімпсестів» спорідненість зі Святим Письмом, адже основу морально-етичних, екзистенційно-філософських пошуків письменника становить християнство зі всім комплексом символів, сюжетів, ціннісних координат, але він не поділяє стереотипів жодної канонічної церкви. Варто не забувати, що «Святе Письмо – єдине своїм релігійним змістом, хоч і проявляє багатообразність зовнішньої форми і дає уявлення про часову тяглість зображуваних подій. Тим то для християнина доконечно читати все Святе Письмо, знавши при тому, що його мислення та діяння обов'язує «благодать та істина», яка здійснилася Христом Господом, його «нова заповідь» [307, XIV].

Дар увіходити в трансцендентне, усвідомлене ставлення до свого таланту, духовна свобода і морально-етичний ригоризм стали гарантією проникнення в суть християнського віровчення без вузької теологічно обмеженої екзегези. З колективного підсвідомого, зі Святого Письма, з різноджерельної світової писемної спадщини В. Стус зумів вилуцити метафізичний зміст. Ідеалом містичного й метафізичного пізнання у В. Стуса, як і в Г. Сковороди, стало самопізнання.

В. Стус, аналізуючи збірку «Тиша і грім» В. Симоненка, зазначав: «Читаючи книгу поезії – вивчаєш людину. Увіходиш у її світ, пізнаєш, як його відображує письменник, і на решті починаєш розуміти, *хто* [курсив – Г. Я.] пише. Розпізнавши риси авторового обличчя, починаєш відчувати, як усе стало природно освітленим. Лінія легко уявляється в перспективі. Мертвий зміст друкованого тексту набуває трепетної життєвості. Показуються заґрунтовані начерки, пошукові ходи, чуєш стереоскопічний простір авторового існування. Стає зрозумілою *логіка вибору* [курсив – Г. Я.], кожен вірш збірки знаходить для себе точно визначене місце в художній системі» [329, 138]. Застосування цього методологічного критерію В. Стуса до його власної творчос-

ті, зокрема, до поезії періоду «Палімпсестів», уможливорює розуміння його логіки вибору, а відповідно, усвідомлення горизонтів простору поетового існування – це простір містика ранньохристиянського гностичного типу зі всіма відповідними світоглядними й духовними характеристиками (погляд на світ як на джерело одвічного абсурду: «ця п'єса почалася вже давно...»; екстатична основа осяянь, можливість осягнення істини як «самособоюнаповнення»). «Потреба в безпосередньому знанні божественного слова примушує ал-хакікат ал-мухаммадія, Логос, в кожному епоху перетілюватися в того, хто відомий під ім'ям *кутб заманіхі* (полюс свого часу) і відкривається тільки небагатьом вибраним [...]. Концепція *кутба* («полюса»), на якій тримається світ (суфійський еквівалент шимітського імаму), родом із далекого минулого...» [347, 136].

Суфійські сентенції розкривають психологію особистості, яка прагне непересічної місії, бодай на теренах літератури, викликають уявлення про містичний тезаурус, властивий експресіоністичному стилю.

Збірка «Палімпсести» – вершинна у творчості В. Стуса, – презентація такого тезаурусу у можливій повноті сенсовиявлення. Досвід болю виходить у квінтесенцію того образу, «що в відслонах мерехтить», засвідчує час доторку до «загальнолюдських джерел релігійного досвіду» (К. Москалець), надає життю нової якості в довіллі Бога. Момент «кшталтування», усвідомлення того, що належало до цього часу трансцендентному еґо, стає поруч або й над моментом фатуму, над «джерелами людської самості», «колективним несвідомим», ірраціональним, Абсолютом – можна добирати слова в цей континуум за методою сліпого, що тичеться костуром у простір, бо іншої всього-на-всього не існує.

Збірка формувалася як структура цілком свідомо. Поезії і послідовність їх розташування улягали певній авторській настанові, мали звітувати певну істину – відповідати визначенню концептуальності. Кожен із віршів має кіль-

кастуневу структуру, характеризується властивістю самонюансованості та індивідуальної інтонованості. Перед читачем постає поет «тіні тіні тіні». Почуття та смисли феноменологічної природи («ти ж на самому споді, шукай себе – у чистоті і вроді»), якщо їх перекласти мовою стильових дефініцій, видаються дифузиею імпресіонізму та експресіонізму, завдяки чому виникає пульсуюча з властивостями самоорганізації художня субстанція. Стусів текст наближений за своєю природою до біблійного, що спостеріг К. Москалець, вказавши допустиму в межах не-святотатства аналогічність «Часу творчості» з Одкровенням. Критик не обминув сенсу архетипів, притаманних мисленню В. Стуса.

Київський варіант «Палімпсестів» дає підстави стверджувати, що самоідентифікація з Ісусом Христом зазнала серйозних коректив: В. Стус, пройшовши «дорогу болю», усвідомив, що, як би високо людина не сягнула, як би не вдвлялась «у проруб край світів», вона не може вийти за раз і назавжди визначені межі, яких у рамках земного існування не переступити нікому попри те, що дана необмежена можливість готувати й вирівнювати Господню дорогу («горі горою бути»). Існують певні моральні табу, що не припускають беззаконня, яке призвело б до руйнування світу.

На період «Часу творчості» аксіологія у творчій сув'язі «Бог – людина» була зміщена на другу частину. Вихід зі стану осяяння і повернення до психологічної та біосоціальної притомності зумовив пекучу ностальгію за Божим довкіллям, куди ліричний герой був допущений, нехай і «скраю всіх скраєчків». Поетичним свідченням цього перебування є образ води, що викликає асоціації з біблійним трактуванням світотворення: «Поклав темряву Він – як заслону Свою, довкілля Його – то темрява вод, а мешкання Його – густі хмари! Від блиску, що був перед Ним, град і жар огняний пройшли хмари Його...» (Книга Псалмів, 17/18).

Загалом «Палімпсести» як цілісність не зводяться до арифметичної єдності образів, тем, ідей, а структуровані

за законами синергетики, зі врахуванням фундаментальних принципів світобудови. Відповідно, традиційні наукові студії збірки, що ґрунтуються на аналізі певної частини, віршів, згрупованих, зазвичай, тематично, не прояснюють концепції і не проникають у суть цього естетичного моноліту, обмежуючись власне мімезисним аспектом і фрагментними тлумаченнями. Насправді збірка репрезентує себе як якісно відмінне від своїх складників художнє буття.

Особливо це стосується поезій із соціально-патріотичним антуражем. Випадаючи за межі естетичної єдності, якою є «Палімпсести», розкраяні на цитати (багато з них відомі як Стусівські афоризми), вони втрачають контекстуальну «палімпсестність», сплющуються і сплющуються, гублячи «мерехтіння» смислів та інтонацій, а інколи зовсім відособлюючись від авторського задуму.

Утилітарна практика відбору Стусових текстів для хрестоматій, вибраних видань, антологій руйнує створену за принципом нарощування-зрощування поетичну сув'язь (Д. Стус), бо навіть такі самодостатні речі, як «Гойдається вечора зламана віть...», «Був дощ, була пора смеркань...», «На вітрі палає осика...», «Десь музика лунає...» поза межами книги-болю змінюють свій інтенційний вектор. Тим більше, коли йдеться про такі поезії, як «Ця п'еса почалася вже давно...». В. Стус свідомо й цілеспрямовано скеровує предметний та історично-соціальний світ вірша у площину позачасся згідно з концепцією книжки. Те ж саме можна сказати й про твори з прозоро патріотичними мотивами, як от «За літописом Самовидця», «Трени М. Г. Чернишевського».

В. Стус на час формування «Палімпсестів» переконався, що спроби змінити суспільно-політичні формації лише способом чину приречені на невдачу; що Г. Сковорода мав рацію: «немає ряду», а є окрема цілість у структурі універсальної цілості з бажанням чи відсутністю такого до самооновлення, і що це єдиний спосіб переінакшити світ. З висоти власного досвіду В. Стус бачив, що втручатися в «інші

системи» (Є. Сверстюк), які можуть жити й поезію, марно; що «ліс людей» (В. Шевчук) з погляду «поза...» чи «над» виглядає інакше. Така позиція – не відмова від боротьби й тим більше не зрада національних інтересів. Це – вивірена болем особиста істина:

Усе – як треба. Все іде, як треба.  
 І не покутуй бо чужі гріхи,  
 що стали ніби власні. Все, що в тебе,  
 з тобою і пробуде. І верхи  
 твоїх дерев попустять ще пагіння [334, 202].

На цих шалених ставітрах,  
 де ні коня, ані дороги,  
 звір'яй свій крок за знаком Бога –  
 і попри смерть і попри жах [334, 131].

Звір'яти свій крок «за знаком Бога» – це, насамперед, бути гранично щирим.

Відвертість, кваліфікована під час слідства «патологічною чесністю», зумовлює жанрову природу збірки «Палімпсести» як *сповіді*, якій передував сорокопуст, коли всім прощають і зі всіма прощаються, чому відповідав аскетичний спосіб перетривання цих днів і «жолникування» – голодування перед сповіддю, що прочиняє двері у Воскресіння Христове: «Заповідається за мною / грім великодній, горовий» [334, 30]. Піст і сповідь (як його вивершення) завдовжки в життя – то єдино можлива для поета форма існування, а не літературна містифікація. Йдеться про один зі способів спілкування з Богом, один із християнських ритуалів, спрямованих на очищення й наближення до Всевишнього, на глибше Його пізнання та вирозуміння себе як образу і Подоби Божої.

В «овал свічада» сповіді вправлені «благостиня» й мука «прощень, опрощень, прощ і прощавань», самопочезання, самопроминання, всеспалення, самострати, всепрозріння,



самопогиби, самоуникання, самовороття, самопереростання, самонародження... Це – страсна дорога істинного християнина, якщо оцінювати поставовий, чинний аспект особистості В. Стуса: навіть у деталях не відхилився від правди, співчував своїм ворогам, що засвідчено в спогадах Р. Корогодського, В. Бородіна, М. Хейфеца і т. д.

Ідучи дорогою страждання, В. Стус, підхоплений болювим плином часу, «закручується у віражі»; стомившись падати, провалюється у «штольні ночей»; блукає «чагарями спогадів»; западається в пекло сумнівів, сарказму, що межує з презирством; водночас підноситься ввись, «у надвищ, у темінь зазірну» й відчуває, що «трохи легше край Господніх брам»; знає, що «так мудро нас страждання піднесло понад плавбою і понад собою» і Господня долоня – це «оберіг і остоорога». Бичі Божі – для втаємничених як випробувальна сила (очищення вогнем болю, пам'яті, зневіри, сумнівів, любові, радості) – один зі структурувальних образно-твірних чинників «Палімпсестів» (мабуть, «Страсті по вітчизні» як один з варіантів назви книжки також відповідали б суті збірки, бо йдеться не лише про рідну землю зі всіма змістовими колами, а й про духовну батьківщину).

До цього ряду належить і принцип «космічного дуалізму». Кожне явище, земне чи космічне, різне й подібне водночас в єдності.

«Різноподібність – одна із структурних основ і ознак світобудови. Ніщо і ніколи не було одне, отже, ніщо і ніколи не може бути однакове. Але світ єдиний, і закон для всіх один. Звісно ж, втілений через певні закономірності у всю множинність. Одним із основних втілень космічного дуалізму є вже згадуваний принцип демократичної варіативності (множинності) і творящої парності світів. В цивілізованому плані цей принцип реалізується завдяки культурній синонімії та боротьбі добра і зла, культури і протикультури, життя і смерті, примноження і дроблення. В космогонічному плані – це боротьба космосу і хаосу» [379, 135].

У кожного письменника, очевидно, незалежно від його інтенцій, наявна дуалістична морально-естетична пара, що править за основу, навколо якої розкручується поетично-образна спіраль: Добро – Зло, Прекрасне – Потворне. Але художній еквівалент цього дуалістичного цілого – щоразу абсолютно індивідуальний і універсальний. У ліриці В. Стуса така модель набуває вигляду «роздрібненість – цілість». Роздрібненість, розпорошеність (скалки, сколки, відбитки, віддзеркалення, відбитки тощо) – це Зло. Синтетизм, гармонія – Добро. Йдеться не про протиставлення, не про витіснення одного іншим, а про складний зв'язок «заховання – відкривання» (В. Івашко), про безконечну взаємозалежність мікроструктур у безконечній макроструктурі. «Палімпсести» збудовані так, що все витікає-тече-перетікає з одного в інше, існує одне завдяки другому. Зв'язок між окремими поезіями настільки міцний, що, маючи одне значення в одноосібному існуванні, в овалі цілісності книги вони отримують інше, універсальне звучання.

«Палімпсести» – відблиск світобудови, поетичний її варіант, художня мікромодель Всесвіту з її космологічно-теологічно-ієрархічними регламентаціями, пріоритетами й семантикою. Всесвіт, Творець (Бог-Отець), триєдність «батько-мати-син» (феномен оновлення), дружина, мати (уособлення жіночності), Україна (Ойкумена, мітогенетична зона) – «зв'язуюча ланка між особистістю і макрокосмом», – констатує Б. Чепурко [379, 136].

В. Стус осягнув обов'язковість функціонування триєдності як творчої основи будь-якої живої структури, адже пошкодження бодай компонента загрожує деструкцією цілого, приводить до деформації-деградації – смерті системи. У нього взаємопроникаються людина („я”), природа (разом з етнічно-історично-культурними величинами) і Всесвіт (з Творцем). В. Стус свідомий (на час формування «Палімпсестів»), що до Бога можна лише наблизитися. Саме в цьому сенсі «Палімпсестам» властива літургійність

– ритуальність причащення таїнств, на що вказав К. Москалець. В. Стус спростував припущення В. Барки, ніби «тепер забуто серед письменників покликання: прославити Творця в чудесних провидах і діях його; а колись пам'ятали корифеї, і з'являлася в них ніби літургійність натхнення як найістотніша» [21, 101].

В. Стус не був поетом яскраво метафоричним, як, скажімо, Б.-І. Антонич, В. Барка чи Київська школа, хоч є невелика частина творів, що вражають асоціативною неповторністю. До таких належать «На вітрі палає осика», «Був дощ. Була пора смеркань», «Десь музика лунає...», «Дозволь мені сьогодні близько шостої...», «Як лев, що причаївся в хащах присмерку...».

Вірші В. Стуса вражають відтінками відтінків:

Так заховати, спеленати  
цю зранену і стотривожну  
самотню душу... [334, 141].

Слова поета, звернені до Бетховена, цілком можна переадресувати йому самому. Він розмотує й розмотує клубок болю, торжества і благоговіння, які між собою сплелися так, що відділити одне від одного неможливо. Нитка сповіді тече плавно, коли трапляється бодай мить душевної рівноваги і відкривається простір саява й Божої благодаті. Коли переживається новий виток страждань і Бич Господній черговим випробуванням басаманить душу й тіло, тоді ця нитка просякає сумнівами й стражданнями, набрякає, тужавіє, твердне й починає ламатися, нагромаджуючи тори мук («вода, стомившись падати, закручується в віражі», «четвертоване серце, устеблене стромиться в небо», «змаячене трепетне листя претяжко угору паде»). В такий момент поезії «Палімпсестів» нагадують еталонну картину експресіоністів – «Крик» Е. Мунка.

В. Стус свідомо спрямував себе на шлях морального та інтелектуального ідеалу. Сумнівно, що він відпочатково

розбудовував себе за Боготворчим зразком. Укладання київського варіанту «Палімпсестів» свідчить про усвідомлення того, що то вийшов за портрет, «писаний жахом у пору самокатування». В. Стус уже уяснив для себе, куди він потрапив і яке місце в метафізичній ієрархії посідає його ще не завершена дорога. Він уже визначив свої пріоритети, показав шлях перевтілень і їх результати. Перейшовши стежками «повної втрати самого себе», він себе нарешті знайшов («підгуский, не колотиться твій став, а виспокоївсь, висквів – ні зрухнеться» [334, 166]). Індивідуальний Апокаліпсис, воскресіння до нового життя як аналог Христового воскресіння, можливість такого через страждання, що засвідчив Син Божий, – такий зміст «Палімпсестів».

«Палімпсестний» принцип – основний онтологічно-екзистенційний принцип книги як найвищого ступеня відвертого самоаналізу, усвідомлення абсолютної відповідальності за висловлене.

Поезія В. Стуса – здобує право на самовизначення, розмова обраного з Отцем, поетичний відбиток «споконвічного буття Слова, яким усе постало, яке є тотожне з істинним життям і світлом» [307, 113].

Експресіонізм сформованої і структурованої художньої системи має властиві їй певні прийоми та засоби. Ідентифікація експресіоністської поетики за формальними ознаками лише частково пояснює суть справи. У ліриці В. Стуса експресіоністська атрибутика представлена ощадно. Стриманий у плані експлуатації сенсорно-хроматичного потенціалу слова, митець вичерпує всі змістові можливості лексики, а також задіює евентуальний структурно-композиційний досвід. Активно використовується синтаксис (особливо градація). Важливо те, що містично-архетипний експресіонізм В. Стуса проявляється *на рівні задуму книги* як основа світорозуміння, а не на рівні окремого вірша. Такий погляд умотивовано в статті «Концепція збірки «Палімпсести» В. Стуса» [413]. Наявність містично-

го досвіду – ще не доказ присутності експресіоністичного. Все залежить від дистанціювання суб'єкта-об'єкта.

«Палімпсести» засвідчують осяяння, видовжене в часі, виражене в сакральному слові. В. Стус на час формування збірки не перебував у стані, який ув естетиці хайку названий сіорі – в особливому настрої, змістом якого є безособисте чуття тихої печалі і провітленого спокою. Окремі ояснені красою відреченості поезії, інтегровані в зміст книги в цілому, завдяки силі та інтенсивності свічення набувають експресіоністичної барви. В. Стус проживав пережите знову, що було зумовлене його здатністю до нескінченних ініціацій, внаслідок чого з'являлися нові семантичні нюанси в уже сформованих поезіях. Саме цей аспект поетики В. Стуса ґрунтовно й глибоко дослідила Галина Колодкевич [172].

Експресіонізм В. Стуса включає як одне з основних поняття «надлишкового почуття», що є результатом «вивільнення енергії» і означає вихід за межі тексту. Емоційно-експресіоністична енергетика скупчується поза, над словом, спричиняючи флюоресценцію. Слово отримує відсвічуюче забарвлення. Воно (слово) у В. Стуса забезпечене повним емоційно-відчуттєвим діапазоном трансценденцій і відкидає «тінь смерті» як ознаку зміни структури свідомості. Витончена нюансованість семантики, чутливість до найменшого повороту чуття, увага до найделікатнішої складки душевної сутності вказує на спорідненість функції слова в поетичній системі В. Стуса також і з імпресіоністичним стилем. Як доводив О. Вальцель, здобутки літературного імпресіонізму можна належно оцінити тільки тоді, коли буде досліджено «скарби нових або по-новому застосованих слів, які імпресіонізм пред'явив до послуг сприйняття і відтворення вражень» [45, 46–47]. Нові відчуття експресіоніста-містика вимагали й нового словника. Максимальна амплітуда душевних порухів з одночасною їх анатомізацією представлена в поетичному глосарії В. Стуса.

Існує ще одна особливість експресіонізму В. Стуса: чуттєвий складник ліризму в цього митця, практично, відсутній. Навіть в любовно-еротичних віршах він представлений мінімально. Це визначається завданням, концепцією збірки «Палімпсести», яка звернена не до світу сенсорики, хоча враховує і використовує його, а покликана показати духовну єдність митця з абсолютном, оприявнити трансцендентальне. Якщо це оптика, то налаштована на сприймання високочастотних вібрацій, «попередньої основи буття» (Е. Гуссерль). Свідомість корелює з досвідомим, універсальним; архетипне з особистим, об'єктивовано процес символічного обміну на порозі незворотнього Я.

#### 4.2. В. Дрозд: експресіонізм роману «Листя землі»

Творчість В. Дрозда взаємодіє з фенотипом шістдесятництва, яке змінило попередню «провінційну за духом, замішлу за формою» (Р. Корогодський) культуру часів стагнації кінця 30-х – 50-х рр. ХХ ст.

«Ідея індивідуально-філософської чистоти мистецтва В. Свідзинського та ідея естетичної гри Б. І. Антонича стають актуальними для нового покоління прозаїків», – зазначає Ніла Зборовська [149, 26]. В. Дрозд від самого початку своєї письменницької діяльності налаштувався на вироблення саме такої – елітарної – художньої парадигми. «... Справжня література ніколи не мала масового читача», – ствердить митець.

Інтелектуалізм, європеїзм, суб'єктивізм – ця модерністично-темпоральна семантика культурного часу шістдесятників вміщає і творчий час В. Дрозда, з яким передовсім пов'язують збагачення умовних форм зображення в літературі, що були використані задля розширення горизонтів психологізму – цього, на переконання Ніли Зборовської, «найвагомішого здобутку шістдесятників» [149, 28].

Власне, насамперед екзистенційно-психологічними є «Ірій», «Самотній вовк», «Балада про Сластьона». Гро-

теск, різновиди комічного (іронія, пародіювання, кокалан) – це «химородні» засоби, за допомогою яких В. Дрозд писав психологічні портрети своїх сучасників, чії долі фокусують у собі найприкметніші ознаки часу зміни морально-естетичних цінностей, що ними характеризуються 60–70-ті рр. ХХ століття.

«Химерна» проза як специфічне стильове явище в історії української літератури представлена творчістю В. Земляка, О. Ільченка, Є. Гуцала, В. Яворівського, В. Міняйла. Інші «умовні форми поряд із неореалізмом, іншими поетиками», що їх, на думку Р. Корогодського, запостулювали шістдесятники, декларуючи оригінальність як основний принцип у освоєнні набутків вітчизняної та світової модерної літератури, представлені «Левиним серцем» П. Загребельного, «Жбаном вина» Р. Федоріва, «Хронікою міста Ярополя» Ю. Щербака, «Старим у задумі» Ю. Мушкетика, «Сіроманцем» М. Вінграновського, «Домом на горі» В. Шевчука.

Культивування химерності – одна з ознак масштабного естетичного процесу – реалізації міфу, що особливо виразно продемонструвала література епохи модернізму (це одним з перших переконливо показав Я. Поліщук у монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» [291]). Міф на рівні інтертексту, інтеграція міфу в художню свідомість ХХ століття спричинили появу такого літературного явища, як магічний реалізм, специфічним варіантом якого є українська «химерна» проза.

Ім'я В. Дрозда включено в «химерний», магічно-реалістичний стильовий контекст. Остання дефініція вживається щодо роману «Листя землі» (Наталія Підгаєвська, І. Фізер). Дослідники вказують на «густу міфологічність» (П. Антоненко), «міфопоетичну закодованість його героїв» (Наталія Дашко), «використання у своїй малій прозі поліщуківських ментальних джерел» (Наталія Підгаєвська). Аналізує художню творчість В. Дрозда в аспекті міфопоетики Любов Яшина (змістові особливості міфологічних рецепцій, характер

їх інтерпретації). Відзначено рідкісну особливість письменника: піднімати рівень чуттєво-образного сприймання світу до тої межі, з якої розпочинається вже авторський міф: «реальні події прямо на очах міфологізуються» (Б. Бойчук), «дійсність трансформується в легенду» (І. Фізер).

«Магічний реалізм як «радикальна форма модернізму» (Ю. Ковалів) абсорбував властивості міфу задля вивільнення сутнісного на зламі двох реальностей: власне міфічної (фантастичної, легендної, казкової) і так званої дійсної, предметно-зримої. Одним із тих, хто розкрив зображально-виражальні можливості магічного реалізму на основі аналізу цієї стильової течії в латиноамериканській прозі, є Ю. Покальчук [289].

У контексті проблеми, заявленої в цьому дослідженні, варто звернути увагу на те, що термін «магічний реалізм» уперше було вжито в семантичній площині малярського експресіонізму (мистецтвознавець Франц Ро. Праця «Постекспресіонізм. Магічний реалізм», 1925 рік). Щодо літератури ця дефініція запропонована французьким критиком Едмоном Жалу в 1931 році. У матеріалах книги «Сутінки Людства...» зазначено, що «[...] магічний реалізм, який широко розповсюдився в німецькій літературі вже після другої світової війни, не тільки генетично пов'язаний з експресіонізмом, але й багато в чому є його повернення і відродження» [337, 8–9].

Парадигмою структурування магічного реалізму як певної поетики постає міфолофольклорна іконографія. Представники магічного реалізму (М. А. Астуріас, А. Карпентьер, Г. Г. Маркес, Ж. Амаду, Х. Рутьо, М. Гоголь, М. Булгаков, Ф. Кафка, Г. Майрінк і т. д.), виступаючи «споживачами» фольклорно-міфологічного матеріалу, надають йому оригінальної інтерпретації, трансформують в іншу якість при збереженні живих і виразних рис автентичного тексту. Інтеграція такого сюжетно-образного пласту в авторський дискурс перепроводжує темпоральний потік у русло вічності, гносе-



ологічно поєднує історичне й позачасове, видиме й сутність речей. Образ, охоплений магічним реалізмом, перебуває на зламі двох природ – сакральної і профанної, що стереоскопіює простір твору, надає йому глибини й харизматичності, створює особливий – міфологічний – модус буття.

Магічний реалізм як структурована художня система найчіткіше локалізувався в літературі Латинської Америки в 50–60-ті рр. ХХ ст., хоча початок цього явища фіксується біля витоків століття, зокрема, і в українській літературі наявні поодинокі свідчення присутності такого естетичного симбіозу (наприклад, «Лісова пісня» Лесі Українки). «Скільки існує критичних літературознавчих досліджень з питань латиноамериканської літератури, стільки й визначень славнозвісного «магічного реалізму», – зазначає Ю. Покальчук [289, 13].

Ситуацію віддзеркалює, якоюсь мірою, і термінологічний континуум: магічний реалізм, міфологічний реалізм, символічний реалізм, фантастичний реалізм. Будь-яка стильова система рухома. Залежно від випуклості того чи іншого компонента або їх суми вона може видозмінюватись аж до стану трансформації в іншу стильову якість при збереженні генетичного зв'язку з попередньою. Межа достатньо хистка. Про це свідчить уже навіть той факт, що серед репрезентантів магічного реалізму фігурують імена письменників, котрі занесені так само і до реєстру митців-експресіоністів, – це М. Булгаков, Ф. Кафка, Г. Майрінк.

В історії української літератури таким є В. Дрозд. Творчість цього письменника дає можливість відстежити амплітуду коливань в естетичному середовищі, яке аналогічне магічному реалізму, і побачити, як фольклорно-міфологічний фермент при відповідних обставинах формує стильову субстанцію, котра підлягає вже експресіоністичній класифікації.

«Про цього письменника, одного з чільних прозаїків нашого шістдесятницького покоління, досі писали незаслужено мало й не завжди справедливо, а про головний роман

його життя [«Листя землі» – Г. Я.] [...] є лише поодинокі критичні відгуки», – написала Надія Колошук у 2004 році [175, 131]. Властиво, такою ситуація залишається й сьогодні. Рецепційна парадигма «Листя землі» включає дослідження Наталії Дашко (специфіка характеротворення, концепція життя); Б. Бойчук, М. Жулинський, М. Логвиненко, І. Фізер концентрують увагу на змістових та композиційно-стильових особливостях роману, його значенні та умовах створення в контексті загального огляду творчості В. Дрозда у зв'язку з ювілейними подіями чи в жанрі рецензії або вступної статті до видання. Більш детальною є студія М. Павлишина «Чому не шелестить «Листя землі» [273]. Проаналізовано композиційно-нарративну систему роману та визначено специфіку його сюжето- й характеротворення Надією Колошук [173], [175]. У вимірі міфопоетики епіки В. Дрозда розглядає «Листя землі» Любов Яшина [426].

Проблема стильової ідентифікації роману «Листя землі» залишається, практично, відкритою, за винятком констатації паралелей з магічним реалізмом «Ста років самотності» Г. Г. Маркеса та висновком Надії Колошук щодо особливостей поетики твору, серед яких літературознавець називає «фантастичний реалізм» як метод відображення світу, що виявляється в поєднанні архетипних схем із конкретикою деталей чи подій» [175, 150], однак, виходячи зі загального спрямування дослідження, можна зробити висновок, що Надія Колошук зараховує роман В. Дрозда до творів з реалістичною домінантою («документально-стилізована епопея – Книга днів українського села у ХХ ст.»). Ніякої апорії в цім нема, оскільки «Листя землі» – поліфонічний, синтетичний, за визначенням самого письменника, – головний твір його життя. «Десь у першому чи другому класі вже мережив у шкільних зошитах твір під назвою «Листя землі». Здається, він був закладений у моїх генах», – скаже В. Дрозд у розмові з М. Славинським [263]. Останньою своєю книгою митець бачив те ж «Листя землі» [119; 29]. Хроноло-

гічно вона не завершує його творчий шлях, але вивершує життєву Голгофу. «Тому не дивно, що твори, написані до цього роману, під час роботи над ним і після того, часто містять текстологічні перегуки з «головною книгою», вінцем творчості В. Дрозда», – зазначає Оксана Січкара [309, 662]. «Господь привів його в цей світ задля написання «Листя землі» («Книги доль і днів минулих»). Категоричність у висловлюванні Ірини Жиленко зумовлена, очевидно, правом споглядання найсокровеннішого і найціннішого – душевних глибин і духовних вершин митця.

Психологічна структура «Листя землі» виказує візійне походження твору, а в такому випадку архітектоніка постає не як результат аналітичної, адитивної властивості інтелекту, а як продукт архетипного прориву, «озаріння» (як називав стан осяяння сам В. Дрозд) і має інакшу природу. Це дуже добре помітно, якщо порівняти всі твори письменника, включаючи «Острів у вічності», з романом «Листя землі». Рецептивна парадигма прози В. Дрозда таку ситуацію виявляє через формулювання типу: «показує», «відтворює», «завдяки мистецькому використанню [курсив – Г. Я.] фольклорно-фантастичних елементів» письменник «[...] відкрив безмежні можливості для розгортання образно нестримної новаторської поетики національної словесної творчості» [138, 5]; «[...] образи героїв і навіть їхні імена [...] – це певною мірою *маски*, що уособлюють начала добра і зла» [92, 417] [курсив – Г. Я.]; «[...] автор *свідомо прагнув відтворити* нереальний (чи ніким не бачений) потойбічний світ і в його межах *змодельовати* різні сторони соціального, творчого, родинного та духовного буття неординарної особистості, письменника» [335, 16]; «Сміливу спробу *сучасної інтерпретації міфологічного образу* вовкулаки знаходимо [...] в романі В. Дрозда «Вовкулака (Самотній вовк)» [361, 67]. Виділені курсивом слова і словосполучення вказують на існування певної дистанції між предметом зображення і творчим суб'єктом, між матеріалом і

письменником. Крім того, вони містять також інформацію про рецептивні методики й методології дослідника, про рівень заглибленості й масштаб охоплення досліджуваного об'єкта, залежності від мети, яку було поставлено. Щодо всіх творів В. Дрозда, крім роману «Листя землі», таке формулювання доцільне, оскільки в них, більшою чи меншою мірою, присутній момент «літератури», момент «fiction», фантазії, вигадки, свідомого, «професійного» конструювання тексту за якимись законами, що передбачають досягнення певної, сильніше чи слабше вираженої дидактичної мети або ж призначені виконувати функцію естетичного гедонізму. З цього приводу у письменника існують самоозначення: «я працюю письменником», «я служу письменником», «я граюся у письменника» (цей останній варіант сентенції стосується, зокрема, «Вовкулаки» (запис у щоденнику від 17.02.1970)). За своїми структурними характеристиками такі твори репрезентують, за К. Г. Юнгом, психологічний тип творчості. «Первинний матеріал такого зображення походить з людської сфери, з вічно повторюваних людських страждань та утіх; він є змістом людської свідомості, пояснений та просвітлений у своєму поетичному зображенні» [397, 96].

Спостереження К. Г. Юнга стосуються не лише поезії як літературного роду, незважаючи на назву дослідження «Психологія та поезія», а того рівня свідомості, який визначають як поетичний, розуміючи під цим насамперед витончене образне сприймання світу. Крім того, в «Листі землі», як зауважив І. Фізер, В. Дрозд виявляє аристотелівську позицію брати сюжет з історії і залишатися поетом [362, 44]. «Листя землі» не доводить, не переконує [...] у тексті немає ні метатекстуального фрейму, ні з'ясовуючого голосу, які диктували б такі чи такі вартості, таку чи таку правду. Натомість увесь роман пройнятий емпатією автора» [362, 45]. Саме смисловий відтінок між поняттями «емпатія» і «симпатія» якоюсь мірою демонструє відмінність

експресіоністичного типу наративу від будь-якого іншого, вказуючи на відсутність дистанції між авторським «я» і «я» тексту. Це – «людський компонент експресіоністичної структури, який присутній як «естуарій», крізь який проходить те, що народилося в найглибших глибинах земної ночі» [268, 244]. Наявна свого роду жанрово-естетична апорія, яка, однак, присутня у всіх космологічних древніх джерелах, починаючи з шумерської міфології, а саме: сплав епічності (в розумінні монументальності, масштабності змісту) й такого самого древнього, первинного, архетипного ліризму, який В. Коряк назвав «тотемним». В. Коряк писав про природу такого ліризму, аналізуючи творчість А. Тесленка: «У Тесленка драматизм, епос, ліризм спаяно органічно, і хоч переважає ліризм, але це особливий, [...] первісний, якийсь тисячолітній, ніби з тотемної доби йдучий, ліро-епічний зойк людини, що йде навмируще [...] Зойк із тих часів, коли було спаяно в єдину суцільність особисте з колективним [...]» [182, 545].

Епічність «Листя землі» – візіонерського походження. У творі візіонерського типу сутність матеріалу або переживання, що стають змістом зображення, «незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, що його людська природа загрожує вбити [...] З одного боку, це переживання має вид різнобарвного, демонічно-гротескного, яке руйнує людські цінності та прекрасні форми, це відразливий клубок вічного хаосу, або «*crimen laesae majestatis humanae*» («кривда величності людини»), говорячи словами Ніцше. З іншого боку, це або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або це щось прекрасне, збагнути яке намагаються слова. Збентежений погляд на надзвичайну подію, яка звідусіль переважає діапазон дій людського відчуття і сприймання, вимагає від мистецького твору чогось іншого, ніж голого

переживання (Vordergrunderlebnis)» [397, 97]. До речі, тлумачення візіонізму К. Г. Юнгом і визначення експресіонізму А. Луначарським у суті своїй ідентичні.

Для ословеснення такого рівня переживання якнайбільше надається мова міфу і потенціал архетипу, зреалізований у системі ентип-ектип, останній, як пише С. Пригодій, завжди маркується національно, історично, індивідуально [293, 78]. Тому про час, коли «нічого не названо, долею не позначено» («Коли вгорі... Поема про сотворіння світу», вавилонська пам'ятка) у «Книзі доль і днів минулих» говориться полісько-чернігівською говіркою: «Дак не було сперва нічого – ні світу білого, ні Пакуля в світі, а було поле, та ясне сонечко, та ясний місяць, та ясні зорі, детки їхні і дробний дощик з ними. А в полі росло світове дерево, на дереві сиділи два голуби, йони й сотворили світ» [117, 36]. Це не єдина версія виникнення земного життя, запропонована в романі, чим анулюється будь-яка концепційна заготовка. «Листя землі» презентує архетип Бога як Творчості. Між Творчим і Материнським постає знак рівності.

У енергетичному й смисловому полі Творчого як Жіночого Принципу функціонує архетип Матері, який значною мірою визначає парадигматику любові й життя з усією мірою відповідальності й жертвності.

Першороль Жіночого Принципу як ідеї життя й любові в романі В. Дрозда виявляється вже з перших сторінок: «Матисонце народило Ладу, Лада народила Жіву, Жіва народила Єву, Єва народила Катерину, Катерина народила Оксану, Оксана народила Марію, Марія народила Наталку, Наталка народила Солоху, Солоха народила Вівдю, а Вівдя народила Уляну – від пакульського горщечника Кузьми» [117, 37]. Так починається Дроздовий «царський список» (за аналогією до укладеного вавилонським жерцем Бейросом, тільки акцент зміщено з чоловічої лінії на жіночу) – згідно з космологічною та суспільною ієрархією В. Дрозда. Через імена чітко проступає сільська матриця. Свого часу про Ф. Кафку було сказано:

«У Кафки, як у всіх великих засновників релігії, панує сільський дух» [28, 254]. Примат сільського духу, духу чернігівського Полісся очевидний у романі «Листя землі». Село як природний, істинний простір, як утілення ідеї чистоти без ідеалізації та «цвирінькового» пафосу напротивагу місту, що є носієм вірусу деструкції, антигуманності, ворожості, своєрідним резервуаром агресії. Природа в найширшому розумінні цього поняття і цивілізація як прояв конструювання штучного середовища, вмістилище потворності й уніфікації особистості, боротьба між ними – ця експресіоністична дилема знаходить своє образне оприявлення в романі. Загибель Пакуля – подія апокаліптичного масштабу, спричинена дією урбаністичного фактора.

Експресіоністична філософія ландшафту В. Дрозда формувалась поступово. Перші ознаки її наявні ще в повісті «Вовкулака (Самотній вовк)». Експресіоністична позиція протиставлення двох глобальних просторів – сільського й міського – представлена на основі образу Андрія Шишиги й закладена в ідею демонічної ініціації – вовкулацтва.

«Спогади про міське життя потроху затягувалися туманом; справжнє життя – ось воно, тільки починається. Уже він не аналізував ні себе, ні ситуацію, смішне це аналізування і нікому не потрібне. Нарешті він живе в світі реальному, як це поле, запах лісу і вовків, які щойно бігли тут, вивільнюючись, як і він, з умовностей міста. Ліс дихав теплом, а потім хмара проступила крізь млу, поповзла по обр'ю, ніби оббігала вовка, заманюючи його в себе. Вовкові ставало тривожніше, але тривога та була солодка» [116, 387]. «Нічого він так не боявся, як людей! [...] місто бачилося велетенською кліткою, дверцята якої ось-ось зачиняться, і він крупною рисою гнав на далекий поклик хащ [...] з його горла вирвалося на всі чотири вітри довге тужне виття.

Але жодна жива душа у величезному місті не відгукнулася на його розпачливий поклик» [116, 457]. «Щось було в ньому справжнє [...]» [116, 460]. Відчувається симпатія ав-

тора до Андрія Шишиги – носія «вовчого» потенціалу природи. Логіка твору виявляє не лише прагнення письменника відстежити психологічний механізм «маніакального егоїзму», що, на думку В. Панченка, зі смаком робив В. Дрозд, «експериментуючи з різними типами внутрішнього мовлення» [274, 147], але й, можливо, імпліцитно на цьому етапі творчості, показати протистояння двох начал у людині: природнього, «справжнього» і штучного, «міського» та руйнівну функцію останнього. Образ вовка для втілення класичного експресіоністичного мотиву ствердження «самотньої розірваності ізольованої свідомості замкненого в собі Я» [281, 8], В. Дрозд обрав, очевидно, з двох причин. Одна – фольклорного походження (поширений демонологічний сюжет перетворення людей на вовків через серйозні моральні проступки). Друга, мабуть, продиктована знанням про цього звіра, який займає не останнє місце в ієрархії природи. Доктор філософії Клариса Пінкола Естес, яка більше 20 років практикувала і викладала психоаналіз К. Г. Юнга, досліджувала міфи різних культур, вивчала біологію дикої фауни (найперше, вовків), у своїх працях, зокрема, в «Тій, що біжить з вовками», говорить про таємниці їх самовідданості та страждань, про гостру чуттєвість, допитливість, фанатичну вірність і відвагу, високу общинну організацію. Вовки, на думку психоаналітика, «піддавались переслідуванню, обмеженням і несправедливим звинуваченням в ненаситності, нещирості й надмірній агресивності [...] Вони перетворились у об'єкти полювання для тих, хто мріє очистити не тільки лісові хащі, але й дикі куточки душі – винищити інстинктивне так, щоб від нього не лишилося й сліду» [126, 16]. Раніше В. Дрозд подавав ув особистій інтерпретації фольклорні сюжети, наповнював індивідуальним змістом традиційні образи й символи, трансформував загальновідоме, усталене і спрямовував його в цілковито інше структурне русло – тобто інтелектуалізував. Суб'єктивізує тенденція доведена в романі «Листя землі» до того



ступеня, на якому витворюється неповторне при збереженні архетипного зв'язку, здійснюється процес міфотворення В. Дрозда. Відверто декларована конфронтація гуманних і антигуманних сил змінюється на імпліцитне, хоча добре відчутне протиборство, що виявляє себе вже в площині експресіоністських антиномій добро-зло, життя-смерть, світло-темрява, початок-кінець.

В. Дрозд гостру сучасність своїх творів поєднував зі здатністю залучати міфологічні вірування українців на рівні літературного прийому, який слугував засобом розкриття суті людини, її неоднозначності. Тому «Вовкулака (Самотній вовк)», насамперед, – «[...] історія душі інтелегента, який трудно шукає свого місця в суспільстві, дещо одмінному від вимріяного нами ідеалу [...]» [119, 21]. Це також твір про актуальний у всі часи, але особливо яскраво виявлений на фоні чергового затухання ренесансного культурного сплеску конформізм. Наявний синтез сучасного й міфофольклорного матеріалу, але це ще той синтез, що передбачає можливість встановлювати зв'язок між речами на рівні їхньої подібності чи розбіжності й досягати в процесі перетворень чуттєвих вражень або абстракцій втілення в конкретні зорові образи. Якоюсь мірою В. Дрозд апелює до романтичної традиції трансформувати фольклор, використовувати його як засіб психологізму. У такому разі нереальне подається у формах життя, реальне – у відсторонених гротескних формах. Це – особливе художнє вирішення, коли фантастика демонологічного походження грає романтичну роль, пом'якшуючи момент деструкції особистості. До «Листя землі» міфофольклорне у В. Дрозда виконувало функцію художніх засобів сюжетно-композиційного характеру, поставлених на службу різним цілям, але здебільшого – психологічного плану.

В романі «Листя землі» змінюється ставлення до міфофольклорного матеріалу. Його вже не «використовують», його не «застосовують», ним не «оперують» задля тих чи ін-

ших ідейно-естетичних цілей. Власне, української міфології майже нема. В. Дрозд не користується прямо поліськими легендами чи переказами. У К. Леві-Строса щодо такої ситуації говориться так: «Справжня складова одиниця міфу – не окремі відношення, а пучки відношень, і лише в результаті комбінації цих пучків складові цих пучків набувають функціональної значущості. [...] Таким чином, наш метод звільнює нас від пошуків першопочаткового чи справжнього варіанта, що до цих пір було одним з основних ускладнень при вивченні міфології. [...] пропонуємо визначати міф як сукупність усіх його варіантів» [207, 225–226]. «Листя землі» в цілісності нагадує всі легенди й перекази світової міфології й жодному з них конкретно не відповідає. Наявна особлива атмосфера твору, яку Ю. Покальчук визначає одним з прийомів «магічного реалізму» [289, 75]. Авторське визначення такої атмосфери – «дух Полісся». Саме ця невловна субстанція становить основу фундаментального комплексу творчого процесу В. Дрозда, архетипного в своїй суті. Це – і структуруючий принцип, і одне з емоційних джерел, яке еманує енергією, котра живить образну систему роману, і великою мірою спричиняє її експресіоністичну температуру. «[...] це вже не література» [133, 765]. Сказане Іриною Жиленко про власні вірші, народжені болем вічної розлуки з В. Дроздом, цілком відповідає художній автентичності «Листя землі» і розумінню адептами експресіонізму механізмів творчого процесу. Йдеться про особливе й особисте ставлення до світу в його первозданній суті.

У кожній мікроструктурній одиниці тексту присутня художня свідомість В. Дрозда, проте не вузькорозсудна, а сублімована до стану архетипів (автобіоархетипографічна, автобіоміфографічна).

Міфологічно-фольклорну інтегральність у «Вовкулаці» й у інших «магічно-реалістичних» творах В. Дрозда можна визначити як горизонтальну. У «Листі землі» наявний доглибний ізоморфізм міфоструктур з індивідуальною

психосемантикою автора, це вже – властивість філогенезу та ознака онтогенезу. Почавши з необхідності заявити про себе як індивідуальність, В. Дрозд міфофольклорну складову вивів у сферу існування самої собою і в собі. Передумови й умови структурування роману «Листя землі» вказують на експресіоністську основу.

До базових категорій експресіоністської поетики належать поняття болю й екстазу, які найперше уможливають вихід цієї художньої системи за мірку узвичаєних уявлень про гуманізм, у сферу потойбіч людини. Про вислів П. Целяна «Позалюдське» має справу з людьми» Мартін А. Гайнц (Відень) сказав, що «можливо, саме це і є запізнілим (1959), проте найудаліше сформульованим набутком експресіонізму» [226, 42]. Присутність «позалюдського», його прояв у романі В. Дрозда уґрунтовані відповідними ситуаціями, станами і «віком надії» (С. К'єркегор). Накопичування митцем себе в собі, що, великою мірою, означало нагромадження відчаю і болю, свідчить про те, що все його попереднє життя мало відношення (і отримало завершення) до роману «Листя землі», підтвердження чому знаходимо в автора: «Раптом ніби відкрився небозвід наді мною, небозвід, на якому розсип, безмежний, людських доль, що, переплітаючись дивовижно, творять дерево людської цивілізації.

«ЛИСТЯ ЗЕМЛІ»

На усі (скільки їх?) земні роки, що залишилися мені.

Чи під силу це мені – за сто – таких! – літ? Чи під силу взагалі земній людині?

Не боятися ставити перед собою надзавдання.

Усе, чим досі жив і що робив – лише підготовка до найголовнішого у моєму житті: «ЛИСТЯ ЗЕМЛІ» [114, 87] (щоденниковий запис 12.06.1984). Корелят Творчого як формуючої життя доленосної сили, і свідомості, яка є супутником, віддзеркаленням Несвідомого – такий зміст особистості митця, з яким він підійшов до межі, що за нею

почалося «Листя землі» і продовжувалося й вивершувалося «я» В. Дрозда. «Не Гете робить «Фауста», а душевна компонента «Фауста» робить Гете [...] зцілитель, який лікує рани, сам є носієм ран [...]» [397, 105, 106].

Про періодичні страшні болі, які мучили В. Дрозда впродовж усього життя, повідомляє дружина Ірина Жиленко. Про початок «дороги болю» сам В. Дрозд свідчить так: «Мати повернулася додому помирати, відмовившись од операції [...] На Жовтневе свято я іду до сільського клубу. Читаю зі сцени вірша про щасливе дитинство, дароване Жовтнем [...] Сходжу зі сцени і мені раптово починає боліти голова. Біль страшний, не знаний досі. У ці хвилини у нашій хатині, на печі помирала мати моя. Коли я повернувся з клубу, її вже не було на цьому світі» [120, 74].

Достеменною причиною болю, що став невід'ємною складовою життя письменника, так і не змогли визначити лікарі. «Смерть близьких ніби переслідувала мене. Та й сам я, у сімдесят третьому – сімдесят четвертому [...] був на тій грані, з якої так легко зірватися у прірву, навіки» [120, 72]. Божевільня (шосте відділення Павлівської лікарні), періоди «невідсвітнього болю» (В. Яровий), перебування на тій межі, що дає право назвати смерть героїнею не однієї своєї оповідки. «Вона сама мене до цього привчила. Занадто часто за роки мого життя, од раннього дитинства до наших днів, вона стояла у мене за плечима і дихала холодом у потилицю» [120, 70]. Бодем оплачував В. Дрозд кожен свою книгу. Але писання роману «Листя землі» «вимагало такої нелюдської напруги, – згадує Ірина Жиленко, – що автор не витримував і, полишивши його на деякий час, писав інші твори» [133, 743], хоча часто не міг сидіти, і працював, стоячи за пюпітром. Варто також зацентувати на тому, що ще в молоді роки у В. Дрозда було 40 % зору.

Вибавлення від ілюзій щодо гармонійного розвитку світу, усвідомлення невідворотності абсурду й неможливості вплинути на хід подій спричиняють утвердження в

думці, що біль – базове переживання реальності. Парадигма болю включає в себе діапазон від особистого до болю Всевишнього. «Він сотворить світ і пізнає біль, і тільки тоді відчує, що живе. У Ньому відлунюватиме біль кожної земної билінки [...]» [113, 96]. Письменник переорієнтовує «з пізнання наперед заданої істини на любляче сприйняття і творіння через любов як самовияв себе» [53, 77]. Ця сентенція Т. Возняка в його розмислах над проблемою сутності, відмінністю її розуміння на елліно-юдео-християнських етапах розвитку цивілізації прояснюють особливості експресіоністичного стану В. Дрозда, за своєю природою ідентичного до «перебування в Одкровенні як акті персональної комунікації» (Т. Возняк). Не тільки «Листя землі» демонструє перевисання прозаїка до автентичних євангельських постулатів і принципів, але й позахудожні тексти В. Дрозда: «Потрібна релігія серця і краси, повернення до раннього Христа, до Христа, але не до християнства із його офіційно-скам'янілою церковною структурою і «політруками у рясах». Людська душа – жива – має бути «на прямому дроті» із Богом, посередників така душа не потребує» (запис від 16.04.96) [115, 119]. Одним з джерел динамізму у глибинних структурах «Листя землі» є поборювання один одного «закону Мойсея» і «закону Христа», двох традицій (напередзаданості й любові як творчості та самопрояву в цих вимірах): Старозавітньої й Новозавітньої.

Архетип Творчості, об'єктивований у «Листі землі», в ієрархії архетипів – на першому місці. Письменник, за умови великого таланту і великої душі, – «голос Бога на землі» (23.03.1991). «Часом я наважуюся змагатися із Ним» (7.08.1988) [115, 117]. Творчість такого рівня потребує максимального напруження сил. У В. Дрозда можна, практично, поставити знак рівності між творчістю, болем і відчаєм, відчаєм не звичайним і звичним, який пов'язують зі втратою чогось у побутовому, соціальному, психологічному вимірах, включно зі втратою найдорожчих людей чи не-

здійсненням задуму написання книги. Йдеться про відчай к'еркегорівського масштабу. Якщо найважливішою подією в житті В. Дрозда вважати його прагнення спілкуватися з Богом на партнерських, як висловився О. Лапський, правах, то ця «сама подія, яка доводить його до розпачу, відразу ж вказує, що все його попереднє життя мало стосунок до відчаю» [205, 264]. Цей імператив С. К'еркегора цілком екстраполюється на життя В. Дрозда і його «Листя землі», як і спостереження типу «підчепити відчай – це божественний шанс, хоча він і найнебезпечніший зі всіх, якщо зцілитися не бажають» [205, 265]. Напруга відчаю зростає зі свідомістю. Протилежність відчаю – віра. Енергетичний заряд між цими двома полюсами, ідентичний експресіоністичній надсаді, – це масштаб переживання світу у «Листі землі» В. Дрозда. У своїх глибинних структурах герої роману і їх творець-письменник – це ті, про кого можна сказати: «Якого ж безкінечного значення Бог надає Я, коли виступає його мірою! Мірою Я завжди є те, що це Я має перед собою, і саме так і визначається «міра» [205, 307]. «Книга про Бога», щоденники різних років під назвою «Бог, люди і я», «Мої вечірні розмови з Богом», дві книги роману «Листя землі» – це відчайний поклик В. Дрозда до Творця Всесвіту. «Він знову не забажав розмовляти зі мною», – розпачлива констатація В. Дрозда, датована 11.09.1983 [114, 86]. «І зробилося мені страшно від того, що я не можу Йому вибачити [болю і страждань, на людський погляд, безневинних – Г. Я.], і ще я подумав: «Єдине виправдання для мене і єдиний порятунок, що я хочу вірити» [114, 87] (запис від 19.12.1983).

Сучасний стан рецептивної парадигми прози В. Дрозда дає підстави покликатися насамперед до його власної думки, тим більше, що йдеться не про естетичні доктрини, стильові матриці, схеми, а про засновки, спонуки, джерела, першоімпульси й специфіку перетікання творчого процесу, тобто про сферу найінтимніших відчуттів і переживань

митця, яка в такому випадку «є своїм твором, а не людиною» [397, 104].

«Біль, біль, біль... починалися такі періоди після кожної справжньої книги – «Ірій» і «Вовкулака», «Земля під копитами», «Сластьон» і «Спектакль»... Господи, прости мені «Листя землі»! Ти сам хотів, аби я написав цю книгу» [115, 118] (щоденниковий запис 2.09.1989). «... Біль, біль, біль. Знову, як у сімдесят дев'ятому році, був на грані... Думаю, що одна із причин хвороби – роздвоєність моя, вимушена: цензор і художник, митець в одній особі» [114, 88] (запис від 24.09.1984). «Страшними безсонними ночами, болем, болем оплатив я і оплачую кожну свою книгу. Який правий був український середньовічний поет Величковський, коли писав: у книжника працює одна пучка, а болить – усе тіло...» [114, 89] (запис від 17.10.1984). Рефлексії В. Дрозда з больовою семантикою – доказ не спорадичного якогось стану, настрою, а базова основа його творчості, що сягнула експресіоністського прояву в «Листі землі», оскільки обставини з'яви цього твору і роботи над ним вказують на больову, екстатично-провидчу, інсайтову («озаріння») його природу. «Відчуття, що у мені – Бог, і Він надиктовує мені, а я лише записую. Відчуття пророка біблійного. Я тільки інструмент для голосу Божого. І кимось давно було передбачено, що я ним стану... Ці божевільні думки – коли дописую останні сторінки першого тому роману «Листя землі». Що це, як не божевілля? А може, – прозріння?» [115, 118] (запис від 31.08.1988).

Згідно зі заявленою позицією автора говорити і писати тільки про те, про що знаєш найкраще, а отже, про себе самого («розповісти щиро і правдиво я можу лише про самого себе. Усе інше – література, вигадка, гра фантазії» [119, 27]); біль зі всім семантичним континуумом, виявлений у всеможливих сферах людської екзистенції й фізіології, пронизує роман «Листя землі», концентруючись і трансформуючись у біль народний і вселюдський, що став озна-

кою ХХ століття – «найстрашніших, мабуть, у нашій історії ста літ» (В. Дрозд). Одна з найкривавіших епох. Найтрагічніші десятиліття й події. Найбільш кризові, доленосні ситуації, справи, судьби. Максималізм, абсурд, фаталізм – у всіх історіях і долях, як і у власній авторовій – концептуальну роль цих категорій підтверджує кожна «Книга днів», «Книга свідчень», «Книга страху», «Казання про спаленого Бога», «Дума про Митра».

Масштаб болю «Листя землі» визначає, насамперед, психологічний фактор: всі види одержимості – «лютощі на весь білий світ» [117, 133]; жорстокість (ставлення Мартина Волохача до свого сина Устима), ненависть («А Устин, син Мартина, дивився в землю, і земля диміла од очей його») [117, 257]; любов (Оксани і Устима, Кузьми і Марусини), терпіння. Експресіоністського масштабу сягає одержимість ідеєю пошуків і утвердження нового щасливого життя, ідеального суспільства: стефаниківського задуму «гомонка» про Горіхову землю й Гаврила Латку – трагіпародія на вихід Мойсея з Єгипту: «Не Горіхова земля для деток, а всі ми, людяки, старі й малі, для Землі горіхової», – девіз життя Гаврила, пошрамованого «запеклюю вірою в царство нове на землі» [117, 304, 305].

Власне, поза одержимістю в «Листі землі» не перебуває, практично, жоден з персонажів, тільки в кожного вона має свою семантику. Зі всіх історій усе ж виділяється трагедія Нестірка Волохача. «І одвів руку свою Нестірко од грудей, над собою підняв, і горіло серце його червоно у небі, на долоні випростаній, яскравіше, аніж сонце весняне горіло [...] Кривавим вогнем серце Нестірка Волохача палало у руці його, над селом Пакулем, а позем од того вогню стелилася довкола туманом, у спалахах, наче в блискавках, червоних. [...] жарини вогню з долоні Нестірка скрапували... і землю суху під ногами плавили, наче віск» [118, 27-28]. «Сяєво віри нової, комуністичної» спалило й самого Нестірка, випалило й світ навколо.



Парадигма болю в «Листі землі» включає в себе й типово експресіоністську «криваву» компоненту. Послугуючись образом А. Головка (чия стильова школа відчувається в поетиці прози В. Дрозда), що винесений у назву однієї з його експресіоністських повістей, роман «Листя землі» можна назвати «червоним романом». Кров знакує весь шлях людини в її індивідуальних і суспільних трансформаціях. У «Листі землі» відбір часу (темпоральний зріз) здійснено за принципом болю й крові: «... кровиця людська пролилася, та й досюль яна леться, не перестає уже сколько годків» [117, 285]. Кров виступає експресіоністичною мірою страждання (засіб психологізму): «[...] душа моя [...] земним горем вигорена, кров'ю людською просочена...» – криком кричить до Бога Нестор Семирозум [117, 59]. Кров уведена в систему ціннісних координат, що визначають фундаментальні напрями руху цивілізації. «Невже кров, яка неминуче проллється, якщо за революцію агітуватимуть револьвер та динаміт, зробить людей щасливими?» – «Лише кров і здатна оновити світ!» [117, 111]. Цей імператив Дмитра Домонтовича, що має всі ознаки одержимості, фанатизму, виступає в романі найсуттєвішою ознакою ХХ століття.

Навіть природа, особливо сонце, несуть на собі печать крові, цілком відповідаючи експресіоністським засадам контекстом ситуацій, хроматизму, інтенсивності. Хроматична аберація на користь кривавої барви як принцип відбору елементів пейзажу (пейзажу душі в тому числі) підсилює трагізм роману, проявляє «інстинкт смерті» (З. Фрейд). «Ой заходило сонце червоно: на мороз і кров» [117, 317]; «сонце [...] червоне од крові людської» [117, 322]; «А вже сонце сідало за Синявські ліси, червоне, як яблуко-шафранка. І потяглася до сонця пасмуга кривава через усю Невклю. А через тую пасмугу криваву пароплав пливе...» [117, 683]; «За краєм землі океан із кровіці людської плещеться, а над океаном тим – туман червоний, болій – нічого...» [118, 306].

«Кривавий» потенціал роману і його світлоносна стихія, котра несе заряд первозданної любові, приводять у рух архітектоніку твору, виявляючи глобальний християнський бінарзм: Мойсеєве – Христове, жорстоке – милосердне, некрофільне – вітаїстичне, пекельне – благодатне. Проявляється онтологічна інверсія життя – смерть – життя, смерть – життя – смерть. Танатографія «Листя землі» насичена очікувально апокаліптичними відчуттями, що органічне для концепції «світу, позначеного катастрофізмом» (Наталія Дашко). Психоаналітичне підґрунтя такого стану душі – базова травма дитинства В. Дрозда, що, наклавшись на «надто оголену душу» (В. Шевчук), з урахуванням досвіду вмирання, в процесі «навикання свідомості до смерті» (М. Жулинський) оформилось, урешті, в експресіоністську поетику «Листя землі».

Смерть у романі В. Дрозда аксіологізована, етизована, спіритуалізована. Вона надає життю вагомості й глибини. «Експресіоністичне мистецтво – єдина гарантія того, що смерть – тільки запорука життя й необхідна для того, щоб почати все спочатку – від нового людського «Я», від нової невинності й нового несвідомого» [90, 63]. У своїй тотальності (як і віта-компонент), закономірності, необхідності смерть – природня ланка в ініціаційному ланцюгу. Повага до смерті, усвідомлення її значення в романі В. Дрозда співзвучне розумінню цього феномену В. Вернадським, який у листі до І. І. Петрункевич зазначив: «Я звук у природних процесах бачити досягнення результатів загибеллю багатьох [...]» [49, 737].

Роман В. Дрозда на зрізі конотацій смерті, на рівні поетики заперечує таке ставлення до явища смерті, що його нав'язує світові постмодерністична карнавальна-блязнівальна свідомість аксіологією симулякрів. Сучасна культура «всуціль гігієнічна – вона намагається очистити життя від смерті [...] Будь-якою ціною стерилізувати смерть, пластифікувати й заморозити її, помістити в захисну обо-

лонку [...]», – пише Ж. Бодрійяр [41, 315]. Експресіонізм як світогляд і як поетика, конкретно експресіонізм «Листя землі» утримують феномен смерті в достойному їй масштабі трагізму й необхідності-невідворотності, у сакральній амбівалентності, як і все, що має базисну функцію життя. Унітарне сприймання світу, винесене письменником з чернігівської поліської глибинки і збережене в надрах душі непорушним освітою і урбанізмом, у «Листі землі» трансформувалося в експресіонізм. Символіку смерті як ініціації в міфах та семіотиці фольклору В. Дрозд включив у експресіоністські координати, допровадивши смертоконотації до порогової межі. Насамперед у міфо- та демоноконтексті виявляє себе містична складова світовідчуття В. Дрозда, котра теж перебуває у площині експресіоністичних інтенцій. Саме вона має магічно-реалістичну природу, котра проступає не так на рівні сюжету, як на рівні вросання у структури несвідомого (архаїчна парадигма), значною мірою визначаючи його зміст, стаючи ніби вплавленою в цілісність архетипного комплексу, об'єктивуючись у мислительних конфігураціях, будучи свідченням духовної активності й контакту з колективною пам'яттю (апеляція, за Нілою Зборовською, до «національного інстинкту спроби» і далі – до антропологічного). «Архаїчна людина вірить у сонце, цивілізована – в очі», – сказав К. Г. Юнг [396, 58]. В. Дрозд магічною стороною «Листя землі» не має наміру нав'язувати цивілізованому читачеві думку про реальне існування відьомства, як насамперед сприймається містика (що аналог до «надлогіка»). Згідно з твердженням психоаналітика, «існує певна загальнопоширена сила, яка об'єктивно виявляє незвичайний вплив. Все, що є, діє, в протилежному випадку воно не дійсне. Воно може існувати лише завдяки власній енергії» [396, 60]. «Листя землі» демонструє трансформовану «ідею мани» (Юнг) – задіює енергетичне поле поліського міфоматеріалу і фольклору насамперед для насичення антиномічного простору жит-

тя-смерті. «... Нестор сидів на ганку, люльку кури́в. Зачувши перший крик дитини, зирнув у темну шибку вікна, щоб долю її провідати: вогнем палахнула шибка. У відблисках вогню скавав верхи на коні чоловік із шаблюкою в руці, на Нестора лицем схожий. А потім червоний вогонь згас, і загорівся вогонь чорний, і в чорному вогні конав чоловік, на Нестора лицем схожий, і одвернувся Нестор» [117, 73–74]. Конотати життя й смерті інтегруються в порожнечу повноти архетипу долі, що його дію у творі В. Дрозда зауважила Наталія Дашко [92].

Назва роману – це «знак руїни, концепція невідворотності і обов'язковості напередвизначеного» [426, 12]. Смісловий горизонт образу «листя» передбачає, крім того, міфологічний час – час одвічного коловороту трансформацій, що супроводжується болем утрат і відчуттям ініціального змісту, який обов'язково включає кризову складову. «Світло й темрява, життя і смерть, праве і ліве – брати один одному. Їх неможливо відділити один від одного. Тому й гарні – не гарні, і погані – не погані, і життя – не життя, і смерть – не смерть. Тому кожен буде розірваний у своїй основі від початку» [10, Євангеліє від Пилипа, гностичний апокриф з Наг-Хаммаді, цит. за: 8; 275].

Історія життя Уляни Несторки – однієї з доцентрових фігур композиції «Листя Землі» – підтверджує тезу про те, що «завжди світ людський буде страшним» (В. Дрозд), бо тваринне – у генах людських, і воно сильніше за всі «благочинні» ферменти. Власне, цим мотивується панорамність страждання і болю, його домінанта в світі, інтенсивність його вияву, адже тільки «окрема людина повинна перемогти світ» [251, 407], і тільки на рівні окремої людини можлива гармонія. «Я певен, що все вирішує людська особистість, а не колектив, elite країни, а не її демос, і значною мірою її відродження залежить від невідомих нам законів появи великих особистостей», – писав В. Вернадський [49, 730]. За своєю суттю близька до висловленої і позиція Ірини Жи-

ленко: «Але коли виходиш з окремої людини (окремої душі) на обшири суспільств, держав, історії загалом – втрачаєш останні ілюзії і рештки віри в людину» [133, 771]. Саме в цьому – в абсолютній перевазі болю і мук у семантиці світу як спільноти людей і досягається ефект характерної експресіоністської деформації. Гранично загострені відчуття відібрані (значення вибору фактів і станів) за принципом страждання. Шлях, по якому йшов В. Дрозд, творячи «Листя землі», можна визначити як логаедизація, суть якої в тому, що система стає немилосердною до тої межі, за якою демонструє свою абсурдність. За змістом роману «Листя землі» – це абсурдність жорстокості й болю, якими виповнене вщерть життя людства. Саме в цьому і виявляється мимовільна соціальна зорієнтованість роману, оскільки безпощадність постає на тлі різких соціально-політичних переломів, краху моральних та ідеологічних цінностей, розхитування різноманітних суспільних інституцій. В. Дрозд показує, що оплотом доброти й любові може бути тільки окрема людина, і то не постійно, а суть якраз у тому, що «сама сутність вічності полягає в неперервності. І вона вимагає від людини того самого [...] Але які рідкісні ті люди, чия внутрішня свідомість зберігає неперервність!» [205, 327]. Усвідомлення цього автором роману побільшує градус діалектики, поглиблює трагізм. У творі такими зображено людей, яких, як правило, зараховують до блаженних. Був у Краї юродивий на прізвисько Іван Толковий – «Дак йон таки щось знав, щось знав. Нащо уже в Мартіна Волохача пси злющі були, як вовки, а й ті, як підходив до двору Іван Толковий, під комору забивалися і скулили жалібно...» [117, 405]. Тут зруйновано принцип суспільної ідентичності: світ сприймає абсолютну доброту як прояв неповноцінності або непристосованості. В. Дрозд задає глобальну моральну парадигму людської цивілізації, сфокусувавшись на подіях ХХ століття, і ставить себе, свого героя і читача перед неминучістю, що, насамперед, бачимо

в пророкуваннях Уляни Несторки, котру вповноважив передавати знання, отримані з позаземних джерел, її чоловік, узятий живим до Бога (відгомін шумерських і біблійних сюжетів про Утнапішту та Єноха). Ще в 70-ті роки ХХ століття В. Дрозд у щоденникових нотатках зазначив: «не маю віри [...] у можливість прогресу. Світ, звичайно, перебуває на порозі страшних катастроф, але я не певен, що людство опісля тих катастроф стане розумнішим і духовнішим. І засуджувати, власне, нема кого» [115, 130]. У В. Вернадського знаходимо думку про те, що «навіть чи може бути розквіт у зв'язку з будь-якою революцією, а особливо з такою, як комуністична» [49, 737].

«Листя землі» – це констатація «незаперечних правильностей» (В. Вернадський), ствердження того, що в людства є принаймні два призначення: страждати і вмерти. Говориться про це незворушно-зречено, що викликає асоціації з манерою В. Стефаніка: про речі жаскі говорити спокійно, безсторонньо. «Про страшне треба вміти писати стримано і лаконічно» (Л. Костенко) [95, 124]. Якщо сприймати творчість покутського митця як цілісний текст, то можна провести аналогію з «Листям землі», яка має новелістичну будову. В. Дрозд вважав, і не безпідставно, що його роман можна читати з будь-якої сторінки, і це вказує на «одну із засад літератури майбутнього, – як вважав письменник, – мислення не словами, а образами» [115, 128] (запис від 26.06.1970).

Істотна гарантія єдності роману В. Дрозда – не стільки подія, і навіть не тотальність переживання, а його сила. Побуває думка про цільність враження, наявність «готових» характерів як специфічної риси стислої, маложанрової прози, про неможливість цього у великих епічних формах (В. Фашенко). В. Дрозд романом «Листя землі» демонструє необмеженість формотворчого художньо-літературного потенціалу й спроможності слова до вираження.

Не тільки послідовність подій має значення для того, аби створити характер, а й енергія слова, те загальне враження,

стан, у який занурюється читач. Не про традиції В. Стефаника в прозі В. Дрозда треба вести мову («Я не модерніст і не постмодерніст, я – Володимир Дрозд», – відпарирував митець одній із дослідниць його творчості), а про перебування в однаковому високочастотному режимі трагізму, сповідання одного й того ж принципу – «принципу роботи електромагнітного силового поля надзвичайної внутрішньої напруги» [115, 128]. Про психофізіологічні особливості В. Стефаника, здатного вловлювати чужий біль і переживати його як біль власний, загальновідомо. У щоденниках В. Дрозда неодноразово трапляються зізнання про «моє гострюще відчуття болю, коли нищать навіть рослину, не кажучи вже про тварин чи людей» [114, 98] (запис від 9.01.84). Ціла епопея з ластівками, лелеками, облаштування для них гнізд, розмови з каменем, кольорові сни, відчуття «потоків єдиної сили, сутності і природи» [114, 92] і «занадто гостре відчуття часу, що викраплює з душі, як кровіця» [113, 94] – такі ж і герої «Листя землі». «[...] і біль страшний пройняв мене, то біль світу земного був», – говорить Нестор Семирозум до Марії Журавської [117, 138]. «Сотряслася моя душа од усвідомлення того великого страждання, відчутого так, наче на самого себе раптом перебрав усі муки світу», – зізнається Кузьма Терпило [117, 355].

В. Дрозд визначив для себе як одну з найпитоміших експресіоністську засаду, суть якої полягає в тому, що «справжній літературний твір і героїв його треба дістати із себе, із своєї душі» [114, 84]. «Експресіонізм шукав для себе філософських коріннів у соліпсизмі», – зазначив В. Петров у «Засадах поетики» [281, 8]. Душа В. Дрозда зустрілася з власною глибиною і ця зустріч, як і будь-який істинний трансформативний процес, є «не актом волі і не чудом, а подією завдяки милості Божій» [268, 240], присутність Кого в своєму житті постійно відчував В. Дрозд. Відчуття це – з дитинства, звідки й починається подорож до себе як вчування в світ у його позачасовому вимірі.

У романі «Острів у вічності» В. Дрозд визначить роль дитинства для майстра як «праоснови, матриці усіх світів», «альфи і омеги, початку і кінця» [121, 64]. Парадигма дитинства (війна і повоєння зі смертями, злиднями, бідами і найважчою втратою – матері) у проекції на життєтворчість як «самособоюнаповнення» (В. Стус) уможливило існування гіпотези про архетипічну природу й архетипічне призначення болю В. Дрозда. «Дитинство, скільки б не писали про нього, – невичерпне. [...] Грім у чистому, ще літньому небі, бомблять Чернігів, чорні дими на обрії, чорні, настрахані люди, що йдуть повз нашу хату, рятуючись од пожеж і боїв, німці, поліцаї, спалені жінки і діти у клуні, в сусідньому Лопатині, голод, холод, знову – грім, наступають наші, ми – в погребі, трохи не гине од куль з німецького автомата, рятуючи нашу годувальницю – корову, мати... Усе це – моє дитинство. Дитинство мого покоління. У глибині пам'яті живе ще один страшний спогад: у загальному дворі, біля комори, на очах жінок і дітей, військові розстрілюють німця, спійманого в полі [...] у червоній калюжі плаває вибите кулею око і голодні пси лижуть людську кров...» [120, 72].

Неймовірні вроджені чутливість, вразливість посилилися з роками. Рани лишилися відкритими, але страждання від них сягнуло глибини надособистого. В. Дрозд болісно сприймав навіть «примноження світового зла» у вигляді ламання квітів на букет чи косіння трави: «зойки і крики її шматують душу мою» [120, 68]. Все В. Дрозд «відчуває якось гостріше і глибше» (Ірина Жиленко), все для нього живе і має душу (відчуття унітарного світу). Що дуже важливо, ця особливість, яка проявилася в ранні роки життя, стала постійною душевною величиною, міру якої буденна людина не здатна зрозуміти, оскільки це вже не-людська міра, не-предметна. Власне, сама витонченість душі В. Дрозда, яка передбачала максимум людяності, максимум напруження психіки, стала тим перманентним контекстом, в якому здатна була морально проявитися його свобода,



завдяки чому він переборює стан, коли вільний моральний вибір жорстко детермінується соціальними або природніми особливостями.

Творча індивідуальність завжди, як зазначає Е. Нойманн, відчуває свої особисті «комплекси» одночасно з його архетипними відповідниками, тому її страждання «від самого початку є не тільки частковим і особистим, але й, більшою мірою, несвідомим екзистенційним стражданням від фундаментальних людських проблем, які групуються в кожному архетипі» [268, 233].

Роман В. Дрозда «Листя землі» підтверджує думку Ніли Зборовської про те, що «код української літератури творять архетипні письменники. Характерною ознакою архетипної творчої психології є цілісна любовна інтроекція батьківсько-материнського коду, що у психічній матриці відсилає до архетипу Бога-Отця, а з погляду психоаналізу складає єдність несвідомого (материнського інстинкту) і свідомого (батьківського спадку мужності). Архетипні письменники, будучи носіями монотеїстичної релігійної традиції, орієнтують народ на духовні інтереси...» [147, 471].

Автохтонний сенс «Листя землі» може бути відчитаний за умови зосередження на концептуальному, а не словесному, дискурсі, на сприйманні тексту як цілісності, що потребує реконструкції його семантики через висновування значень. «Бог за мене пише епічний роман «Листя землі» [114, 93] (запис від 23.03.90). Погляд на твір з такої позиції уможлиблює кількоступеневе його прочитання, а саме: буквальне, речеве, достосоване та виснуване. Такий герменевтичний підхід до розуміння книг Святого Письма запропоновано в загальних відомостях про Біблію. Буквальне значення, дослівне, історичне сприймається простим читанням, це, власне, конкретні історичні події і факти (революції 1905, 1917 років, голодомори, передусім 1933-го, Друга світова війна, Чорнобильська трагедія). Речеве значення зветься «посереднім, прообразовим, духовим, містичним

або алегоричним» [307], воно стосується осіб, речей, подій, що їх названо прообразами, або, якщо переводити у власне літературознавчу площину, прототипами. У «Листі землі» у взірцеву парадигму включені як найвищі духовні особи (Богоматір, ангели) та біблійна топоніміка (Земля обітована, рай, пекло), так і земні реалії, постаті, поняття (Край, родина, мати). Саме на рівні речового значення функціонує тріада архетип-ентип-ектип.

Достосоване значення передбачає потреби буденного життя, інакше кажучи, стосується психотерапевтичного дидактичного плану. У «Листі землі» це проявляється не у формі імперативу, а логічного висновку про терпляче сприймання неминучого й узгодженості свого життя з долею, Божою волею, з одного боку, з другого – бунтом супроти самого Бога. Саме така моральна постава додає до звучання трагізму роману ще один акорд у ключі апасіонато. «[...] через добро, як і через зло, витлумачується реальне буття. Обертаючись переважно в площині етичній, експресіоністи нерідко створюють образи бунтівників, людей активної дії» [9, 46]. Кожна історія, ситуація, доля у романі мають потужний потенціал моралізму. «Небо – думало пульсуючи. Страшні сили любові і ненависті акумулювалися в його зоряних обширах» [118, 52] – саме такий масштаб має моралізм у «Листі землі», він зумовлює величину добра і зла, що активізувало свої можливості й витворило експресіоністську моральну парадигму. Кузьма, син Нестора Семирозума; Христя, душею у добрі скупана; Дарина, Матір дітей людяцьких; Несторко Волохач, внук Нестора Семирозума; «Книга про любов і ненависть»; «Книга жертвоприносінь». Міру моралізму, що рівнозначне мірі людини, у «Листі землі» презентують слова «[...] над долею усього народу людяцького, не тільки над своєю душею плакав син Нестора Семирозума» [118, 15]. У одному семантичному ряду з моралізмом такого порядку перебуває фанатизм, який детермінує з фаталізмом.

У романі стани й відчуття відібрано за принципом надміру, максималізму, пограниччя, що витворює специфічно експресіоністську достосовну парадигму: подібність між дидактизмом «Листя землі» й моралістичними потребами реципієнта виходить за межі буденного існування – у сферу містичного. Герменевтичний вимір виснуваного значення включає «безсловесне» вкупі з усім синонімічним рядом, що огортається лексемою «містичне». Саме цей, як зазначає Ольга Червінська, доволі умовний, щоб не сказати, випадковий контур дослідницького поля [380, 255], окреслює чи не найпосутніше – настанову на іманентне сприйняття тексту позаісторичними, генетичними чинниками, виявлення автохтонного сенсу, який перебуває у площині художніх «торсійних» полів. Тут можна апелювати до зрілого етапу екзегетики, коли, як пише Ю. Ковалів, зосереджуються «на концептуальному, а не словесному, дискурсі, на підставі якого текст уявляється як цілісність, яка потребувала реконструкції його семантичного поля, не обмежуючись суто мовними рівнями» [166, 72].

Субстанціонально роман «Листя землі» неможливо до кінця збагнути і визначити поза впливом і виявом духа, енергії, а отже, містики – найскладнішої, найезотеричнішої, напівдоступної людському осягненню категорії. Найбільшу ступінь можливого тлумачення цього стану, міри і виміру особистості знаходимо в Ф. Г. Лорки, яке він пропонує в лекції «Дуенде. Тема з варіаціями». «Для художника, – вважає Ф. Г. Лорка, – нема нічого дорожчого за цей дар – дуенде. Це велика таємниця, і зберігається вона в далекому закутку серця» [217, 113]; це «коріння, вросле в трясовину, про яку всі ми знаємо, про яку нічого не відаємо, але з якої приходять до нас головне в мистецтві» [217, 104]; таємнича сила – «дух землі, той самий, що оволодів серцем Ніцше» [217, 104]; і «справа не в таланті, а в причетності, в крові, іншими словами – у первинній культурі, в самому дарі творчості» [217, 104]. «Ангел і муза благоволять. Ан-

гел дарує світло, муза – склад (у неї вчився Гесіод). Золотий лист або складку туніки в лавровому своєму гаю поет бере як зразок. А з дуенде інакше: його потрібно будити самому, в схованках крові» [217, 105]. «Бог за мене пише епічний роман «Листя землі» [114, 93], – цей авторський імператив більш зрозумілим стає в світлі іншої сентенції письменника: «Світ, мабуть, не можна зрозуміти, але світ можна *відчути*» [курсив – Г. Я.] [114, 82]. У цьому контексті проявляють себе релігійний пафос, момент «вчування» (В. Воррінгер) у світ як спосіб його осягнення, принцип феноменологічної редукції як «принцип утримання від суджень про об'єктивну реальність» (Ірина Куликова), тяжіння до ірраціонального, інтуїтивного, парадоксального, для вираження чого найбільше підходить мова архетипів у сув'язі з ентипами-ектипами. Таким способом художня дійсність роману очищується від обмеженості, що її надає зв'язок з так званою дійсністю. Відбувається поворот до первісності, відштовхування від раціоналізму, проявляється тяжіння до цнотливості світу, що в романі уособлює міфологізоване, неторкнуте цивілізацією Полісся, яке має своє автономне від людини буття («дух лісу»). Саме архетипна архітектоніка роману дозволяє вирватися з номіналістичної ситуації, позбутися відчуття випадковості, досягнути всеохопного, всеобов'язкового, всезагального, переконатися в тому, що, як твердить В. Вернадський, «у світі є Порядок» [399, 216], і «дійсність є ясний прояв більшого базису життя, ніж той, яким неминуче орудує наш розум у своїй критиці й у своїх судженнях – й у своїй оцінці того, що відбувається. Ця оцінка – логічно витікає з посилок, які неминуче не збігаються цілком з життям, і немає жодного сумніву, що оцінка сучасників надзвичайно неправильна» [49, 733–734].

Спостереження В. Вернадського щодо краху людської логіки в оцінці й пізнанні законів світу й усього живого може бути екстрапольоване на площину рецептивної парадигми роману «Листя землі». В. Дрозд передчував і усвідом-

лював ситуацію кризи читацького сприймання. «Власне, окрім павука, я не маю кому читати у цілому світі. Ніколи ще не писав я так тяжко і так безнадійно. Бо кому потрібне написане мною?» [114, 89] (запис від 15.09.87). «Немає читача для цього твору, немає в Україні критиків, здатних його осмислити і заналізувати» [114, 90], – констатує автор.

Дуже показовою в плані причин відсутності бажано-го і заслуженого резонансу роману є стаття М. Павлишина «Чому не шелестить «Листя землі»? Про один роман Володимира Дрозда» [273]. М. Павлишин скрупульозно проаналізував твір і прийшов до висновку, що задум В. Дрозда полягав у переоцінці методичних принципів пізнання історії, яких «роман визнає три. Назвімо їх принципами мікрокосму, колективності й містичності» [273, 278]. Детально розглянувши ці принципи, літературознавець підсумовує: Якщо тимчасово звузити увагу до однієї тільки раціонально-аргументаційної площини роману, то виявиться, що «Листя землі», з деякими відхиленнями в бік християнських заповідей (насамперед, беззастережної любові до ближнього, навіть до ворога), вкладається у світоглядову схему, пропаговану марксизмом-ленінізмом; що «громадська свідомість випередила літературний твір» [273, 287] і що «Листя землі», в принципі, якщо не зайве, то явно не того масштабу, який був заявлений автором, тобто не відповідає статусу «книги буття народу мого», оскільки «роман зосереджується на відомому, залишає поза увагою нове й важливе, втрачає впевненість у старих формах пізнання, не запропонувавши переконливо нових» [273, 291]. Одним з найбільш цікавих моментів у критичному дискурсі М. Павлишина є переконання в інфляції міфологічних цінностей роману й мотивація цього факту тим, що в можливість існування історичної правди як правди міту не вірить ні сучасний читач, ні сам автор, який нібито переводить міфічно-серйозне в площину грайливого, комічно-пародійного, називаючи анекдотом загальновідому

(шумерську) історію про крилатих синів Неба і їх шлюби із земними дівчатами. Щодо автора, у котрого праця над романом до виснаження, яке межувало зі смертю, мала складову одержимості, таке твердження не виправдане. Крім того, це суперечить художній логіці роману – твору наскрізь трагічному, про що В. Дрозд залишив свідчення: «І, врешті-решт, відчув: якщо не перерву хоч на якийсь час своєї роботи..: збожеволію од непроглядного людського горя. Збожеволіє і читач, якщо читач цього роману знайдеться» [120, 67].

У позиції, висловленій М. Павлишиним щодо неспроможності сучасного читача сприймати містичні розповіді як пряму правду, заявлена проблема рецептивних можливостей потенційного читача й критика, зумовлена специфікою експресіоністського словообразу, а також більш масштабна квестія, котра заторкує сферу образного мислення загалом та інфляції слова як такого.

У 1931 році Г. Брех констатував презирство до слова, майже огиду перед словом, яка оволоділа людством. У цій ситуації, на думку австрійського письменника, «зростає значення міфічного, правильніше, того поєднання міфічного й ліричного, яке закладено в кожній людській душі, незмінній, безсмертній, божественній» [251, 378]. У 1956 році Ф. Дюрренматт зацентрував на проблемі поглинання образного мислення абстрактним. «Бачення і мислення здаються сьогодні розділеними своєрідним способом. Подолання цього конфлікту полягає в тому, що його потрібно перетерпіти. Тільки так його перемагають» [251, 408]. Упродовж ХХ століття хвилеподібно проявляла себе криза художньої свідомості, супроводжувана станами «клінічної смерті» слова, зумовлена активізацією раціонального пізнання, інтенсивною індустріалізацією та технізацією світу. Такий, неприхильний до слова, час провокує пробудження архетипу, оскільки, як зауважує К. Г. Юнг, у цей момент велика помилка загрожує відвернути народ з правильного

шляху [397, 106]. Тоді з'являються твори на зразок «Листя землі» В. Дрозда як «надія здобути в міфі втрачену мову» (Г. Брох), як послання «і мертвим, і живим, і ненарожденним». «Жанр послань-єреміад-глосолалій завжди фіксується в літературах пограничних станів, у суспільствах, що переживають певні катаклізми, надто у так звані перехідні часи від одного устрою до іншого», – зазначено в книзі «Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності» (автори І. М. Констанкевич, В. Г. Сірук) [176]. «Листя землі» творилось і формувалося в ситуації, близькій до естетичної та історичної вичерпаності, тому воно й об'єктивує пошуки метафізичних ідей, репрезентує актуалізацію «метафізичної чуттєвості» (Ніла Зборовська).

Твори, котрі улягають експресіоністичним критеріям, несуть на собі печать переживання наднапруженого емоційного стану як самого автора, так і персонажів, ліричних суб'єктів літературного тексту, стану, який часто засвідчує кризу, а відтак якісну зміну структури свідомості в напрямку об'єктивізації містичного. Природно, що це виявляє недостатність інтелектуального трактування питань, явищ і не може бути оцінене лише з позиції раціональної аргументації.

Врешті, завдання такого типу творів виходить за рамки, які пропонує і якими обмежується соціальна сфера, історія як емпіричний та фактологічний досвід людства. На важливості моменту емоційної готовності реципієнта, адекватності критеріїв стильовій природі тексту, інтелектуальній та почуттєвій гармонії суб'єкта і об'єкта/предмета аналізу/сприймання наголошують науковці (В. Базилевський, О. Єременко, Ю. Ковалів). Проблема відповідності/невідповідності світоглядového резерву (а відтак і понятійного) концептуальному спрямуванню літературного явища, що може спричинити суттєву аксіологічну аберацію, така ж давня, як і сама художня творчість. Дискусія з цього приводу була зініційована в часи МУРу представниками «європеїстів» і «традиціоналістів» і залишається відкри-

тою, оскільки заторкує фундаментальні питання літератури та літературознавства.

Оцінка М. Павлишиним роману «Листя землі», винесений вердикт щодо його неадекватності актуальним соціально-патріотичним запитам сучасного читача (відсутність серйозної постановки питання «що таке російський імперіалізм; карикатурне вирішення проблеми «мова-земля») відбиває означену вище ситуацію.

Критика М. Павлишина стосується аспекту історизму і його природи (аналогічно до специфіки експресіоністичного психологізму). Роман В. Дрозда (свідомо чи несвідомо) пропонує поняття історії, відмінне від уявлення про неї тільки як про масу фактів (адитивна метода), якими заповнюється гомогенний і порожній час. Лик «янгола історії» (В. Беньямін) В. Дрозда звернений до минулого. «Де перед нами з'являється ланцюг подій, там він бачить одну-єдину катастрофу, що безперестану нагромаджує відламки до відламків і кидає все це до його ніг. Він, може, й зостався, щоб пробудити мертвих і зліпити розтрошене» [28, 295]. Історизм «Листя землі» в основі має мислення, що завмерло в «якійсь насиченій напруженнями констеляції» (В. Беньямін), це – «погляд ізсередини вибуху» (Є. Пашковський).

Про «Листя землі» можна сказати словами В. Беньяміна з есею «Про поняття історії»: «Результат його методи полягає в тому, що в *одному* творі вдається зберегти й скасувати творчість усього життя, в *одній* творчості всього життя – епоху і в *одній* епосі – весь перебіг історії» [28, 302]. Структуру історизму «Листя землі» визначає експресіоністичний час, семантика якого включає час особистий, поглиблений до часу архетипного: це час болю. У цьому контексті ще раз варто наголосити на ідентифікації творчого процесу В. Дрозда під час написання-записування роману з візіонерським, який раціональний підхід до осмислення світу передбачає хіба що частково.

«Листя землі» В. Дрозда «справді росте із нього. Він стосується [його] так, як дитина матері» [397, 105]. «Гос-



подь волею своєю ніби втискує мене у мене самого», – записує письменник 25.02.1991 [115, 116]. З другого боку, роман проростає з глибин несвідомого, безособистого, виявляючи первозданне, суще. Приватний характер ліричного радикалізується до рівня езотерики. Це експресіоністичний ліризм – епічний за масштабом. Насамперед він умотивовує жанровий підзаголовок, даний «Листю землі» автором, – «книга буття». Твердження М. Павлишина, що роман В. Дрозда не відповідає заявленому статусу, зумовлене, очевидно, трафаретним ментальним уявленням про те, що, як іронічно зазначив Л. Шестов, «книга повинна бути послідовно розвинутою системою думок, об'єднаних загальною ідеєю – інакше вона не виправдовує свого призначення...» [391, 33]. Це актуалізує стереотипи, провокуючи шукати й вимагати консервативно-патріотичної, засоціологізованої на національний манер картини українського світу.

В. Дрозд демонструє синтез екстеріорного та інтеріорного, рецептивного й креативного, процесуального й сталого, профанного й сакрального, діахронного й синхронного. «Листя землі» не є лінійно вилаштуваним рядом подій і персоналій, сховищем пластикованих архетипів, не подає логічно струнких концепцій порятунку нації й людства. Авторська інтенція – зібрати все в *образ* світу, який у кінцевому результаті ні стверджується, ні заперечується, а *переживається* в собі і у формі ентипів-ектипів існує в лабіринтах філогенезу. «Листя землі» – досвід адогматичного мислення, «апофеоз безґрунтовності» (Л. Шестов). «Нема ідеї, нема ідей, нема послідовності, є протиріччя...» [391, 34–35] – таку ж позицію Л. Шестова виявляє і В. Дрозд у романі «Листя землі», що є публічною сповіддю, яка свідкує про найвищу драму любові Бога й людини (Е. Нойманн), драму експресіоністичного виміру.

На думку письменника, «одна із засад нового мистецтва: дивитися на світ **босими** очима» (щоденниковий запис від 26.06.70) [115, 128]. Так по-своєму сформулював В. Дрозд один з основних експресіоністських постулатів.

### 4.3. Експресіоністичний горизонт можливостей збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука

І. Римарук належить до літературного покоління вісімдесятих. Він в одному зі своїх інтерв'ю висловив думку про те, що не «схильний оперувати категоріями поколінь чи літературних напрямків, – волів би говорити про окремі особистості» [303]. Однак, яким би яскраво індивідуальним не був поет, існують типологічні якості, що виявляють перебування художньої свідомості в площині дії схожих естетичних факторів. Застосовуючи принцип «хвильової теорії» Д. Чижевського, можна стверджувати, що періодично (хвилеподібно) активізуються певні стильові ферменти, елементи, які проявляють себе в творчості цілого покоління, що спричинене духовно-інтелектуальним кліматом. Останній значною мірою взалежнений від характеру суспільних процесів, не будучи цілковито їм підпорядкованим, тому що літературна творчість – це, насамперед, критерій етичності, моральності, як вважає О. Пас: «Мораль письменника не в темах і не в думках, а в поводженні наодинці зі словом» [277, 35]. Погляди І. Римарука – морального максималіста суголосні з поглядом нобелівського лауреата, адже «поети-«вісімдесятники» повернули віршеві його призначення і смисл, який – не поза віршем, а в ньому самому, диктується не добрими намірами чи політичною кон'юктурою, а законами розвитку самої мови, які відмінюють наперед заготовлені рішення» [303].

Творче покоління вісімдесятих активно обговорювало й осмислювало проблему суті творчості та призначення митця. Позиції, що їх озвучили Ю. Андрухович, Наталка Білоцерківець, В. Герасим'юк, Оксана Забужко, К. Москалець, В. Неборак, Є. Пашковський, виявляють культивування ідеї елітарності, самодостатності, синергетичності поетичних структур. Сучасна наукова парадигма «вісімдесятництва» (Ніна Анісімова, Я. Голобородько, Леся Демська-Будзу-

ляк, І. Дзюба, Ніла Зборовська, М. Ільницький, Ю. Ковалів, В. Моренець, В. Панченко та ін.) містить висновки, що вказують на певні ідейно-стильові домінанти, а саме: герметичність, філологічність, міфологічність, особливу енергетику світовідчуття, примат художніх критеріїв.

«Саме вісімдесятники, відкинувши ідеологічні канони, започаткували потужний рух у напрямку відродження естетичної самодостатності поетичного слова», – констатує Ніна Анісімова [5], узагальнюючи й підсумовуючи рецептивні надбання про явище цієї творчої генерації, що взяла за основу мистецьку стратегію, суть якої можна передати словами В. Беньяміна: «...кожна мова сповіщає себе в самій собі, вона у найчистішому сенсі слова є «оточення» сповіщення» (das «Medium» der Mitteilung). Середне (Das Mediale), себто безпосередність будь-якого духовного сповіщення, складає засадничу проблему мовної теорії, і коли комусь заманеться назвати цю безпосередність магичною, то першопочатковою проблемою мови є її магія» [28, 65-66]. В есе «Учення про подібне» В. Беньямін тлумачить сенс магії: «...письмо і мова суть те, чому ясновидіння поступилося своїми давніми силами в плині історії» [28, 213]. Чим далі від моменту реалізації ідеї одкровення суті світу в слові, тим менш вловний зв'язок між актом одкровення й названою річчю, тим слабша «первинна сила висловлювання» (Г.-Г. Гадамер).

Покоління вісімдесятих реабілітувало принцип самопрезентації поетичного слова, повернуло, як вважає І. Римарук, втрачені першосмисли слів, відновило зв'язки, які колись поєднували людину з усезагальним Абсолютом, із *Arcana coelestia* (Потаємним небом) [299, 5]. Ті естетичні цінності, включаючи категорію-стан свободи як наріжний камінь творчої настанови, що їх мали на меті впроваджувати молоді письменники, були засадничими для герметичної стильової течії, що є, на думку Т. Пастуха, «найскладнішою стильовою пропозицією в європейській поезії ХХ ст.» [279, 520]. Ключові поняття поетів вісімдесятих років, ґрунтовані на

концептах герметики й експресіонізму, на розумінні власного функціонального оточення (видавничі інституції, публіка, критика, як твердить М. Рябчук), засвідчують загальне спрямування пошуків сутнісного, екстраполяцію дійсності в лірику («інкарнація сенсу в мову», Г. Г. Гадамер), що активізує її просодійні властивості, сприяє витворенню особливо значимого сугестивного поля притаманною їй енергетикою тексту, або експресивністю.

Творчий досвід поетів вісімдесятих років реалізовано в найрізноманітніших формах. Дослідники виявляють у ліриці більше стильове розмаїття в порівнянні, наприклад, з шістдесятниками або ренесансною генерацією «розстріляного покоління» (Ніна Анісімова, Наталка Білоцерківець, М. Ткачук). Спроба диференціювати літературний процес 80-х років ХХ ст. переважно сконцентрована на провідних традиційних, модерністських, авангардистських стилях з виокремленням есхатологічної міфологічної течії, що властиво творам І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, Т. Мельничука (В. Моренець); на поділі покоління вісімдесятих на неомодерністів і неоавангардистів (Ніна Анісімова); на визначенні постмодерного дискурсу й неомодерної складової (В. Єшкілев). У підзаголовку монографії «Київська школа поетів та її оточення» Т. Пастух виявляє діапазон свого дослідження: модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років. Літературознавець такими вважає міфологічну, сюрреалістичну, герметичну.

Епіка 80-х років ХХ століття в порівнянні з лірикою конкретніше представлена в стильовій парадигмі: неоімпресіонізм, комедійний соцарт, травестійно-бурлескна лінія, інтелектуальна, традиційно-психологічна, магічний реалізм, епатажно-символічна складова, екзистенціалізм.

В сучасному літературознавстві проблема стильової ідентифікації менш актуальна поряд з пошуками синтезу функціональних поетик, симбіозу відомих течій і напрямів. Увага зосереджена на окремій індивідуальності в

проекції на постмодерністську добу з методологічними настановами переважно логомахії й логотомії на противагу модерністській логократії. Принцип «логоцентричного» дослідження літературних явищ останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. дає підстави виявити певні тенденції, що засвідчують феномен художнього мислення на єдиній «нитці мови» (М. Гайдеггер), підтверджують існування естетичних структур, які базуються на усвідомленні доцільності універсальних систем, вічних істин, ієрархічності й бінарності як фундаментальних основах світобудови.

Експресіонізм проявляється через експресіоністичність мовлення, характерною ознакою якого є тяжіння до соліпсизму, транспонування універсальних істин і сутностей у площину особистого досвіду, а також емфатична, конотативна лексика. Вона, наділена артикуляційним динамізмом, високим ступенем ліризму, увиразнює інтелектуально-гедоністичну міру, втримує текст на межі експресивно насиченої структури. Досвід болю здійснюється не в імагнітивному вимірі, а як особиста духовна трансформація, сприяючи активізації експресіоністичного первня. Збірка «Бермудський трикутник» І. Римарука засвідчила, що «ера експресіонізму, розпочавшись, втягнула в своє лоно найталановитіших, проіснувала довгий вік, залишилась, в літературі її дихання відчутно ще на повну діафрагму». Такий погляд на проблему тяглості українського літературного експресіонізму пропонує Б. Пастух у післямові до роману «Бийся головою до стіни» С. Процюка [278, 189].

Поезія І. Римарука постає в аналогічному номінативному контексті: інтелектуальна гіпернасиченість, експресивна рефлексійність, біблійна енергетика, трансісторичні та панкультурні реалії (Я. Голобородько); елітарність, герметичність, есхатологічність (Ніна Анісімова); наскрізні танатичні мотиви (В. Неборак); метафізична лірика, максимальна спресованість слова (Л. Талалай); міфо-ритуальні форми поезії (Ірина Борисюк); лірика як

метод (В. Герасим'юк); поет форми, неймовірна фонетичність письма (І. Андрус'як); майстер відтінків та інтонацій (С. Батурич); суспільно-філософська узмістовленість, позірність стриманості інтонацій, альтернатива традиційній стилістиці (В. Моренець). Лірика І. Римарука як окремий об'єкт дослідження у найбільш охопленій презентації ще чекає свого автора. Аксиологічний аспект творчості цього поета включає, як правило, рецензії, есеїстичні студії і нечисленні літературознавчі розвідки Ніни Анісімової, Я. Голобородька, Ірини Борисюк, Марії Якубовської. В основному аналізується межева книга «Діва Обида». Більшість критичних матеріалів з'явилась у зв'язку з номінуванням, а згодом з присудженням І. Римаруку Національної премії імені Тараса Шевченка саме за цю збірку (2002 рік). На слові, просякнутому глибинною, вибуховою емоційною силою, на магічно вираженій енергії та інтенціональності «Діви Обиди» наголошує Я. Голобородько [71, 32]. Він же звертає увагу на таку властивість Римарукового вірша, як гранична інтелектуалізація структури й композиції: «Водночас його думки й рефлексії зазвичай пройняті відчутною експресивністю, подекуди емотивною експансивністю, що виводить мисленнєвий процес «Діви Обиди» за кордони «інтелектуальної» чи «інтелектуалістської» поезії» [71, 40]. Я. Голобородько спостеріг межу, за якою вже починається експресіонізм з повним використанням поетики концентрованого слова, просодійних ресурсів тексту (особливо стилістики пауз, «ваги» звуку). В. Базилевський вказав на специфічну стриманість І. Римарука, «коли емоція загнана вглиб і озивається лише легкою вібрацією. Цю вібрацію дано почути не всім» [17, 5].

«Щільність різнонаправленого смислового випромінювання» «Діви Обиди» зауважив Л. Талалай [338]. «Істинномовлення глосолалії» як набуток І. Римарука в «Діви Обиді» відзначив К. Москалець [243, 11]. Ніна Анісімова, аналізуючи «деякі аспекти модерністичної поетики Ігоря

Римарука», вказує на експресію образів, зокрема, метафори («Діва Обида»), а розглядаючи есхатологічну модель світу в «Бермудському трикутнику», зауважує експресію, не властиву книжникові, історіософу й естету, дає зрозуміти, що природа емоційності зазнала змін. Ніна Анісімова послуговується поняттям «експресіоністична метафорика» [6, 100], трактуючи його в значенні підсилюючого фактора для вираження в триптиху «Грипси» чуття жаху й небезпеки, подає його як художньо-стильовий засіб, прийом, яким користуються поети всіх напрямків для створення більш інтенсивного почуттєво-інтонаційного ефекту.

Заслуговує на увагу і спостереження В. Герасим'юка, який прописує І. Римарука в не дефініюваному експресіоністичному контексті рефлексій, називає поета справжнім ерудитом в царині больових відчуттів, «ерудитом із зідраною шкірою» [65, 101], тим самим, як і Я. Голобородько, акцентуючи специфіку Римарукового експресіонізму. Йдеться про трансформацію класичної інтелектуальності в експресіоністичний спосіб переживання себе і світу, інтеграцію художніх мислеформ у горизонт цієї поезики, що концентрує адекватний естетичний досвід поета і його розуміння дійсності. В. Герасим'юк своє післяслово до збірки «Бермудський трикутник» подав як послання від себе – друга й поета, близького за експресіоністським духом І. Римаруку. Адже кому ж ліпше тямити в таємниці творчої лабораторії, як не самим творцям? – свого часу ставив риторичне запитання І. Франко [365, 59]. Г.-Г. Гадамер так само вважає, що «той, хто пробує описати таємничий характер мистецтва, і насамперед поезії, буде змушений висловити свою думку подібно...» [61, 211]. В. Герасим'юк – з числа найперших обсерваторів «Бермудського трикутника» і з тих, хто вловив зміни в цій книзі порівняно з попередніми виданнями, трактуючи їх як такі, що виявляють потребу зцілення поета, латентно вказуючи на його критичний стан.

Зміни світоглядного плану, що їх явив «Бермудський трикутник», фіксують Ніна Анісімова, С. Батурін, К. Москалець. Рецепт К. Москальця – свідчення, з одного боку, тривоги з приводу виходу «гравця в бісер» у «бездонну бездомність», що критик вважає «особливим розривом» з собою попереднім і сприймає як «недобру закоріненість і безпритульність» [245, 39], оскільки угармонійований світ естета витиснуто болючим хаосом. З другого боку, міркування К. Москальця фіксують момент завершення процесу експресіоністичної ініціації, об'єктивованої в «Бермудському трикутнику». Понятійний ряд, що його «узаконив» експресіонізм як симптоматичний: розірваність, криза, біль, смерть.

Сьогодні, коли є можливість глянути на творчість І. Римарука в тому обсязі, в якому він увійшов у історію літератури, помітно, що викінчений експресіонізм «Бермудського трикутника» не був ні випадковістю, ні стильовою радикальністю. Варто звернути увагу на назви книг: «Висока вода», «Упродовж снігопаду», «Нічні голоси», «Золотий дощ», «Діва Обида». Семантика заголовків містить апеляцію до особливої інтенсивності переживання в межах психологічного комплексу об'єкт-суб'єкт, до наявності ферменту містичного і трагічного. «Діва Обида» – виразна предтеча «Бермудського трикутника». Словник слов'янської міфології трактує Обиду як чорного лебедя, птаха печалі й горя, втілення відчаю, який супроводжує людину в її житті. Діва Обида як міфологема формує навколо себе сугестивно-інформаційне поле смерті, страждання, незворотності процесів життя. Така назва збірки відіграє доцентрову смислотвірну роль, адже поет великого значення надавав концептуальності книжки, її внутрішній структурі, стилістичній та емоційній збалансованості [299, 5]. І. Римарук уподібнюється до В. Стуса з його ставленням до формування корпусу «Палімпсестів»: енергія живого слова має циркулювати так, щоб фундаментальна ідея могла проявитися на весь горизонт мож-



ливого, починаючи від першої букви заголовка і до останньої літери й знака у книзі.

Експресіоністичний принцип максимуму (весь відчай) був визначальним у архітектоніці «Діви Обиди». Від експресіонізму «Бермудського трикутника» автора відокремлювала лише певна міра особистісного відчуження, те, що В. Базилевський визначив як «холоднуватий Римарук», а інші характеризували як естетство, вважаючи формальну довершеність, метафоричний блиск проявом раціонально-інтелектуального начала в процесі творення. Внутрішня вібрація глибинної емоції не була спостережена так, щоб зв'язати її з експресіонізмом як світовідчуттям.

«Бермудський трикутник» – закономірне, логічне продовження «Діви Обиди». На це вказує В. Неборак, який помітив «живий і дещо жахний міфологізм», прозріння у проминально-зникуму моторошну дійсність світу ще у «Високій воді» і означив «наскрізну тему Римарука – тему неунікненої смерті» [258, 162], що репрезентує поезія «Бермудського трикутника», де смерть – «близька невідвротна подія й наскрізний персонаж» [256, 333]. Ніна Анісімова також стверджує, що «основний мотив збірки «Бермудський трикутник» – танатологічний...» [6, 104].

Власне, культивування теми смерті не є ознакою приналежності до експресіоністичної поетики. Показовою антитезою танатичній енергетиці І. Римарука є цикл «Білі псалми» зі збірки «Зимовий стук дятла» (1999) В. Кордуна. Стишено-смирненна інтонованість поезії В. Кордуна стала наслідком кардинально відмінного від Римарукового естетичного й світоглядного відноколів. Справа у способі зв'язку з Абсолютом, як пише Я. Голобородько, диференціюючи герметичний і сюрреалістичний стилі в концепції світосприймання. І. Римарук у збірці «Бермудський трикутник» репрезентує погляд на світ людини, відносини котрої з життям відрегулював абсурд, онтологічний горизонт якого представлено в працях А. Камю, зокрема у «Міфі про

Сізіфа. Есе про абсурд», який ставив абсурд у позицію вихідного пункту буття. Таке застереження стосується й збірки «Бермудський трикутник».

Для підтвердження цієї тези необхідно, крім духовного і душевного пейзажу збірки, відтворити, в основних фактах, зміст суспільного існування І. Римарука. Народився він у сільській місцевості в родині інтелігентів-учителів (батько – директор школи). Вищу освіту здобув у Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка (факультет журналістики). Враховуючи час і вид діяльності батьків, про релігійний світогляд, плеканий у родині й найближчому оточенні, говорити не доводиться. Неабиякі здібності до засвоєння гуманітарних наук, ґрунтовна підготовка зі школи, наполегливість у здобутті знань вирізняли І. Римарука серед студентів. Рано одружився (на третьому курсі). Загалом у поета було три шлюби з достатньо непростими сімейними стосунками, три спроби зреалізувати романтичну модель родинного життя з лицарським ставленням до жінки. Не потрібно бути талановитим герменевтиком, щоб збагнути значення в житті І. Римарука третьої дружини Лариси Андрієвської. Про те, що «з Лесею – то серйозно», свідчать «колишні довколишні», зокрема, І. Гургула. Те, що для І. Римарука «сєнс життя у коханні», яке є почуттям святим, майже релігійним, відзначає С. Батурін [22].

Я морелю, комашку і пташку назвав би Леською,  
Та роздача імен – у Твоїй неземній руці [297, 45].

Відносини з коханою жінкою під кінець життя набувають експресіоністичної (травматичної) барви.

А як порізом скривавіє небо на сході,  
В шибці надбитій побачу лемура і Лєську [297, 47].

Експресіоністичний антураж рани, болю стає все більш радикальним.

Я з ножем припадаю до ніг,  
Що мене розтинають ножами [297, 51].

Врешті ліричного героя проймає абсурдне усвідомлення – розладу між собою і своїм життям, «актором і декораціями» (А. Камю):

на подушці цілунки Бога  
на папері відбитки ратиць  
а насправді нема нікого  
тож пора вже мені збиратись [297, 52].

Триптих «Amplissima domus» («Порожня домівка») назвою самосвідчить про атмосферу абсурду. Сенсові параметри триптиху виявляють один фрагмент з ланцюга трансформацій у процесі формування всесвіту абсурду, одну з настанов свідомості, що висвічує його лик.

я  
ваш  
дім  
  
ви його підмурівок  
стіни й покрівля  
вікна і двері  
  
картини в рамах і без  
вазонки на підвіконнях  
звірята на древнім дивані  
  
щоправда поїхала стеля  
втім це не має значення але я  
був  
  
був домом  
найкращим домом  
вами зруйнованим [297, 59].

Вірш сигналізує про найвищий ступінь довіри до світу і спорідненості з ним (у минулому), про максималізм самовіддачі, яка відстежується на рівні відчуття причетності й відповідальності перед національною історією та культурою, на рівні побратимства й стосунків з жінками.

Щоразу художній твір промовляє більше, ніж історичний документ, навіть більше, ніж наявний художній зміст, – формулює один з герменевтичних принципів Ю. Ковалів. Однак для якнайбільшої повноти передачі особливостей становлення І. Римарука як особи, що усвідомила онтологічний абсурд людського існування, варто простежити детермінанти становлення творчої особистості, її взаємини зі світом.

Професійна діяльність І. Римарука розпочалася ще під час навчання. Уже з четвертого курсу він працював у редакції газети «Вісті з України» як штатний працівник і був єдиним студентом, хто дістав дозвіл на вільне відвідування університету. Згодом поет очолить редакцію художньої літератури видавництва «Дніпро», стане багаторічним незмінним редактором київського варіанту журналу «Сучасність» (головний редактор – І. Дзюба). Час функціонування «Сучасності» в Україні В. Неборак назвав каламутним, маючи на увазі гетерогенний у всіх відношеннях період української історії, що явив світові кризу політичну й культурну, супроводжувану переоцінкою ідеологічних цінностей, масовими спекуляціями у сфері національного міфу, катастрофічними підмінами понять моралі, зокрема письменницької, а з другого боку – то був час великих надій. Точка історії, що потенційно містить творче і деструкційне начало, концентрує максимальні можливості розвитку і в одному, і в другому напрямках. Це – експресіоністичний момент ентропії, зламу, суспільної травми, яка може обернутись і регресією, і благом. Журнал відображав інтелектуальні сплески розбудови національної держави й культури. І. Римарук, редагуючи тисячі сторінок машинопису, а згодом комп'ютерного набору, розв'язував поточні

проблеми редакції, спілкувався з авторами – ця рутинна частина його діяльності не вплинула на автохтонну чистоту образної системи.

І. Римарук упорядкував антологію «Вісімдесятники», яку видрукувало видавництво Канадського інституту українознавчих студій (Едмонтон, 1990). «Якби не Ігор, ми б не мали досвіду вільних публічних читань», супроводжуваних «поетичними екстазами» від відчуття єдності з аудиторією через слово, – пише В. Неборак [256, 328]. Активна і плідна діяльність І. Римарука засвідчена його членством в редколегії часопису «Березіль», співробітництвом з приватними видавництвами, створенням Асоціації українських письменників, віце-президентством і президентством у ній. До цього списку треба додати редакторство у видавництвах «Молодь» і «Кальварія». Якщо знати суспільно-історичні особливості цього часу, то неважко уявити, що І. Римарук часто ходив по краю прірви, зміцнюючи нові/не нові позиції самодостатнього слова, стверджуючи й обстоюючи креативний підхід до творення поезії на протигагу сучасно-зарубіжним колективним технологіям і національному маніфестно-публіцистичному ліризму. Поет бував у багатьох країнах: Америці, Німеччині, Іспанії, Франції, Греції, Туреччині, Єгипті. Він не був українофілом у просвітницькому розумінні цього поняття. Знання мов, широка лектура і зв'язок з архетипним виміром світобудови – такий конгломерат інтелекту, містики й активної діяльності, це свідчення «жертвоприношення інтелекту» (С. К'еркегор) на відтинку життя, який є прелюдією до «Бермудського трикутника», підтверджує думку А. Камю, що «абсурдна людина вичерпує все і вичерпується сама; абсурд – порогове напруження, яке підтримується всіма її силами в повній самотності» [160, 54]. Видається, на перший погляд, нелогічним твердження про повну самотність при такій щільності спілкування й запевнень у дружбі з боку тих, які, як правило, потрапили в категорію «вісімдесятників», тобто

однодумців у плані реалізації творчих ідей і ставлення до слова та усвідомлення ролі поета.

Однак й «історичний», і «естетичний» метод аналізу виявляють поступове, але неухильне відчуження Римарука від колись, здавалося, «монолітного» братерського кола. Незворотні зміни в світосприйманні поета дехто пов'язує з раптовою й трагічною смертю спочатку батька, а незадовго й матері. Марія Матіос робить припущення, що «Римарук сам запрограмував собі такий короткий вік. І почалося це після смерті батьків. Це я знаю точно» [228, 170]. Крізь окремі деталі спогадів про поета проглядає незворотність самотності вже не як необхідного для творчості усамітнення, піднесеного до рівня концептуального стрижня естетики в китайській та японській поезії й виплеканій школою Мацуо Басьо, апологетами мудрого споглядання світу Лі Бо і Ду Фу, а як регулятора абсурду, що привносить у світогляд ясність усвідомлення, реакцію непогодженості, бунту, прояв якого в І. Римарука не збігається із загальнопоширеним уявленням про людину, яка бунтує.

Колишнє побратимське оточення І. Римарука, зайняте облаштуванням сімейних, професійних, фінансових, побутових справ протесту не зафіксувало. Переїзд поета з Києва до Львова сприйнявся не як виклик, а радше як потреба, пов'язана зі втратою квартири й прописки. І. Римарук – небагатослівний, тихий, безвідмовний, особливо у вичитуванні й редагуванні чужих, часто невартісних, рукописів/машинописів. «У Львові він був у товаристві Юрка Покальчука, Івана Лучука і багатьох інших, проте товариство його не вберегло від біди. Мене з ними тоді не було, та навіть якби я був, то нічим би не зарадив. Усе залежало від Ігоря, а точніше, від його небажання рятувати самого себе», – згадує В. Неборак [258, 165]. Симптоматичними в цьому контексті є спогади І. Гургули, який обіймав посаду директора Львівської філії Літфонду України: «Якось Ігор обмовився, що у Львові йому і податися нікуди. З друзів –

Ярослав Павлюк та Іван Лучук», але і в них є важливі причини приватного характеру, які унеможливають більш інтенсивне спілкування [89, 14]. До цих спогадів варто додати і свідчення І. Лучука, з яких висновується «експресіоністична» абсурдність передсмертних днів І. Римарука [219, 27-28]. Для поета, «схожого на цивілізаційний зсув» (Т. Федюк), очевидно, бракувало розуміння навколишнього світу, який так і не збагнув його душевної драми. Той, хто «присвячувався своїм друзям» (В. Неборак), у «Бермудському трикутнику» констатує:

я потрібен тільки воді  
тільки старому вину  
тільки маленькому дереву [297, 56].

Ентузіазм особистості, здатної розбудувати духовні структури як необхідну умову збереження й розвитку культури, нейтралізувався ідеологічними черговими марзмами, які відтіняли й увиразнювали морально-етичні деформації. Кризу суспільно-політичну І. Римарук «відчув як кризу духу» (М. Чубук), коли «заповідається з пишного вуса тонкий пензлик що ним напишуть універсали підмаляють парсуни заповідаються з білого кістяка зручний дзиґлик для панянки за надзвуківим фортеп'яном» [297, 39].

...Я в цьому світі завжди нелегал.  
Світ катувань, канонад, клоунад...  
Повний обвал [297, 69].

Тісні дружні контакти, тепло й затишок дому віднині врегульовуються абсурдом, який завойовує форпости екзистенції І. Римарука: побратимство й кохання.

У такому алогічному, нерозумному й непослідовному світі, де

юда рятує Спасителя  
Спаситель цілує розбійника [297, 28],

все людське набуває особливо пекучого смислу: «мокрі сліди твоїх вранішніх ніг – Понад усе» [297, 69], Янголи на Лесьчаних віях [297, 46] і запитання, яке зраджує іронічний спокій поета, проявляючи біль:

А я питаю: «Де мої брати?» [297, 33].

Відповідь автор знає.

ну поразка в цьому світі ти програв  
в тому світі між смаколиків приправ  
фоліантів манускриптів прибабасів

ти кохався віршував і вар'ював  
воював із вітряками вчивсь у трав  
але світ тебе матолка віддубасив [297, 72].

І. Римарук – «віртуоз найвищого гатунку», поет, який ви-тончено грав нюансами сенсів і мелодики (С. Батурич). «Ні-бито ж загальноприйнято, що найфонетичнішим поетом був Тичина, але ж там стільки гри, там така грайливість... Тоді як ... Римаруку не про гру йдеться, а про значно важливіші речі», – констатує І. Андрусак [4]. У наведеному уривку з третього вірша триптиху «Напомніє од...» ця філігранність «поета форми» виявляє себе в ужитку слів «в цьому світі» – «в тому світі», у стилістичній конструкції першого рядка «ну поразка в цьому світі ти програв». Частка «ну» вказує на можливий діалог, який автор веде або сам зі собою, або з уявним співбесідником. «Несамовита згода» (С. К'еркегор) тут рівнозначна мовчазному бунту: «ну програв». Межа свободи, відсутність майбутнього в тому, що вважалося справжнім скарбом, скінченність свідомості, вивільнення від будь-якого суду, крім свого власного, – ця ясність розуму виражена через частку, яка сконцентрувала в собі психологічну амплітуду від найвищої температури до можливої найнижчої, проявляючи стан абсурдної людини – своєрідне «*contra spem spero*», інакше кажучи, втрату надії без розпачу, – експресіоністичне емоційне кресендо, маніфест абсурдної людини.



Це – один приклад зі збірки «Бермудський трикутник», що унаочнює деклароване О. Пасом розуміння суті поетичного слова, яке типологічно близьке експресіоністичному максималізму: «Вірші пробиваються між криком і німотою, смыслом усіх смислів і втратою будь-якої осмисленості» [277, 35]. «В цьому світі» – «в тому світі» – два сусідні рядки одної терцини з наявних шести. Розрив «я» фіксується всього лиш зміною займенника «цей» на «той». Відстороненість, відхід, відмежування себе від себе-колишнього і циркулювання енергії пограниччя між рядками, очищеними від розділових знаків і великої літери у власних назвах. Ця властивість поезії модерністської епохи – прояв свободи, розкутості, повернення слова в лоно первинності діалогу «Творець-світ», спосіб збереження не обмеженого канонами його сенсових і комунікативних можливостей.

У «Бермудському трикутнику» І. Римарук позбавляє права великої літери, практично, всі імена, недоторканими залишивши лише ім'я Бога, Богородиці, праведників, коханої. Окремі власні назви подані в двох варіантах – граматично правильному й авторському, але це поодинокі випадки, наприклад, Анна (пророчиця, яка разом зі старцем Сімеоном зустріла немовля Ісуса, коли його принесли в храм, і прославила Бога; у Львові повз храм Св. Анни часто проходив І. Римарук. Можливо, мала літера означає саму будівлю).

щоднини кохану зраджую бо  
крім неї люблю ще двох жінок  
анну й ельжбету [297, 42].

Ймовірно, що позбавлення власних назв заголовних букв пов'язане не лише з апеляцією до задекларованих епохою модернізму естетичних вартостей, але й процесами трансформації свідомості І. Римарука – переведення світоглядних цінностей в іншу площину, яка виявляє їх неухильну абсурдну переорієнтацію під впливом переживань експресіоністичної сили й природи (кризових, порогових). Те, що мало

для поета незмінну значимість, було залишене непорушним і в граматичній позиції. До вже названих вище треба додати Талалаєве озерце, Лазенки, Сену, Картагени, сад Тюїльрі, Медея, Смерть, Мінотавра, Варшаву, Дніпро, Середземне море, Кременець, Майдан – здебільшого, це ті місця, де І. Римарук почувався затишно, бо поруч були або друзі, або кохана жінка, або благодатна тиша. Медея, Мінотавр, Майдан, Смерть – з іншого виміру, але також ключові персонажі Римарукового експресіоністичного театру абсурду.

І. Римарук використовує концептуальний для організації експресіоністичного сценічного простору прийом – знеосібнення героїв для вираження фундаментальності й масштабності закладеної ідеї: ботічеллі, кустуріца, кобо абе, спіноза, діва обида, римаруки, харуки мураками, юда, деміс, дассен, москалець, бодрійяр, лета, сян, ніл, борхес, бетговен, путивль (але – Ярославна), єремія, ельжбета, сова параска).

В. Герасим'юк постає в такому контексті:

живу собі обідаю  
не тішуся повірте  
ні дівою обидою  
ні другом у повітрі [297, 20].

«Поет у повітрі» – перифраз на В. Герасим'юка. Згідно з мовними нормативами вжито й прізвище Чубая.

У такому варіанті транспонування індивідуального, окремого в безособисте постало як спосіб відмежування від себе колишнього, що спостерегли К. Москалець, С. Батурін. Воно стало експресіоністичною проекцією «свідчення очевидного для нього наближення кінця його життя», – як прокоментував В. Неборак [256, 333]. Розпочався ритуал прощання-усвідомлення-зіткнення з тим, що так само істинне, як і минуще, що визначало могутність і межі розуму. Велич інтелекту стала на шлях умирання. І. Римарук знав про це, і в цьому знаходив свободу абсурдної лю-

дини, що містить у собі розуміння ситуації в експресіоністичному максимумі:

А коли ні ночі, ні дня – болить,  
а коли ні ночі, ні дня – мовчання,  
а коли ні ночі, ні дня – суцільні сутінки [297, 7].

В результаті кризового надміру відбулося перетворення життєвого оточення («колишніх доколишніх») у майже знівельовану систему, всередині якої людські і культурні сутності зливаються в потік «граматичних» правил і стають атомозованим процесом, конвеєром, де індивідуальне й значиме для автора сковане невидимою мережею раціональних деперсоналізованих, деіндивідуалізованих відносин. Ідеться про естетичний еквівалент «умертвління» попереднього життя як жертвоприношення в плані імен, що його втілювали:

до безконечности  
триватиме ця зима  
втім непрочитаних книг у мене задосить

не вистачить цигарок  
що загубились у вранішніх сутінках  
та немає кого послати

по сміх учорашній  
по сніг торішній  
по невідкриту мов книга душу

хіба що янгола-гвинтокрила  
хоронителя-похоронителя  
зі спецназу небесного

плямистий у нього стрій  
неначе стежина піском посипана  
закаляна ранковими псами

ти скорше віднайнеш непрочитану душу  
пташко моя нетутешня  
перед тобою тільки перед тобою

я припадаю на зимні коліна  
скільки це буде тривати  
до безконечности [297, 29].

Процитований вірш – перший з триптиху під назвою «Ad infinitum» («До інфініттиву»). Інфінітив – неозначена форма дієслова, що означає дію (стан, процес) саму по собі, без пов'язування з суб'єктом. У контексті накресленого напрямку дослідження вірш і цикл у цілому мають важливе значення. Констатується процес / стан витворення якісно іншої свідомості, ніж це спостерігалось в «Діві Обиді», хоча механізм ініціацій був запущений з «Високої води». «Бермудський трикутник» – об'єктивація містерії переродження душі в аномальній зоні світу (тут це не конкретне закоординоване в просторі місце, а метафора, зміст якої вказує на зосередження в певній частині світу надпотужної і непідвладної людському розуму трансформуючої сили, що кардинально змінює горизонт екзистенції).

Особлива увага І. Римарука до ініціаційно-містеріальних процесів, що, як відомо, мають свою систему знаків, виявлена за допомогою «зорового ефекту» письма – єдиного курсиву на всю збірку, що є передостанньою строфою першого вірша триптиху «Con amore» («З любов'ю»). Знаючи про значення, якого поет надавав внутрішній структурі книг, можна вважати, що саме в цьому фрагменті закодовано інформацію, важливу для автора і для розуміння сенсів «Бермудського трикутника»

*ці лілія, змія, дракон, троянда,  
змія, троянда, лілія, дракон,  
дракон, троянда, лілія, змія,  
дракон, змія... троянда на плачі [297, 15].*

Піруети інтелекту І. Римарука – загальновідзначена властивість його поезії, що охарактеризована як алюзії, культурологічність, ремінісценції, центони, панкультурність і т. п. Художня свідомість поета-ерудита репрезентувала своєрідний феномен новочасного синтетизму. І. Римарук був апологетом античності, тому процес його творчості включає пошуки самоідентичності у цій сфері культурних надбань світу. Антична література була явищем, що охоплювало, крім творів власне художніх, філософські, історичні праці, в яких переосмислювалися і привласнювалися давньоєгипетські міфи, містерії, знання з іманентною системою кодів. Результатом систематичного й глибокого засвоєння інформації може стати архетипний прорив, що проявляється в можливості поетичного прозирання суті через «нічні голоси», «видіння і відлуння». Процитована строфа з вірша І. Римарука в контексті триптиху «З любов'ю» огорнута енергетикою цього почуття, що включає й еротичну складову (первісну самодостатню космологічну силу, що сприяла розвитку впорядкованого світу з хаосу).

У філософії Сократа і Платона ерос одухотворений, він проявляє готовність (самовідречення) до формування душі й духа. Доцільність саме такого розуміння стосунків між чоловіком і жінкою в морально-етичній системі координат І. Римарука підтверджує його лірика та свідчення його оточення. У «Бермудському трикутнику» літургійна парадигма, як уже зазначалось, виявляє таку ієрархію: Бог, Леська і т. д. Можна припустити, що процитована строфа – один з важливих моментів зафіксованого ініціаційного процесу. Поет оперує образами, за якими закріплена семантика зміни структур свідомості на шляху самовдосконалення, використовує сигніфікаційний ряд – систему знаків, без якої поету не обійтись, бо це – коди до усвідомлення фундаментальних законів Усесвіту. Не вдаючись до глибокого аналізу проблеми кореляції знака, естетичного знака й синтетичного художнього образу, треба зазначити: цей аспект се-

міотики в парадигмі нашого дослідження цікавий тим, що естетичний знак то відштовхується від синтетичного художнього образу, то зближується з ним. Часто естетичний знак, трансформуючись одночасно з проникненням у нього рухливих позаканонічних начал, набуває рис і властивості художнього образу. З іншого боку, художній образ в результаті його багаторазового повторення часом стає знаком.

Фрагмент вірша І. Римарука у своїй знаково-образній семантиці, обрамлений еманациєю любові, апелює до символів творчої сили Бога – йоні й фалоса в тих високих стандартах моралі та етики, які тільки були коли-небудь відомі (уже наводився приклад образу зруйнованого дому, що І. Римарук трактував як вищий інститут, який забезпечує в парадоксальній формі функціонування трійці Батько-Мати-Дитя, нерозривної єдності Духа-Матерії-Всього Живого).

Квіти як репродуктивна система рослини означають ідеал краси й відродження-трансформації. В поезії І. Римарука присутні лілія і троянда як європейське уявлення езотеричної східної доктрини, що спиралось на символізм лотоса. Троянда – символ йоні, в основному пов'язаний з материнською таємницею творення. Троянда, особливо ж у гірлянді, означає також духовні потоки, вихори, спіралі, аналогом чого в Біблії є сім світочів і сім церков Азії. Лілія теж стосується таємниці народження-творчості-перетворення як фалічний символ, що вказує на чистоту, довершеність і сакральність процесу появи життя в найширшому розумінні цього поняття. Дракон і змія – атрибути, крім стереотипних, і Тота Гермеса Трисмегіста (жезлом, увінчаним зміями, Гермес убиває дракона). Ці естетичні знаки можна відчитати як апелювання до латентних центрів космічної енергії, що стимулюють сферу боротьби за духовні пріоритети, що й складають основу древніх містерій. Таким сигніфікативним континуумом І. Римарук дає зрозуміти, що людина для того, аби зреалізуватися «за Образом і Подобою», має перебувати в трьох вимірах: матеріальному, інтелектуальному і духовному.

Варте уваги також перетасування естетичних знаків, що, ймовірно, не є звичайним ритмо-мелодичним і синтаксичним прийомом (градація), хоча й це наявне. Для відчитування такої естетичної ситуації доречно звернутися до спостереження Ж. Бодрійяра: «Завдання поезії – служити порогом незворотності для будь-якого терміна або теми власне в процесі анаграматичної роботи» [41, 350], тобто перестановки значень, розсіювання смислу. Інтенсивність слова у збірці «Бермудський трикутник» не тільки в повторенні певної ідентичності, а й в її руйнації.

Взята для аналізу частина вірша – симптоматична для уясування механізму образно-стильової трансформації в поезії І. Римарука. Саморозростання і самопереростання естетичних знаків в експресіоністичну константу репрезентує «троянда на плачі», що з'являється логічно/несподівано після трикрапки, яка свідчить про безкінечність анаграматичного ланцюга. Це – вербалізоване свідчення кореляції знакової системи з її обов'язковою конвенційною основою та індивідуального мисленнево-емоційного досвіду поета, ритуально-магічна формула експресіоністичної свідомості, свого роду естетична екстерорецепція (сприймання і перетворення естетичних подразників за допомогою особливих – поетових – нервових утворів). Завдяки цьому забезпечується інтенсивна циркуляція сенсів і переживань, інтенсивність яких ідентична експресіоністичним. «Троянду на плачі» в комплексі інтелектуально-почуттєво-ритуальних еманаций можна прирівняти за специфікою функціонування і семантикою до стусівського «самособоюнаповнення» і номінувати інтенціонал-образом-поняттям (рідко вживаним, але особливо значущим, у поезії і В. Стуса, й І. Римарука – одноразовим), що втілює принцип експресіоністичної поезії і є її сенсовим та емоційним коефіцієнтом.

До цього ряду належить і типологічно споріднений з «трояндою на плачі» образ «Бермудського трикутника», що є своєрідним *parerga* – рамкою, обрамленням для книги як

експресіоністичної картини світу. У простір бермудського трикутника в значенні незворотньо-порогового стану з містичною підосною проектується й горизонт архітектоніки збірки, вибудований на числовій символіці, а також на багатомовності заголовків до триптихів, які (заголовки) промовляють в експресіоністичному, як правило, тоні («Привид-чоловік», «День Гніву», «Плачі», «Порожня домівка», «Понад усе», «Камікадзе», «Похмурий тост», «Стигми»).

Щодо секретного і сакрального значення чисел існує багато припущень. Загальновідомо, що Всесвіт, музика і мова в основі своїй мають принцип частоти й тривалості коливань, які характеризуються сумою будь-яких комбінацій чисел. Число – термін, застосований до всіх цифр і їх поєднань. Піфагор, наприклад, визначив число як розширення і енергію сперматичних основ, що містяться в монаді (все-вміщаюче Єдине). Є й інший погляд, згідно з яким число – перший зразок, що його використав Деміург під час сотворення Всесвіту [373, 238].

Числа, що виконують функцію структурування й сенсоувираження в «Бермудському трикутнику», – це 3, 9, 12, а також такі комбінації, як  $3+1$ ,  $3^*4$ ,  $3^*12$ . Кожен розділ має по три триптихи. Кожен триптих з розділу складається з трьох віршів ( $3^*3$ ). Таким чином, у кожному розділі – по 9 віршів. У основній частині книги – 9 триптихів ( $3^*9$ ). Після трьох основних триптихів вжита «післямова від автора», яка складається знову з трьох триптихів по три вірші. Отже, окреслюється поєднання  $3+1$ , а також загальне число триптихів – 12 ( $3^*12$ ). Структурно «Бермудський трикутник» нагадує один з основних древньо-містеріальних принципів – дерева. Основа – стовбур і розгалуження – гілки (крона). «1» (Монада) – символ Божественного Отця («2» – дуада – символ Великої Матері).

«3», «9» – непарні числа, що, за піфагорійською теорією, є прототипом монади і вважаються визначеними і чоловічими. «3» – перша рівновага одиниць. Ключові слова до тріади



– дружба, мир, справедливість, добродієність, помірність, резон. Це число називають мудрістю, бо люди організують теперішнє, передбачають майбутнє і використовують досвід минулого. Тріада – число пізнання музики, геометрії, астрономії і науки про небесні й земні тіла. Сакральне значення тріади і її символа – трикутника – впливає з того факту, що її творять монада й дуада, отже, тріада – андрогенна. Це означає, що Бог породжує Свої світи з Себе і Його *творчий аспект* завжди символізується трикутником. Власне, такий принцип покладений і в основу християнської тріади, будучи лише достосованим до законів і змісту цього віровчення (Бог Спаситель, Христос, також приймає форму числа і Його розпинають між двома розбійниками за гріхи людей). З такої референції можна дійти висновку про важливу роль щойно простеженого структурування «Бермудського трикутника». Це – прихована альяція до часу і способу сотворення світу як згармонійованої Творцем системи. Числу «3» (тріаді) у книзі відведена роль першорядного.

Наявна в збірці комбінація «3+1» виявляє стосунок до тетради. Піфагорійці розглядали її як корінь усіх речей, джерело Природи. Всі тетради інтелектуальні, з них виникає лад, вони оповивають світ, як Емпіреї, і проходять через нього. Піфагор стверджував, що душа людини складається з тетради: розуму, науки, опінії (уявлення) і почуття. Речі, елементи, сезони в основі мають тетраксис. Ключові слова до тетради – стрімкість, сила, мужність, утримування ключа до Природи (універсальна конституція не може існувати без тетради). Тетрада також – це гармонія, первинна глибина й важливість. Конструкція «Бермудського трикутника» (у назві – тріада як основа творчого аспекту, що передбачає якісну зміну) апелює до тетраксису, задаючи парадигму універсальності, збалансованості.

Еннеада («9») – перший квадрат непарного числа (3x3). Вона викликає асоціації з недоліками й помилками, адже їй бракує одної одиниці, аби сягнути досконалого числа «10».

Еннеада – число людини через дев'ять місяців її ембріонального розвитку. Ключові слова – океан і горизонт. Це – число безмежу, оскільки за ним безкінечне число «10». «9» – межа, поріг, воно збирає в собі всі числа. Його сфера – повітря (огортає всі числа так, як повітря землю). Дев'ятка розглядається і як зло (перевернуте «6»). Згідно з Елевсинськими Містеріями, «9» – число сфер, крізь які свідомість пробивається під час народження. Завдячуючи подібності до сперматозоїда, еннеада асоціюється із зародженням життя. Згідно з єврейською кабалістикою їхнє дерево має 9 гілок, або світів, які походять від Першопричини, або Корони, котра оточує свої еманції, наче шкаралупа яйце. Скандинавське дерево світу Ігдрасіль підтримує своїми гілками дев'ять сфер (дев'ять світів). Якщо узагальнити основні трактування цього числа, то можна в підсумку збагнути семантичний стрижень, матрицю – боротьба, розвиток, передгармонія, можливість неосяжних глибин (океан) і підпорядкованість межі (декаді як символу досконалості). Антиномічна природа людини й людського світу виявляє себе власне через еннеаду. У «Бермудському трикутнику» число «9» – на другому місці як похідне від «3». Таким чином стверджена й дотримана космологічна числова ієрархія.

Число «12» у збірці І. Римарука – похідне після «3» і «9».  $12=10+2$ , горизонт компонентів дванадцятки вже зазначений. Варто додати список символічних імен дуади, бо вони мають переважно виразну експресіоністичну забарвленість: дух, зло, морок, нерівність, нестабільність, рухливість, суперечка, матерія, розкол між множинністю і монадою, дефект, безформність, невизначеність, гармонія, терпимість, корінь, підніжжя гори, джерело ідей, помилка, змінність, імпульс, смерть, приріст, союз, нещастя, одруження, наука, переконливість, душа. Дуада – символ невігластва, з одного боку, з другого – знак матері мудрості, бо невігластво передбачає і веде до народження мудрості. Отже, знову відкрита можливість «самособоюнаповнен-

ня». Доречно тут буде процитувати С. К'еркегора: «Людина – це синтез безкінечного й скінченного, тимчасового й вічного, свободи й необхідності, коротко кажучи, синтез. Синтез – це відношення (Forhold) двох членів. З цієї точки зору Я ще не існує» [205, 255].

«Бермудський трикутник» І. Римарука, як можна підсумувати на підставі вищезазначеного спостереження та інформації, почерпнутої з книги Менлі Холла [373], свідомо формувався як структура за космогонічною аналогією, з духовно-екзистенційною аксіологією, спрямованою на репрезентацію людини і світу в сутнісних (прихованих) зв'язках, заснованих на протиріччях, антиноміях, тривозі або безсиллі. «Числовий» підтекст «Бермудського трикутника» викликає асоціації з айсбергом, сприймається як важливий смисловий та естетичний чинник. Без нього не може бути оцінена до належної глибини своєрідність експресіонізму збірки. Метафора числа висвітлює спосіб мислення, вказує на свідому настанову поета щодо катастрофічного розлому в мікрокосмі (людині) як віддзеркаленні руйнівних процесів макрокосму (світу і Всесвіту), і що це – механізм, здавен запрограмований, має свою логіку, яка розгортається в нескінченності перетворень і неможливості вийти за встановлені межі життя в тому значенні, що його вкладає в це поняття В. Вернадський. Про збірку «Бермудський трикутник» та її автора можна сказати словами А. Камю: «Якщо розуму суджено зустріти ніч, то вона буде швидше ніччю відчаю, але ясною, полярною ніччю. Це ніч недремного розуму, вона породжує те бездоганно біле сіяння, в якому кожний об'єкт постає в світлі свідомості» [160, 58].

В. Неборак зазначає, що «Бермудський трикутник» – «розважлива, мужня фіксація наближення катастрофи» [256, 335]. Образно-знакова система книги, будучи вираженням змісту й «температури» життя І. Римарука цього періоду, вказує, що гекатомба – вже dokonane в часі явище, що поет перебуває в експресіоністичному стані, усвідомлю-

ючи його, на відміну від оточення. Таку збалансовану систему, продуману до найменших елементів і найтонших відтінків, якою є «Бермудський трикутник», наповнює життя, генератором котрого є «розідране серце» (триптих «Ad infinitum»), а відчуттєвий еквівалент становлять слова:

Якби я свою душу пожбурих у сніг – морелі би  
Серед скипня, не тямлячи снігу й зими, цвіли.  
Ти прости мені, Боже, мої золоті перелюби:  
Це змагання зі сном, намагання втекти з імлі [297, 45].

Разюча «невідповідність» форми і змісту творить експресіоністичну поетичну діораму І. Римарука з означеним розколом на всю глибину екзистенційно-буттєвих основ і експресіоністичними артефактами з апокаліптично-есхатологічною семантикою (цей аспект книги «Бермудський трикутник» різносторонньо розглянула Ніна Анісімова [6]): «останній білий» світ; «останній привид несе привид хреста на привид гори»; «життя вишите на чорному срібним бісером перлами поцяцьковане оперене стрілами»; «закривавлене серце» святої Терези; сновидіння «як горласті сичі»; «розрита могила, розбиті карафка й корито»; осіння днина, «словами прицвяхована наче віко»; «захаркають кров'ю мечі»; «поламаний вірш»; «чорні літери», з яких виростають білі кентаври; «кружля голова по рейці»; «душу розіпнуту погублю»; ікона, що зникає в німих попелищах; «серце моє засихає мов хліб засинає мов пес під чужими дверима»; «безпритульний берег». Доцентровий стан у книзі визначається як «болить».

Формула болю – «я вже ніхто я вже нікому я вже ніколи» (перший рядок триптиха «Камікадзе») [297, 81]. У цьому ж триптиху (перший вірш) І. Римарук формулює своє експресіоністичне кредо:

мені треба лісу  
мені треба крові  
мені треба кулі [297, 79].

До програмово-експресіоністських, опорних, сигнальних понять «страждання», «рана», «смерть» І. Римарук додає індивідуальне «свобода» («мені треба лісу»), не випадково вводить його в ціннісну парадигму. Воно стосується Бога, тієї колізії, суть якої становить діалог/монолог «Бог – віршник» (за аналогією до слів «лірник», «паломник», «вісник», де суфікс «ник» вказує на приналежність до чогось, виявляючи вторинність). Тому вірш – першовеличина, поет – похідна. Так через граматичну форму І. Римарук стверджує самодостатність вірша і його первинність, що цілком логічно для того, для кого «усі слова й події мали значення» (О. Смик).

Така колізія – джерело найконцентрованішої сугестії, найемоційнішої напруги, в світлі якої всі речі й стани ліричного героя постають «у білім світлі Абсолюту». Для розуміння найвищої драми любові Бога й людини варто вивчити ставлення поета І. Римарука до Творця і, відповідно, який зміст укладав поет в поняття «Бог». Помітно (після ознайомлення з книгою), що субординація святості, відповідно, й дистанції, проповідувана теологами й церковниками, в ліричних інтерпретаціях І. Римарука не витримана. Можна висловити припущення, враховуючи, як уже зазначалось, родинні й суспільні детермінанти становлення І. Римарука як особистості, що він не належав до канонічних християн з їхньою ієрархією віри, радше поділяв гностичні концепції. Поезія Сходу, очевидно, зіграла свою роль, інтерес до якої виразно простежується в «Бермудському трикутнику», навіть у такому формальному прийомі, як назва вірша (другий триптих другої частини першого розділу), подана китайськими ієрогліфами.

Бог «Бермудського трикутника» – суперечливий, непослідовний і навіть байдужий. І. Римарук «атестує» Бога в своїх поетично-інтуїтивних перечуваннях себе й світу, вбачає в ньому складний комплекс Творця, трагедію зіткнення розуму з конститутованим Біблією Абсолютом. Перебуваючи в стані, близькому до надії, поет намагається втриматись «у доброму часі» Бога, бути «маленькою

мушлею з перлиною» Його серця, сподівається дійти до Господа, «спотикаючись об власні слова», вдячний світлоносній сокирі Його лісоруба («This is a good time»). Навіть у цьому, сповненому нарікань, триптиху ключова фразарефрен «Твій добрий час» не вжита в теперішньому часі: у першому вірші – обіцянка-прохання: «я прозвітую за риб», «я прозвітую за чистий аркуш і за перо», «відпусти мене в море» і я тоді «прозвітую, що був і буде Твій добрий час»; у другому вірші – спроба переконати Бога, що «дійду», «допливу» і «тоді прозвітую, що був і буде Твій добрий час»; у третьому поет уже *знає*, «що це *був* Твій добрий час» [297, 64–66] [курсив – Г. Я.]. Дарована Богом благодатна пора зависла в межичассі, між «буде, якщо» і «вже була», зникла в «бермудському трикутнику» існування.

«Спроба порозумітися з Тим, від Кого насправді залежать зміни на краще і на гірше у світі» [257, 212], набуває радикального вираження в третьому вірші третього триптиха «A la Villon» з другого розділу «Бермудського трикутника»:

Притулок завше знайдеться для двох:  
Їх покладе собі в кишеню Бог,  
А що вона дірява – призабуде.

А може, так замислив – бо летять  
Донизу, до дерев і до латать,  
Щасливі, як пташки, й сумні, як люди.

Тож погамай свій древній переляк,  
Радій світанкам і годуй собак,  
І Пані Смерть у себе не закохуй –

Бо дивиться на тебе з висоти  
Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)  
Старенький Бог, якому все це по... [297, 62].

Такий аспект втіленої в «Бермудському трикутнику» драми свідомості, інтелектуальної й духовної драми, мож-

на було б означити як цинізм і нігілізм за, щонайменше, двох умов: 1) якщо вилучити вірш з темпоральності збірки, де єдиним незаперечним часом і реальністю є час і реальність болю і 2) якщо лишити без уваги момент свободи творчості без розрахунку на майбутнє, коли поет балансує на межі визнання «глибочезної непотрібності індивідуального життя» (А. Камю) з фаталізмом смерті і сподіванки продовжитися в Богові, яка є досить ефемерною. «Поразка в суперництві з Творцем [...] це споконвічна, неодмінна і, врешті, необхідна «богоборча» поразка» [298], – скаже І. Римарук у одному зі своїх інтерв'ю. Збірка «Бермудський трикутник», найбільше в аспекті «найтрагічнішої драми» (любові Бога й людини – Е. Нойманн), свідчить, що «мистецтво не може запропонувати виходу мукам нашої свідомості. Навпаки, це один зі знаків такої муки [...] Творчість виражає той момент, коли міркування припиняються і на поверхню вириваються абсурдні пристрасті» [160, 76].

Психологічно-мисленневий ландшафт «Бермудського трикутника» локалізовано в назвах триптихів. Він охоплює всі видимі соціальні, національні, інтимні «території». Книга виражає земну драму, образ, наповнений нелегкою мудрістю болю і пристрастю, позбавленою майбутнього. У цьому переконує «Післяслово від автора», зокрема заключний триптих під нейтральною назвою «Пейзаж», де експресіоністський семіотичний ряд включає: «пейзаж – немов у москалі забрили», «не в гайдамаки – в некрофіли», «вінки з колишніх руж», «пекельні надра», «порожні церкви – триголови, неначе дракони», «розтріскане дзеркало неба», «щербате горнятко», «розкриває обійми Танатос», «осипаються штольні свічад», «обривається нить».

Місто, дерево і душу снігопадом оповито.

Короля не грає почет – почет спить.

Серце музика не крає і не гріє оковита.

З-над землі лунає голос. Може, з-під.

Ця жахітна ікебана – це останнє чудо світу –  
 Із хуртелиць, суїцидів і суцвіть!..  
 Незабаром час настане – та бракує алфавіту  
 Написати найновіший заповіт.

Хоч вуста холодні й білі – ще душа блукає в тілі,  
 Мов осліплий подорожній у лютневій заметілі.  
 Біля брами зупиняється король.

Там, за муром, – вічні ясла. Поки музика не згасла,  
 Мовчазному вартовому скаже він таємне гасло,  
 Чи інакше, по-тутешньому, – пароль [297, 99].

Всі реалії «Бермудського трикутника» знайшли узагальнюючий образ – «жахітна ікебана... із хурделиць, суїцидів і суцвіть», що виражає експресіоністичну щільність світу, свідчить, що поет «розучився надіятись. Пекло дійсності стало нарешті його царством» [160, 52], у тексті – королівством, де король – сам поет у момент прощання зі своїми володіннями.

Заключний вірш збірки – зразок взаємопроникнення трагізму й іронії, що властиве загалом усій книзі. І. Римарук, один з небагатьох українських експресіоністів-письменників, включає іронію з саркастичним відтінком в експресіоністський художній арсенал. Слово поета знаходить себе між німотою радикального скепсису і німотою містичного трагізму. Можна сказати, що поет перебуває на межі «ідеальної форми розмови, що сама себе скасовує у здійсненій комунікації» [425, 289].

І. Римарук у збірці «Бермудський трикутник» випробовує всі можливості поезії, здійснюючи запроваджений Ф. де Сосюром і розпрацьований Ж. Бодрійяром принцип анаграми-анатеми, суть якого полягає в тому, що «інстанція сенсу зламана і всі конститутивні елементи мови починають обмінюватися, відповідати один одному» [41, 340]. Іронія, пародія, радикальний ліризм, трагізм – все корелює і стає основою типового для експресіонізму гротеску:



вранці я блукаю над озером  
і питаю бродячих псів  
навіщо нищите падолист

потім повертаюсь додому  
і питаю сову параску  
де ти лігала сьогодніч

я така слухняна каже сова  
я не лігала нікуди  
це ти влетів як листок

у шалену осінь  
у свої дурнуваті озера й серця  
у псяче лайно [297, 78].

А. Камю зазначав, що найважче говорити про символ, маючи справу з текстом, найвідчутнішою ознакою якого є натуралістичність зображуваного [160, 93].

За аналогією можна сказати, що завважити типову для експресіонізму ознаку – деформацію дійсності – в «Бермудському трикутнику» І. Римарука непросто. «Сюрреалістичні переміщення», як їх назвав В. Неборак, – це основа гротеску збірки, завдяки чому «дійсність звільняється від дійсності» задля оприявлення сутнісного. Закон сполучення міфем, екзистенціалів, панкультурних смислових одиниць тексту ґрунтується не на принципах детермінізму, а на засадах абсурду. У цьому плані збірка «Бермудський трикутник» виявляє типологічну спорідненість з творчістю Ф. Кафки.

В. Беньямін у статті «Франц Кафка: До десятої річниці від дня смерті», характеризуючи мистецтво прозаїка, писав, що Кафка «котить брилу історичних подій, немов Сізіф – свій камінь. При цьому трапляється, що на світ з'являється тильна сторона брили. Вона виглядає неоковирно» [28, 261]. Світ у «Бермудському трикутнику» також виглядає «неоковирно», причому зберігаючи свою психологічну і навіть територіальну (Лазенки і т. п.) достовірність. Чим трагічніше й нереаль-

ніше те, що відчуває й переживає поет, тим помітніша природність ліричного наративу. «Просторовість і масштабність епопейної розповіді», витлумачена Я. Голобородьком як вихід за межі лірики в традиційній інтерпретації й тяжіння до акумуляції якостей епосу й драми [71, 36–37], можна кваліфікувати як панліризм, властивий експресіонізму.

«Тильна» сторона світу «Бермудського трикутника» травмована, деформована болем за себе, за людину взагалі, за поета і його приреченість на абсурд і час, за націю:

цей курячий дощ  
зворушливіш од немовлятка  
сцикає в галицькі міти

червона калина  
червоні коліна  
червона колонія

скурвлена кольонська вода  
зі сполотнілої полтви  
пахне порожнечою й порохом

охоронці схронів і хробаків  
руїни замків і замовлянь  
я ваш парох

о пастки для душ діточих  
я відпускаю ваші гріхи  
вас відпускаю

хилитається дармовисом  
на московитській шиї  
дірявий череп

лаз у підземну лазничку  
свищик для байстрюків  
курячий бог любови [297, 37].

Прийом писати власні імена й назви з малої літери – один з деформуючих чинників. Ракурс «стигми» (назва першого триптиха з «Післяслова від автора») – наскрізний для «Бермудського трикутника», як і для всієї архетипної за природою творчості І. Римарука, також сприяє об'єктивації ідеї просторових зміщень й ущільнення часу, властивих експресіонізму.

І. Римарук пропонує «новий стиль: не гротескна деталь, а гротескна ситуація» [115, 127], що передає зміст парадоксальності, зірваності, божевілля людського світу на рівні його фундаментальних основ:

фризієр кучерявить мальву  
і кружля голова по рейці  
і не їдуть уже на мальту  
хрестоносці й епікурейці [297, 52].

Ю. Ковалів зазначає, що «ірраціональний у своїй основі експресіонізм відтворює політичний, соціально-економічний, морально-етичний абсурд соціуму в кривому або «ледве опуклому» дзеркалі. Основою стилю була деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів...» [165, 213]. Збірка «Бермудський трикутник» – це образ новітнього Сізіфа і світу, деформованого силою абсурду. Ностальгія, метафізичний бунт, ірраціональність, абсурд (кафкіанський вимір відчуження від дійсності) – парадигма експресіоністського міфу І. Римарука.

«З відстані часу, – зазначила Кіра Шахова, – «стає все зрозумілішим, що експресіонізм [...] набагато значніший і впливовіший, ніж це здавалося протягом перших двох десятиліть його функціонування» [387, 17]. Експресіоністичні репрезентації української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття підтверджують тяглість і необхідність естетики експресіонізму.

---

---

## ВИСНОВКИ

Український літературний експресіонізм характеризується семантикою, динамікою й тяглістю, які аргументують зміщення рецептивної ваги в його бік.

У творах вітчизняних письменників-експресіоністів знайшли вираження ідеї, які синхронно або пізніше були сформульовані в теоріях західно-європейських філософів-екзистенціалістів. І. Франко, зокрема, не тільки художньо, але й теоретично вмотивував незалежність «ідеального світу», «іскри божества, якою наділений дух людський», від свідомих інтенцій і зовнішніх обставин («Поезія і її становисько в наших временах: студіум естетичне»).

Такий погляд на джерельну основу творчості випереджав феноменологічну теорію Е. Гуссерля з його провідною категорією «чистої сутності» («ейдосу»), яка сама по собі існуванням не володіє, а виявляється завдяки інтелектуальній інтуїції, котру Е. Гуссерль назвав «розглядом сутності».

Крім ідей Е. Гуссерля, український літературний експресіонізм тяжіє до концепції С. К'єркегора: культивування страху, тривоги, неспокою як способу осягнення екзистенційної межі, протиставлення негативним станам духовного життя «всієї тотальності» свого «я», усвідомлення відпочаткової гріховності вихідною аксіомою існування. Розуміння М. Гайдеггером мови як трансцендентної сутності, що сама про себе говорить, узгоджується в українському експресіонізмі з ритуально-міфологічною функцією слова. Маніфестація екзистенційного бунту проти всеохопного абсурду, переживання абсурду як вихідної точки трансцендування, обґрунтоване А. Камю, задовго до публікації

його поглядів об'єктивувались у художніх образах експресіоністично інтенційованих українських митців.

Психоаналітичний аспект українського літературного експресіонізму виявляє ідентичність з ученнями про архетипи К. Г. Юнга та його послідовників (Е. Нойманна, К. П. Естес) і З. Фрейда про основоположність факторів етнічної міфології та травми дитинства в процесі активації підсвідомих творчих спонук.

З п'яти визнаних пророків експресіонізму (Христос, Дарвін, Ніцше, Фрейд, Маркс) українському письменнику-експресіоністу найбільш близький погляд на світ Ісуса Христа, але не в канонічній, а в апокрифічній інтерпретації. Ранньохристиянське релігійне мислення стало результатом синтезу Христової проповідницької доктрини і древніх віровчень, де людині в складній, розгалуженій духовній ієрархії належала роль смислотворящого суб'єкта. Ісусові настанови вчування в світ і експресіоністичне «вчування в образ» суть рівновеликі за змістом. Згодом первинна містична теорія (усна) варіюватиметься суфіями, дзен-буддистами, ісихастами, і їх концепції живитимуть українську експресіоністичну доктрину, взаємодіючи з архаїчною, тотальною міфологією. Містично-міфологічна ферментація українського експресіонізму забезпечить українській літературі можливість компенсації морально-естетичних утрат, що їх зазнає сучасне суспільство, девальвуючи цінності слова, а відповідно, духа й власної людяності, які діють через слово. Його руйнація, знецінення і осквернення – очевидний результат ризомних процесів у духовно-культурній сфері. Українські експресіоністи в найрадикальніших формах не офірували іманентними та етичними основами творчості в ім'я абсолютної деструкції, ревізіонізму, технічної реконструкції всесвіту й мистецтва.

Український експресіонізм, проходячи шлях структурування автономної поетики, абсорбував найбільш сутнісне з елітної літературної парадигми: середньовічна ідея Бога й

літургійно-акафістні модуляції слова; просторово-антропологічні зміщення в бік містичного, ірраціонального, концепт духовного мандрівництва барокової епохи; емоційно-почуттєвий масштаб екстазу, надміру з концепції особистості романтизму; переосмислений дарвінізм як можливість внутрішньої переміни, трансформації свідомості з теорії реалістичного мистецтва; увиразнений символістський меонізм; логіка мікроскопа й призми імпресіонізму, що експресіонізмом трансформована у фокусування на суті речей.

Чітко простежується тенденція автобіографічного психологізму (тотемного ліризму) в значенні ідентифікації з духовним родоводом, який сягає глибин, де вже переходить у міфологію й архетип (архетип-ентип-ектип, есенція роду-народу-людства). Архетип і категорія містичного в повноті своєї парадигми сформували ейдологічний комплекс українського літературного експресіонізму. В активістських і ком'юніоністських поетиках вони не втратили свого призначення естетичних універсалій, незважаючи на соціальну заангажованість і відвертість висловлюваних політичних поглядів. П'єси М. Куліша, поезія М. Бажана, проза А. Головка, експресіоністські «Вікна» репрезентують підпорядкованість ідеологічних, класових, історичних сутностей семантично-аксіологічним пріоритетам логократії, проєктують їх у площину первісного сенсу й відпочаткового, архетипного ліризму. Бароко, романтизм, символізм активно використовували потенціал архетипу й містики, але тільки як засіб, художній прийом. Український експресіонізм повернув їм автентичність, створив духовно-естетичне середовище для їх повновартісного функціонування – без аберацій, утилітаризації та кітчовості. Саме архетипно-містичний субстрат забезпечив експресіоністичний наратив інтенсивністю й динамічністю чуттєво-емоційних і смислових модуляцій, словообраз – силою й еманациями містеріально-ритуального масштабу, адже йдеться про ініціаційні процеси, трансценденцію.

Український експресіонізм, як він сформувався в автономну стильову структуру на межі ХІХ – ХХ століть, упродовж своєї історії зберіг первинний задум – художньої об'єктивації первородної субстанції, наявної в глибинах людського духу і спотвореної, травмованої історією (автентичний експресіонізм).

Довготривале перебування на маргінесах української літературознавчої свідомості перманентного в історії вітчизняного письменства факту експресіонізму зумовлене властивою цьому явищу естетичною та ідейно-змістовою гетерогенністю. Вона відобразилась на понятійно-термінологічному рівні. Незважаючи на певну умовність дефініцій, вони відображають сутнісну типологію і демонструють основні шляхи, форми й інтенції явища: містичний експресіонізм (І. Франко, В. Стус); автентичний (О. Кобилянська, В. Дрозд); радикальний (С. Тудор, І. Римарук); класичний (В. Стефаник, О. Турянський); імпресіоністичний (М. Хвильовий); песимістичний (А. Тесленко, Леся Українка); активізм (А. Головка, М. Бажан); ком'юніонізм (М. Куліш); трансцендентний натуралізм (Г. Михайличенко); трансцендентний еротизм (Т. Осьмачка) і т. д. – український експресіонізм репрезентує всі, практично, заявлені в теоретичному дискурсі внутрішньо-стильові модифікації, пропонуючи, крім того, одиничний варіант індивідуальної інкорпорації та трансформації естетики примітиву в художню свідомість експресіоніста (Т. Осьмачка).

На основі субстрату експресіонізму витворено розмаїтий естетично-духовний простір, фундаментально-інваріантними для якого є дисиметрія, ентропія, анізотропність, дисгармонія, антиномічність. Парадигму української експресіоністичної іманенції визначають типові кризово-травматичні фактори, що зумовлюють деформаційні процеси в екзистенційній та суспільній сферах. Розломи і структурні зміни свідомості, ментальні й соціальні масштабні трансформації в українських духовно-історичних

параметрах пов'язані детермінічними зв'язками з неперервною національною трагічністю, нею ж і забезпечується необхідне емоційно-змістове середовище. Космологічні дуалізм, антиномічність, дихотомічна природа явищ, суть яких становить танатичний момент, підсилюється фактором вітчизняного абсурду. Таким чином, український історико-культурний контекст – особливо придатні умови для активації експресіоністичного первня. Цим значною мірою мотивується тривалість, чіткість і масштабність національного літературного експресіонізму. Сприятливість атмосфери для культивування експресіоністичної літературно-художньої свідомості спричинена і дією автохтонного етнічного середовища, де абсолютні цінності, етичні максими, до яких стремів і експресіонізм, були в ціннісній ієрархії на найвищому місці, як і близькість до першоджерел, до природи (в широкому розумінні цього поняття). Це було спричинене особливостями не тільки духовного, але й географічного ландшафту.

Субстанційно експресіоністичні фольклорно-міфологічні явища (ритуальні тексти, прислів'я, казки, зокрема, фантастичні), релігійні джерела (особливо апокрифічного змісту), творчість «будителів нації», вітчизняних «пророків» Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаніка; період порубіжжя і перших десятиліть ХХ століття, що в найбільш довершених зразках мистецтва слова позначений впливом експресіонізму або є експресіоністським (Ольга Кобилянська, М. Яцків, А. Крушельницький, О. Турянський, львівська група «Дванадцятка», зокрема, Б. Нижанківський, Б.-І. Антонич, М. Хвильовий, А. Хомик, А. Головка, В. Підмогильний, Г. Михайличенко, Гео Шкрупій, І. Дніпровський, М. Бажан, М. Куліш, П. Тичина, Т. Осьмачка, експресіоністичні модифікації «Вікон» і т.д.); експресіоністична меритократія другої половини ХХ – початку ХХІ століття в особах Б. Бойчука, В. Стуса, В. Дрозда, І. Римарука – цей ряд може бути продовжений, він демон-



струє, що експресіонізм в українській літературі – естетичний факт, який встановлює критерії, а український літературний експресіонізм – незаперечна даність в історії й сучасності європейської культури, яка сьогодні потребує рецептивної корекції.

Необхідно зробити уточнення і щодо хронології, а саме порівняти час появи художніх творів, які пов'язують з експресіонізмом. Шведський драматург А. Стріндберг розпочав літературну та театральну діяльність у 80-х роках XIX століття («Хазяїн Олаф», 1878; «Червона кімната», 1879; «Зростання душі», 1886). Польського письменника С. Пшибишевського до експресіонізму наближала його етична концепція, що полягала в розумінні життя як конфлікту ірраціонального потягу статі з моральним правом і сумлінням, і в певній мірі естетичні погляди (постулат щирого вираження власного автентичного «я»). Експресіоністський стиль С. Пшибишевського об'єктивований у трилогії «Homo Sapiens» (1895–1896), драмах «Золоте руно» (1901), «Сніг» (1903).

В українській літературі експресіонізм як психокультурний феномен (спосіб життя й світопереживання, етика, естетична доктрина, філософсько-релігійна аксіологія, поетика) починає проявляти себе так само з 80-х років XIX століття: оповідання (з 1880 р.), поема «Похорон» (1899) І. Франка; новела «Битва» О. Кобилянської (1895); мала проза В. Стефаника (з 1897 р.); драматична поема «Одержима» Лесі Українки (1901); творчість А. Тесленка і т. д. Часові параметри європейського і вітчизняного експресіонізму збігаються, що вказує на явище художньої конвергенції і нівелює стереотипну схему запозичень, наслідувань, а відтак другорядності, постпозиціонування. Варто зосередити увагу й на тому, що загальноприйнята еталонна для експресіоністської поезики творчість німецьких драматургів (Г. Кайзера, Е. Толлера, Й. Бехера) постала після того, як В. Стефанік явив досі не відому на європейських літературних теренах манеру письма, котра не була іден-

тифікована як експресіоністська тому, що термін з'явився кількома роками пізніше, а публічності набув з 1914 року. Новелістика В. Стефаника – зразки вже структурованої за законами експресіонізму стильової системи.

Міра присутності, динаміка, художні показники українського літературного експресіонізму – суть свідчення того, що в історії європейського письменства об'єктивувався творчий феномен, який переріс онтогенетичний масштаб стилю, реалізуючись як метафізична естетична субстанція. Він заперечує уявлення про реальність як певну однорідність і наступність, осутнює надмірність як можливість отямлювати людство, стверджує першоважливість і постійність архетипного образного комплексу, доводить, що креативізм – правдиве вчення про походження людини розумної і духовне мандрівництво – шанс на повернення до власних витоків.

Український літературний експресіонізм не проявив себе в соціокультурних рухах, публічних маніфестаціях, не створив програм, не убезпечився адептами на кшталт К. Едшміда чи Е. Блоха. Він аргументує себе наявністю особливого утриваленого в часі духовного й художнього простору-досвіду: стверджує тріумф душі над реальністю; спростовує механістичні підходи до розуміння історії; космологізує слово, повертає йому первинну функцію прозрівати сутність; стимулює необхідність створювати світ інтроверсивної спрямованості на особистий психологічний досвід, що виступає гарантом супроводу правди тексту; має всі підстави для власного енциклопедичного масштабу існування, що вмотивовано кількісно і якісно.

Український літературний експресіонізм не може бути повною мірою оцінений, якщо розглядати його тільки як літературне явище з формальної точки зору, оскільки він демонструє адекватність універсальній категорії художньої творчості і корелює з базовими для світобудови постулатами. Цим пояснюється відсутність фактора актуальності: перманентна потреба в експресіоністичному модусі.

---

---

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Микола Хвильовий / В. Агеєва // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.; [за ред. В. Г. Дончика]. – К.: Либідь, 1993. – Кн.1: 1910 – 1930-ті роки. – 784 с.
2. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / В. Агеєва. – К.: Фірма «Віпол», 1994. – 158 с.
3. Андреев Л. Сюрреализм / Л. Андреев. – М.: Высшая школа, 1972. – 232 с.
4. Андрусак І. Поет форми: Три тези – замість рецензії на «Бермудський трикутник» Ігоря Римарука [Електронний ресурс] / Іван Андрусак // Народне слово. – 2008. – 25 грудня. – Режим доступу: [http://www.slovo-unp.com/index.php?subastion=showfull&id=123022-9650&archive=1230726254&start\\_from=&ucat=6&i-archive](http://www.slovo-unp.com/index.php?subastion=showfull&id=123022-9650&archive=1230726254&start_from=&ucat=6&i-archive) (перевірено: 25.07.2013). – Заголовок з екрана.
5. Анісімова Н.П. «Безсилі бунтарі» чи «титани духу»: поетичне покоління 80-х років ХХ ст. як естетичний феномен доби [Електронний ресурс] / Н. П. Анісімова // Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство: збірник наукових праць. – 2009. – Вип.3. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gun/apif/2009\\_3/Anisimova.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gun/apif/2009_3/Anisimova.pdf) (перевірено: 27.05.2013р.). – Заголовок з екрана.
6. Анісімова Н. «... Немов крізь пальці, витекли віки...»: есхатологічна модель світу в «Бермудському трикутнику» Ігоря Римарука / Ніна Анісімова // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 94–109.
7. Антонич Б.-І. Твори / Б.-І. Антонич; [ред.-упоряд. Москаленко М. Н.; упоряд. Головата Л. В.; передм. Новикова М. О.]. – К.: Дніпро, 1998. – 591 с.

8. Апокрифы древних христиан: исследование, тексты, комментарии / [ред. кол.: А.Ф. Окулов (пред.) и др.]. – М.: Мысль, 1989. – 336 с.
9. Астаф'єв О. Експресіонізм / О. Астаф'єв // Українська мова та література. – 2002. – № 13. – С. 44–47.
10. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / О. Астаф'єв. – К.: Смолоскип, 1998. – 313 с.
11. Баб Ю. Экспрессионистическая драма / Юлиус Баб // Экспрессионизм: Сборник статей; [под. ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. – Петроград-Москва: «Всемирная литература», 1923. – С. 111–131.
12. Багрій Р. «Джіммі Хіггінс»: українська експресіоністична авангардистська драма / Романа Багрій // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 67–74.
13. Багрянний І. Вибрані твори; [упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький]. – К.: Смолоскип, 2006. – 687 с.
14. Бажан М. Твори: в 4-х т. / М. Бажан. – К.: Дніпро, 1974. – Т. 1: Поезії. Поєми. – 367 с.
15. Бажан М. Твори: у 4-х т. / М. Бажан; [передм. Л. Новиченка]. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 1: Поезії та поєми (1923–1983). – 637 с.
16. Бажан М. П. Політ крізь бурю: Вибрані твори / М. П. Бажан; [вступ. слово І. М. Дзюби]. – К.: Криниця, 2002. – 608 с. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
17. Базилевський В. «Куди не кинь, підстеріга чужизна...» / В. Базилевський // Літературна Україна. – 2013. – 11 липня. – С. 4–5.
18. Базилевський В. Розуміння поезії / В. Базилевський // Неопалима купина. – 2007. – № 3–4. – С. 141–157.
19. Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии / К. Бальмонт // От символизма до «Октября»; [составит. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров]. – М.: «Новая Москва», 1924. – С. 37–44.
20. Баран Є. Дев'яності навиворіт: есе / Є. М. Баран. – Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2011. – 172 с.

21. Барка В. Прикмета поетичного / Василь Барка // Основа. – 1993. - № 23(1). – С. 98–104.
22. Батурич С. Ігор Римарук. «Бермудський трикутник»: Аномальна зона – приклад подолання [Електронний ресурс] / Сергій Батурич // <http://sumno.com/article/igor-rymaruk-bermudskyy-trukutnyk-anomalna-zona-pr>. (перевірено: 25.07.2013р.). – Заголовок з екрана.
23. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
24. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Гастон Башляр; [перекл. з фр. Р. В. Мардера]. – Х.: Фоліо, 2004. – 143 с.
25. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання / Юрій Бедрик. – К.: ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. – (Бібліотека українця; № 2–5). – 80 с.
26. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Юрій Безхутрий. – Х.: Фоліо, 2003. – 495 с.
27. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый; [сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX века).
28. Беньямін В. Щодо критики насильства: статті та есеї / Вальтер Беньямін; [перекл. з нім. І. Андрущенко]. – К.: Грані-Т, 2012. – 312 с. (Серія «De profundis»).
29. Бердяев Н. О назначении человека / Н. О. Бердяев. – М.: Из-во «Республика», 1993. – 383 с.
30. Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии / Н. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
31. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стилеві напрямки: монографія / А. Біла; [вид. друге, доповн., переробл.]. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
32. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку / О. Білецький // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 268–308.
33. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. – 1926. – № 2. – С. 121–129.

34. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. – 1926. – №3. – С. 133–163.
35. Бобинський В. «Аполітичність» літератури: про західноукраїнські літературні угруповання / В. Бобинський // Вікна. – 1928. – Ч. 4 [Рік 1]. – С. 23–25.
36. Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади; [упоряд., передм., приміт. М. І. Дубини]. – К.: Дніпро, 1990. – 623 с.
37. Бобинський В. Роман починається так (розділ з роману) / В. Бобинський // Вікна. – 1932. – Ч. 5 (травень). – С. 10–19.
38. Бобинський В. Слова (Заспів до поеми «Запалюєм вогні») / В. Бобинський // Вікна. – 1932. – Ч. 3. – С. 4.
39. Бобинський В. Смерть Франка (поема) / В. Бобинський // Вікна. – 1931. – Ч. 6. – С. 2–4.
40. Богдан С. Моделювання образу коханої за листами В. Стуса / С. К. Богдан // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2004. – № 6. – С. 73–79.
41. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр; [пер. с фр. С.Н. Зенкина]. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
42. Борев Ю. Эстетика: учебник / Юрий Борев. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
43. Борисюк І. Стилєтворчі функції міфо-ритуальних форм у поезії вісімдесятників (В. Герасим'юк, І. Римарук, І. Малкович): автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01/НАН України; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 20 с.
44. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
45. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / О. Вальцель. – Петербург: Academia, 1922. – 94 с.

46. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників; [упоряд. і зред. О. Зінкевичем і М. Французенком]. – Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1987. – 463 с.
47. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейського (серед маніфестів і програм) / Г. Вервес // Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців; [відп. ред. О. Мишанич]. – К.: АТ «Обереги», 1995. – 320 с.
48. Вернадский В. Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский; [предисловие Р. К. Баландина]. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 576 с. – (Б-ка истории и культуры).
49. Вернадський В. Нотатки різних років з філософських і соціальних питань / Володимир Вернадський // Хроніка – 2000 / [ред. кол.: Юрій Буряк (голов. ред.) та ін.]. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтва, 2004. – С. 425–743.
50. Веселовська Г. Театральний експресіонізм в Україні: генеза й витоки / Ганна Веселовська // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 146–154.
51. Віват Г. Символи космологічного ряду в поетичній творчості Василя Стуса / Г. Віват // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 6. – С. 51–54.
52. Віват Г. Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса / Г. Віват. – Одеса: «Студія «Негоціант», 2003. – 175 с.
53. Возняк Т. Цивілізація очікування (до передпорогового, есхатологічно-очікуючого характеру елліно-юдео-християнської цивілізації) / Тарас Возняк // Thanatos: Студії з інтегральної культурології. – 1996. – № 1. – С. 76–80 (Спеціальний випуск «Народознавчих Зошитів»).
54. Волинь літературна: наші сучасники: зб. матеріалів про письменників Волині, членів Національної спілки письменників України / [ред.-упоряд. Ніна Горик]. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 340 с.

55. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – Ростов Н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.
56. Гавриленко О. Художньо-філософська своєрідність осмислення екзистенціальної інтерпретації національного в поезії І. Римарука [Електронний ресурс] / Ольга Гавриленко // Теоретична і дидактична філософія. – 2011. – Вип.10. – С.103-110. – Режим доступу: [http:// archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gun/tidf/2011\\_10/103\\_110.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gun/tidf/2011_10/103_110.pdf) (перевірено: 27.05.2013р.). – Заголовок з екрана.
57. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості / Т. Гаврилів // Експресіонізм: зб. наук. праць; [упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. – С. 72–93.
58. Гаврилів Т. Зацитована апокаліпса: апокаліптичні ігри та візії експресіоністичного авангарду в Німеччині / Т. Гаврилів // Експресіонізм: зб. наук. праць; [упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – С. 131–151.
59. Гаврилюк О. Поема про петлю / Олександр Гаврилюк // Вікна. – 1932. – Ч. 3 (березень). – С. 8–12.
60. Гадамер Г. Г. Онтологічний поворот герменевтики на провідній нитці мови / Г. Г. Гадамер // Гадамер Г. Г. Істина і метод; [перекл. з нім. Олександра Мокровольського] / Г. Г. Гадамер. – К.: Юніверс, 2000. – Т.1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – С. 355–454.
61. Гадамер Г. Г. Поезія і філософія / Г. Г. Гадамер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 208–216.
62. Гадзінський В. Гнат Михайличенко: біографічний нарис / В. Гадзінський // Життя й революція. – 1928. – Кн. VI. – С. 131–143.
63. Галич О. Загальне літературознавство / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М.; [рец. Чирков О. С., Кир'янчук Б. М.] – Рівне, 1997. – 543 с.



64. Гамулець В. На бруках / В. Гамулець // Вікна. – 1932. – Ч. 5 (травень). – С. 28.
65. Герасим'юк В. Післямова від Василя Герасим'юка / Василь Герасим'юк // Бермудський трикутник. Книга триптихів / Ігор Римарук. – К.: Брама-V, 2007. – С. 100–107.
66. Гессе Г. Сіддхарта / Г. Гессе // Гессе Г. Вибране; [пер. з нім.] / Г. Гессе. – К.: Фірма «Фіта Лтд», 1993. – 464 с.
67. Гете И.-В. Об искусстве / И.-В. Гете; [сост., вступит. ст. А.В. Гулыги]. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.
68. Гладка І. Стильові домінанти творчості Гната Михайличенка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. С. Гладка. – Одеса, 2011. – 16 с.
69. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии / Е. А. Грушко. – Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1996. – 480 с.
70. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру / М. Гнатишак // Дзвони: Літературно-науковий місячник. – 1931. – Ч. 4–5. – С. 265–269.
71. Голобородько Я. Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк / Ярослав Голобородько. – К.: Факт, 2005. – 108 с.
72. Головка А. Автобіографія / А. Головка // Головка А. Твори: в 5-и т. / А. Головка / [ред. кол.: М. Стельмах (голова) та ін.; упоряд. та прим. А. Тростянецького, Н. Л. Головка (листи)]. – К.: Дніпро, 1997. – Т. 5. – С. 201–208.
73. Головка А. Діти Землі і Сонця / А. Головка // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 2(4). – С. 12–13.
74. Головка А. Можу: Повісті й оповідання / А. В. Головка. – Х.: ДВУ, 1926. – 354 с.
75. Головка А. Твори: в 5 т. / А. Головка / [ред. кол.: М. Стельмах (голова) та ін.; упоряд. та прим. А. Тростянецького, Н. Л. Головка (листи)]. – К.: Дніпро, 1997. – Т. 5. – 310 с.

76. Головка А. Червоний роман / А. Головка // Червоний шлях. – 1923. – № 4–5. – С. 50–61.
77. Головка А. Червоний роман / А. Головка // Головка А. Твори: в 5-и т. / А. Головка / [ред. кол.: М. Стельмах (голова) та ін.; вст. ст. Л. М. Новиченка]. – К.: Дніпро, 1976. – Т. 1. – С. 33–67.
78. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття доктора філол. н.: спец. 10.01.01. «Українська література» / Р. Б. Голод. – Львів, 2006. – 37 с.
79. «Голоси про «Вікна» // Вікна. – 1930. – № 1 (січень). – С. 91.
80. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: «валєнродизм» Франка / Г. Грабович // Грабович Г. Тексти і маски / Г. Грабович. – К.: Критика, 2005. – С. 95–140.
81. Грицай О. Ольга Кобилянська: літературно-критичний нарис / О. Грицай // Літературно-науковий вісник. – 1922. – т. LXXVII. – С. 235–250.
82. Гриценко О. Логіка бунту проти логіки / Олександр Гриценко // Вітчизна. – 1991. – № 7. – С. 152–157.
83. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки-драматурга / В. Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
84. Гундорова Т. «Одержима» Лесі Українки: любов до смерті (Liebestad) / Т. Гундорова // Українка Леся. Драми та інтерпретації; [передм., упорядкув. В. Агеєвої]. – К.: Книга, 2011. – С. 44–54.
85. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн: монографія / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
86. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2002. – 271 с. – (Серія «Критичні студії»; Вип.2).
87. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація

- / Тамара Гундорова; [наук. ред. Марія Зубрицька]. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с. – (Наук. видання).
88. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
89. Гургула І. «Менше поетів на землі»: Світлої пам'яті Ігоря Римарука / Ігор Гургула // Літературна Україна. – 2012. – 26 січня. – С. 14.
90. Гюбнер Ф. М. Экспрессионизм в Германии / Фридрих Маркус Гюбнер // Экспрессионизм: сб. статей; [под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. – Петроград-Москва: «Всемирная литература», 1923. – С. 51–67.
91. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
92. Дашко Н. Специфіка характеротворення в романі В. Дрозда «Листя землі» / Наталія Дашко // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К., 2007. – Вип. 28. – Ч. 2. – С. 411–419.
93. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
94. Дзюба І. Василь Стус – різьбяр власного духу / І. Дзюба // Українська мова та література. – 2001. – Ч. 33. – С. 4–6.
95. Дзюба І. Є поети для епох / І. М. Дзюба. – К.: Либідь, 2011. – 208 с.
96. Дзюба І. Запрошення до робітні майстрів / І. Дзюба // Бажан М. Політ крізь бурю: Вибрані твори; [упоряд. та післямова М. М. Сулими] / М. Бажан. – К.: Криниця, 2002. – С. 5–16. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
97. Дзюба І. Проза (20–30-ті роки ХХ ст.) / І. Дзюба // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Деяко про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 296–330.

98. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 44 с.
99. Дильтей В. Переживание и автобиография / В. Дильтей // Плотников В. Онтология: Хрестоматия / В. И. Плотников. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 541–548.
100. Дмитрин В. «Як воно з цією анкеткою?» / Володимир Дмитрин // Вікна. – 1930. – Кн. 12 (грудень). – С. 58–60.
101. Дмитрин В. На критичних позиціях / Володимир Дмитрин // Вікна. – 1931. – Ч. 6 (червень). – С. 27–31.
102. Довгань К. Людина з планети / К. Довгань // Життя й революція. – 1927. – № 2. – С. 175–181.
103. Доленго М. Критичні етюди / Михайло Доленго. – Х.: ДВУ, 1925. – 72 с.
104. Доленго М. Післяжовтнева українська література / М. Доленго // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 154–172.
105. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності. З приводу творів Валеріана Підмогильного / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 4–5. – С. 264–272.
106. Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. – Дрогобич: Вид. фірма «Відродження», 2009. – 688 с. – (Серія «Вісниківська бібліотека»).
107. Донцов Д. Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка) / Д. Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – С. 59–96.
108. Донцов Д. Поет твердої душі / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн. 5 (май). – С. 142–154.
109. Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 р. / О. Дорошкевич // Життя і революція. – 1925. – Кн. 3. – С. 61–68.
110. Драган Р. В гавані золотих гейзерів / Роман Драган // Вікна. – 1930. – Кн. 7–8 (липень – серпень). – С. 29–34.
111. Драган Р. Марш (Роман Драган // Вікна. – 1930. – Кн. 4 (квітень). – С. 43–49.

112. Драй-Хмара М. Вибране: Поезії та переклади; [упоряд. і приміт. В. П. Іванисенка; перед. слово С. А. Крижанівського] / М. Драй-Хмара. – К.: Рад. письменник, 1969. – 301 с.
113. Дрозд В. Бог, люди і я: щоденники різних років із коментарями / В. Дрозд // Київ. – 2003. – №1. – С. 93–114.
114. Дрозд В. Бог, люди і я: щоденники різних років із коментарями / В. Дрозд // Київ. – 2003. – №5. – С. 70–99.
115. Дрозд В. Бог, люди і я: щоденники різних років із коментарями / В. Дрозд // Київ. – 2003. – № 6. – С. 115–136.
116. Дрозд В. Вовкулака (Самотній вовк) / В. Дрозд // Дрозд В. Вибрані твори: у 2-х т. / В. Дрозд. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1: Оповідання. Романи. – С. 311–467.
117. Дрозд В. Листя землі: у двох книгах / В. Дрозд. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2009. – Кн. 1. – 703 с.
118. Дрозд В. Листя землі: у двох книгах / В. Дрозд; [упоряд. І. Жиленко]. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2011. – Кн. 2. – 622 с.
119. Дрозд В. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля... Начерки літературного автопортрета / В. Дрозд // Дрозд В. Вибрані твори: у 2-х т. / В. Дрозд. – К.: Радянський письменник, 1989. – Т. 1. – С. 5–32.
120. Дрозд В. Музей живого письменника (повість-шоу) / В. Дрозд // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 67–75.
121. Дрозд В. Острів у вічності: Роман / В. Дрозд // Березіль. – 2001. – № 11–12. – С. 23–154.
122. Дрофань А. Із кореня народного [Електронний ресурс] / Анатолій Дрофань. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1674.html> (перевірено: 05.11.2013 р.). – Заголовок з екрана.
123. Експресіонізм: зб. наук. праць; [упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів: Класика, 2002. – 151 с.

124. Енциклопедія постмодернізму; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора, перекл. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К.: В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
125. Эртель Д. Фрида Кало: «Как я люблю тебя, жизнь...» / Денис Эртель // Личности. – 2011. – №1. – С. 6–39.
126. Эстес Кл. П. Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес; [пер. с англ. Т. Науменко]. – М.: ИД «София», 2003. – 496 с.
127. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе к. XIX – н. XX в. / Е. Евнина // Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, графика, литература, музыка; [под ред. Чегодаева А. Д. и др.]. – М.: Искусство, 1976. – С. 254–286.
128. Ёвшан М. А. Тесленко. 3 книги життя / М. Ёвшан // Ёвшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Ёвшан; [упоряд. Н. Шумило]. – К.: Основи, 1998. – С. 594–595.
129. Ёвшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Ёвшан; [упоряд., пер. і прим. Н. Шумило]. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
130. Єременко О. Образний світ в експресіоністичній прозі (на матеріалі прози В. Стефаніка та М. Хвильового) / Олена Єременко // Українська мова та література. – 2010. – Ч. 22. – С. 17–20.
131. Ермилова Е. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» / Е. В. Ермилова // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – нач. XX века; [отв. ред. Б. А. Бялик]. – М.: Наука, 1975. – С. 187–206.
132. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
133. Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко; [передм. М. Коцюбинської]. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
134. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення // Студії з інтегральної культурології: Thanatos. – Львів, 1996. – Вип.1. – С. 28–63.

135. Жулинський М. Він знав, «як багато важить слово...» / М. Жулинський. – Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – 23 с.
136. Жулинський М. Гнат Михайличенко // Слово і доля: навч. посібник / М. Жулинський. – К.: А.С.К., 2002. – С. 282–287.
137. Жулинський М. На самотині з Богом / М. Жулинський // Дрозд В. Листя землі: у 2-х кн. / Володимир Дрозд. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – Кн. 1. – С. 8–35.
138. Жулинський М. Острів у вічності був обіцяний майстрові ще на землі (до 70-річчя Володимира Дрозда) / М. Жулинський // Слово і час. – 2009. – № 10. – С. 3–10.
139. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко; [2-ге вид., виправл.]. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
140. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. – К.: Факт, 1999. – 340 с.
141. За 25 літ. Літературна хрестоматія; [упоряд. А. Лебідь та М. Рильський]. – К.: ДВУ, 1926. – 442 с.
142. Заєць В. Андрій Головка / В. Заєць. – Х.: Укр. Робітник, 1929. – 40 с.
143. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра: українська модерна драма / Лариса Залеська Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. – 471 с.
144. Зарецький В. Розмови з сином / В. Зарецький // Артанія. – 2009. – Кн. 15 (№ 2). – С. 19–32.
145. Зборовська Н. Василь Стус: до історії проблемного тлумачення / Ніла Зборовська // Дивослово. – 2009, – № 5. – С. 40–46.
146. Зборовська Н. Вісімдесятництво як колоніальна симптоматика / Ніла Зборовська // Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – С. 395–468. – (Серія «Монограф»).

147. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с. – (Серія «Монограф»).
148. Зборовська Н. Код національної літератури як психоісторична проблема / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 58–63.
149. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26–43.
150. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки / Н. Зборовська; НАН України, І-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К.: МСП «Козаки», 1996. – 64 с.
151. Зборовська Н. Тодось Осьмачка – з погляду творчої невдачі (за повістю «Старший боярин») / Н. Зборовська // Історико-літературний, теоретико-літературний і мовно-стилістичний аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наук. конф. з нагоди 105-ї річниці з дня народження Тодося Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 45–49.
152. Зеров М. До джерел: Літературно-критичні статті / М.Зеров. – К.: Слово, 1926. – 131 с.
153. Зеров М. З сучасної української прози / М. Зеров // Життя й революція. – 1925. – № 5. – С. 32–38.
154. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні: наук.-попул. статті, розвідки / О. Знойко. – К.: Молодь, 1989. – 304 с.
155. Иванов В. Мысли о символизме / Вячеслав Иванов // От символизма до «Октября»; [составит. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров]. – М.: «Новая Москва», 1924. – С. 80–85.
156. Івашко В. Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників / В. Івашко // Світо-вид. – 1994. – Ч. III. – С. 104–120.
157. Ілля В. В річищі Великого Стилю чи поза ним (Філософія поезії) / Валерій Ілля // Основа. – 1993. – № 25(3). – С. 81–120.



158. Історія української літератури: у 2 т. / [ред. кол.: М. Т. Яценко (відп. редактор) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1987.– Т. 1: Дожовтнева література. – 630 с.
159. Іщенко Є. Віталізація смерті в поезії Василя Стуса / Є. Іщенко // Слово і час. – 2006, – № 11. – С. 69–76.
160. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю; [сост., предисл., примеч. А. М. Руткевича; перев. И. Я. Волевич и др.]. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с. – (Серия «Мыслители XX века»).
161. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія / І. Качуровський // Слово і час. – 1992. – № 10. – С. 33–45.
162. Кобилянська О. «В неділю рано зілля копала...»: Повість, оповідання; [упорядкув., післямова Ю. Б. Кузнецова]. – К.: Рад. школа, 1986. – 462 с.
163. Ковалів Ю. Деміфізація світу як тексту у прозі Миколи Хвильового / Юрій Ковалів // Дивослово. – 2006. – № 6. – С. 43–48.
164. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. – 191 с.
165. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – (Серія «Альма-матер»). – Т. 1. : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512 с.
166. Ковалів Ю. Літературна герменевтика: монографія / Ю. І. Ковалів. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 240 с.
167. Ковалів Ю. Українська література періоду національно-визвольних змагань / Ю. Ковалів // Неопалима купина. – 2007. – № 3–4. – С. 55–97.
168. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / М. Кодак. – К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2006. – 336 с.

169. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог: монографія / Микола Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 196 с.
170. Кодак М. Семіосфера Миколи Бажана: Роздуми над творчістю Майстра / М. П. Кодак. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 140 с.
171. Колесник П. Валеріан Підмогильний: Критичний нарис / П. Колесник. – Х.: Л-ра і мистецтво, 1931. – 32 с.
172. Колодкевич Г. Варіативність поетичного мислення В. Стуса в культурно-духовному просторі ХХ ст.: автореф. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. Колодкевич. – К., 2013. – 17 с.
173. Колошук Н. Композиційно-нарративна система роману В. Дрозда «Листя землі» / Н. Колошук // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки (слов'янська філологія). – Луцьк, 1997. – № 12. – С. 123–127.
174. Колошук Н. Поезія Тодося Осьмачки: символізм чи експресіонізм? / Н. Колошук // Історико-літературний, теоретико-літературний і мовно-стилістичний аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наук. конф. з нагоди 105-ї річниці з дня народження Тодося Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 71–77.
175. Колошук Н. Г. Про специфіку сюжето- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі») / Колошук Н. Г. // Літературоведческий сборник: сб. науч. трудов. – Донецк: ДонНУ, 2004. – Вып. 20. – С. 131–150.
176. Констанкевич І. Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності: навч. посіб. / І. М. Констанкевич, В. Г. Сірук. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 328 с.
177. Копелев Л. Драматургія німецького експресіонізму / Л. Копелев // Експресіонізм. Драматургія. Живопись. Графіка. Музыка. Киноискусство: сб. статей; [под ред. Г. Недошивина]. – М.: Наука, 1966. – С. 37–83.

178. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
179. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Р. Корогодський; [упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко]. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. – 656 с.
180. Коряк В. Між двома класами / В. Коряк // Стефаник В. Кленові листки / В. Стефаник. – К.: ДВУ, 1924. – С. 5–28.
181. Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі / В. Коряк // Книга. – 1923. – № 1. – С. 5–10.
182. Коряк В. Нарис історії української літератури: Буржуазне письменство / В. Коряк. – К.: ДВУ, 1929. – 617 с.
183. Коряк В. Українська література: конспект / В. Коряк. – Х.: ДВУ, 1928. – 220 с.
184. Коряк В. Українська література: конспект / В. Коряк; [вид. 3-є, виправл.]. – Х.: Пролетар, 1931. – 406 с.
185. Костенко Н. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н. Костенко. – К.: Видавництво «Кий», 2004. – 381 с.
186. Костура Д. Хочу бути гідним того народу, який народиться завтра / Данута Костура // Українське слово. – 2009. – 25 лютого – 3 березня (№ 8). – С. 3.
187. Костюк Г. Василь Бобинський / Г. Костюк // Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади: у двох книгах; [передм. М. Жулинського] / Г. Костюк. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
188. Костюченко В. Архип Тесленко: кризь терни [Електронний ресурс] / Віктор Костюченко. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/bio/printout.ptp?id=318> (перевірено: 05.11.2013 р.). – Заголовок з екрана.
189. Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло Абсолюту / М. Коцюбинська // Слово і час. – 1992. – № 5. – С. 55–69.
190. Коцюбинська М. Василь Стус у контексті сьогоденної культурної ситуації / М. Коцюбинська // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 17–21.

191. Коцюбинська М. Епістолярна творчість Василя Стуса / М. Коцюбинська // Коцюбинська М. Мої обрії: у 2-х т. / М. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 2. – С. 163–185.
192. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима / М. Коцюбинська // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. / Михайлина Коцюбинська – К.: Дух і літера, 2004. – С. 229–261.
193. Коцюбинська М. Стусове «самособоюнаповнення» / М. Коцюбинська // Сучасність. – 1995. – № 6. – С. 137–145.
194. Кралюк П. «... бенкет смерті в образі життя»: Василь Стус як філософ-екзистенціаліст / Петро Кралюк // День. – 2010. – 22–23 жовтня. – С. 15.
195. Красіцький Ян. Світ добрих і злих духів як метафізичне середовище людини / Ян Красіцький // Студії з інтегральної культурології: Thanatos. – Львів, 1996. – Вип.1. – С. 87–92.
196. Кржижановский С. Пьеса и ее Заглавие / С. Кржижановский // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – 2001. – № 52. – С. 207–208.
197. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки: Навчальний посібник / А. Криловець. – Рівне: «Діва», 1997. – 67 с.
198. Криловець Р. Філософська поезія Василя Стуса (на матеріалі збірок «Веселий цвинтар» і «Палімпсести») / Р. Криловець // Молода нація. – 2006. – № 1(38). – С. 163–177.
199. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; україністика, лесезнавчі і театрознавчі студії...; [упоряд., вст. стаття В. П. Саєнко; наук. ред. С. А. Гальченко]. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010. – 574 с.
200. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм / І. Кулик // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 35–39.

201. Куликова И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова; [2-е изд., доп.]. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.
202. Куліш М. Твори: в 2 т. / М. Куліш; [упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: П'єси. – 509 с.
203. Куліш М. Твори: в 2 т. / М. Куліш; [упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – 877 с.
204. Курган О. Заломився / Остап Курган // Вікна. – 1931. – Ч. 12 (грудень). – С. 2–6.
205. Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор; [пер. с дат., комент. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева]. – Москва: Республика, 1993. – 383 с. (Серия «Библиотека этической мысли»).
206. Лавріненко Ю. Микола Хвильовий (літературна сільвета) / Ю. Лавріненко // Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей; [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка] / Юрій Лавріненко. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 405–450.
207. Леви-Строс К. Структурная антропология / Клод Леви-Строс. – Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – (Серия «Психология без границ»).
208. Лев Шіллер про загин буржуазного театру (за стенограмою) // Вікна. – 1931. – Кн. 2 (лютий). – С. 59–63.
209. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посібник / Л. Левчук. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
210. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927): у 2-х т. / А. Лейтес, М. Яшек; [2-е вид., доп. і перероб.]. – Х.: ДВУ, 1930. – Т. 2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – 755 с.
211. Лейтес А. Пролетарский ренессанс в украинской литературе (Полищук и Хвылевой) / А. Лейтес // Коммунист. – 1924. – 16 марта. – С. 5.

212. Лепкий Б. Присвяти Василеві Стефаникові: збірник / Б. Лепкий. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 100 с.
213. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи; [заг. ред., передм. і прим. проф. Валеріана Ревуцького]. – Балтимор – Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – 1026 с.
214. Лепакін В. Ікона та іконічність / В. Лепакін; [пер. з рос. Т. Тимо]. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
215. Літературознавча енциклопедія: у 2 т.; [авт. – укладач Ю. І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
216. Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
217. Лорка Ф. Г. Самая печальная радость: Художественная публицистика / Федерико Гарсиа Лорка; [пер. с исп.; сост., авт. предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская]. – М.: Прогресс, 1987. – 512 с. – (Серия «Зарубежная художественная публицистика и документальная проза»).
218. Лучук І. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики: монографія / Іван Лучук; Сектор поезієзнавства Інституту Івана Франка НАН України. – Львів; Київ, 2012. – 444 с. – (Серія «Літературознавчі студії»; вип. 18).
219. Лучук І. Цебер амброзії: письменницька критика (вибрані рецензії 2002–2012) / І. В. Лучук. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 272 с. – (Серія «Літературний ексклюзив»).
220. Майфет Г. Андрій Головка. Нарис / Г. Майфет // Плужанин. – 1927. – № 7. – С. 200–210.
221. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
222. Маланюк Є. Буряне поліття (1917–1927) / Є. Маланюк // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн. 5. – С. 318–335.

223. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Є. Маланюк // Слово і час. – 1993. – №6. – С. 60–65.
224. Маланюк Є. З київського парнасу останніх літ / Є. Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Є. Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – С. 231–246.
225. Мартерштейг М. Новейшая Германия в литературе и искусстве / Макс Мартерштейг // Экспрессионизм. Сборник статей; [под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова]. – Петроград-Москва: «Всемирная литература», 1923. – С. 11–47.
226. Мартін А. Гайнц. «Чи мав право...» Про лірику Бена і Маргенштерна, а також про живучість поетичних можливостей / Гайнц А. Мартін // Експресіонізм: збірник наук. праць; [упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів: Класика, 2005. – С. 36–44.
227. Масляк С. Ю. Пролом: фрагмент з III частини поеми / Степан Юрій Масляк // Вікна. – 1928. – Ч. 4. – С. 2.
228. Матіос М. Добровільний програміст смерти / Марія Матіос // Сучасність. – 2009. – № 10. – С. 168–171.
229. Матусяк А. Химерний Яцків: Модерністичний дискурс у прозі Михайла Яцкова / Агнешка Матусяк. – Вроцлав; Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с. – (Серія «Українська класика: світовий контекст»).
230. Михайличенко Г. Блакитний роман / Г. Михайличенко // Шляхи мистецтва. – 1921. – Ч. 1. – С. 17–26.
231. Михайличенко Г. Пролетарське мистецтво / Г. Михайличенко // Мистецтво. – 1919. – Ч.1. – С. 27–29.
232. Михайличенко І. Той, чие життя було твором мистецтва: електронні матеріали з історії української культури // Мистецтво. – 1919–1920. – CD.1.1.
233. Михайлюк І. Червоне... / Іван Михайлюк // Вікна. – 1932. – Ч. 3 (березень). – С. 5–7.
234. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Р. Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.

235. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія / Марія Моклиця. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
236. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Част. 1. Українська література: навчальний посібник / М. Моклиця. – Луцьк: Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.
237. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ ВДУ ім. Лесі Українки, 1998. – 295 с.
238. Моклиця М. Проза Т. Осьмачки в аспекті художнього методу / М. Моклиця // Історико-літературний, теоретико-літературний і мовно-стилістичний аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наук. конф. з нагоди 105-ї річниці з дня народження Тодося Осьмачки. – Черкаси, 2000. – С. 65-68.
239. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.
240. Моренець В. Прощання з ідеологічною «вічністю». Українська поезія 80–90-х рр.. / В. Моренець // Березіль. – 1997. – №2. – С. 166–172.
241. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру / В. Моренець // Сучасність. – 1996. – № 6. – С. 90–100.
242. Москалець К. Для троянди / К. Москалець // Сучасність. – 1993. – № 1. – С. 5–13.
243. Москалець К. І старі письмена, і нові письменята / Костянтин Москалець // Критика. – 2000. – № 7–8. – С. 11–12.
244. Москалець К. Страсті по вітчизні: Лист до мандрівника на Схід / К. Москалець // Москалець К. Люди-



- на на крижині: літературна критика та есеїстика / К. Москалець. – К.: Критика, 1999. – С. 209–254.
245. Москалець К. «Я недовго буду тут...» / К. Москалець // Критика. – 2008. – № 10–11. – С. 39.
246. Мудрак О. В. Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. В. Мудрак. – 2010. – 18 с.
247. Музичка А. Творча метода Валеріана Підмогильного / А. Музичка // Червоний шлях. – 1930. – № 10. – С. 107–121.
248. Музичка А. Творчий шлях Григорія Косинки / А. Музичка // Критика. – 1929. – № 3. – С. 34–50.
249. Муслієнко О. Микола Хвильовий: «Вступна новела» як текст-код / Олена Муслієнко // Молода нація. – 1999. – № 13. – С. 205–217.
250. Назаров Б. Особливості стилю Архипа Тесленка [Електронний ресурс] / Борис Назаров. – режим доступу: [web.znu.edu.ua/herald/issues/arhive/articles/1173.pdf](http://web.znu.edu.ua/herald/issues/arhive/articles/1173.pdf) (перевірено: 05.11.2013 р.). – Заголовок з екрана.
251. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. европ. лит. XX в.; [сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева]. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
252. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1980. – 288 с.
253. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
254. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Д. Наливайко. – К.: Акта, 2007. – 425 с. – (Серія «Університетські лекції»).
255. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.
256. Неборак В. Автограф Римарука / Віктор Неборак // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – № 9–10. – С. 325–337.

257. Неборак В. А.Г. та інші речі (есеїчки, популярна критика, дискурс) / Віктор Неборак. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 300 с.
258. Неборак В. Тернове небо Ігоря Римарука / Віктор Неборак // Сучасність. – 2009. – № 10. – С. 160–167.
259. Недошивин Г. Проблемма експрессионизма / Г. Недошивин // Экспрессионизм: сб. ст.; [под. ред. Г. Недошивина]. – М.: Наука, 1966. – С. 9–35.
260. Нестелеєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія / Максим Нестелеєв. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія «Монограф»).
261. Нецензурний Стус. Книга в 2-х частинах; [упоряд. Б. Підгірного]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – Ч. 1. – 336 с.
262. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах; [упоряд. Б. Підгірного]. – Тернопіль.: Підручники і посібники, 2003. – Ч. 2. – 320 с.
263. «Нинішня влада – це трагедія народу»: інтерв'ю з письменником В. Дроздом; розмову вів М. Славинський // Вільна Думка. – 2003. – 21 листопада. – С. 7.
264. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб: Азбука, 2000. – 231 с.
265. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Ф. Ніцше; [пер. з нім. А. Онішка, П. Тарашука]. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
266. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Ф. Ницше // Плотников В. Онтология: Хрестоматия / В. И. Плотников. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 23–28.
267. Новиченко Л. М. Рання новела і повість (1917–1926) / Л. Новиченко // Історія української літератури: у 8 т. / [ред. кол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 6. – 515 с.

268. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация / Эрих Нойманн // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство; [пер. с англ. Г. Бутузова (К. Г. Юнг), О. О. Чистякова (Э. Нойманн)]. – М.: REGI-book, К.: Ваклер, 1996. – С.206-250. – (Серия «Актуальная психология»).
269. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки) / Р. Олійник-Рахманний; [пер. з англ. Р. Харчук; передм. Ф. Погребенника]. – К.: «Четверта хвиля», 1999. – 240 с.
270. Осьмак О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / О. О. Осьмак. – К., 1999. – 19с.
271. Осьмачка Т. Поезії / Т. Осьмачка; [упоряд. та приміт. Л. Р. Світайло; передм. М. Г. Жулинського]. – К.: Рад. письменник, 1991. – 252 с. (Серія «Бібліотека поета»).
272. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко; [2-е вид., перероб. і доп.]. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
273. Павлишин М. Чому не шелестить «Листя землі»? Про один роман Володимира Дрозда / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / М. Павлишин. – К.: Видавництво «Час», 1997. – С. 276–293.
274. Панченко В. «Гофманіада» Володимира Дрозда та «Гоголіада» Юрія Щербака (два епізоди з історії української літератури кінця 1960-х рр.) / В. Панченко // Київ. – 2005. – № 12. – С. 144–152.
275. Панченко В. Дорога до Хвильового / Володимир Панченко // День. – 2010. – 5–6 лютого. – С. 1, 10–11.
276. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / Ян Парандовский; [пер. с польск.; сост. и вступ. ст. С. Бэлзы]. – М.: Правда, 1990. – 656 с. (Литературно-художественное издание).

277. Пас Октавіо. Мова потойбіч мови / Октавіо Пас // Українські проблеми. – 1995. – № 1. – С. 34–35.
278. Пастух Б. Клаптик світла для відчаю / Богдан Пастух // Процюк С. Бийся головою до стіни: психологічна проза / Степан Процюк. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – С.188–198.
279. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років): монографія / Т. Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.
280. Пахаренко В. Експресіонізм / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 2001. – № 29–32. – С. 57–61.
281. Петров В. Засади поетики (від «Ars poetica» Є. Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома) [Електронний ресурс] / Віктор Петров. – Режим доступу: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/studmyst/2005/№19/Art05/htm> (перевірено: 23.12.2012 р.). – Заголовок з екрана.
282. Печарський А. Поетика творчості Осипа Турянського / А. Печарський. – Львів: Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. – 200 с.
283. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія / А. Печарський. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – 466 с.
284. Підмогильний В. Історія пані Ївги: Оповідання, повість / В. Підмогильний. – К.: Веселка, 1991. – 173 с.
285. Підпалий А. Про деякі особливості «Блакитного роману» Гната Михайличенка / Андрій Підпалий // Українська мова та література. – 2001. – № 12. – С. 17–18.
286. Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника / Р. Піхманець // З його духа печаттю: зб. наук. праць на пошану проф. І. Денисюка. – Львів: Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т. 1. – С. 93–106.
287. Піхманець Р. Засади художнього мислення В. Стефаника / Р. Піхманець // Другий міжнародної конгрес українців. – Львів, 1993. – С. 146–151.

288. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового / Леонід Плющ // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 1–2. – С. 59–74.
289. Покальчук Ю. Сучасна латино-американська проза / Ю. Покальчук. – К.: Наукова думка, 1978. – 280 с.
290. Поліщук В. Вісімдесятники як літературне явище / Вікторія Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 37–45.
291. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук; [2-е вид., доповн. і перероблене]. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
292. Пригодій С. Літературний імпресіонізм в Україні та США (типологія та національні особливості) / С. Пригодій. – К.: Нора-прінт, 1998. – 312 с.
293. Пригодій С. М. Фронтирний неоромантизм у літературі США. Різночитання: монографія / С. Пригодій. – К.: Вид-во Європ. ун-ту, 2010. – 231 с.
294. Приходько І. Гнат Михайличенко / І. Приходько // Письменники радянської України: збірник; [упоряд. С. А. Крижанівський]. – К.: Рад. письменник, 1989. – Вип. 14: 20–30-роки: Нариси творчості. – С. 80–101.
295. Прокофьев В. К проблеме примитива в изобразительном искусстве / В. Прокофьев // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 4. – С. 27–29.
296. Ранні збірки поезії Павла Тичини. The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna; [переклад, передмова від перекладача і прим. Михайла Найдана; передм. Віктора Неборака]. – Львів: Літопис, 2000. – 430 с.
297. Римарук І. Бермудський трикутник. Книга триптихів. – К.: Брама-V, 2007. – 112 с.
298. Римарук І.: «Кожна перемога в поезії – піррова». Інтерв'ю вела Інна Долженкова [Електронний ресурс] / Ігор Римарук // День. – 1998. – № 16 / <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/igor-rimaruk-kozhna-peremoga-v-poeziyi-pirrova> (перевірено: 10.11.2013 р.). – Заголовок з екрана.

299. Римарук І. Потаємні небеса. Інтерв'ю вів Ігор Островський / Ігор Римарук // День. – 2002. – 11 квітня. – С. 5.
300. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей; [упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с.
301. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому світі митця: Леся Українка / С. Романов // Слово і час. – 2010. – № 8. – С. 55–71.
302. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза?» / Михайло Рудницький. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. – 502 с. – (Серія «Cogito: навчальна класика»).
303. Свенцицкая И. Тайные писания первых христиан / И. Свенцицкая. – М.: Политиздат, 1980. – 198 с.
304. Свербілова Т. Від модернізму до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; [за заг. ред. Л. Скорини]. – Черкаси, 2009. – 598 с.
305. Сверстюк Є. Не мир, а меч: Есеї / Є. Сверстюк. – Луцьк: ВМА «Терен», 2008. – 500 с.
306. Свідзинський А. Синергетична концепція культури / А. Свідзинський. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 696 с.
307. Святе Письмо Старого та Нового Завіту; [переклад тексту о. Івана Хоменко, 3-го ЧСВВ; мовна редакція І. Костецький, В. Барка, М. Орест-Зеров]. – Рим: В-во ОО Василіян, 1988.
308. Селегій М. На фоні модерної поезії. «По́за межами болю» / М. Селегій // Веселка: Літературний місячник. – Каліш, Польща. – 1922. – Ч. 5. – С. 21–27.
309. Січка́р О. Автоінтертекстуальність прози В. Дрозда / Оксана Січка́р // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К., 2009. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 659–670.

310. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. Скупейко. – К.: «Фенікс», 2006. – 416 с.
311. Скупейко Л. Постаті і тексти (з історії української літератури): зб. статей / Л. Скупейко. – К.: Фенікс, 2007. – 204 с.
312. Слабошпицький М. Осьмачка й жінки / М. Слабошпицький // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 1. – С. 202–212.
313. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) / М. Слабошпицький. – К.: «Ярославів вал», 2003. – 368 с.
314. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: Літ. профіль; Никифор Дровняк із Криниці: Роман-колаж (фрагменти) / М. Слабошпицький. – К.: Рада, 1995. – 142 с.
315. Слоньовська О. «Поезія – Медея, що вбиває дітей своїх»: дещо про містичне в літературі / О. Слоньовська // Українська мова та література. – 2002. – Ч. 5(261). – С. 4–6, 12.
316. Слоньовська О. Своєрідність міфічного мислення Тодося Осьмачки в поемі «Поет» / О. Слоньовська // З його духа печаттю...: зб. наук. праць на пошану І. Денисюка. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т. 1. – С. 180–185.
317. Смілянська В. Архип Тесленко / В. Смілянська // Тесленко А. Прозові твори; Драматичні твори; Вірші; Листи; [упоряд., вст. ст., приміт. В. Л. Смілянської] / А. Тесленко. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 5–24.
318. Соколов І. Бедкер по експрессионизму / І. Соколов // От символизма до «Октября»; [составит. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров]. – М.: «Новая Москва», 1924. – С. 214–219.
319. Солженицын А. Нобелевская лекция / А. Солженицын // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 135–144.
320. Соловей Е. Проблема автентичного буття (В. Стус) / Е. Соловей // Соловей Е. Українська філософська лі-

- рика: Навч. посібник із спецкурсу / Е. Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – С. 253–291.
321. Соловей О. Василь Стус і адекватність літератури / О. Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. – Вип. 10 / [ред. кол.: С. В. Мишанич (відп. ред..)]. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – С. 452–463.
322. Степовий Т. А. Головка / Т. Степовий // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): в 2-х т. / А. Лейтес, М. Яшек. – Х.: ДВУ, 1928. – Т. 1: Біо-бібліографічний. – 672 с.
323. Стефаник В. Вибране / В. Стефаник. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.
324. Стефаник В. Моє слово: Новели, оповід., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів; [упоряд., передм та приміт. Л. С. Дем'янівської; 2-е вид., доп.]. – К.: Веселка, 2000. – 319 с.
325. Стус В. До проблеми творчої індивідуальності письменника / В. Стус // Стус В. Твори у 4-х т., 6-и кн. / В. Стус / [ред. кол.: Сергій Гальченко, Микола Гончарук та ін.]. – Львів: Просвіта, 1994. – Т. 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіц. листи та звернення. З таборового зошита. – С. 209–229.
326. Стус В. Зібрання творів: у 12-и т. / В. Стус / [ред. кол.: Д. Стус (голова) та ін.]. – К.: Факт, 2008. – Т. 3.: Час творчості / Dishtenszeit. – 752 с. – (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
327. Стус В. Золотокоса красуня. Вірші / В. Стус; [упоряд. Д. Стуса]. – К.: Слово і час, 1992. – 48 с.
328. Стус В. Листи до рідних / В. Стус // Стус В. Твори: в 4-х т., 6-и кн. / [упоряд. О. Дворко, М. Коцюбинська] / В. Стус. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (дод.). – Кн. 1. – 494 с.
329. Стус В. Серед грому і тиші / В. Стус // Сучасність. – 1995. – № 1. – С. 138–148.



330. Стус В. Твори: в 4-х т., 6-и кн. / В. Стус / [ред. кол.: Коцюбинська М. (голова) та ін.]. – Львів: Просвіта, 1995. – Т. 2. – 480 с.
331. Стус В. Твори: у 4-х т., 6-и кн. / В. Стус / [ред. кол.: Коцюбинська М. (голова) та ін.]. – Львів: Просвіта, 1999. – Т. 3. – Кн. 2: Палімпсести. – 495 с.
332. Стус В. Твори: в 4-х т., 6-и кн. / В. Стус / [ред. кол.: Михайлина Коцюбинська (голова) та ін.]. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатк.). – Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. – 262 с.
333. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Д. Стус. – К.: Факт, 2004. – 368 с.
334. Стус В. Твори: в 4-х т., 6-и кн. / В. Стус / [ред. кол.: Михайлина Коцюбинська (голова) та ін.]. – Львів: Просвіта, 1999. – Т. 3. – Кн. 1: Палімпсести. – 486 с.
335. Сулима В. Смерть як життя на острові у вічності: художнє моделювання світу в романі «Острів у вічності» В. Дрозда / В. Сулима // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 15–22.
336. Сулима М. Елементи автобіографізму у творчості А. Тесленка й Гр. Тютюнника / М. Сулима // Прийшов, щоб не розлучатися: зб. праць на пошану Гр. Тютюнника; [упоряд. М. М. Конончук]. – К.: Твім інтер, 2005. – С. 216–222.
337. Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма; [сост. В. Л. Топорова, А. К. Славинской; вступ. ст. В. Л. Топорова]. – М.: Московский рабочий, 1990. – 271 с.
338. Талалай Л. В чеканні третього листа / Леонід Талалай // Літературна Україна. – 2002. – 7 лютого. – С. 3.
339. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
340. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–70.

341. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
342. Татаркевич В. Історія філософії / Владислав Татаркевич; [перекл. з пол. А. Шкраб'юка]. – Львів: Свічадо, 2006. – Т. 1: Антична і середньовічна філософія. – 456 с.
343. Тесленко А. Прозові твори; Драматичні твори; Вірші; Листи / Архип Тесленко; [упоряд., вст. ст., приміт. В. Л. Смілянської]. – К.: Наук. думка, 1988. – 480 с.
344. Тимофеев Л. Основы теории литературы: учебное пособие для университетов и педагогических институтов / Л. Тимофеев; [изд. 5-е, испр. и доп.]. – Просвещение, 1976. – 448 с.
345. Тихолоз Б. «В душі глибока павза»: до джерел поетичної експресії медитативної лірики І. Франка / Б. Тихолоз // Визвольний шлях. – 2004. – № 6. – С. 50–68.
346. Ткаченко М. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) / М. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
347. Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / Джон Спенсер Тримингэм; [пер. с англ. А. А. Ставиской]. – М.: Наука, 1989. – 328 с. – (Главная редакция восточной литературы).
348. Трипільський С. До питання характеристики творчості Гната Михайличенка / Стефан Трипільський // Зоря. – 1927. – № 10–11. – С. 61–65.
349. Тувім Ю. Поезії та контексти / Ю. Тувім; [перекл., конц. Маріанни Кіяновської]. – К.: Дух і літера, 2012. – 304 с.
350. Тудор С. Блазни на пожарищі: фактомонтаж / Степан Тудор // Вікна. – 1930. – Кн. 11 (листопад). – С. 67–77.
351. Тудор С. Молошне божевілля: патетична повість про Міру, Лі й колектив / Степан Тудор // Вікна. – 1930. – № 1 (січень). – С. 7–31.

352. Турянський О. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання / О. Турянський; [вступ. сл. Р. Федоріва; упоряд., передм. та підготовк. текстів С. П. Пінчука]. – К.: Дніпро, 1989. – 335 с.
353. Турчин В. По лабиринтам авангарда / В. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с. – (Федеральная целевая программа книгоиздания России).
354. Тхорук Р. До питання інтертексту «Одержимої» Лесі Українки / Р. Тхорук // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць. – Вип. X, спеціальний. – Рівне, 2001. – С. 77–90.
355. «У інших серце б'ється хореєм, а в мене ямбом...»: розмова з Ігорем Качуровським; [авт. тексту Т. Унгурян] // Хроніка. – 2000. – 1993. – № 3–4. – С. 5–6.
356. Українка Леся. Зібрання творів: у 12-и т. / Леся Українка / [ред. кол.: Є. С. Шабліовський (голова) та ін.; упоряд. та прим. І. О. Лучник]. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 3: Драматичні твори. – 396 с.
357. Українка Леся. Зібрання творів: у 12-и т. / Леся Українка / [ред. кол.: Є. С. Шабліовський (голова) та ін.; упоряд. та прим. М. Л. Гончарука]. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – 316 с.
358. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: Довідник / [редкол.: С. П. Денисюк, В. Г. Дончик та ін.]. – К.: Либідь, 2000. – 360 с.
359. Ушкалов Л. Світ українського бароко. Філологічні етюди / Л. Ушкалов. – Х.: Око, 1994. – 112 с.
360. Уэльбек М. Элементарные частицы: роман / Мишель Уэльбек; [пер. с фр.] // Иностранная литература. – 2000. – № 10. – С. 3–173.
361. Фенько Н. «Продав би душу, оптом, на усі віки...» (інтерпретація міфу про вовкулаку в сучасній українській прозі) / Наталія Фенько // Слово і час. – 1999.

- № 8. – С. 66–70.
362. Фізер І. Ad memoviam: [Про роман «Листя землі»] / І. Фізер // Урок української. – 2004. – №1. – С. 43–45.
363. Франко І. Зібрання творів: у 50-и т. / І. Франко / [ред. кол.: І. І. Басс та ін.; ред. тому Ф. П. Погребенник; упоряд. та ком. М. Л. Гончарука, Ф. П. Погребенника]. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 5: Поезія. – 380 с.
364. Франко І. Зібрання творів: у 50-и т. / І. Франко / [ред. кол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). – 462 с.
365. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / І. Франко / [ред. кол.: М. Д. Берштейн та ін.; ред. тому Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз; упоряд. та ком. Ю. Л. Булаховської та ін.]. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 45–120.
366. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. / І. Франко. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 464 с. – (Серія: Золота Франкіяна).
367. Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд; [пер. з нім. П. Таращук]. – К.: Основи, 1998. – 709 с.
368. Фройд З. Деятельность сновидения / З. Фройд // Фройд З. О клиническом психоанализе. Избранные произведения / З. Фройд. – М.: Медицина, 1991. – С. 91–226.
369. Хаксли О. Вечная философия / Олдос Хаксли; [пер. с англ. О. О. Чистякова]. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. – 336 с. – (Серія «Созвездия мудрости»).
370. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / Роксана Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. – (Серія «Альма-матер»).
371. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий; [упоряд. М. Г. Жулинського, Т. І. Майдаченка; передм. М. Г. Жулинського]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія.

- Оповідання. Новели. Повісті. – 650 с.
372. Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий; [упоряд. М. Г. Жулинського, Т. І. Майдаченка]. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 925 с.
373. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Мэнли П. Холл; [пер. и предисл. В. В. Целищева]. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издат. фирма, 1992. – Т. 1. – 368 с.
374. Хоменко Г. Філософія смерті в «Блакитному романі» Гната Михайличенка / Галина Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – Х., 1994. – Т. 2. – С. 95–106.
375. Хоменко Г. Яновський. Танатографія свідомості / Галина Хоменко // Літературознавство: матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців; [відп. ред. та упоряд.: О. Мишанич; НАН України та ін.]. – К.: Обереги, 1996. – С. 75–84.
376. Хороб С. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії / С. Хороб. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника, 2006. – 410 с.
377. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ: «Плай», 2002. – 413 с.
378. Хропко П. Своєрідність стилю Архипа Телсенка [Електронний ресурс] / Петро Хропко. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1673.html> (перевірено: 10.11.2013 р.). – Заголовок з екрана.
379. Чепурко Б. Українці / Б. Чепурко // Основа. – 1993. – Квітень. – С. 124–148.
380. Червінська О. Безсловесне у словесному мистецтві: рецептивні парадокси поезики / Ольга Червінська //

- Питання літературознавства: науковий збірник / [гол. ред. О. В. Червінська]. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 84. – 352 с.
381. Чередниченко В. Про нову повість українську «Бур'ян», її автора і радянську критику / Варвара Чередниченко // Зоря. – 1927. – № 6. – С. 24–25.
382. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Едмонтон: Сучасність, 1989. – 280 с.
383. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», за уч. ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
384. Чижевський Д. Слов'янське бароко / Д. Чижевський // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 71–81.
385. Шамрай А. Творчість Степана Васильченка / А. Шамрай // Червоний шлях. – 1926. – № 4. – С. 178–203.
386. Шамрай А. Українська література: стислий огляд / А. Шамрай. – Х.: Рух, 1927. – 209 с.
387. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище / Кіра Шахова // Експресіонізм: зб. наук. праць; [упоряд. Тимофій Гаврилів]. – Львів: Класика, 2005. – С. 11–36.
388. Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2-х кн. /Ю. Шевельов; [упоряд. І. Дзюба]. – К.: Вид. Дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – Кн. II: Літературознавство. – 1151 с.
389. Шевчук В. «Personae verbum» (Слово іпостасне): Розмисел / В. Шевчук. – К.: Твім інтер, 2001. – 264 с.
390. Шевчук В. Про Гната Михайличенка, людину й письменника / В. Шевчук // Шевчук В. Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есе / В. Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 349–354.
391. Шестов Л. Апофеоз безпочвенности: Опыт адогматического мышления / Лев Шестов; [предисл. Н. Б. Иванова] – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 216 с. – (История российской культуры).
392. Шнайдер Б. Андрій Головка: літературний портрет / Б. Шнайдер; [2-е вид., виправ. і допов.]. – К.: Держліт-

- видав України, 1961. – 101 с.
393. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Н. Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
394. Щупак С. Імпресіоністичними манівцями: До характеристики творчості Григорія Косинки / С. Щупак // Критика. – 1929. – № 3. – С. 22–34.
395. Юзьків Г. І. Константа петраркізму в українській любовній ліриці (В. Сосюра, В. Симоненко, М. Вінграновський): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. І. Юзьків. – К., 2012. – 18 с.
396. Юнг К. Г. Архаичный человек / Карл Густав Юнг // Плотников В. И. Онтология: Хрестоматия / Плотников В. И. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 58–64 – («Gaudeamus»).
397. Юнг К. Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 93–107.
398. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное: сборник / К. Г. Юнг; [пер. с англ. и научн. ред. А. А. Алексеева]. – СПб: Университетская книга, 1997. – 544 с.
399. «Я верю в силу свободной мысли...» Письма В. И. Вернадского И. И. Петрункевичу; [публикация и комментарии д. философ. н. И. И. Мочалова] // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 204–222.
400. Якубовський Ф. Від новелі до роману: Етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст. / Ф. Якубовський. – Х.: ДВУ, 1929. – 266 с.
401. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки. Біографічні матеріали: зб. ст. / Б. Якубський; [вст. ст. Л. Скупейка; упоряд. та комент. А. Радько]. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 471 с.
402. Яран К. Пацифізм / К. Яран // Вікна. – 1932. – Ч. 1 (січень). – С. 9.
403. Яран К. Про репортаж / К. Яран // Вікна. – 1931. – Ч. 6 (червень). – С. 32–33.

404. Яремкович М. Орнаменталізм прози Гната Михайличенка / Марія Яремкович // Дивослово. – 2006. – № 4. – С. 46–49.
405. Яструбецька Г. Архаїзми та старослов'янізми і їх моделююча роль у експресіоністичній стильовій структурі «Палімпсестів» В. Стуса / Галина Яструбецька // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Серія: філологічні науки. – 2000. – № 6. – С. 158–162.
406. Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний. Екзистенціальне мислення / Галина Яструбецька // Філологічні студії. – 2000. – № 4. – С. 39–44.
407. Яструбецька Г. Валер'ян Підмогильний і Василь Стефаник. Танатографія свідомості / Галина Яструбецька // Актуальні проблеми літературознавства: зб. наук. праць / [наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк]. – Дніпропетровськ: Видавництво «Навчальна книга», 2001. – Т. 10. – С. 188–194.
408. Яструбецька Г. Дискурс імпресіонізму та експресіонізму в українській прозі 20-х років ХХ століття / Галина Яструбецька // Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологія». – 2001. – № 520. – Вип. 33: Філологічні аспекти дослідження дискурса. – С. 399–404.
409. Яструбецька Г. Експресіоністична репрезентація західно-українського журналу «Вікна» (1930-ті) / Галина Яструбецька // Spheres of Culture / [ed. by Igor Nabutovych]. – Lublin, 2013. – Vol. 4. – P. 69–82.
410. Яструбецька Г. Елементи експресіоністичної поетики в художньому просторі О. Кобилянської (на матеріалі новели «Битва») / Галина Яструбецька // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць / [відп. ред. І. В. Сабадош]. – Ужгород, 2011. – Вип. 16. – С. 351–354.
411. Яструбецька Г. Есхатологізм поетичного мислення Тодося Осьмачки / Галина Яструбецька // Філологічні



- студії / [гол. ред. В. С. Зубович]. – Луцьк, 2004. – № 3. – С. 203–208.
412. Яструбецька Г. Концепт «Україна» в поезотворчості Василя Стуса / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37–44.
413. Яструбецька Г. Концепція збірки «Палімпсести» В. Стуса / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2010. – № 9. – С. 30–38.
414. Яструбецька Г. Координати експресіонізму в стильовому просторі В. Стефаніка / Галина Яструбецька // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаніка і Леся Мартовича): матеріали наукової конференції (Дрогобич, 14–15 травня 2001р.) / [ред. кол.: Стефанія Андрусів та ін.]. – Дрогобич, 2001. – С. 323–329.
415. Яструбецька Г. Любов у вимірі експресіонізму (на матеріалі поезії В. Стуса) / Галина Яструбецька // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 3. – С. 12–20.
416. Яструбецька Г. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект / Галина Яструбецька // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету / [гол. ред. Я. О. Поліщук]. – Рівне: РДГУ, 2001. – Вип. Х (спеціальний). – С. 9–19.
417. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2011. – № 4. – С. 28–41.
418. Яструбецька Г. Одержимий літературою, або Про Андрія Головка і його сонячно-червоний роман / Галина Яструбецька // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 31–38.

419. Яструбецька Г. Творчість В. Стуса і сучасність: до проблеми адаптації / Галина Яструбецька // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2013. – Вип. 32. – С. 317–330.
420. Яструбецька Г. Тезаурус В. Стуса крізь призму містичного / Галина Яструбецька // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2011. – Вип. 21. – С. 374–384.
421. Яструбецька Г. Трансцендентний натуралізм «Блакитного роману» Гната Михайличенка / Галина Яструбецька // *Spheres of Culture* / [ed. by Igor Nabytovych]. – Lublin, 2012. – Vol. 2. – P. 131–141.
422. Яструбецька Г. Українська експресіоністична меритократія кінця ХХ – початку ХХІ століття: поезія І. Римарука / Галина Яструбецька // Волинь філологічна: текст і контекст. Мова та вірш: зб. наук. пр. – Луцьк: Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. – Вип. 16. – С. 237–247.
423. Яструбецька Г. Український літературний експресіонізм кінця ХІХ – початку ХХ ст.: проза А. Тесленка / Галина Яструбецька // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: філологічні науки / [гол. ред. М. В. Моклиця]. – Луцьк, 2012. – № 13(238). – С. 151–159.
424. Яструбецька Г. Фермент містичного в поетиці експресіонізму / Галина Яструбецька // Питання літературознавства: науковий збірник / [гол. ред. О. В. Червінська]. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 84. – С. 92–101.
425. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 279–307.

426. Яшина Л. Міфопоетика епіки В. Дрозда: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Любов Яшина. – Дніпропетровськ, 1999. – 16 с.
427. Encyklopedia ekspresjonizmu; [przeład Dorota Górna] / [redactor Anna Derwjedowa]. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne I Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996. – 383 p.
428. Yastrubetska H. Expressionistic Eidology: Paradigm of the Archetype / Halyna Yastrubetska // Religious and Sacred Potry: An International Quarterly of Religion, Culture and Education / [ed. by Marek Mariusz Tytko]. – Year 1: 2013. – Vol. 1(1). – January-February-March. – P. 105–116.

---

---

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Авербах Е. 75  
Агеева Віра 25, 62, 149, 163  
Аквінський Тома 40, 226  
Амаду Ж. 248  
Андреев Л. 17, 220  
Андрієвська Лариса 290  
Андрусів Стефанія 89, 207  
Андрусак І. 286, 296  
Андрухович Ю. 282  
Анісімова Ніна 282–289, 308  
Антоненко-Давидович Б. 135  
Антоненко П. 247  
Антонич Б. І. 30, 46, 49, 50, 243, 246, 320  
Анц Т. 25  
Астаф'єв О. 8, 11, 37, 57  
Астуріас М. А. 248
- Багрій Романа 102  
Бажан М. 11, 17, 99, 109–112, 183, 201, 318–320  
Базилевський В. 183, 200, 228, 279, 286  
Байрон Дж. Г. 93  
Бальмонт К. 120, 121  
Барка В. 243  
Барт Р. 8  
Барчан Валентина 11, 44, 184  
Батурин С. 286, 288, 290, 296  
Башляр Г. 154, 156  
Бедрик Ю. 200, 201, 209, 234  
Безхутрий Ю. 25, 148, 149, 159, 162, 163

- Бейрос 254  
Бель Г. 201  
Бенедикт Клевроський 230  
Бенн Г. 104, 201,  
Беньямін В. 80, 127, 128, 280, 283  
Берґсон А. 102  
Бердяев М. 7, 23, 196, 207, 212  
Бетко Ірина 63  
Бехер Й. 87, 103, 104, 183, 321  
Белий А. 113, 125  
Біла Анна 101  
Білецький О. 15, 17, 35, 38, 84, 96, 113, 115, 121, 133, 134,  
146, 147  
Білоцерківець Наталка 282, 284  
Блох Е. 171, 172, 322  
Бобинський В. 167, 177–179, 181–183  
Богдан Світлана 217  
Бодрійяр Ж. 267, 303, 312  
Бойчук Б. 250, 320  
Борисюк Ірина 285, 286  
Бородін В. 241  
Брехт Б. 103. 201  
Брох Г. 278, 279  
Булгаков М. 87, 248, 249  
Бургардт О. 17, 96  
Бурже П. 93
- Вальцель О. 124, 125, 128, 245  
Ванга 49  
Ван Гог В. 205  
Великий Василій 213  
Васильєв Є. 31  
Васильченко С. 13, 33, 135  
Ведекінд Ф. 86  
Величковський І. 263

- Вельфін Г. 8  
Вервес Г. 31  
Вернадський В. 9, 10, 41, 48, 230, 266, 268, 270, 276, 307  
Вигодський Ст. 183  
Винниченко В. 12, 71, 72, 98, 102, 103, 135, 201  
Вишенський Іван 53  
Вільнер І. 96  
Вінграновський М. 247  
Віппер Б. 165  
Віттлін Дж. 87  
Возняк Т. 261  
Вольф Ф. 103, 104  
Воррінгер В. 276  
Вундт В. 58
- Гаврилів Т. 11, 26, 43, 67  
Гаврилюк О. 168, 170–172  
Гайдеггер М. 222, 225, 285, 316  
Гайнц А. 259  
Гакен Г. 65  
Галич О. 31  
Гаморак Ольга 93  
Гамулець В. 176  
Гартман Е. 43  
Гаузенштейн В. 51  
Гегель Г. В. Ф. 8, 40  
Гейм Г. 87  
Гельмгольц Г. 49  
Герасим'юк В. 282, 284, 286–298  
Гесіод 276  
Гессе Г. 209  
Гладка Ірина 113, 114, 124  
Глущенко М. 183  
Гнатишак М. 7, 68, 69  
Гнідан Олена 89

- Гоголь М. 248  
Годдіс Я. 87  
Гозепунд А. 63  
Голобородько Я. 282, 285–287, 289, 314  
Головко А. 14, 16, 25, 42, 73, 112, 126, 130–139, 141, 143,  
144, 146, 151, 167, 265, 318–320  
Головко Тетяна 133  
Голод Р. 54, 58  
Гординський Св. 30, 33, 150  
Горська Алла 217  
Грабович Г. 54, 55, 57  
Грицай О. 59  
Гриценко О. 154  
Грін О. 87  
Грінченко Б. Д. 85, 90  
Грінченко Марія 81, 85  
Гром'як Р. 50  
Гузар З. 89  
Гулак М. 49  
Гулевич Є. 87  
Гуменюк В. 62, 63  
Гумільов Л. 124  
Гундорова Тамара 30, 54, 57, 71, 179, 215  
Гургула І. 290, 294  
Гуссерль Е. 218, 246, 316  
Гуцало Є. 247  
Гюбнер Ф. М. 73
- Гадамер Г. Г. 221, 222, 225, 283, 284, 287  
Гете Й. В. 40, 119, 190, 196  
Голл І. 87
- Данте А. 6  
Дарвін Ч. Р. 317  
Дашко Наталія 250, 266, 268

- Двінгер Е. Е. 183  
Декарт Р. 70  
Демська-Будзуляк Леся 62, 63, 66, 282  
Дем'янівська Людмила 89  
Денисюк І. 78  
Джейкокс Дж. 7  
Джойс Дж. 29  
Дзюба І. 63, 67, 150, 210, 283, 292  
Дмитрин В. 176  
Дніпровський І. 99, 320  
Довгань К. 17  
Довгоший Василь 185  
Довженко О. 11, 99, 101, 102, 183  
Доленго М. 17, 42, 113, 114, 116, 118, 146, 147  
Домонтович В. (Петров В.) 34, 271  
Донцов Д. 62, 63, 65, 67, 68, 70, 89, 92, 166  
Дорошенко В. 94  
Достоевський Ф. 17, 102  
Драган Р. 166, 167, 173–176  
Дровняк Никифор 185  
Дрозд В. 47, 199, 246, 249, 250, 251, 252, 254–281, 319, 320  
Дубина М. 183  
Ду Фу 294  
Дьоблін А. 87  
Дюрренматт Ф. 278
- Едшмід К. 7, 37, 67, 87, 322  
Ейнштейн С. 165  
Екхарт Т. 50, 65, 119  
Ерве Ж. А. 88  
Еренфельс фон Х. 9  
Еренштайн А. 201  
Естес Клариса Пінкола 41, 256, 317
- Євніна Олена 27. 45  
Євшан М. 62, 63, 76, 78, 89, 94



Еллента Ц. 88

Єременко Олена 149, 279

Єрмілова Олена 127

Єфремов С. 12, 77, 81, 89, 150

Єшкілев В. 284

Жалу Едмон 248

Жиленко Ірина 251, 258, 260, 268, 272

Жулинський М. 54, 113, 116, 250, 266

Забужко Оксана 29, 63, 65, 71, 282

Загірна Марія 72

Загребельний П. 247

Заєць В. 14

Залевська Онишкевич Лариса 11, 98

Заливчий А. 113

Зарецький В. 77, 84, 220

Зборовська Ніла 184, 267, 273, 279, 283

Зегерс А. 103

Зеров М. 13, 16, 25, 89, 113, 144, 150, 153

Зіммель Г. 172

Золя Е. 93

Іванов В. 123

Івашко В. 231, 242

Івченко М. 33, 113, 134,

Ілларіон, митрополит 52

Ільницький М. 98

Ільченко О. 247

Ірчан М. 113

Іщенко Є. 212

Каверін В. 87

Кайзер Г. 104, 108, 321

Кандинський В. 39, 119, 165

- Камю А. 29, 74, 108, 209, 289, 291, 293, 307, 311, 313, 316  
Карманський П. 227  
Карпенко-Карий І. 90  
Карпентьєр А. 248  
Каспровіч Я. 87  
Качуровський І. 46, 183, 231, 233  
Кафка Ф. 29, 82, 87, 248, 249, 254, 313  
Келлер Г. 93  
Кестлер Е. 201  
К'еркегор С. 73, 85, 86, 128, 171, 259, 262, 293, 296, 307  
Клевроський Бенедикт 230  
Клем В. 201  
Клен Юрій 99  
Кобилянська Ольга 25, 30, 59, 62, 82, 88, 89, 90, 96, 114, 135, 319, 320, 321  
Коваленко Б. 135  
Ковалів Ю. 43, 98, 114, 115, 123, 127, 151, 185, 248, 279, 283, 292, 315  
Кодак М. 12, 25, 50, 89, 149, 151  
Козирєв М. 230  
Колесник П. 17, 126  
Колодкевич Галина 212  
Колошук Надія 184, 250  
Кондра Я. 177  
Кониський О. 90  
Констанкевич І. М. 279  
Кордун В. 289  
Корнієнко Неллі 11, 98  
Корогодський Р. 214, 246, 247,  
Коряк В. 15, 17, 89, 113, 115, 119, 147, 253  
Косинка Г. 13, 14, 19, 21, 26, 30, 32, 33, 99, 113, 114, 120, 135  
Костевич Антін 167  
Костенко Ліна 270  
Костенко Наталя 99, 110  
Костюк Г. 148, 178

- Костюченко В. 74  
Коцюбинський М. 13, 14, 21, 30, 32, 114, 135, 138, 151, 153  
Коцюбинська Михайлина 25, 54, 89, 153, 201, 210, 217–  
219, 225, 230, 232  
Кошелівець І. 11, 99  
Кралюк П. 212  
Криловець Р. 235  
Кримський А. 54  
Крушельницький А. 320  
Кузякіна Наталія 98  
Кулик І. 15, 147  
Куликова Ірина 276  
Куліш М. 98, 101–109, 318–320  
Курбас Лесь 11, 17, 53, 96, 97, 101, 102  
Курган Остап 167, 168  
Кухар Роман В. 62
- Лавріненко Ю. 110, 147, 150, 184, 190, 196  
Ласкар-Шулер Ельза 87  
Лебідь А. 13  
Леві-Строс К. 258  
Левчук Лариса 11  
Лейтес А. 113, 147, 150, 152  
Лепкий Б. 72, 89, 96  
Лепакін В. 224  
Лі Бо 294  
Ліхтенштейн А. 87  
Логвиненко М. 250  
Лорка Ф. Г. 201, 275  
Лотман Ю. 189  
Луначарський А. 49, 119, 254  
Луців Л. 89  
Лучук І. 294, 295
- Майер Ю. Р. 49  
Майрінк Г. 248

- Майфет Г. 144  
Маланюк Є. 99, 167, 197, 210  
Малишко А. 216  
Малкович І. 284  
Манн Г. 87  
Манн Т. 21  
Марджанов К. 102  
Марінетті Ф. Т. 102  
Маркес Г. Г. 248  
Маркс К. 317  
Мартерштейг Макс 157  
Масляк Степан-Юрій 176  
Магіос Марія 294  
Маурюбер А. 96  
Мацуо Басьо 160, 294  
Меженко Ю. 25  
Мельник В. 113  
Мельничук Т. 284  
Мизинець Влас 176  
Микитенко І. 165  
Мирний Панас 90  
Михайличенко Г. 25, 30, 73, 113, 114, 116–119, 121, 122,  
124–130, 140, 141, 319, 320  
Михайлюк Іван 167, 168  
Міняйло В. 247  
Мічінський Т. 87  
Мовчан Раїса 11, 99, 113, 116, 125, 148  
Моклиця Марія 8, 11, 62, 99, 184, 195  
Монтень М. 94, 96  
Морачевський В. 89  
Моренець В. 283, 284, 286  
Москалець К. 207, 215, 221, 222, 232, 234, 235, 237, 238,  
243, 282, 286, 288, 298  
Мудрак Олеся 216  
Музичка А. 13, 42,

- Мунк Е. 243  
Муслієнко Олена 151  
Мушкетик Ю. 247  
Мюзам Е. 104
- Назарець В. 31  
Назаров Б. 72  
Наливайко Д. 7, 29, 30, 31  
Неборак В. 282, 285, 288, 292–295, 298, 307, 313  
Нечуй-Левицький І. 90, 180  
Нижанківський Б. 320  
Ніський Григорій 213  
Ніцше Ф. 8, 93, 102, 131, 209, 231, 253, 317  
Новиченко Л. 131, 149  
Нойманн Е. 281, 311, 317
- Олесь Олександр 102  
Олеша Ю. 87  
Оліник Б. 216  
Олійник-Рахманний Р. 98, 166  
Осьмак Оксана 11, 12, 44  
Осьмачка Т. 11, 49, 184–186, 187, 189–198, 319, 320
- Павлишин М. 277, 278, 280, 281  
Павлюк Я. 295  
Панченко В. 151, 157, 283  
Пас О. 282, 297  
Пастер Л. 9  
Пастух Т. 283, 284, 285  
Пата Тетяна 185  
Пахаренко В. 11, 18, 19, 148  
Пашковський Є. 280  
Петров В (Домонтович В.) 17, 271  
Петрункевич І. І. 266  
Печарський А. 12, 73, 99, 113, 128

- Півторадні В. 144  
Підгаєвська Наталія 247  
Підгірний Б. 54  
Підмогильний В. 14, 17, 32, 33, 34, 42, 43, 113, 134, 171, 320  
Підпалій А. 114, 124  
Піхманець Р. 12, 44, 89, 90, 92, 95  
Платон 40, 301  
Плитка-Горицвіт Параскева 185  
Плющ Л. 152, 209, 210  
Погребенник Ф. 89  
Покальчук Ю. 248, 249, 258, 294  
Поліщук В. 32, 34, 113  
Поліщук Я. 247  
Попелюх Валентина 217, 218  
Попович Климентина 58  
Пригодій С. 12, 18  
Примаченко Марія 185  
Приходько Інна 114, 125  
Платонов А. 87  
Прокоф'єв В. 162, 185  
Процюк С. 93, 285  
Пруст М.  
Пчілка Олена 167  
Пшеченко Євген 185  
Пшибишевський С. 57, 86, 87, 93, 321
- Рак Анастасія 185  
Рильський М. 147, 219  
Римарук І. 199, 282–303, 306–309, 311–313, 315, 319, 320  
Рільке Р. М. 29, 200  
Ро Франц 248  
Романов С. 71  
Рубінер Л.  
Рудницький М. 147, 151, 183  
Рульфо Х. 248

- Рунес Д. 96  
Рябчук М. 284
- Савченко С. 97  
Савченко Я. 13, 17  
Свербілова Тетяна 12, 98, 101  
Сверстюк Є. 232, 240  
Свідзинський В. 246  
Світлична Надія 232  
Селегій М. 99  
Семенко М. 32, 33, 35  
Сервантес Сааведра-Мігуель 160  
Симоненко В. 236  
Сиродаєва Оксана 99  
Сірук В. Г. 279  
Січкарь Оксана 251  
Склярів Н. 135  
Сковорода Г. 215, 236, 239  
Скупейко Л. 62, 66, 68, 70  
Слабошпицький М. 184, 186, 195  
Славинський М. 250  
Слапчук В. 39,  
Слоньовська Ольга 46, 184, 185  
Смілянська Валерія 79  
Собачко-Шостак Ганна 185  
Сокель В. 103  
Соколов І. 128  
Сократ 301  
Соловей О. 201, 210  
Сосюра В. 99  
Сосюр Ф. де 312  
Софокл 6  
Стефанік В. 11–12, 16–18, 25, 39, 42, 47, 50, 71, 73, 77, 78,  
86, 88–90, 92–97, 151, 167, 201, 271, 319, 320, 321  
Стецишин Максим 176

- Стріндберг А. 86, 321  
Стус В. 9, 36, 37–39, 42, 47, 49, 53, 54, 81, 92, 111, 119, 127,  
130, 199–222, 224–245, 288, 303, 319–322  
Стус Д. 201  
Сулима М. 25, 28, 72
- Талалай Л. 285, 286  
Танюк Л. 98  
Тесла Ніколо 49, 230  
Тесленко А. 72–86, 253, 319, 321  
Тиверець Б. 113  
Тимофеев Л. 8  
Тинянов Ю. 87  
Тихолоз Б. 44, 54  
Тичина П. 30, 50, 99, 138, 155, 320  
Ткаченко А. 31  
Ткачук М. 284  
Толлер Е. 104, 321  
Толстой Л. 93  
Тракль Г. 87  
Тримінгем Дж. С. 235  
Трипільський С. 114, 122  
Тувім Ю. 19  
Тудор С. 166, 168, 169, 170, 173, 319  
Туровський Кирило 52  
Турчин В. 6  
Турчинська Агата 176  
Турянський О. 12, 16, 42, 47, 99, 100, 146, 151, 163, 319, 320
- Уельбек М. 46  
Уйтмен У. 102  
Українка Леся 28, 40, 42, 62–64, 66–68, 70, 88, 89, 102,  
148, 167, 200, 217, 249, 319–321  
Унгаретті Д. 201  
Ушкалов Л. 40



- Фащенко В. 270  
Федорів Р. 247  
Федюк Т. 295  
Фізер І. 247, 250, 252  
Флоренський П. 224  
Фолкнер У. 29  
Франк Л. 87, 130, 183  
Франко І. 38, 41, 52, 54, 55, 58, 73, 88, 89, 143, 178–180,  
182, 200, 216, 316, 319–321  
Фройд З. 127, 190, 265, 317  
Фролова Клавдія 144  
Фролова Олександра 217  
Фучик Ю. 176
- Хвильовий М. 14, 16–18, 21, 22, 25, 26, 30, 34, 37, 99,  
112–114, 135, 146–163, 165, 167, 169, 201, 319, 320  
Хейфец М. 241  
Холл М. П. 229, 307  
Хоменко Галина 114, 125  
Хомик Артим (А. Х., Жабченко А., Яковенко) 71, 72, 320  
Хороб С. 7, 12, 25, 98  
Хропко П. 72
- Целян П. 201, 259
- Чепурко Б. 242  
Червінська Ольга 275  
Чередниченко Варвара 134  
Черемшина Марко 167  
Черкасенко С. 102  
Черненко Олександра 11, 18, 25, 43, 87, 89  
Чижевський Д. 7, 52, 79, 282  
Чирков М. 165  
Чубук М. 295  
Шамрай А. 13, 15, 16, 146, 147

- Шахова Кіра 315  
Шевченко Т. 53, 54, 97, 98, 200, 201, 215, 320  
Шевчук В. 114, 240, 247, 266  
Шекспір У. 6  
Шерех Ю. (Шевельов Ю.) 63, 65, 186, 196, 207  
Шестов Л. 281  
Шіллер Лев 31, 173  
Шкурупій Гео 99, 135, 320  
Шнайдер Б. 144  
Шопенгауер А. 43, 74, 96  
Шпенглер О. 207  
Шпильова Олена 63  
Штадлер Е. 87  
Штернхайм К. 104  
Шумило Наталя 12, 72, 73, 81, 89
- Щербак Ю. 247  
Щупак С. 13
- Юзьків Галина 216  
Юнг К. Г. 8, 91, 203, 252, 254, 256, 267, 278, 317  
Юра Г. 97  
Юркевич П. 36
- Яворівський В. 247  
Якобсон Р. 93  
Якубовська Марія 286  
Якубовський Ф. 16, 17, 35  
Якубський Б. 63, 76  
Яновський Ю. 99, 111  
Яран К. 168, 175, 177  
Яременко В. 25  
Яремкович Марія 113  
Яровий В. 260  
Ясперс К. 23

Яцків М. 30, 71, 72, 320

Яшина Любов 247, 250

Наукове видання

Галина Іванівна ЯСТРУБЕЦЬКА

# ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

*Монографія*

Літературний редактор Петро Коробчук  
Художній редактор Павло Марченков  
Комп'ютерна верстка Юлії Дегтярук  
Художнє оформлення Наталки Кумановської

Здано до набору 25.11.2013. Підписано до друку 17.12.2013.  
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro.  
Ум. друк. арк. 16,01. Обл.-вид. арк. 15,83.  
Наклад 500 прим.

Поліграфічно-видавничий дім «Твердиня»  
п/с-9, м. Луцьк-21, 43021. Тел.: (050) 295 02 50  
e-mail: tverdyna@gmail.com; <http://tverdyna.ucoz.ua>

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України  
ДК № 2030 від 14.12.2004 р.

Друк: СПД ФО Купровський В. М.,  
вул. Грушевського, 19, м. Нововолинськ, 45400

Свідоцтво про внесення до державного реєстру України  
ДК № 3286 від 24.09.2008 р.

**Яструбецька Г. І.,**

**Я 85** Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія /  
Г. І. Яструбецька. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.

**ISBN 978-617-517-174-5**

*У монографії розгорнуто авторський проект дослідження українського літературного експресіонізму в аспекті розвитку явища у часі й просторі. В основу покладено тезу про збіжність основ експресіоністичної ідеології з базовими постулатами світобудови. Аргументується положення про автентичність, елітність естетичної парадигми, підставовість енциклопедичного масштабу існування національного варіанту експресіонізму.*

*Адресована літературознавцям, викладачам вищої школи, вчителям-словесникам, студентам-філологам, усім, хто цікавиться історією української літератури.*

**УДК 821.171.2.02**  
**ББК 83.3 (4УКР) 0–22**