



НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА XX СТОЛІТТЯ

Видавництво НУА

НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА XX СТОЛІТТЯ

Навчально-методичний посібник
для студентів 2-го курсу,
які навчаються за спеціальністю
035 – Філологія

(заочна форма)

Харків
Видавництво НУА
2018

УДК 821.161.2.19”(075.8)

ББК 83.3(4 УКР)5я73

У 45

*Затверджено на засіданні кафедри українознавства
Харківського гуманітарного університету
«Народна українська академія».
Протокол № 10 від 07.05.2018*

У п о р я д н и к

О. В. Слюніна

Р е ц е н з е н т и

канд. філол. наук Т. М. Берест,

канд. філол. наук Г. В. Купрікова

У 45

Українська література ХХ століття : навч.-метод. посіб. для студентів 2-го курсу, які навчаються за спец. 035 – Філологія (заоч. форма) / Нар. укр. акад., [каф. українознавства ; упоряд. О. В. Слюніна]. – Харків : Вид-во НУА, 2018. – 128 с.

У навчальному посібнику подано характеристику панівних напрямів, висвітлено основні етапи розвитку українського красного письменства ХХ століття, представлено відомості про важливі літературознавчі поняття, необхідні для аналізу художніх текстів. Осмисленню також підлягають тенденції світової культури, досягнення живопису, музики, філософії в проекції на український літературний процес.

Посібник «Українська література ХХ століття» орієнтований на студентів факультету «Референт-перекладач», а також буде корисним усім, хто цікавиться сучасними літературними тенденціями..

УДК 821.161.2.19”(075.8)

ББК 83.3(4 УКР)5я73

© Народна українська академія, 2018

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	6
ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 20-Х – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	31
УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 20-Х – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ. НЕОКЛАСИЦИЗМ. ФЕНОМЕН КЛАРНЕТИЗМУ	43
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ МИКОЛИ ГУРОВИЧА КУЛІША ТА ЛЕСЯ КУРБАСА. РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	59
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПРЕДСТАВНИКІВ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ». ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ.....	75
ШІСТДЕСЯТНИЦТВО. ТВОРЧІСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	83
ГОЛОВНІ РИСИ ЛІТЕРАТУРИ 1980-Х РОКІВ. ПОСТМОДЕРН НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ЙОГО ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ	99
СПИСОК ТВОРІВ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ1.....	115
СПИСОК ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ НАПАМ'ЯТЬ.....	116
ТЕМИ ДЛЯ РЕФЕРАТІВ.....	117
СПИСОК ТЕРМІНІВ	118
ПИТАННЯ ДО ЗАЛІКУ З КУРСУ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ.....	120
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	122

ПЕРЕДМОВА

Художня література як особливий вид мистецтва посідає значне місце у формуванні компетентності філолога. Будучи засобом вираження національної ментальності народу, джерелом естетичних цінностей, формою образного моделювання життя, мистецтво слова є також суттєвим чинником становлення аксіологічної системи особистості.

XX століття є надзвичайно плідним для української літератури. У цей період утверджуються нові ціннісні пріоритети, зароджуються й поширюються нові художні системи — модернізм зі своїми відгалуженнями, авангардизм, соціалістичний реалізм. У той же час продовжують жити класицизм, романтизм, реалізм, натуралізм. Кожна із цих систем має свою інтерпретацію завдань мистецтва, своє ставлення до традиції, до мови; кожній системі притаманне своє розуміння людини, її місця та ролі в житті суспільства. Один за одним з'являються в літературі нові таланти, засновуються угруповання, поширюються різні напрями.

Важливим складником освітнього багажу майбутнього філолога постає розуміння ідейно-тематичних, історичних, теоретико-методологічних, стильових аспектів розвитку літератури рідного народу. Дослідження історії української літератури розширить читацький досвід майбутніх фахівців, дозволить їм осмислювати своєрідність індивідуального стилю майстрів художнього слова, допоможе зіставляти різні напрями й течії, досліджувати міжлітературні зв'язки тощо.

Поетика твору — це і те, як написано, і те, про що написано, це зміст і форма творів письменника, у яких виявляється творча індивідуальність як відображення духовно-емоційного досвіду митця. Тому при аналізі індивідуального стилю художника слова, встановленні особливостей його неповторного почерку, важливо провести такі етапи розроблення наукової проблеми, як ознайомлення з біографією самого письменника, атмосферою доби (особливо того періоду, на який припадає створення досліджуваних текстів), з'ясування суспільно-політичних, культурних особливостей, що є важливим під час вивчення творів певного жанру. Таким чином, глибоке осмислення літературного процесу неможливе без аналізу історичних, політичних і культурних подій, які багато в чому визначали характер і тематику мистецьких пошуків майстрів слова.

Курс «Українська література XX століття» орієнтований на студентів-філологів та запланований як загальноосвітній. Значну увагу в курсі зосереджено на розкритті тих тем та проблем українського літературного процесу, які не передбачені шкільною програмою або ж висвітлені в її межах недостатньо.

Мета курсу — розширити знання студентів-філологів про сутність художнього процесу в Україні XX століття; подати знання про панівні напрями та тенденції, основні літературні угруповання; ознайомити з кращими надбаннями поезії, прози, драматургії.

Поставлена мета конкретизується в таких **завданнях**:

- ознайомити студентів з особливостями розвитку української літератури ХХ століття;
- поглибити відомості про значний пласт матеріалу історико-культурологічного, філософського, соціологічного характеру;
- навчити розглядати літературний твір в органічній єдності з культурним життям;
- навчити аналізувати художній текст у різних аспектах;

У теоретичній частині посібника подається узагальнений матеріал щодо основних рис літературного процесу, діяльності літературних угруповань, представлена інформація про панівні естетичні напрями й течії, запропонований аналіз як окремих творів, так і художнього доробку найяскравіших постатей в цілому.

Теоретичний матеріал деталізується під час практичних занять. Задля підвищення ефективності підготовки студентів до семінарів після кожного теоретичного блоку розміщено практичні завдання.

Важливим складником частини курсу є пошуково-евристична робота студентів, яка полягає в підготовці реферативних повідомлень.

Після закінчення курсу студенти повинні **знати**:

- окремі періоди в літературі ХХ століття;
- особливості літературного процесу означеного періоду;
- головні напрями та течії, а також їхні ознаки;

Після закінчення курсу студенти повинні **вміти**:

- характеризувати літературний процес ХХ століття;
- оцінювати окремі художні явища в українській літературі;
- оперувати літературознавчими поняттями, пов'язаними з осмисленням різних літературних процесів ХХ століття;
- визначати напрям, у якому написано художній текст;
- пов'язувати аналіз літературного явища із загальнонаціональними тенденціями та світовою практикою.

У навчальному посібнику сучасна українська література осмислюється як унікальний феномен в історії вітчизняного мистецтва, як результат історичного досвіду всієї української культури, творчої взаємодії та взаємозбагачення рідної та світової літератур.

МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Періодизація та систематизація українського літературного процесу ХХ — початку ХХІ століття.

Літературна дійсність кінця ХІХ — початку ХХ століття є надзвичайно багатою. У цей період на ниві художнього слова працювали як класики: О. Ю. Кобилянська, М. М. Коцюбинський, І. С. Нечуй-Левицький, Леся Українка, І. Я. Франко, так із'являлися нові імена: М. Г. Куліш, М. Т. Рильський, В. П. Підмогильний, М. В. Семенко, П. Г. Тичина тощо. Привертає увагу й стильове розмаїття: розвивається авангардизм зі своїми відгалуженнями, поширення здобувають різні напрями модернізму, утверджується неокласицизм, пускає коріння необароко. На початку ХХ століття виникає також чимало літературних угруповань, серед яких варто назвати «Плуг», «Гарт», «Аспанфут», ВАПЛІТЕ, ВУСПП тощо. Мають рацію дослідники й критики, які називають початок ХХ століття «ренесансом», адже в цей час виникли свіжі, оновлювальні процеси, які вплинули на подальше становлення української літератури.

У літературі ХХ століття прийнято виокремлювати кілька основних етапів:

- початок ХХ століття (до 1917 р.). У цей період відбувається становлення модерністських напрямів, поширюється українська періодика;
- літературний процес 20-х — 30-х років. Це період утопій націонал-комуністів, період «розстріляного відродження»;
- література періоду Великої Вітчизняної війни;
- еміграційна література (Празька школа та Нью-Йоркська група);
- шістдесятництво. Література періоду «відлиги»;
- літературний процес 80-х — 90-х років. «Химерна проза», необароко, історичні романи;
- літературний процес кінця ХХ — початку ХХІ століття. Становлення постмодернізму.

Модернізм. Філософське підґрунтя модернізму.

ХХ століття для людства є відкриттям нової епохи, при цьому епохи не лише календарної, а й такої, що стосується естетико-культурних парадигм. Перехідна доба завжди постає як період пошуку нових світоглядних, ціннісних, художніх орієнтирів. Кінець ХІХ — початок ХХ століття став періодом становлення нової концепції людини, нової картини світу, нової художньої системи.

Перехід від однієї епохи до іншої визначає зміна самої дійсності, що знаходить відображення в духовному світі людини. Якщо митець живе в епоху світлого, гармонійного світосприйняття (наприклад «Золотий вік» Перікла в Давній Греції), то він змальовує дійсність з любов'ю та радістю. У час похмурий, коли кожна особистість пригнічена тягарем обставин, прекрасне у творчості відходить на другий план. Так, якщо порівняти мистецтво Римської

Імперії з мистецтвом Давньої Греції, то перше можна назвати занепадом. Проте при цьому варто пам'ятати, що головною ознакою мистецтва є не зображення прекрасних картин, а те враження, яке справляє твір на свідомість реципієнта.

На межі ХІХ–ХХ століть в європейському письменстві назріла криза, що стосувалася панівної на той час стильової тенденції — реалізму. Базовою ідеєю цього напрямку був постулат про те, що мистецтво повинно відображати всі грані життя, імітувати як суспільні процеси, так і психологічні. На початку ХХ століття люди збагнули, що об'єктивні закони дійсності не завжди спрацьовують, а релігія неспроможна дати задовільні відповіді на всі питання соціуму.

Людина кінця ХІХ — початку ХХ століття починає задумуватися над сенсом буття, над своєю подальшою долею; вона невпевнена в завтрашньому дні й відчуває глибоку тривогу за майбутнє. До найбільш суттєвих положень філософії модернізму належать такі: визнання глухого кута, у якому опинилося людство через бурхливий розвиток; труднощі, що виникають під час зіткнення людини й навколишнього середовища (незважаючи на технічний прогрес, відповіді на головні, «вічні» питання так і не знайдені, а отже, світ або непізнаний, або його можна пізнати лише інтуїтивно, несвідомо); усвідомлення самотності людини в багатомільярдному світі (доречно згадати вислів Г. Флобера про «вежу зі слонової кістки», що є символом самотнього життя особистості, яка існує без сподівання на розуміння з боку оточуючих); глобалізація та інтерналізація культурних процесів, відповідно і втрата національної специфіки; техноцентризм, його перевага над антропоцентризмом. Філософія цієї доби є вкрай песимістичною — у роботі І. Канта «Критика чистого розуму» послідовно доведено, що можливості людських суджень обмежуються досвідом, апріорне знання не допоможе аналізувати дійсність; у працях А. Шопенгауера наголошено, що все пізнане людиною є лише уявленням і не має жодної гносеологічної цінності; ще далі пішов Ф. Ніцше, заявивши про смерть деміурга, і, як наслідок, людство здобуло вседозволеність. Якщо «Бог помер» (за логікою філософа, якби існував бог, то хіба б він допустив страждання, війни й голод?), то не варто боятися гріха, а отже кожен може робити те, що хоче. Намагаючись створити оптимістичне вчення, Ф. Ніцше вводить культ надлюдини — особистість із сильною волею, яка здатна протистояти загальному хаосу. Людина в доктринах цього філософа є вищою за бога, оскільки без посередників здатна перетворювати світ навколо себе й прилаштовувати його до своїх потреб. Мислитель заперечує логіку пізнання, лише людина із сильною волею здатна збагнути таємниці Всесвіту. Великий вплив на становлення модернізму мала й філософія З. Фрейда. Австрійський психолог доводив, що велику роль на вчинки та на фантазію особистості має несвідоме та підсвідоме. З. Фрейд вважав, що поведінкою людей керують ірраціональні психічні сили, а розум, інтелект не є засобом відображення реальності, а лише маскує ці психічні сили. Окрім цього З. Фрейд стверджував, що в колективному несвідомому містяться архетипи — цеглинки, «пам'ять поколінь, яка сформувалася тоді, коли наші

предки переживали схожі події». На основі цих архетипів формуються символи, виникають метафори, алегорії тощо.

Отже, на зламі XIX і XX століть відбулася не просто зміна літературних тенденцій, а почався глибинний переворот у світогляді, що за своїми масштабами прирівнюється до переходу від античності до середньовіччя або переходу від середньовіччя до Нового часу. Нове віяння дістало назву модернізм (від франц. *moderne* — новітній, сучасний). **Модернізм** — це складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, які заперечували реалістично-натуралістичну практику в художній дійсності. Модернізм не є певною групою, періодом, напрямом чи школою. Це різні явища різних періодів, але водночас модерністів об'єднує певний естетичний світогляд, що базується на філософських тенденціях. До представників модерного мистецтва зараховують Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлінка, А. Рембо тощо. В українській літературі першим висунув гасла модернізму поет М. К. Вороний 1901 року. Він опублікував відкритий лист у «Літературно-науковому віснику», де закликав повернутися до «справжньої запашної поезії», розширити межі тогочасної літератури. Таким чином, наприкінці XIX — на початку XX століття на літературній ниві окреслилися дві головні тенденції: збереження національно-культурної ідентичності (народництва) та прагнення наслідувати європейські зразки (модернізм). Представники «старшого покоління» О. Ю. Кобилянська, М. М. Коцюбинський, Леся Українка, В. С. Стефаник у своїй творчості намагалися знайти певний компроміс між новаторськими віяннями та моделлю народництва. Вони органічно поєднували традиційний етнографізм із модерністськими прийомами: символізмом, психоаналізом.

Поступово відбувається повний перехід до модерного мистецтва, що було пов'язане із соціально-політичними обставинами в Україні на зламі віків. Кінець XIX — початок XX століття для українців досить неоднорідний. З одного боку, це період індустріалізації, урбанізації, а з іншого — це доба воєнних конфліктів, голоду, боротьби з неосвіченістю. Це епоха кризової свідомості, епоха прагнення до нового. Очевидно, саме з цих причин модернізм і став панівним напрямом літератури означеного періоду.

Основні риси модернізму.

У XX столітті письменник уже не є творцем, його визнано лише скриптором, який переписує відомі сюжети й теми на свій лад. Нічого нового вигадати неможливо, усе вже було під сонцем. Про це зазначав ще філософ Павло Флоренський, говорячи, що вся література після Гомера й Гесіода є плагіатом. Такої ж думки дотримувався філософ С. С. Аверінцев: «Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані». До того ж письменник цієї епохи не є пророком, який спрямовує свій твір проти певних вад людства, він не проголошує істин. Осмислення твору повністю залежить від читача. Література означеного періоду зосереджена на експансії філософських текстів. На відміну від літератури XIX століття, літератури доби реалізму, коли письменник намагався подати якомога повніші описи природи, речей, людей, красне письменство XX століття наповнене описами роздумів.

До основних ознак модернізму належать такі:

- **перевага інтуїтивного начала над раціональним, логічним пізнанням.** Про це йшлося в роботах зазначених вище філософів, а також про це мовлять і письменники;
- **психологізм.** У творах модерністи приділяли велику увагу до позасвідомих сфер психіки, внутрішньої боротьби ego та alter ego, роздвоєність людського «Я»;
- **індивідуалізм.** У центрі модернового твору знаходилося «Я» авторове, читачеве або героєве;
- **символізм.** Саме символ ставав основним знаряддям пізнання й відтворення реальності;
- **елітарність.** Модернізм — мистецтво обраних, а не широких верств, як наприклад, народництво. Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет зазначає: «Модерністське мистецтво має маси проти себе, і воно завжди буде мати їх проти себе. Воно за своєю суттю чуже народові й більш того, воно вороже народові». Ідеться про те, що мистецтво модернізму повинно бути мистецтвом людей освічених, мистецтвом еліти (винятком із цього правила є експресіонізм). Отже, модерністи орієнтувалися на задоволення потреб інтелігентного читача. М. М. Коцюбинський зауважував, що читач «в останні часи значно виріс», а обмеження сфери творчості «переважно, селом, сільським побутом, етнографією, селянином, обставинами його життя, його нескладною здебільшого психологією» звужує фантазію й не задовольняє потреб такого читача. До того, «вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатой не лише на теми, але й на свободи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якоїсь верстви суспільності»;
- **примат (перевага) форми над змістом.** Цей параметр успішно реалізували представники авангардистських напрямів модернізму, зокрема, футуризму, дадаїзму, кубізму, адже для експресіонізму та імпресіонізму категорія змісту є також важливою;
- **заперечення художніх принципів реалізму й натуралізму.** Модерністи бачили й прагнули зображувати світ інакшим, ніж реалісти, не віддзеркалювати чи наслідувати дійсність, але також модернізм не приймає й романтичної втечі від реальності. Так, американський учений Дж. Міллер наголошував на тому, що «модернізм є бунтом проти реалізму, але не проти реальності». Модерністи вважали, що мистецтво не повинне проникати в низьку дійсність, воно повинно творити нову.

Реальність у межах модернізму є ірреальною, метафізичною, такою, яку неможливо пізнати. Справжню реальність варто шукати в потоці свідомості, що виникає в людини, коли вона стикається із зовнішніми подіями. Саме вони викликають переживання. Потік свідомості найчастіше передається завдяки внутрішньому мовленню персонажів (їхніх «внутрішніх монологів»). Зазвичай це синтаксичні конструкції невластивої прямої мови, здогаданої прямої мови, що

експлікують переживання, спогади, роздуми. Наприклад, у М. М. Коцюбинського є чимало оповідань, де він використовує цей прийом («Хо», «Fata Morgana», «В дорозі», «Ціпов'яз» тощо). В. В. Фашенко виокремлює у творах письменника три типи внутрішніх монологів (монолог-роздум, монолог-мрія, монолог-спогад), серед яких домінують монологи-роздуми, у яких герої намагаються відшукати правильний шлях, заглиблюються в себе, визначають свою поведінку. Так чинить героїня оповідання «Пе-Коптьор» Гашіца, яка опинилася в ситуації відчаю, страху, коли її покинув коханий. Саме ця ситуація й зумовлює виникнення внутрішнього монологу з недомовленістю, стрибками в роздумах — переривчаста течія думок відбиває природний стан психіки, природний наплив почуттів: *«О! Щось іде... Це, певне, він... Ні, хтось інший пройшов стежкою у село... Вона скаже йому, що вже годі відкладати сватання... годі дурити її... Здається, Йон іде... Ах, Боже!.. Коли ж він прийде?.. Вже пізно... А їй конче, конче треба, щоб прийшов і довідався, що незабаром... Ай, сором, як вона це скаже?.. А треба, бо тоді він напевне відкинеться від Домніки та пришле старостів... Але чому він не йде?.. Невже не прийде?.. Що це — півні співають?...»*.

Модернізм намагається використовувати елементи безглузлого, неправдоподібного, однак це ірреальне відбувається зазвичай у досить тривіальній обстановці. При цьому фантастичне оформлюється так, неначе йдеться про найприроднішу річ у світі, що не викликає подиву. Це яскраво продемонструвала творчість Ф. Кафки (наприклад, «Перевтілення»). В українській літературі яскравим прикладом може слугувати химерна проза.

На творчість модерністів поширюється іронія, тому можна часто натрапити на пародійні твори.

Модернізм знайшов своє вираження в кількох напрямках, серед яких імпресіонізм, символізм, неоромантизм, екзистенціалізм та авангардистські течії — футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм, кубізм. Розгляньмо більш детально ті напрями, які яскраво були представлені на теренах сучасної України.

Відгалуження модернізму.

Імпресіонізм.

Говорячи про імпресіонізм не можна не сказати про людину, чиє полотно зрештою й дало назву цьому модерністському напрямку. Французький художник Клод Моне змалював природу старого аванпорту Гавра, зобразивши момент перетворення ночі в день. Лише за допомогою кількох штрихів яскравої фарби митець зумів передати світло, що тремтить. «Враження (Імпресія). Схід сонця» — саме це полотно й дало назву цілому модерністському напрямку. На картині К. Моне намагався зобразити своє миттєве враження. Ранок. Ще домінують сірі напівтони, у тумані потонули обриси труб і щогл, однак сонце починає свій рух і кидає перші промені на воду. Весною 1874 року відбулася виставка молодих художників. На цій виставці було представлено й полотно К. Моне. Пізніше художник згадував: «Мене запитали назву цієї картини для каталогу, вона дійсно не могла зійти за вид Гавра. Я відповів: “Поставте

“Враження””. і цей твір позначили в каталозі саме так». Спершу публіка не сприйняла імпресіонізм. Хтось навіть придумав анекдот про те, що метод художників-імпресіоністів полягає в тому, що вони заряджають пістолет декількома тюбиками фарби, а потім із нього стріляють у полотно й завершують роботу над картиною надписом. Один із критиків про картину К. Моне зазначив, що «шпалери в початковій стадії обробки більш завершені, ніж цей морський пейзаж». Французький журналіст Леруа взагалі вирішив покепкувати з митців, обізвавши їх «враженнями», себто «імпресіоністами». Ця назва мала дошкульний характер, однак несподівано припала до душі художникам, тож вони й почали називати себе імпресіоністами. Незважаючи на холодний прийом, імпресіоністи не опустили рук і продовжували творити. До групи художників увійшли К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега, П. Сезанн.

У музиці імпресіонізм представлений у творах Е. Саті («Ангели», «Сільвія»), К. Дебюссі («Післяобідній відпочинок фавна», «Місячне сяйво»), М. Равеля («Гра води», «Сумні птахи»).

Імпресіонізм (від франц. *Impression* — враження) — художній напрям, що заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань.

Основним стильовим завданням імпресіоністи вважали зображення не самого об’єкта, а передачу вражень від нього. Брати Едмон і Жюль де Гонкури таким чином висловили головний принцип імпресіонізму: «Бачити, відчувати, виражати — у цьому все мистецтво». А. Франс продовжив цю думку: «Ми приречені до того, щоб пізнавати світ тільки через враження, яке він на нас справляє <...> Ми бачимо світ лише крізь наші почуття, які його деформують і його фарбують». Для імпресіоністів важливо було змалювати світ не таким, яким вони його пам’ятали колись, а відобразити своє бачення тут і зараз, у цю конкретну хвилину. Імпресіоніст фіксує своє перше враження від об’єкта, те враження, яке щойно виникло в нього. Подібно до інших модерністів, імпресіоністи відкидають логіку, раціональність, орієнтуючись лише на почуття. Можливо саме через це імпресіоністи й не мали жодних маніфестів, настанов, програм, адже вони містять думки й ідеї, а не почуття й емоції, а це, у свою чергу, суперечить головному принципу — фіксації вражень. Російський письменник Л. М. Андрєєв говорить, що відсутність уставів якраз і «говорить про присутність імпресіонізму», адже відповідно до основних постулатів цього напрямку «свої ідеї та теорії художники не оформлювали й не обнародували». Імпресіоністичне світобачення ліричне, зовнішнє завжди подається крізь призму особистісного. Митець намагається зобразити дійсність не такою, якою він її знає чи пам’ятає, а такою, якою вона йому здається саме в цей, конкретний момент. А. П. Чехов радив братові для опису місячної ночі замість використання реалістичного методу (опис бездонного неба в зірках, яскравого повного місяця тощо) написати так: «Яскравою зіркою блиснула на греблі шийка розбитої пляшки, і чорною кулею прокотилася тінь собаки». Подібний опис сприятиме, на переконання російського письменника, більш активному сприйманню образів із боку читача, адже реципієнт повинен домалювати,

домислити цілісну картину. Отже, своїм завданням імпресіоністи вважали не створення готової картини, а подачу лише нарису, ескізу до неї.

Художники-імпресіоністи використовували яскраві плями, нечіткі контури, фрагменти, мазки, щоб підкреслити ефемерність враження від реальності. В українській літературі одним із перших письменників, які сповідували принципи імпресіонізму, став М. М. Коцюбинський. Невипадковими є й самі назви його творів — він іменує їх акварелями, образками, етюдами. Портретні характеристики його героїв подаються не одразу, як у творах реалістів, письменник «малює» свого персонажа впродовж усієї оповіді, додаючи нові деталі, окреслюючи вже відомі нюанси. До такого прийому М. М. Коцюбинський вдається через те, що намагається продемонструвати своє враження від героя саме в цій ситуації. Письменник пише ніби «плямами», час від часу доповнюючи малюнок окремими штрихами. Імпресіоністична образність також повною мірою передає мікродинаміку внутрішнього світу, адже вона репрезентує миттєві враження, кожен тонкий порух душі. Імпресіоністи зверталися до вивчення перехідних та плинних станів; схопивши мить, письменник намагався “розгорнути” її, показати великим планом, знаходячи нові шляхи до розкриття основного змісту. О. П. Черненко вважає, що «імпресіоністичний світогляд домагається глянути на дійсність “іншим оком”, себто звільнити себе від усяких... зобов'язань, від усіх упереджень, що постають через прийняті заздалегідь концепції, теорії чи ідеології. Тільки особистість, звільнена від усього того баласту, що немов вуалем заслоняє правдивий образ світу, речей, явищ і людини, зможе без ніякого домішку суб'єктивних почуттів, поглядів чи настанов доглянути їх дійсну суть». Митець-імпресіоніст бачить своє завдання в зображенні й описі того, що відчуває; він певен, що найменше із зафіксованих ним явищ дає змогу якщо й не осягнути смисл світобудови, то хоча б наблизитись до нього через розгляд певної ситуації.

Ще однією важливою рисою цього напрямку модернізму є одночасне існування двох чи навіть кількох полярних оцінок, що допомагає повніше розкрити усю складність людської психології. Тут автор не може виступати як людина, що володіє беззаперечними істинами, — тобто імпресіоністи у своїх творах часто застосовують прийом так званої об'єктивної манери оповіді, де присутні нейтрально забарвлені слова автора, слова героїв та їхній внутрішній монолог. Досить часто між словами автора й персонажа стирається межа, тож читач не може зрозуміти, чи це думки письменника, чи це міркування його героїв.

Герой в імпресіоністичних пошуках є стражденним і бунтівним, утомленим і агресивним. Імпресіоністичним творам притаманна сугестивність та заглибленість у внутрішній психодуховний світ індивідуума.

Вершиною українського імпресіоністичного письма можна вважати новелу М. М. Коцюбинського «Intermezzo», де автор намагається передати враження від навколишнього світу, а також глибинні переживання особистості за допомогою зорових образів. Так, квіти, птахи відображають внутрішні процеси, що відбуваються в душі персонажів.

Яскраво імпресіоністичні мотиви простежуються в поезії В. Г. Чумака, особливо у вірші «Дві душі», де авторові вдалося відбити настрої та почуття тогочасного інтелігента, його душевну роздвоєність, сумніви й хитання: *«Дві душі: одна шукає бурі, / струн шалених на бандурі... / А друга... друга — блакитний спокій / вдалині, де степ широкий, / танки мрій тремтячих, ніжних-ніжних»*. Так само імпресіонізм позначився й на вірші «Офіра»: *«Смуги втоми під очима. Воскові обличчя. / Але фарбами плакатів кличем, кличем, кличем. / Шостий поверх. Цементові підраховують щаблі. / О, нарешті. Відчинили. Захавався. Ліг»*. Як бачимо, для імпресіоністичної поетики характерні прості непоширені речення, що допомагають відтворити мінливість вражень ліричного героя.

До рис імпресіонізму також належать: акцент на внутрішньому світі людини; несподівані й непослідовні вчинки героя; відсутність наскрізної дії в сюжеті й композиції; використання великої палітри кольорів; використання пейзажних замальовок для психологічної характеристики, а не як тла подій; уривчаста синтаксична будова речень, використання інверсій та безсполучникових конструкцій.

У світовій літературі найяскравішими представниками імпресіоністичної поетики є А. Доде, Г. де Мопассан, М. Пруст. В українській літературі до імпресіонізму вдавалися М. М. Коцюбинський, Г. В. Михайличенко, Микола Хвильовий.

Символізм.

Символізм (від грец. σύμβολον — знак, символ, ознака) — одна з течій модернізму, у якій замість художнього образу, що відображає певне явище, застосовується художній символ. Цікавою видається сама етимологія слова «символ». У Давній Греції символом називали пласку тарілку, половину якої із собою брав чоловік на війну або в довгу подорож. Якщо потрібно було якось зв'язатися з чоловіком, то до нього з дому посилали гінця з другою половиною тарілки. Тож, коли дві частини символу співпадали, це означало, що посланець справді з дому. Таким чином, символ означав збіг і лише пізніше набув інших значень. Цікавою є й інша версія, згідно з якою греки, коли в них виникала потреба зберігати секретну інформацію, спочатку записували всі відомості на спеціальній глиняній табличці (її називали символіоном), а потім цю табличку розбивали на окремі частини, які ховали в різних місцях. Секрет можна було прочитати тільки за умови, що всі частини зібрані особою воєдино.

Подібно до всіх модерністів, символісти мріяли про такі твори, у яких би відображався не об'єктивний світ і побут людей, а духовне буття.

Із глибокої давнини людина мала здатність бачити світ у символах. Символами просякнута антична література, до символів зверталися романтики та реалісти, проте як літературна течія символізм сформувався у французькій поезії кінця XIX століття. 1886 року побачила світ стаття Ж. Мореаса «Літературний маніфест. Символізм», яка містила програмні настанови нової течії. Після цього символізм активно практикували у своїх творах П. Верлен, С. Малларме, М. Метерлінк, А. Рембо та інші.

Своєрідною візитною карткою північного символізму є відома картина фінського художника Хуго Симберга. Намалював це полотно митець після виснажливої хвороби 1903 року. Картина демонструє двох хлопчиків, які несуть на ношах пораненого ангела. Довкола — досить суворий пейзаж (степовий ландшафт, скупа рослинність, домінування брунатного кольору), однак у той же час природа випромінює спокій. З одного боку, картина демонструє земне начало, яке допомагає духові, себто автор висловлює сподівання, що незважаючи на всі перипетії, яких зазнало суспільство, вищі ідеали залишилися неушкодженими й врешті-решт візьмуть вгору. З іншого боку, зображення можна інтерпретувати й інакше — дух, тобто вищий рівень людської істоти, потопає в земному бутті. Показово, що ангел містить пов'язку на очах. Зазвичай заплющені очі ангела на іконі символізують заглибленість у себе, у свій внутрішній світ. Ангел має найчистіші, найдобріші думки, тож реципієнти повинні побачити: він заглиблений у прагнення змінити світ на краще. Проте Хуго Симберг демонструє осліпленого духа. Утрата зору може бути символом підкорення долі або презирством до зовнішнього світу, небажанням бачити реальний стан речей або ж внутрішнє прозріння.

На першому, найпростішому, рівні картина символізує дитячу невинність, бо саме діти здатні врятувати ангела. Другий план картини — це внутрішній стан митця, який повернувся до життя після хвороби. Тут прагнення людини, її ідеали поєднано з близькістю смерті й ефемерністю всього сущого. Символом смерті може бути й темний одяг дітей, який утворює контраст із світлим одягом ангела. Один із хлопчаків повернув голову до глядачів, ніби підкреслюючи, що тема життя та смерті має безпосередній стосунок до всіх.

Символісти проголошували існування кількох світів: реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). Важливим принципом символістської поезії є сугестія (натяк, навіювання). Представники символізму ніколи прямо не називали зображуваний об'єкт. За висловом С. Малларме, «назвати предмет значить знищити; навіювати-сугерувати його значить творити». Символісти створювали такі образи, які навіювали певні настрої та асоціації, однак при цьому вони не повчали, не робили висновків, дозволяючи реципієнтам додумувати написане. Символісти вважали, що за допомогою символів можна зрозуміти трансцендентний, метафізичний, потойбічний, надчуттєвий світ, адже пізнання реальності підвладне лише інтуїції, а не раціоналістичним засобам. Слово для символістів мало виконувати роль натяку, а образ мав бути загадкою.

Як і решта модерністів символісти прагнули відійти від реалізму й натуралізму, вважаючи, що ці напрями перетворюють «мистецтво на просте відображення життя» (В. Я. Брюсов). Інший російський майстер художнього слова К. Д. Бальмонт зазначав, що прихильники реалізму охоплені виявом «конкретного життя, за яким вони нічого не бачать», натомість символісти «відчужені від реальної дійсності, бачать у ній лише свою мрію». Таким чином, реалізм є своєрідним рабом матеріальності, а символізм тяжіє до ідеалізму. Доктрини символізму передбачали, що видимий світ — це знак, код вічних,

позачасових ідей, а форма художнього твору має натякати на ці ідеї, навіювати їх.

Символ завжди є багатозначним. Він покликаний виражати алегоричність, знаходячи відповідності між двома світами — світом зовнішнім, матеріальним і світом ідеалів, світом мрій. На думку французького символіста Ж. Ванора, мистецтво полягає в тому, щоб «перетворити ідею у зрозумілий для людини символ». Наприклад, частими символами є такі: *ранок* — молодість, *море* — життя, *голуб* — мир, *червоний колір* — кохання тощо. Дуалістичними, багатовекторними виступають символи *вогонь* — небезпека, але й кохання, очищення; *вода* — життя, але й небезпека, смерть. У П. М. Мовчана, наприклад, натрапляємо на такі рядки: «*Брати мої! Де ваше кістя? / На Колімі? На Соловках?.. / Ріка ставала кожна Стіксом — / що Об, що Волга, що Ока*». Тут поет обіграє давньогрецькі уявлення про Стікс як про одну з рік, що тече в Аїді — царстві мертвих. Воду в річці Стікс вважали отруйною. Саме через Стікс перевозить Харон душі померлих у царство тіней. Промовистим художнім фактом є перетворення всіх рік на ріку смерті, таким чином автор указує на масштабність трагедії — свавілля влади, яке призвело до загибелі багатьох митців на початку ХХ століття. В історії української культури це явище має назву «розстріляного відродження». У той же час у того ж таки П. М. Мовчана наявне й інше трактування образу води: «*І праглось зачерпнуть водиці / з криниці вічного життя*». Окрім цього, вода як життя виражається через варваризм *aqua vitae*: «*Ущерть наповнюєсь світом! / і навіть із калюж / черпай лиш “аква віту”!*». Показовим у цьому мікроконтексті є заклик автора знаходити воду життя навіть у калюжах, хоча в загальномовній системі лексема *калюжа* має знижену конотацію. Цим утверджується гносеологічне прагнення знаходити в реаліях зовнішнього світу лише позитивні якості. Витоками таких інтенцій варто вважати давні уявлення про первісний океан, з якого постало все живе, а також біблійний переказ про те, що світ був створений «з води і водою».

До рис символізму належить також захоплення естетичним складником — витонченою поетичною формою, але при цьому категорія краси в символізмі трохи відрізняється від краси класицизму чи сентименталізму. Ще Е. По, якого вважають за провісника символізму, зазначав, що митцеві легше справити враження на читача, показавши красу в гротескному, жахливому, бридкому — продемонструвати «красу медузи». Так, Е. По стверджував, що смерть дівчини не несе ні етичного (жаль), ні психологічного (чому вона покинула цей світ) значення, але поетичний ефект створюється. Символісти культивували екзотичні та заборонені теми, виявляючи увагу до рефлексій несвідомого, мотивуючи свої пошуки прагненням вийти за межі повсякденності, зазирнути у внутрішню сутність людини.

В українській літературі символізм поширився на початку ХХ століття. Найвизначнішими символістами справедливо вважають Лесю Українку та Миколу Вороного. Наприклад, поетично викладаючи зміст літописної оповіді про полоненого половця (ліро-епічна поема «Свшан-зілля»), М. К. Вороний возводить духмяний полин до символу рідного краю, любові до Батьківщини.

Риси символізму наявні у творах представників «Молодої Музи» (П. С. Карманський, Б. С. Лепкий, О. М. Луцький, В. М. Пачовський, С. М. Чернецький), а також у Д. Ю. Загули, О. А. Слісаренка, Г. А. Чупринки. Так, одна із збірок «молодомузівців» мала назву «Розсипані перла». Навіть ця назва є символічною. У різних народів семантика образу перлини наділена позитивною оцінкою: у Єгипті перла — це відродження, жіночність; у Китаї — символ мудрості, здобутої власним розумом; в античному світогляді — обереги від зла (якщо намисто нареченої раптом розривалося, то це віщувало сльози, тому пізніше перлина стала символізувати також сльози, порівняйте: *сльоза, як перлина*). У В. М. Пачовського «розсипані перла», як зазначає О. П. Шегеда, символізують сльози «над розтоптаним коханням (перший вірш циклу) і водночас (це видно з інших поезій циклу) — це те дороге й цінне в житті, що приносить людині щастя: радість бути в парі, взаєморозуміння, гармонія у стосунках із милою людиною». Дзвони у В. М. Пачовського можуть символізувати смерть або воскресіння, причому не лише в особистісному плані, але й стосуватися національного пробудження. Наприклад, дзвони дзвонять по народові, який зрікається свого історичного минулого, своєї культури: *«І відреклися нас, неначе й нас не знали, / і рідним словом били в гучний дзвін»*. Почути дзвін означає почути голос свого народу: *«І всі, розділені кордоном, / у Матері зійдуться, / і всі підуть за одним дзвоном, / у сльозах обіймуться!»*.

Символізм притаманний і творчим пошукам Олександра Олеся. Зокрема його вірш «Чари ночі» повністю відповідає доктринам символістів. Ліричний герой — людина-гедоніст (людина, що шукає насолоди від життя; це є найвищим благом), зрештою вся поезія сповнена вітаїстичних (життєлюбних) мотивів, ліричний герой захоплюється коханою, своїм почуттям, усім світом. Здається, він ладен услід за Фаустом вигукнути: «Зупинися, мить, ти прекрасна!».

На думку І. М. Дзюби, український символізм відрізняється від європейського тим, що в ньому «менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми “національного містицизму”».

Таким чином, символісти надавали відтворенню дійсності додатковий вимір, що базувався на ставленні суб'єкта до об'єкта. Зовнішній світ постає своєрідною проекцією внутрішнього, явища переплітаються, ускладнюються, стають багатогранними. Знову ж таки, тут яскраво виявляється така риса модернізму, як елітаризація мистецтва, адже складні форми, наявність символів утворювали певний метафізичний, паралельний світ, який пізнати могла лише освічена особистість.

Неоромантизм.

Колись У. Еко висловив думку про те, що мистецтво не скільки пізнає світ, скільки привносить у нього певні доповнення, свої форми. Так доба модернізму збагатила літературу ще одним напрямом, що дістав назву неоромантизм.

Як уже було зазначено, мистецтво кінця ХІХ — початку ХХ століття переживає співіснування двох течій — реалізму й модернізму. Неоромантизм за

своєю суттю опинився ніби на перехресті цих систем, ставши першим кроком до авангарду. Про це свідчить сама назва напряму — **неоромантизм**, тобто новий романтизм. Від класичного романтизму неоромантизм успадкував конфлікт із дійсністю, що породжує гострий сюжет, проте, як багато інших напрямів модернізму, неоромантизм відкидає раціоцентризм, віддаючи перевагу чуттєвій сфері, емоційно-інтуїтивному пізнанню.

До найяскравіших проявів неоромантизму тяжіє творчість Лесі Українки, Олени Теліги, Олега Ольжича, Євгена Плужника.

Неоромантичній творчості властиве прагнення подолати розрив між дійсністю та ідеалом завдяки могутній силі волі. Неоромантики змальовували сильну особистість, стверджували єдність побутового й благородного, можливість співіснування мрії та дійсності. Представники цього напряму модернізму вірили, що всі ідеальні цінності можна віднайти при спогляданні реальності, але лише за умови, що спостерігач буде мати певний кут зору. Отже, у творах неоромантиків зображено активну особистість, яка має досить складні стосунки із суспільством (хоча й відкрито це протистояння не показано). Неоромантики активно послуговувалися символами, вдавалися до гіперболізації, використовували у творах гру кольорів.

Неоромантикам властива велика увага до внутрішнього життя ліричного героя. Письменники намагаються показати широку палітру переживань, почуттів особистості, змалювати її прагнення, бажання, сумніви тощо. Як правило, герой у неоромантизмі має вразливу й чутливу душу.

Авангардизм.

Авангардизм у мистецтві виникає періодично як реакція на певні процеси в житті суспільства. До передумов розвитку авангардизму на початку ХХ століття належать революції у багатьох країнах, зубожіння народів, голод, Перша світова війна, а також криза в мистецтві. Авангардисти відчують, що певний напрям уже вичерпав свої можливості, що він уже не задовольняє широкі верстви населення. Тож митці намагаються зруйнувати попередні естетичні системи, розчистити місце для чогось нового.

Одне з найбільших відгалужень модернізму становлять авангардні напрями, до яких зараховують **кубізм**, **футуризм**, **експресіонізм**, **дадаїзм**, **сюрреалізм**. Програмові настанови авангардизму відрізняються від загальнономодерністських. М. К. Вороний (якого вважають родоначальником українського модернізму) виголосив вимогу про обов'язковий естетичний складник у творах («На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага»). Тобто модернізм проголошував спрямування на витонченість, вишуканість, рафінованість як у плані відчуттів, так і у сфері їхнього адекватного відтворення в художньому тексті. У той же час настанови авангардистів кардинальним чином відрізнялися від цих векторів. Авангардисти проголошували курс на деестетизацію мистецтва, формулюючи лозунги на кшталт: «смерть ліриці», «дайош масову культуру», «смерть мистецтву» тощо. Це виявилось у формі різних провокацій, скандалів як способу ведення літературної полеміки, епатажу (навіть у назвах! «Справа про труп» М. В. Семенка, «Онан» В. Л. Поліщука»). Авангардизму притаманне

спрямування на руйнацію як змісту, так і форми, а також гонитва за новими прийомами, за стилем.

До літературно-поетичних засобів авангардизму належать пародійні прийоми, вульгаризм, використання нецензурної лексики, «прозаїзації» поетичного стилю.

Першою хвилею авангардизму в Україні став так званий історичний авангардизм 1910–1930 років. Представники цього напрямку намагалися очистити українську літературу від застарілих тенденцій — народництва, консерватизму, хуторянства.

В українській літературі початку ХХ століття найвиразніше виявилися такі напрями авангардизму, як експресіонізм та футуризм.

Експресіонізм. Експресіоністичні елементи у творах українських письменників.

У світі експресіонізм зародився як реакція на ті негативні події, що мали місце в ХХ столітті: Першу світову війну, голод, хвороби, громадянські війни тощо). *Експресіонізм* (від лат. *expressio* «вираження») — це напрям модернізму, який мав передавати не стільки враження від дійсності, скільки вираження авторського ставлення до неї. Експресіонізму притаманне напружене, гранично емоційне світосприйняття.

Говорячи про експресіонізм, не можна не згадати про картину норвезького художника Едварда Мунка «Крик» (1893), яку справедливо почали вважати своєрідною емблемою цього напрямку. Вона відображає властиві модернізмові теми самотності та повного відчаю. На картині зображено примітивізовану фігуру, що нагадує скелет чи ембріон. Хвилясті лінії узагальненого пейзажу подібні до луни, вони повторюють контури голови й широко розкритого рота, ніби звук крику поширюється на весь Усесвіт. Таким чином, світ наповнюється жахом та горем, що відчуває фігура. Можливе й інше трактування — людина кричить, бо повсюди бачить жах, це крик відчаю, «крик природи», як висловився сам художник. Недаремно О. І. Білецький назвав мистецтво експресіонізму «мистецтвом кричати». Цей крик — прагнення збудити, струснути людину, проїняти її жахом заради майбутнього, спрямувати енергію на творення нового світу.

У музику експресіонізм проникає в першому десятилітті ХХ століття. Німецький музикознавець А. Ширінг назвав твори А. Берга, А. Шенберга та А. фон Веберна «антимузикою», «надмузикою» через їхню аритмічність й амелодійність. До експресіонізму тяжіють також творчі пошуки Р. Вагнера, наприклад, його Симфонія № 9. У музиці звучить безнадійна туга, зловісний гротеск, переживання близької катастрофи. Елементи експресіонізму притаманні й операм Р. Штрауса «Саломея», «Електра». Музика не просто викликає переживання, вона приголомшує.

Створення нового, як переконані експресіоністи, повинне відбуватися через страждання, які повертають віру у високу мораль. Деструкція в експресіонізмі є трохи відмінною від настанов інших авангардистських напрямів. Вона підносить людину на найвищий щабель, людина тут повинна бути лише людиною, не громадянином, а істотою, вище якої тільки деміург

(Бог). Експресіонізм сприймає колізії світу нервово й трагічно, тому й тематика творів, написаних у цьому напрямі, тяжіє до висловлення не почуття, а афекту, крику. Сам світ в експресіоністів постає ворожим для людини. Письменники переконані, що світ технічного прогресу перебуває напередодні апокаліптичної катастрофи, а отже, є абсурдним, хаотичним, таким, що несе лише страждання. Звідси й біль за майбутнє, за кожную конкретну особистість. Одним із філософських принципів експресіонізму є прагнення повернути людей до загальнолюдських цінностей, до братерства, дружби. Основне призначення творів — пробудити співчуття.

На відміну від імпресіонізму й натуралізму, експресіонізм покликаний не просто зобразити дійсність, а виразити її суть, тобто митець не копіює дійсність, а насамперед прагне висловити своє ставлення до зображуваного. При цьому це ставлення є особистісним, суб'єктивним, глибоко емоційним. Як наголошував Е. Толлер, «експресіонізм хотів більшого, ніж фотографія <...>. Реальність має бути пронизаною світлом ідеї». К. Едшмід зазначив, що «весь простір митця-експресіоніста стає видінням. У нього не погляд — у нього бачення. Він не описує — він співпереживає. Він не відображає — він зображає. Він не бере — він шукає».

Експресіоністи прагнули до того, щоб мистецтво відображало внутрішні переживання людини, її свідомість, але водночас і було експресією ритму життя. Життя зображувалося в усіх його проявах, без ідеалізації, описувалися події як підлі, так і шляхетні, злі й добрі, сумні й радісні, оскільки все це притаманно людській свідомості.

Чільне місце в експресіоністичних творах посідають біль, страждання, смерть, які, на глибоке переконання митців, дозволяють людині осмислити суть буття. Тут виявляється тяжіння експресіонізму до філософії С. К'єркегора, який уважав, що страждання випадають на долю людини задля того, щоб допомогти зреалізуватися їй, ці випробування, що сприяють утвердженню духу. Таким чином, земне життя поставало в уявленні експресіоністів своєрідним фільтром, чистилищем. Також великий вплив на формування експресіонізму мала песимістична філософія А. Шопенгауера, у роботах якого життя інтерпретується як вічна й безглузда боротьба зі смертю, котра врешті-решт здобуває перемогу. Бажання жити дамоклевим мечем висить над людиною, змушує страждати, усілякими способами відтягувати неминуче. Смерть в А. Шопенгауера — момент свободи, коли індивідуальність зливається зі світовою Волею. Людина повинна погасити в собі волю до життя і розуміти смерть як повернення у стан гармонії. Отож часто творчість митців-експресіоністів віддзеркалює ці міркування: герої знаходять порятунок у самогубстві, відмовляють собі в комфорті, свідомо чинять насильство над собою. Улюбленими мотивами експресіоністів початку ХХ століття є голод, злидні, хвороби, смерть, війни, соціальна несправедливість.

До найяскравіших представників експресіонізму у світовій літературі варто відносити ранні твори Г. Гессе та Л. М. Андрєєва. В українській літературі яскравими прикладами експресіонізму є новели В. С. Стефаніка, твори М. Г. Куліша, М. Хвильового, А. Ю. Тесленка, Ю. І. Яновського.

Родоначальником експресіонізму на українській літературній ниві вважають В. С. Стефаника. Його твори «Новина», «Шкода», «Портрет», «Сама-самісінька» є взірцями експресіоністичної прози.

Серед літературознавців поширеною є думка про те, що в новелі В. С. Стефаника «Новина» продемонстровано не лише зовнішню проблему (голод та злиденне життя на початку ХХ століття, які призвели до трагедії — Гриць Летючий, доведений до розпачу нестатками, прагнучи позбавити своїх дітей від страждань, утопив одну зі своїх дочок). Варто зазначити, що за основу своєї новели В. С. Стефанік узяв реальну подію, яка відбулася на Покутті. Після смерті дружини бідняк Михайло не зміг прогодувати двох маленьких дітей і повів їх до річки, щоб утопити, однак старша, восьмирічна дівчинка, умовили батька подарувати їй життя. Ця історія дуже схвилювала В. С. Стефаника, однак митець не став просто відтворювати емоційну атмосферу одного злочину. Гриць — це типовий представник тогочасного селянства. В. І. Пахаренко зазначає, що «ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє егоїстичне “я”, яке прив’язує її до примітивного, гріховного земного світу. Кажучи про вдівство та матеріальні нестатки Гриця, автор натякає на убозтво його душі. Дві доньки, яких він ніяк не може нагодувати, — уособлення його самоті, яка страждає, гине в душевному убозтві, психічній примітивності». Холод і пустка є своєрідними метафорами — такою є душа головного героя. Ідеться не лише про фізичний, а також і про духовний голод. Боротьба з долею, із трагедією здатна підносити й очищати душі через переживання катарсису. Горе народжує не лише відчай, але й будить самосвідомість, змушує людину замислитися не стільки над соціально-побутовими проблемами, скільки над проблемами морально-духовними, трансцендентними. Злочин в оповіданні «Новина» не варто виправдовувати, адже виправдати вбивство власної дитини неможливо. Якби автором цього твору був письменник-реаліст, то він шукав би пояснення, мотиви вчинку Гриця в його божевіллі, доведення чоловіка «до межі». Однак В. С. Стефанік лише пунктирно означає причини злочину, незважаючи на його соціальні та психологічні причини, адже експресіонізм подає суть існуючого, а не описує його. Майстер слова дозволяє своєму героєві скинути провину на обставини, проте в глибині душі Гриць не може виправдатися перед собою й іде здаватися в руки владі. Цей учинок стає порятунком для протагоніста, оскільки означає зречення самого себе.

Головна героїня з повісті А. Ю. Тесленка «Страчене життя» вдається до самогубства не лише через соціальні чинники: бідність, постійні сварки в домі, а й психологічні: неможливість самореалізації, розчарування в коханні, презирство до неї — освіченої, розумної. Її мрії стосувалися майбутнього, Оленка живе не тут і зараз, а десь далеко від реальності. Автору важливо показати духовний світ дівчини, який є трохи ідеалістичним, вона бачить або лише світле й добре, або, навпаки, темне, підле й зле. Про експресіоністичну спрямованість тексту свідчить те, що дійсність зображується лише крізь призму свідомості Оленки, її візія становить єдино можливий спосіб стежити за сюжетом, тобто йдеться про деформацію реальної картини (пам’ятаймо, що

модернізм — це бунт проти реалізму). Автор подає зображення убогого села, нищості людей, але вони такими є лише у свідомості головної героїні. Розбиті мрії спричиняють самогубство: *«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...»*. Так Оленка зрікається вигод світу, фактично вона зрікається себе й своїх прагнень. Навіть після смерті заповіт дівчини не виконали: її поховали не під березами, як вона того хотіла, а в найглухішому місці цвинтаря як самогубцю. А. Ю. Тесленко не забуває й про театр абсурду, адже в кінці твору вказано, що після смерті головної героїні прийшов лист-запит, у якому дівчину запрошували працювати в іншу єпархію.

Поетика експресіонізму позначилася й на іншому творі А. Ю. Тесленка *«Як же так?»*. У цьому оповіданні йдеться про переживання дівчини Тані, яка випадково дізналася про смерть свого друга. Ситуація тут аналогічна — автор подає лише переживання головної героїні. Соціальні чинники взагалі не враховані. Таня починає думати про смерть, як про щось невідворотне, щось, що не залежить від статків, від краси, від молодості. Дівчина переосмислює свої попередні думки та поведінку (вона вважала себе надто красивою, здатною завойовувати увагу чоловіків, крутити «романи» з кількома одразу).

Елементи експресіонізму наявні й у творах Миколи Хвильового. Зокрема, його оповідання *«Мати»*, у якому йдеться про двох братів (Остапа і Андрія — це відверта алюзія на твір М. В. Гоголя *«Тарас Бульба»*). Остап отримав гарну освіту, Андрій через смерть батька (тепер сім'я не мала коштів, тож не могла забезпечити навчання молодшому синові) змушений був працювати здебільшого на полі. Після початку громадянської війни брати опиняються по різні боки барикад. Це призводить до трагедії. Мати не може змиритися з прагненням синів повбивати одне одного, тому обманює Андрія, і той, думаючи, що на ліжку його ворог Остап, убиває рідну матір. Убиває, але навіть не помічає своєї помилки. Микола Хвильовий намагається відтворити апокаліптичну картину абсурду, коли зруйновано саму основу світобудови — родину. Смерть жінці уявляється порятунком із пекла, у яке вона потрапила. Як і у В. С. Стефаніка та А. Ю. Тесленка смерть у цьому творі — це благо, позбавлення від земних мук. У Миколи Хвильового простежується ефект *«нервового письма»*, коли автор уводить у текст спонукальні чи питальні речення, використовує уривчасту оповідь, нанизує безособові речення, що покликані динамізувати оповідь, продемонструвати конденсацію емоцій.

Герої експресіоністичних творів часто намагаються відшукати своє місце у світі, знайти мету свого існування, однак їхні бажання, прагнення, мрії не відповідають дійсності, що призводить до руйнування ілюзій.

Футуризм. Михайль Семенко як лідер українського футуризму. Гео Шкурупій.

Футуризм (від лат. *futurum* — майбутнє) — відгалуження модернізму, авангардистська течія початку ХХ століття.

Картина Дж. Балла «Політ ластівок» яскраво демонструє всі принципи футуризму. Художника передусім цікавить можливість продемонструвати динаміку, усі фази руху. Завдяки зображенню кольорового ритму різних крапок однакового розміру він досяг повного злиття фігури й навколишнього світу, втіливши в картині головні ознаки футуризму: синтез часу, місця, форми, кольору, тону. Перу Дж. Балла належать також полотна «Динаміка собаки на повіді», «Дівчина, що біжить на балкон».

Футуризм як явище в мистецтві виник 1909 року в Італії, а автором першого маніфесту футуристів був поет Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1949). Маніфест було надруковано в паризькому журналі «Фігаро». Автор зазначав, що футуристи передусім бажають сповідувати принципи енергійності та хоробрості, зухвальства та бунту, адже, як переконував Ф.-Т. Марінетті, естетика наявна лише в боротьбі.

Представники футуризму виступали проти традиціоналізму в літературі. Вони прагнули зруйнувати стару культуру, яка, на їхній погляд, оспівувала бездіяльність і лінощі. Футуристи прагнули створити антикультуру: «Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки». Водночас вони пропагували нові ідеали, що возвеличували зухвалість та руйнацію. Ф.-Т. Марінетті навіть називав війну «гігієною світу» та «великою симфонією», що здатна «очистити світ. Хай живе озброєння, — стверджував родоначальник футуризму, — любов до Батьківщини, знищувальна сила анархізму». Мистецтво футуризму заперечувало психологізм, людську душу, відповідно, і гуманістичні цінності. Це мистецтво антигуманізму, мистецтво техніки. Якщо експресіоністи сприймали світ із жахом, то футуристи, навпаки, стверджували, що завдяки настанню технічної цивілізації «наш чудовий світ став ще більш чудовим — тепер у ньому є швидкість», а з красою реву автомобіля «не зрівняється ніяка Ніка Самофракійська».

Головний принцип футуристів — руйнування всіх принципів написання текстів, деструкція самої природи мови. Так, у поезії Дж. Балли «Друкарський верстат» (1914) наявні дванадцять звукоімітуючих ліній, що передають рух друкарської машини. Цей твір ставили й на сцені — дванадцяттеро учасників зображували літери та частину ротаційного друкарського верстата.

У літературі футуризм виступає проти емоційності, психологізму, бо про внутрішній світ людини вже все сказано, тому варто говорити про лірику неживої матерії. Футуристам була важлива філософія «трьох М» (місто, машина, маса). Твори представників цього напрямку урбаністично спрямовані, у них уже немає сільських пейзажів та замилювання тихою красою природи; захоплюючись технічним прогресом, футуристи естетизують машини, техніку. Слушно зауважує М. О. Бердяєв, що «принадність мотора замінила для них чарівність жіночого тіла чи квітки. <...> Чудеса електрики замінили для них чудеса божественно-прекрасної природи».

На мовному рівні також спостерігається деструкція. Зокрема, футуристи закликали іменники ставити в тій формі, у якій вони спадають на думку; відмовитися від уживання прикметників, бо вони затримують динаміку; уникати метафор, а слова поєднувати без допомоги службових частин мови.

Знаходимо такі рядки в українського лідера футуризму Михайля Семенка: «Річка неслухняно й несміливо / Прокладає маленьку волю, / Відбиваючи хвилинні стріли, / Морищить легенького болю». Майстер слова відкидає використання прийменників. Мотивували таку свою візію футуристи тим, що прикметники й прийменники створюють найбільше перешкод для руху (так само, до речі, як і розділові знаки), а оскільки світ є динамічним, усюди відбувається прискорення, то слід зважати на цей динамізм і відобразити його у творах. Ось як, наприклад, виглядає вірш М. В. Семенка, що має назву «Місто».

*Осте сте
бі бо
бу
візники — люди
трамваї — люди
автомобілі білі
бігорух рухобіги
рухливобіги
berceus кару
селі
елі
лілі
пути велетні
диму сталь
палять
пах
пахка
пахітоска
дим синій
чорний ди
м
пускають
БЕНЗІН
чаду жить
чаду богатъ
кохатъ кахикатъ
життедать
життерух
життеве
нзін
авто
трам.*

У наведеному вірші слова «бі», «бо», «бу» не є випадковими. По-перше, вони відтворюють різні звуки, притаманні життю в місті: звук трамваїв, сигнали автомобілів. А по-друге, Бі Бо Бу — це назва старого японського театру. Тобто у вірші М. В. Семенко не просто описує життя в індустріальному

місті, а ніби стверджує, що життя в місті — це театр. І тут неможливо не простежити алюзію на безсмертного У. Шекспіра та його знаменитий афоризм («Життя — театр, а люди в ньому актори»). Окрім цього, самі звуки відображають поспіх, гамір, суєту, а на цьому тлі спокійно живуть люди — радіють, кохають, хворіють. Показовою є літера «м», що стоїть посередині поезії — автор таким чином натякає, який образ є основним у творі. Михайля Семенка взагалі називали поетом, який усією творчістю «споруджує в українській поезії культ урбанізму» (В. Д. Коряк). Дійсно, до нього ніхто в українській літературі не акцентував уваги на окремих деталях міста, на його звуках та його динаміці. М. В. Семенко змальовує місто в різні пори року, пропонує дослухатися до звуків міста, придивитися до його кольорів («Вдихаю я тонку отруту...», «Блимно і крапно», «Місто мокре», «Будинки» тощо).

Цікавим видається факт, що в різних країнах футуристи називалися по-різному. Наприклад, в Англії панувала назва вортисти (від англ. *vortex* — вихор), у Франції — пароксисти (від грец. *paroxynos* — подразнення).

На слов'янських землях футуризм найяскравіше виявився в роботах російських письменників. Зокрема, 1911 року побачив світ «Пролог егофутуризму» Ігоря Северяніна. До російських футуристів належали С. І. Кірсанов, В. В. Маяковський, В. В. Хлебніков.

Коли говорити про футуризм на теренах України, то в першу чергу варто називати ім'я **Михайля Семенка**. Саме його справедливо вважають засновником цього авангардистського напрямку в Україні. Показово, що й перші вірші М. В. Семенка зі збірки «Дерзання» були написані в день виступу В. В. Маяковського.

Щодо біографії М. В. Семенка, то він народився в с. Кобинці Миргородського району, що на Полтавщині. Його мати також захоплювалася літературою та пробувала писати, хоча її твори були аматорськими. Проте з ранніх літ саме вона прищеплювала синові любов до слова. Михайль закінчив Хорольську школу, а потім Курське училище, після чого вступив до Петербурзького психоневрологічного інституту, хоча спершу він мав намір навчатися музиці. Через матеріальну скруту М. В. Семенко змушений був покинути курси й консерваторію. У Росії митець ознайомився з творчістю футуристів. Уже в дебютній збірці «Prelude» (1913) М. В. Семенко заявив про себе як про поета-радикала, який хотів відкинути звичні теми, відійти від традицій «хатян», покинути романтизм та одразу перейти до мистецтва майбутнього — до футуризму. У збірці «Дерзання» М. В. Семенко навіть викладає маніфест футуристів, що має назву «Сам». Маніфест написаний у формі іронічного діалогу з чоловіком, який репрезентує провінціальне мистецтво. Проте іронія дуже скоро зникає, а автор навіть відмовляється далі продовжувати бесіду з опонентом. Автор заперечує цінність «Кобзаря»: «Ти підносиш мені заяложені мистецькі ідеї, й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти захопивсь за свого “Кобзаря”, від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила... Поживши

з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва... Якби я тобі отсе не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого “щирого” українського мистецтва. Я бажаю йому смерті». Свій маніфест М. В. Семенко завершує прагненням спалити «Кобзар». Насправді М. В. Семенко протестував не проти творчості Т. Г. Шевченка, його бунт був спрямований проти ідолопоклонства, проти канонізованої літературної моделі. Поет вважає, що справжня література не потребує захисту, бо вона все одно буде затребуваною. Окрім цього, майстер слова заперечує усталені традиції, що сформувалися на літературній ниві, він бажає творити нове. І все ж, спалення «Кобзаря» викликало скандал. М. В. Семенко став майже опальним письменником, зазнавши нищівної критики з боку М. К. Зерова, Миколи Хвильового, П. П. Филиповича. Про своє становище він іронічно писав:

*Легше 3-м верблюдам
з теличкою
в 1/8 вушка голки
зараз пролізти
ніж футуристові крізь укр. Літературу
до своїх продертись.*

Другий маніфест М. В. Семенка побачив світ 1914 року у збірці «Кверо-футуризм» (із латинської *quaero* — досліджувати, шукати) і слугував своєю передмовою до цього видання. Цей маніфест є фактично своєю проекцією на мистецтво загальновідомої сентенції, виголошеної Е. Бернштейном: «Рух — усе, кінцева мета — ніщо». М. В. Семенко проголошував динамічність мистецтва, його неможливість замикатися на досягнутих результатах і заперечував абсолютне мистецтво: «Абсолютного мистецтва — чогось досягнутого — немає, не було й не повинно бути». У «Кверофутуризмі» поет продовжує вже намічені в маніфесті «Сам» тенденції про те, що мистецтво перестає існувати «там, де починається в ньому канон, культ задоволення і преклоніння». Отже, М. В. Семенко заперечує існування ідеалів та кумирів, для нього є лише динаміка — рух уперед. У цей же час функціонує група «Кверо», до складу якої входили художники Василь (Базиль) Семенко — брат поета — та Павло (Павль) Кожун. Окрім цього, як вважає М. В. Семенко, у мистецтві не може бути національного, бо це є ознакою примітивізму.

1919 рік позначений переїздом М. В. Семенка до Києва та створення нового літературно-художнього об'єднання футуристів, що отримало назву «Фламінго». До нього увійшли художники А. Г. Петрицький, Р. А. Лісовський, а також письменники Г. В. Михайличенко, В. М. Блакитний і В. Г. Чумак. Проте Київ захопили денікінці й угруповання перестало існувати.

1921 рік варто вважати переломним для футуризму на Україні. Тоді «Космос» перетворюється на «Аспанфут» (Мирослав Ірчан, М. В. Семенко, О. А. Слісаренко, Гео Шкурупій, Юліан Шпол (М. О. Яловий), М. С. Терещенко та художник О. Шимков), а футуристи пропонують теоретичне обґрунтування своїх позицій. У цей період починається фінальний етап розвитку «мистецтва майбутнього», який М. В. Семенко влучно назвав

«панфутуризмом». У цей час футуристи активно використовують відомий вислів марксизму, щоправда, трохи перефразований: «Привид бродить по Європі — привид футуризму».

Панфутуристи проголошували смерть мистецтва й закликали не чекати, поки воно «відміре» само собою, а «добивати», деструктувати задля створення нового. Митці навіть погодилися видавати щоденний журнал із красномовною назвою «Катафалк мистецтва». На глибоке переконання представників цього напрямку, футуризм передбачає три етапи становлення нового мистецтва: деструкцію, екструкцію та конструкцію. Деструкція як перший етап передбачає руйнування всіх традиційних принципів письма. Екструкція — вимушений, проміжний, етап між традиційним мистецтвом і новим метамистецтвом. Конструкція — це етап творення абсолютно нового мистецтва на базі зруйнованого із сегментів, які залишилися.

Панфутуристи проіснували недовго — члени угруповання просто розчинилися в реаліях розвитку українського модернізму. М. В. Семенко як лідер футуризму не хотів миритися з подібним становищем, тому зробив ще одну спробу «оживити» авангардистський напрям, заснувавши нову групу під назвою «Нова генерація». Одним із важливих завдань учасники вважали культуроренегатство та боротьбу з «хвильовизмом». Заразом поменшало деструкції, оскільки її вважали вже пройденим етапом. Трохи згодом представники «Нової генерації» висловили бажання вступити до ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), проте їм у цьому відмовили через «хуліганську» літературну діяльність. Почалася полеміка, у результаті якої футуризм було визначено як «ліве шахрайство». Про український футуризм вкрай несхвально відгукнулися й інші письменники, вважаючи його останнім словом «механістичної» культури Заходу, апофеозом матеріального. Тому 17 січня 1931 року відбулася «самоліквідація» «Нової генерації».

Варто пам'ятати, що футуристи обстоювали настанови мистецтва на сучасність, прагнули боротися з провінційністю та відсталістю.

У творах футуристів багато неологізмів. Не знаходячи потрібного слова, митці вдаються до словотворення. Наприклад, у М. В. Семенка читаємо: «Аллеються звуки тимпанів, тромбонів», «Настрій мій розметерлінчиться», «магазинив свою зверненість». Щодо синтаксичної організації речень, то тут домінують такі авангардні прийоми, як «телеграфний стиль» та синтаксичний максималізм.

Ще однією ознакою футуризму була іронія та самоіронія. Ось як М. В. Семенко говорить про митців, які його надихали (уривок із поезії «Притиснутий»):

*Ще нижче поклонись! Ще кланяйся, кланяйся
Вони здобутки всі зараз тобі дали —
І Ігорь, і Бальмонт, і Білий, і Чурнляніс —
Всі хором, і ретельно так, гули:
Семенко — кланяйся, кланяйся!
— Ні, не схилюсь...*

Наявна у творах футуристів ізгубила лексика. Митці свідомо відмовилися від вишуканих слів та манери письма, що властиві символізму й неокласицизму. Письменники використовують здебільшого розмовний стиль. Антисемантизм виявляється й у різних дотехах, скептицизмові, сатирі, пародії, що стали ознаками естетичної платформи футуризму. У вірші з таємничою назвою «6 NP» М. В. Семенко використовує звичну для себе прозаїчну манеру письма, а загальна тональність поезії позначена певною антитетичністю — вона брутальна й сумовита водночас:

Тобі — дитино моя — що завтра на аборт підеш —

Тобі — що тільки місяць йому —

*Тобі — що місяць як зародилося, а живеш мільони віків у
животі цієї жінки, що я люблю —*

*Місяць уже тобі, а завтра ти — ніщо, викинуть твій кавалочок
у відро з помями —*

*І попливеш ти каналізаційною трубою аж у Чорне море, де й
зародилось од мене —*

Тобі —

Тобі —

Тобі це.

Представники футуризму прагнули до експериментів, оскільки, як слушно зауважував Леонід Френкель, «поза експериментами не буває винаходу». Так, М. В. Семенко вдавався до зорової поезії. Свої твори такого типу він називав «поезомалярством». Розгляньмо один із них, що має назву «Сільський пейзаж»:

О

АО

АОО

ПАВЛО

ПОПАСИ

КОРООВУ

Тут має місце фонетичний експеримент, що демонструє відлуння голосу.

До експериментів можна віднести й поезію «Автопортрет», у якій М. В. Семенко шляхом довільного монтажу мовного матеріалу намагався досягти нової якості, граючи зі складниками свого імені, створюючи анаграми й звукові повтори:

Хайль семе коми

ихайль кохайль альсе комих

ихай месен михсе охай

мх иль кмс мих мих

Семенко енко нко Михайль

Семенко мих михайльсе менко

О семенко михайль!

О михайль семенко!

1924 року побачив світ повний збірник творів М. В. Семенка під назвою «Кобзар». До нього ввійшли поезії написані упродовж 1910–1922 років. Сам

автор таким чином пояснював обрання саме такої епатажної назви: «То був “Кобзар” однієї епохи, а це — іншої», підкреслюючи цим самим відмінність літератури ХХ століття від попередніх епох.

Ще одним з яскравих прихильників авангардистської поетики на теренах сучасної України був Георгій Данилович Шкурупій, більш відомий як *Гео Шкурупій*. Він народився 20 квітня 1903 року в м. Бендерах.

Цей митець, подібно до Михайля Семенка, також захоплювався звуковими експериментами. Деякі з цих поезій мають за основу дадаїзм (напрямок авангардизму, суть якого полягала в заперечуванні раціоналізму, логіки, моральних канонів, будь-якої естетики взагалі). Слід зазначити, що творцем дадаїзму визнають румунського поета Трістана Тцару (С. Розенштока). Саме слово *дадаїзм* (франц. *dadaïsme* від *dada* — дитячий дерев'яний коник; перен.: незв'язний дитячий лепет), як стверджують науковці, Трістан Тцара знайшов у словнику П. Ларусса. Митець так пояснював свій вибір саме цього слова: «Мовою негритянського племені Кру воно означає хвіст священної корови, у деяких регіонах Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника, подвійним ствердженням у російській та румунській мовах. Це може бути й відтворення незв'язного дитячого белькотіння. В усякому разі — дещо абсолютно безглузде». Дадаїсти вважали, що мистецтво — це несерйозно, що можна вирізати якісь фрагменти з газети й скласти їх у поезію. Прихильники дадаїзму вірили у вільну гру уяви, що мала відбуватися підсвідомо, утворюючи парадокси, нонсенси. Митці намагалися вихопити з потоку життя непов'язані між собою елементи й створити з них певну сполуку. Світогляду дадаїста властивий певний інфантилізм, адже світ, на їхнє переконання, має сприйматися очима дитини. Дадаїсти уникали будь-яких правил композиції чи сюжетотворення, використовували какофонію в музиці та поезії, вдавалися до беззмістовної словотворчості. Повсюди й повсякчас навколо прихильників цього напрямку розгортався скандал, адже вони могли влаштовувати виставки в темних приміщеннях, обсипаючи при цьому відвідувачів добірною лайкою, могли публічно остригати собі волосся, підпалювати бороди тощо. Програмовим для дадаїстів можна вважати твір «Пісня коників» Трістана Тцару:

*пісня в серці дадаїста
дуду дуже дадаїста
аж стомила двигуна
даданого дадана
ліфт із королем носився
з автонімом престарим
десницею спокусився
відкусив і пап і рим
ліфт
мав люфт
серцем ліфт знедадаївся
їжте ж шоколад
мийте мізків вроду*

дада

dad

попивайте воду

(Переклад О. Мокровольського).

Дадаїзм запровадив нові форми в мистецтві — переважно експериментальні, ігрові, пародійні. Представники дадаїзму змальовували дійсність як абсурдизовану реальність.

Отже, у Гео Шкурупія до дадаїстичних поезій тяжіє, наприклад, його вірш «Avtoportret», який демонструє гру з візуальними образами, а також морфологічною омонімією. Так, ім'я автора виступає об'єктом для вільних асоціацій:

geo O geo

ego

geo Wkurupij

geometr i

ja

georgafi

ja geo

log i ja ego

evrop

siF

merik

geo O geo e go

Geo Wkurupij

A

frik

A

vstrali

У наведеній поезії автор ніби фрагментує свою самість, розглядає себе з різних позицій, приміряє низку ідентичностей: географ, геолог, логіст, егоїст. Можна зазначити й гру на рівні самого псевдоніма — аж надто прозорим є натяк на античну міфологію, де Гея була богинею землі (та й саме ім'я Георгій у перекладі з грецької означає «хлібороб»), отже, письменник ніби наголошує на тому, що в цьому світі існує вибір, ким бути, але все одно на цьому світі людина залишається врешті-решт самою собою — земною істотою.

Гео Шкурупій так само як і Михайль Семенко експериментує зі звучанням. У таких поезіях відбувається звільнення мови від сенсу. Наприклад, у вірші «Ляля» наявне лише одне повнозначне слово — *бумеранг*. Решта слів становить просто набір літер. Очевидно, автор намагався передати звуки, які притаманні життю австралійського племені аборигенів:

бумеранг, бумеранц

пфуїті твіті лю

лю

банг банг

ре мікі мікі мікі

шанг шанг

Творчий дебют Гео Шкурупія відбувся 1922 року, коли була опублікована його перша збірка поезій «Психотези. Вітрина третя». Через рік вийшла ще одна збірка «Барабан. Вітрина друга». Обидві книжки написані

у стилі футуристичної поетики. Письменник уживає інвективи, згрублі слова, дотримується антиестетичних, агресивних, деструктивних позицій. Він торкається теми історичного минулого України, політичного устрою, використовуючи при цьому вульгарну лексику, наприклад, у творі «Лікарепопініада»:

*Ох! в задницю в'їлися раки:
праворуч Москва,
ліворуч поляки,
а прямо шибениця!
О, загубилась,
заблукалась
між трьома цими соснами
українська душа!*

Гео Шкурупій, подібно до інших футуристів, підкреслено деромантизує природу: «*Вибачте, шановні Товариші Гори, але ваш вигляд такий огидний*», при описі сільських пейзажів вдається до пародії: «*пасеться отарами живий шашлик*», використовує сатиру при описі самого себе: «*У мене розпухла морда / і болить зуб / у мене стала пика гордою / од одвислих губ*».

Варто зазначити, що Гео Шкурупій писав не лише поезію, але й прозу. 1925 рік — це рік виходу у світ книжки гостросюжетних оповідань «Переможець дракона». Цікаво, що в автора є вірш, який слугує своєрідним поясненням до цієї збірки:

*Я — король,
Я — святий,
Я — Георгій
Переможець Дракона!
Не підходьте до мене,
бо,
бо,
бо,
бо з'їм.*

Ця поезія — ще один варіант автопортрету митця. Тут наявна алюзія на християнський переказ, згідно з яким Георгій Побідоносець (цікаво, що друге ім'я цього героя — Юрій, так само звали й Георгія Шкурупія) переміг змія, який мучив людей. Футуристи вважали, що людина майбутнього — герой.

1921 року Гео Шкурупій спробував заснувати групу «Комкосмос» (усічення від «Комуністичний космос»), до якої, окрім нього, увійшли О. А. Слісаренко, М. С. Терещенко та художник О. Шимков. Представники «Комкосмосу» прагнули створити нове мистецтво на основі пролеткультівських ідей. Згодом комкосмівці приєдналися до «Аспанфуту» Михайля Семенка.

Отже, якщо в експресіонізмі митці намагалися зобразити «голу» душу, то футуристи — «голу» річ, у чому вони вбачали превалювання об'єктності над суб'єктністю. Експериментальність, пошуки нового, пародіювання, гра зі

словом, руйнування канонів, урбаністична орієнтація — ось головні риси українського футуризму.

Загалом орієнтація на модернізм суттєвим чином вплинула на становлення української літератури ХХ століття. Автори починають експансію нових тем, нових типів героїв, використовують різні стилістичні засоби; прагнучи задовольнити потреби передусім інтелігентного читача, відмовляються від народництва. Усе це видозмінює не тільки літературний процес, але й саму національну культуру, що стає тепер елітарною, високою.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 20-Х – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Літературні угруповання початку ХХ століття.

«Гарт». «Гарт» становив собою спілку українських пролетарських письменників. Організацію було засновано 1923 року з ініціативи Василя Еллана-Блакитного. Центральне бюро спілки знаходилося в Харкові, але існували й філії в Києві та Одесі. До «Гарту» входили І. Д. Дніпровський, М. Г. Йогансен, Г. М. Коцюба, А. П. Любченко, В. Л. Поліщук, П. Г. Тичина, Микола Хвильовий та інші. Основою для письменників мала стати «марксівська ідеологія й програмові постулати комуністичної партії», як про це мовилося у статуті організації. Незадовго до смерті Василя Еллана-Блакитного більшість митців вийшла зі складу спілки й організація фактично самоліквідувалася.

ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). 1926 року керівник «Гарту» Василь Еллан-Блакитний захворів і спілка розпалася. Натомість, з ініціативи Миколи Хвильового, була створена організація під назвою ВАПЛІТЕ. Назва «академія», на думку членів угруповання, мала зобов'язувати авторів ретельно й відповідально ставитися до творення нового мистецтва. Ваплітянці поважали класику, вимагали від авторів високої майстерності, прагнучи піднести українську літературу на вершини світового мистецтва: «Ми визнаємо українське відродження за необхідний і неминучий етап» (Микола Хвильовий). Представники ВАПЛІТЕ закликали боротися з неучтвом, графоманією. З огляду на це до лав угруповання вступити було досить складно. Ваплітянці видавали власний журнал, що називався за іменем організації.

ВАПЛІТЕ дотримувалась офіційних вимог комуністичної партії, однак у питаннях літературної політики займала незалежну позицію й підтримувала тезу про творення нової української літератури на засадах утвердження кращих здобутків європейської культури.

До складу ВАПЛІТЕ входили Михайло Яловий (президент), М. Г. Куліш (пізніше очолював організацію), Микола Хвильовий — ідейний керівник угруповання, Г. Д. Епік, М. Г. Йогансен, О. І. Копиленко, А. П. Любченко, О. А. Слісаренко, Ю. К. Смолич, П. Г. Тичина та інші.

28 січня 1928 року організація саморозпустилася через переслідування партійними органами.

«Плуг». Інші цінності сповідували представники літературної організації

«Плуг». Це угруповання виникло в Харкові в березні 1922 року як спілка селянських письменників. Очолював угруповання С. В. Пилипенко. Активними членами спілки були В. З. Гжицький, А. В. Головка, Г. Д. Епик, Наталя Забіла, О. І. Копиленко, П. П. Панч, І. Ю. Сенченко та інші. Видавали журнал «Плужанин», а також часопис «Плуг». Плужани акцентували увагу на тому, що завданням письменників має бути боротьба з міщанською ідеологією серед селянства, а також залучення широких верств населення до активної творчості. До «Плугу» радо приймали нових членів, представники організації часто проводили масові вечори, на яких зачитували твори, обговорювали нові мистецькі явища. Плужани показували життя українського села у світлі настанов компартії, захищали тезу про перевагу змісту над формою. Під час літературної дискусії «Плуг» зазнав жорсткої критики за «масовізм», а слово «плужанин» стало синонімом провінційної обмеженості, низького художнього рівня, адже до «Плугу» приймали не лише талановитих митців, а й письменників малоздібних. Після 1931 року «Плуг» перейменували на Спілку пролетарсько-колгоспних письменників, а 23 квітня 1932 року постановою ЦК ВКП(б) організацію було ліквідовано.

«Ланка — Марс» (Майстерня революційного слова). До складу цієї організації входили Б. Д. Антоненко-Давидович, Г. М. Косинка, Т. С. Осьмачко, В. П. Підмогильний, Є. П. Плужник. Літературне об'єднання було засноване в Києві 1924 року під назвою «Ланка», а 7 листопада 1926 року здобуло назву «Марс». Письменники проголошували своїми завданнями правдиво відображати добу, боротися проти графоманства, зарозумілості в літературі, а також допомагати одне одному, захищати авторські права. Члени організації описували незахищеність особистості, писали про самотність людини. У цьому виявлялася спрямованість на експансію філософії екзистенціалізму. Відчуття приреченості, самотності, абсурдності світу є домінуючими темами, наприклад, В. П. Підмогильного («Невеличка драма», «Місто», «Повість без назви»). Усі представники угруповання (за винятком Марії Галич) були репресовані.

«Нова генерація» була організацією українських футуристів. Як більшість представників авангардистських напрямів, члени «Нової генерації» оголосили курс на деструкцію мистецтва. Вони заперечували естетичні традиції минулого, прагнули епатажу. До лав «Нової генерації» входили лідер українського футуризму М. В. Семенко, а також М. П. Бажан, О. А. Слісаренко, В. Л. Поліщук, Гео Шкурупій та інші. Представники угруповання боролися проти психологізму, традицій у змалюванні художніх образів. 1931 року «Нова генерація» припинила своє існування.

ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) вважалася найбільшою літературною організацією (1927–1932). Вона була заснована з ініціативи комуністичної партії задля гуртування письменників різних народів. До лав ВУСПП увійшли представники всіх літературних організацій: В. М. Сосюра, Наталя Забіла, Д. Ю. Загул, Іван Ле, Л. С. Первомайський та багато інших.

Культурне життя 20-х — 30-х років ХХ століття.

Соціалістичний реалізм.

Розвиток культури в Україні в 20-х — 30-х роках ХХ століття був досить суперечливим і неоднозначним. На початку 20-х років радянська влада розпочала політику українізації, тому українська культура здобула значне піднесення. Українською мовою почали послуговуватися в державних установах, у сфері освіти, у художній та науково-технічній літературі — усюди. Керівництво держави спрямувало значні зусилля на ліквідацію неписьменності: відкривалися курси, гуртки, школи для дорослих. Чотирикласна освіта стала обов'язковою, а в містах відбувся перехід до семирічного навчання. Проте після нетривалого сприяння розвитку української культури, влада ввела ідеологічний контроль. Кількість шкіл з українською мовою навчання почала зменшуватися, партія змістила акцент на проведення не національного відродження, а на «культурну революцію». Згідно з думкою лідерів, така революція повинна була сприяти утвердженню радянської аксіологічної системи. Уже 1929 року Центральний Виконавчий Комітет СРСР ухвалив постанову, у якій йшлося про те, що різні установи, підприємства між собою мали спілкуватися російською мовою. Це, у свою чергу, призупинило опанування чиновниками української мови, а тих, хто продовжував тримати курс на українізацію, називали націоналістами.

1932 року ЦК ВКП(б) ухвалив постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій». Відповідно до цього документа діяльність митців мала контролювати Спілка радянських письменників, а основним творчим методом оголосили *соціалістичний реалізм* (термін запропонував І. М. Гронський). Основними принципами цього напрямку стали: 1) народність (зрозумілість, доступність літератури для простих людей: використання народних приказок, просторіч тощо); 2) ідейність (демонстрація побуту людей, пошук шляхів до кращого життя, змалювання героїзму радянських воїнів); 3) цілеспрямованість (мистецтво має допомагати будувати суспільство майбутнього, адже «поет не просто пише вірші, а допомагає своїми віршами побудові комунізму <...> Людській природі властивий потяг до мети. Я простягаю руку з метою отримати гроші. Я йду до кінотеатру з метою провести час у товаристві гарненької дівчини»); 4) поєднання реалізму й радянської романтики (лозунг «правдиво зображувати життя в його революційному розвитку» закликає відображати дійсність в ідеальному світлі, подавати ідеальну інтерпретацію реальному, оскільки «революційний розвиток» — не що інше, як рух до комунізму, до ідеалу, у світлі якого й варто описувати реальність, себто життя соцреалісти описували таким, яким воно повинно було стати); 5) виховний потенціал (більшість текстів демонструє метаморфозу як окремих людей, так і цілих колективів. Ще Й. В. Сталін зазначав, що письменник є «інженером людських душ», а отже, повинен виступати як пропагандист, виховуючи читачів у дусі відданості партії та її ідеалам); 6) наявність одного чи кількох позитивних героїв (нівелювання негативних рис особистості, змалювання людини без суттєвих внутрішніх суперечностей); 7) звеличення партії, ідей соціалізму, комунізму, уславлення вождів.

У статуті Спілки радянських письменників була запропонована така дефініція терміну: «Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської художньої літератури й літературної критики, вимагає від художника правдивого, історично-конкретного відображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість й історична конкретність художнього відображення дійсності повинні поєднуватися із завданням ідейного переформатування й виховання трудящих в дусі соціалізму». Описуючи будь-яке явище, радянський письменник-соцреаліст намагався відкрити ті вектори, які вказували б на прекрасну мету й шлях людства до неї. Через це значній кількості сюжетів притаманна цілеспрямованість — ще раз нагадати про торжество людини-комуніста, ідеології в цілому. Саме тому майже кожний твір, виконаний у дусі соціалістичного реалізму, має щасливий фінал, при цьому цей фінал може бути печальний щодо героя, однак у творі завжди торжествує впевненість у перемогу, навіть якщо ця впевненість висловлена вустами помираючого героя (як у творі «Оптимістична трагедія» В. В. Вишневського, у якому протагоністка гине).

Яскравим прикладом соціалістичного реалізму може слугувати твір Максима Горького «Мати», у якому жінка, спершу байдужа до лозунгів революції, потім ладна пожертвувати життям сина в ім'я ідеалів.

Щодо української літератури, то до митців, творчість (або частину творчого доробку) яких можна розглядати крізь призму соціалістичного реалізму, належать О. І. Копиленко, О. Є. Корнійчук, М. Т. Рильський, П. Г. Тичина тощо. Наприклад, О. І. Копиленко у творах досить часто звеличує героїзм воїнів, М. Т. Рильський є автором «Пісні про Сталіна», П. Г. Тичині закидали пристосуванство та конформізм. Цікавою видається п'єса О. Є. Корнійчука «Платон Кречет», у якій митець порушує звичні для радянського культурного простору амплуа героїв, адже тепер вони не прості робітники чи селяни, а представники інтелігенції — лікарі й архітектори. У творі автор показує високоморальні риси радянського лікаря-хірурга Платона Кречета, який «немовби демонструє радянське мотто: “У житті завжди є місце подвигіві”». Наявний у п'єсі й притаманний поетиці соціалістичного реалізму поділ персонажів на позитивних і негативних. Наприклад, антагоніст головного героя — Аркадій (він же є і нареченим Ліди) — виступає як тип радянських пристосуванців. Він є «темним» персонажем, оскільки намагається зробити власну кар'єру. Із сучасного погляду така інтенція не є вже такою поганою, однак для людини 30-х років ця риса є суттєвою, адже дбати слід не про своє, а про державне, загальне добро.

Платон Кречет — утілення ідеального радянського інтелігента. Він — талановитий хірург, який мріє за допомогою утвердження в медичній практиці новітніх методів продовжити людське життя. Окрім цього, Платон скромний, спокійний і відданий своїй роботі, адже навіть у свій день народження чоловік проводить складну операцію. Образ головного героя ідеалізований, це проекція «нової людини-інтелігента-комуніста». Він наділений різними чеснотами: більшовицькою твердістю, рішучістю, незалежністю. Разом із тим хірургові притаманні ліризм, сентименталізм (узяти

хоча б його захоплення скрипкою), романтичність. Висока мораль хірурга виявляється в тому, що він не прагне слави, не намагається відплатити своїм ворогам. Саме такою в уявленні соціального реалізму й мала бути людина. П'єса «Платон Кречет» має ще й психологічне навантаження, оскільки тут наявна любовна лінія. Читач перебуває в постійній напрузі — чи зможе Ліда вибачити хірургу смерть свого батька? Звичайно, як і належить, фінал у творі оптимістичний.

«Розстріляне відродження».

Як зазначає Ю. І. Ковалів, «шляхи в літературі 20-х років були досить неоднозначними. Часто письменники міняли свої ідейно-естетичні і стильові орієнтири».

Термін «розстріляне відродження» вперше вжив діаспорний літературознавець Ю. А. Лавриненко, використавши його як назву збірки найкращих текстів української прози та поезії 20-х — 30-х років. Узагалі, в європейській літературі доба Ренесансу (Відродження) характеризується гуманістичним світоглядом та зверненням до культурних надбань античності. Родоначальниками європейського Ренесансу (XIII–XVI ст.) вважають Ф. Петрарку, А. Данте, Дж. Боккаччо. У той час проголошувався курс на цінності античності, пропагування антропоцентризму замість теоцентризму, світський характер літератури. Метафорично називаючи українську літературу 20-х — 30-х років ХХ століття «відродженням», Ю. А. Лавриненко стверджував, що в художніх пошуках письменники цього періоду так само утверджували загальнолюдські цінності, пропагували культуру античності (показовою в цьому плані є творчість неокласиків), що українські митці навіть за несприятливих умов створювали тексти, гідні світової уваги, прагнули піднести українську літературу до світового масштабу. Епітет «розстріляне» з'явився через те, що більшість письменників та культурних діячів означеного періоду зазнала переслідувань із боку влади. Доба «розстріляного відродження» — доба творчої особистості, що ввійшла в конфлікт із тоталітарним режимом, хоча зовсім не мала на меті такого протистояння, намагаючись стояти осторонь будь-яких політичних проявів. Письменники «розстріляного відродження» не сприймали догм, що вимагали послуху, їм властивий був крайній індивідуалізм.

До митців «розстріляного відродження» належать Б. Д. Антоненко-Давидович, О. Ф. Влизько, М. О. Драй-Хмара, Г. Д. Епик, М. К. Зеров, М. Г. Куліш, О. С. Курбас, В. П. Підмогильний, Є. П. Плужник, В. Л. Поліщук, М. В. Семенко, П. П. Филипович, М. Г. Хвильовий (Фітільов), Ю. І. Яновський та інші. Кожна із цих персоналій зазнала утисків із боку влади. Хтось був засланий у концтабори (Б. Д. Антоненко-Давидович, М. О. Драй-Хмара, Остап Вишня), хтось був позбавлений життя за «тероризм» (М. К. Зеров, В. П. Підмогильний, М. В. Семенко), хтось учинив самогубство (М. О. Скрипник, М. Г. Хвильовий), хтось зробив вибір на користь писання програмових творів на уславлення партії (М. П. Бажан, М. Т. Рильський, П. Г. Тичина), хтось змушений був поїхати закордон (Освальд Бургардт, В. К. Винниченко). Загалом понад двісті митців стали жертвами тоталітарного

режиму. Так, у телеграмі Об'єднання українських письменників «Слово», що її надіслали з Нью-Йорка 20 грудня 1954 р. йдеться про таке:

«Москва, СРСР, Другому Всесоюзному з'їздові письменників. Українські письменники-політичні емігранти вітають з'їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР. 1930 року друкувалися 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалися лише 36. Просимо вяснити в МГБ, де й чому зникли з української літератури 223 письменники?».

Лише після 1956 року почалася реабілітація імен українських митців: Б. Д. Антоненка-Давидовича, М. В. Семенка, В. П. Підмогильного та інших.

Одним із найяскравіших представників доби «розстріляного відродження» є Микола Григорович Фітільов, більше відомий як **Микола Хвильовий**. Його творчість мала неабияке значення для літературного процесу 20-х років ХХ століття й справила значний вплив на розвиток усього українського письменства. Микола Хвильовий культивував свій власний стиль, витворивши різновид лірико-романтичної, імпресіоністичної новели.

Народився Микола Хвильовий 13 грудня 1893 року в с. Тростянець на Харківщині (тепер це Сумська область). Початкову освіту здобув у Богодухівській гімназії. Брав участь у Першій світовій війні. Саме тоді Микола Хвильовий почав захоплюватися ідеями більшовиків. Майбутнє України письменник бачив лише комуністичне.

Після повернення з фронту додому Микола Хвильовий 1921 р. одружився з Юлією Уманцевою (вона стала прототипом для Гапочки з оповідання «Кіт у чоботях», ця жінка врятувала Миколі життя). У жінки була дочка — Люба. До пасербиці письменник ставився дуже прихильно й називав її Любистком. Того ж таки 1921 р. в Харкові Микола Хвильовий дебютував як поет збіркою «Молодість». Проте досить скоро митець зрозумів, що його тягне більше до прози, аніж до віршування.

У творчості Миколи Хвильового виокремлюють три етапи: 1921–1924 рр. — період експериментів і шукань («Кіт у чоботях», «Синій листопад»); 1925–1930 рр. — період змужніння (полемічні памфлети, «Іван Іванович», «Вальдшнепи», «Повість про санаторійну зону»); 1931–1933 рр. — період публіцистики, поразок.

Збірка «Сині етюди» (1923) демонструє складні стосунки людини й революції, історії, буття світу. Найчастіше романтично налаштовані герої Миколи Хвильового потрапляють у конфлікт із часом. Так, чекіст — головний герой новели «Я (Романтика)» — цей конфлікт переживає особливо загострено. В ім'я абстрактної ідеї він повинен розстріляти свою матір. Насправді ж абстрактним є сам герой. По-перше, подаючи розповідь від першої особи, Микола Хвильовий прагне не лише посилити емоційне враження, але й продемонструвати мотив «усереднення», адже героєве «я» зіставне з «я» кожного українця, який свідомо «вбиває» матір — рідну країну. Як зазначав сам Микола Хвильовий, цим текстом він хотів показати людину, «якій не місце в революції».

Головні персонажі оповідання «Мати» взяті з «Тараса Бульби»

М. В. Гоголя. Ця алюзія є своєрідним кодом братоненависництва. Один із синів убиває рідну матір, проте це твердження неоднозначне — убивство то було чи самогубство, адже жінка нездатна прийняти правду життя, не може зрозуміти своїх дітей, посприяти їхньому примиренню.

Микола Хвильовий вважав число «13» своїм щасливим. 13 грудня він народився, 13 числа побачив світ його перший твір, 13 травня він вирішив піти з життя. Письменник запросив у травневий вечір у гості друзів-літераторів, пообіцявши прочитати їм свій новий роман. Поводився Микола Хвильовий оптимістично, грав на гітарі, декламував вірші, а потім нібито за рукописом твору вийшов у сусідню кімнату. Пролунав постріл. Коли друзі кинулися на цей звук, то побачили мертвого письменника, а на столі дві записки. Лише у 80-х роках ці передсмертні записки були оприлюднені: «Арешт Ялового — це розстріл цілої генерації... За що? За те, що ми були найкращими комуністами? Нічого не розумію. За генерацію Ялового відповідаю, перш за все, я, Микола Хвильовий. Отже, як говорить Семенко... ясно. Сьогодні прекрасний сонячний день. Як я люблю життя — ви й не уявляєте. Сьогодні 13. Пам'ятаєте, як я був закоханий в це число? Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе коміністична партія. P.S. Все, в тому числі й авторські права, передаю Любові Уманцевій. Дуже прошу товаришів допомогти їй і моїй матері. 13.V.1933 р.». Показово, що ключові гасла написані без знаків оклику. Цим Микола Хвильовий хотів показати прірву між ідеями, що їх висловлювали вожді, та дійсністю, яка до цих ідей жодного стосунку не мала. Друга записка адресована була Любові Уманцевій: «Золотий мій Любисток, пробач мене, моя голубонько сизокрила, за все. Свій нескінчений роман, між іншим, вчора я знищив не тому, що не хотів, щоб він був надрукований, а тому, що треба було себе переконати: знищив — значить, уже знайшов у собі силу волі зробити те, що я сьогодні роблю. Прощавай, мій золотий Любисток. 13.V.1933 р. Твій батько М. Хвильовий».

Щодо життєдіяльності ще одного представника «розстріляного відродження» — **Б. Д. Антоненка-Давидовича**, то дослідники виокремлюють два основних періоди його творчого шляху: перший припадає на 1923–1925 роки, коли на сторінках київського журналу «Нова громада» побачило світ його дебютне оповідання «Останні два»; другий період окреслено 1957–1984 роками, коли реабілітований письменник повернувся до літературного процесу. Між цими періодами лежать двадцять два роки, які можна вважати втраченими для майстра слова, оскільки два десятки він перебував на східносибірській каторзі в тюрмі й концтаборі.

Народився Борис Антоненко-Давидович поблизу міста Ромни Сумської області в родині машиніста залізничних потягів, хоча дитинство майбутнього письменника минуло в Брянську. Батьки під впливом оточення говорили російською, тож мовою раннього дитинства Б. Д. Антоненка-Давидовича стала російська. Українське слово ввійшло в мовну свідомість через спілкування з бабусями, як він сам про це згадує: «Мовою мого раннього дитинства була російська мова. От тільки щорічні поїздки вліті до Недригайлова й Ромна на якийсь час каламутили мою дитячу душу». Закінчив майбутній письменник

Охтирську гімназію після переїзду сім'ї до цього міста. Тут з'явилося україномовне середовище, яке посприяло кращому засвоєнню норм української мови, збагатило лексичний запас. Одним із важливих чинників, які суттєво вплинули на формування національно-мовної свідомості Б. Д. Антоненка-Давидовича, стало прочитання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Це була перша книга українською мовою, яку хлопець побачив і прочитав. Він був вражений, що українською мовою існує оригінальна література. «Кобзар» пробудив у душі хлопця відчуття причетності до українського народу, причетності до цієї мови. Відтоді письменник поставив собі за мету опанувати цю мову.

У 1917 році Б. Д. Антоненко-Давидович вступив до Харківського університету на природничий відділ, однак там провчився лише один рік після чого переїхав до Києва, де спробував поновити навчання в Київському університеті на історико-філологічному факультеті. Щоправда, вищої освіти письменник так і не здобув, однак, як зазначає М. М. Глобенко-Оглобин, він цю прогалину «виповнив самоосвітою, маючи прекрасну пам'ять і діяльну жадобу культурного росту... самотужки здобув більший фонд знань, ніж інші в університеті». Б. О. Тимошенко також підкреслює, що Б. Д. Антоненко-Давидович був «людиною глибоких енциклопедичних знань» і «усе життя займався самоосвітою, чудово володів російською, німецькою мовами, знався на французькій, латинській», а також мав «широкі знання світової та рідної історії, знання світової та рідної літератури».

Як письменник і громадський діяч Б. Д. Антоненко-Давидович надзвичайно гостро відчував свою причетність до культурного континууму, палко вболівав за долю своєї батьківщини. Б. Д. Антоненко-Давидович творив у час, коли різко змінилися політичні умови, у час, позначений піднесенням революційної та національно-визвольної боротьби, що не могло пройти повз нього, не могло не позначитися на його творах. Глибоке проникнення у найпотаємніші закутки психології персонажів, переконлива й високохудожня мотивація їхніх дій і вчинків, якнайпильніша увага до найтонших порухів і нюансів у змінах людського настрою — ось найхарактерніші риси індивідуального стилю Б. Д. Антоненка-Давидовича. Твори письменника є яскравими зразками реалістичної, психологічної прози.

Помітним явищем в українському літературному процесі ХХ століття стали «Сибірські новели» Б. Д. Антоненка-Давидовича. Своєрідність цих творів зумовлюється тим, що автор тут торкається проблем людського буття, зокрема, проблеми життя людини в «умовах несвободи». Автор змальовує екзистенціалістську концепцію людини, яка живе в епоху світової кризи, дегуманізації суспільства. Навіть маючи фізичну свободу, людина, на переконання Б. Д. Антоненка-Давидовича, не є вільною духовно, її особистість поглинається соціальними ролями, про що свідчить красномовна назва одного з оповідань — «Іван Євграфович більше не належить собі». У «Сибірських новелах» Б. Д. Антоненка-Давидовича яскраво експлікована ідея протиставлення звичайної, простої, маленької людини-піщинки і людини, яка вивищується своїми думками, волею, поведінкою, вчинками над усіма негараздами. Цикл оповідань «Сибірські новели» відзначається не лише

вірогідністю, а й документальною достовірністю в зображенні життя за колючим дротом. І не дивно, бо сам Б. Д. Антоненко-Давидович чудом зміг повернутися з пекла, про яке знав не з чужих розповідей, а з власного гіркого досвіду — довгі двадцять років письменник провів у таборах ГУЛАГу та БАМЛАГу. Промовистим художнім фактом, який свідчить про автобіографічність оповідань із циклу «Сибірські новели», є те, що значна кількість написані від першої особи. Цією особою виступає не просто оповідач, а сам автор — чи то активний учасник, чи то спостерігач. Уживаючи займенник першої особи *я*, автор підкреслює, що на внутрішньотекстовому рівні персонаж функціонує як його художній двійник. Герой виражає свій емоційний стан, свої думки, переконання. Такий прийом засвідчує приховану присутність образу автора. Використання особового займенника першої особи однини *я* та його форм наявне в оповіданнях «Протеже дяді Васі», «Що таке істина?», «Три чеченки», «Зустрілися», «Зустрічі на довгій дорозі» тощо.

Трапляються й оповідання іншого характеру. У них письменник послуговується третьою особою однини, однак за допомогою певних лінгвістичних маркерів можна зробити висновок, що цей твір автобіографічний. Так, в одному з оповідань письменник змальовує загадкового в'язня, з подвійним, як і в нього, прізвиськом — Петренко-Черниш. Цей в'язень нагадує самого письменника: *«Справді, незвичайний цей в'язень. Коржєві відповідав він чистою українською мовою, яку Корж хтозна-коли чув, нічого не просив у Коржа й, відповідаючи на запитання, тримався незалежно... Дивно, але це викликало пошану до нього, і, мабуть, через те Корж казав йому “ви”, а не тикав, як усім в'язням. На запитання начальника, за що він сидить, той коротко й урочисто відказав: “За Україну”»*. До того ж, Петренко-Черниш — *«колишній письменник»*. Про те, що автор змальовує своє життя свідчить і прізвисько, використане ним — *Давидов*, під яким, як зазначає письменник, він значився в гімназії і якого позбувся, увійшовши в літературу.

До письменників «розстріляного відродження» належить також **В. П. Підмогильний**. Народився Валер'ян Петрович 2 лютого 1902 року в с. Чаплях поблизу Катеринослава. Батько майбутнього письменника був конторником, а мати — простою селянкою. Навчався В. П. Підмогильний у реальній школі в Катеринославі. Після закінчення навчання працював у різних місцях, переважно вчителював, потім починає публікуватися (перше оповідання — «Важке питання» — побачило світ 1921 року). Далі — переїзд до Києва, визнання, успіх. 1928 року ім'я В. П. Підмогильного вже було широко відомим. Його шанували як перекладача, письменника, учасника літературної дискусії. 1930 року митець переїхав до Харкова, а за якихось чотири роки його звинувачують у тероризмі, арештовують, засуджують до розстрілу.

Проза В. П. Підмогильного — інтелектуальна, сповнена філософських роздумів. Тут немає гри зі словами, випадкових пригод, натомість є серйозні роздумування над екзистенційними питаннями. Філософія екзистенціалізму ґрунтується на дихотомії книжкове vs реальне. У центрі творів екзистенціалістів — людина з її «ходіння по муках», з її «муками життя».

Роман «Місто» став поворотним пунктом у кар'єрі В. П. Підмогильного,

адже до цього письменник був відомий лише як автор коротких оповідань. Це інтелектуально-психологічний твір, що заглиблює реципієнтів у свідомість Степана Радченка — простого хлопця, який мріяв підкорити місто. Для розуміння «Міста» особливий інтерес становлять «Батько Горіо» Оноре де Бальзака та «Любий друг» Гі де Мопассана. Ці твори перекладав В. П. Підмогильний, тож окремі елементи романів можна побачити в сюжеті, структурі, темі його тексту. Наприклад, і Степан Радченко, і Жорж Дюруа володіють пером, щоправда, один — белетрист, а другий є журналістом; обидва утверджуються завдяки жінкам; для обох багато означає їхнє вбрання; обидва мріють про кар'єрне зростання; обидва змінюють ім'я, аби не справляти враження простих хлопців: Степан на Стефана (за наголосом на другому складі), а Жорж стає Дю Руа.

Любовна кар'єра обох — це сходження до іншої соціальної верстви. Так, Жорж починає з повії Рашелі, а потім зустрічається з Клотільдою — представницею середнього класу, далі спокушає пані Вальтер — дружину свого директора, зрештою він же втікає з дочкою директора й змушує батьків дати згоду на їхній шлюб та ще й призначити його головним редактором. Щось подібне відбувається й із Степаном. Його перше кохання — Надійка — проста сільська дівчина. Її ім'я не випадкове. Вона уособлює сподівання Степана на вступ до університету, на гарну кар'єру тощо. Щоправда, інтерес головного героя до дівчини скоро вгасає — його нове захоплення Тамара Василівна, Мусінька — мати його друга, сорокадворічна господиня дому, де Степан винаймає куточок. У Тамари Василівни чоловік — міський торговець, отже, завоювання цієї жінки наближає головного героя до його основної мети — підкорення міста. Щоправда, живе родина Мусіньки по-сільському, тож невдовзі ця жінка має зникнути з життя головного героя. Він знаходить справжню мешканку міста — Зоську, але скоро втомлюється й від її товариства. На вечірці головний герой зустрічає свій ідеал — балерину Риту.

Цікаво простежити й за образом Вигорського. Він є своєрідним *alter ego* Степана Радченка. Якщо головний герой є дещо наївним, оптимістичним, прагне утвердитися в місті, знайти шлях у літературі, то Вигорський навпаки демонструє зневіру й тікає з міста за прикладом Г. С. Сковороди. Таким чином, Вигорський переживає розчарування в собі, зневажає себе й прагне повернутися до першопочатків. Вигорський зазначає, що *«любов занепала — приблизно на аршин від серця»*. Пізніше повія, до якої звернеться Степан Радченко, пояснить героєві, що *«жінка продається, а людина — ні»*. У творі Вигорський виступає ідеалістом, що втратив ілюзії й тепер вимушений зображувати циніка. Він обстоює Еклезіастову марноту марнот, безглуздість усього у світі, він тікає сам від себе.

Упродовж усього твору Степан Радченко переживає глибокий конфлікт, причому цей конфлікт відбувається в душі головного героя: він заплутується у стосунках із жінками, невпевнений щодо кар'єри, не може обрати свій подальший шлях.

Ще одним важливим твором у доробку В. П. Підмогильного стала «Невеличка драма». Головною героїнею є Марта Висоцька — романтична

мрійниця. Вона закохується в Юрка Славенка, що за своєю суттю є повною протилежністю їй — це науковець-прагматик, який цінує лише раціональність. Таким чином, автор вибудовує філософські антиномії: ratio та emotio, інтелект і почуття, наука й мистецтво, доля й надія, мова розуму й мова серця. Цікаво, що поряд із Мартою та з Юрієм знаходиться інший, подібний на них персонаж. Автор ніби вибудовує своєрідну симетрію. Так, Льова є безнадійним романтиком-мрійником, а Ірен сповідує принципи прагматизму, як і Юрій. Хоча Ірен і виходить заміж за Юрія, але вони не мають почуттів один до одного, так само, як і Марта не відповідає взаємністю на кохання Льови. Дуалізм, що знаходиться в основі «Невеличкої драми», примушує пригадати Ф. Ніцше та його роздуми над аполлонічним та діонісійським началом. Таким чином, В. П. Підмогильний творить інтелектуальний роман — роман-дискусію, де дія поступається філософським ідеям, вічним онтологічним питанням, хоча ці питання, звичайно, до кінця розв'язати не вдається. Наприклад, однією з тем, яку порушує автор, є тема внутрішньої самотності. Льова наприкінці роману стверджує: *«Люди, Марто, мають здебільшого два обличчя. Одне природжене, часто дуже дике, а друге вони набивають, живучи... Чи три іноді... Людей з одним обличчям дуже мало»*. Так, Юрій, вирішивши покинути Марту, вдає закоханого; Ірен, яка не любить українську мову, намагається опанувати граматику, імітує зацікавлення українською культурою; Марта, коли їй усі обридли, намагається бути чемною, гостинною. Нещирість стосунків призводить до «самотності в багатомільярдному світі». Автор не дає відповіді на «вічне питання» М. Г. Чернишевського «що робити?», залишаючи реципієнтові простір для роздумів. Свобода людини, на переконання апологетів екзистенціалізму, полягає в тому, що особистість позбавляється ілюзії, натомість рабство — це існування у світі фантазій. Отже, втрата фантазій для Марти — це початок свідомого, справжнього життя.

Особливу функцію у творі виконують заголовки. Навіть назва «Невеличка драма» з підзаголовком «роман на одну частину» демонструє читачеві, що йдеться у творі про важкі переживання персонажів, однак їхнє життя — це лише акт великої драми всього життя. Часто заголовки є алюзіями до літературно-культурного контексту: *«О, баядерко, я тобою сп'янів!»* (оперета І. Кальмана), *«О, Боже мій милий, за що ти караєш її молоду?..»* (вір Т. Г. Шевченка), *«Свійський Отелло»* (У. Шекспір). В. П. Підмогильний ніби закликає залучати контекст, однак основний текст не відповідає й навіть суперечить сподіванням реципієнта. Читач повинен зрозуміти, що світ літератури не завжди підтверджується реальністю, а принципи, ідеї, сподівання персонажів найчастіше є ніщо інше як ідеалізація, фантазія. Очевидною є й ремінісценція навір Г. Флобера «Пані Боварі», адже Емма, як і Марта, схильна ідентифікувати себе з книжковими героями. Марта навіть намагається зробити своє кохання до Юрка не схожим ні на що, тому її чекає глибоке розчарування, коли вона знаходить книгу Г. Ібсена «Комедія кохання».

Літературна дискусія.

1925–1928 роки стали періодом ведення активної літературної дискусії, суть якої полягала в тому, що письменники мусили визначитися з подальшим

шляхом розвитку мистецтва. Слід було дати оцінку класичній спадщині, розібратися з проблемою новаторства та традиції, але наріжним питанням стало бути чи не бути українській літературі як унікальному явищу в контексті світової культури.

Розпочав дискусію Микола Хвильовий 30 квітня 1925 року памфлетом «Про сатану в бочці, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”». У роботі митець зауважував, що останнім часом у більшості організацій (ВУСПП, «Плуг») пропагували нігілізм, а класичну літературу оголошували ворожою класам, натомість представники згаданих угруповань захищали масовізм та низькоякісні твори, а кожному дописувачеві надавали звання письменника.

Ідеї щодо розвитку української літератури Микола Хвильовий виклав у низці памфлетів: «Камо грядеш» (1925), «Думки проти течії» (1926), «Апологети писаризму» (1926), «Україна чи Малоросія» (1926). Основні настанови можна сформулювати кількома сентенціями.

1. Орієнтація на «психологічну Європу».

Микола Хвильовий закликав митців орієнтуватися на зразки світового письменства, на європейську культуру, її гуманістичну аксіологічну систему, відмовлятися від ідеалів пролеткультівської літератури. «Європа — це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив “на закаті”, не та, що гниє, до якої вся наша ненависть. Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу». Митець переконував, що орієнтація на Європу дозволить позбавитися епігонізму та провінціалізму.

2. «Геть від Москви!».

В «Апологетах писаризму» Микола Хвильовий казав, що від російської літератури «українська поезія мусить якомога швидше втікати», орієнтуватися на «західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми», оскільки «Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства». Слід зазначити, що ця сентенція зовсім не означала те, що Микола Хвильовий зрадив своїм ідеалам. Як сам митець зазначав: «Пришпилюю до грудей два банти: червоний і... жовто-блакитний. До того і після того я ніяких значків не носив. Але тоді я горів, як і всі, і хотів бути, так би мовити, українським більшовиком». Закликаючи «тікати від Москви» письменник мав на увазі суто літературні тенденції, а зовсім не політичну перебудову.

Статті Миколи Хвильового прочитав особисто Й. В. Сталін. І реакцію вождя було неважко передбачити: «У той час, як західноєвропейський пролетаріат із захопленням дивиться на прапор, що повіває над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь “Москви”, як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше від Москви». Цей висновок керівника країни призвів до початку масових переслідувань, арештів, страт.

3. «Романтика вітаїзму».

Слово *вітаїзм* походить від латинського *vita* — життя. Микола Хвильовий свідомо випустив літеру «і» зі слова *віталізм*, щоб «не наводити на

гріх своїх супротивників». Віталізм у літературі виходив із біологічної сутності людини. Втрата «і» означає втрату тваринного, антиінтелектуального. Вітаїзм — це торжество життя, концепція, що стверджувала незламність українського духу, нескореність, активність кожної особистості. Отже, на думку Миколи Хвильового, романтика вітаїзму — це активний романтизм, який стверджував життєвість українського відродження. У літературі принципи романтики вітаїзму втілилися в інтелектуалізації, енергійному стилі викладу, що повинен був навіювати оптимістичне світосприйняття.

4. «Азіатський ренесанс».

«Азіатський ренесанс — це епоха європейського відродження плюс незрівняне греко-римське мистецтво». Микола Хвильовий вважав, що настав час для четвертого відродження людства, а оскільки Європа вже пережила період ренесансу, то не спроможна зробити це ще раз. На цьому наголошувала більшість філософів початку ХХ століття, наприклад, О. Шпенглер у трактаті «Присмерк Європи». Отже, мусила бути країна, яка б посприяла черговому кроку людства вперед. За логікою це мала б бути якась азіатська країна, однак місія випадає Україні, адже вона знаходиться між Європою й Азією, Заходом і Сходом, сполучаючи їх в одне ціле: «наша Євразія стоїть на межі двох великих територій, двох енергій, оскільки авангардом 4-го культурно-історичного типу виступаємо ми».

Рисами азіатського ренесансу, на переконання Миколи Хвильового, мали стати відродження «класичної освіченості», утвердження сильної людини — «нового типу відважних конкістадорів»: «Цей класичний тип ми мислимо в перманентній інтелектуальній, вольовій і т.д. динаміці. Це та людина, що її завжди збурено у своїй біологічній основі. Це — європейський інтелігент у кращому розумінні цього слова».

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 20-Х — 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ. НЕОКЛАСИЦИЗМ. ФЕНОМЕН КЛАРНЕТИЗМУ

Становлення українського неокласицизму.

Через кризу європейської цивілізації та духовну нестабільність, що панувала у світі, велика кількість майстрів художнього слова на початку ХХ століття шукала істину у стародавніх мистецьких системах, у давній, первісній культурі. Це була своєрідна втеча від Міста й Машини до найближчого посередника між *modern art* і *ignatur*. Таким посередником виявилася творчість античності.

Літературний доробок українських поетів, яких у вітчизняному літературознавці називають неокласиками, постає надзвичайно цікавим ментальним простором етико-естетичних пріоритетів. До неокласиків традиційно зараховують п'ятьох майстрів художнього слова: М. К. Зерова, М. О. Драй-Хмару, М. Т. Рильського, П. П. Филиповича та Юрія Клена (О. Ф. Бургардта). Інколи до цієї когорти митців додають Віктора Домонтовича (В. П. Петрова), кажучи, що він був неокласиком, який писав прозою. Якщо футуристів зараховували до «найлівіших» представників української поезії 20-х

років ХХ століття, то неокласиків, безперечно, слід зараховувати до «найправіших». Це була тогочасна еліта, справжня українська інтелігенція. Майже всі неокласики мали філологічну освіту, викладали у столичних вишах, були відомими критиками та перекладачами.

В історії української словесної культури неокласицизм постає унікальним явищем, творчість київських митців, що іменували себе неокласиками, не підпадає під жодні схеми, правила чи ідеологеми. Сповнена алюзій, символів, перегуків з історико-культурною традицією європейської цивілізації, художня спадщина неокласиків виступає своєрідним протестом як щодо авангардистських напрямів, так і до модернізму в цілому.

Українські «неокласики».

Микола Костянтинович Зеров.

М. К. Зерова вважають теоретиком українського неокласицизму і його лідером. Перу цього майстра слова належить вірш із красномовною назвою «Неокласичний марш», де в поетичній формі виголошені основні настанови неокласиків.

Народився М. К. Зеров 26 квітня 1890 р. в Зінкові на Полтавщині в родині вчителя. Навчався в Зінківській школі, де його батько обіймав посаду директора. Цікавим видається, що одним із однокласників М. К. Зерова був Павло Губенко, пізніше відомий як Остап Вишня. Після Зінківської школи майбутній письменник здобував освіту в Охтирській гімназії, а далі — у Київській гімназії. 1908 року М. К. Зеров вступив на історико-філологічний факультет Київського університету. Він прагнув студіювати історію та літературу Давнього Риму, однак на факультеті не виявилось відповідних фахівців, тож хлопець зацікавився українською історіографією й успішно захистив дипломну роботу під назвою «Григорій Грабянка и его “Исторія презвольной брани” как исторический источник и литературный памятник». Ця ґрунтовна праця й досі не втратила своєї актуальності.

Приблизно з 1911 року Микола Костянтинович Зеров почав записувати власні вірші. Спочатку це були фантазії з приводу подій і фактів студентського життя. Чимало з цих творів мали жартівливий характер і були досить особистими. Окрім цього, за спогадами друга М. К. Зерова Петра Горецького, митець почав писати й прозу. Зокрема, у спогадах ідеться про велику повість під назвою «Запорожці ХХ століття». Уже в цей час М. К. Зеров був сформованим дослідником, він друкувався в українському педагогічному журналі «Світло», виступав із рецензіями в газеті «Рада», активно працював у студентській громаді.

Працював М. К. Зеров спочатку в Златопільській гімназії, а потім очолював секретаріат педагогічної ради Київської гімназії та викладав там же латинь. Тоді ж став постійним рецензентом у журналі «Книгар», а пізніше працював у редакції цього журналу, викладав у Київському архітектурному інституті історію української культури. Помітним явищем стали книги М. К. Зерова «Антологія римської поезії» та «Нова українська поезія». Його запросили на посаду професора української літератури Київського університету (тоді — інституту народної освіти). Саме тут 1 жовтня 1923 року М. К. Зеров

розпочинає читати свої лекції, про які згодом ходитимуть справжні легенди. Проте вже 1934 року письменника усунули від викладання й звільнили. 1935 року в Москві, куди М. К. Зеров подався, аби знайти бодай якусь роботу, його заарештовують, а в лютому 1936 р. висилають на Соловки.

Відомо, що М. К. Зеров досить скептично ставився до своєї поетичної творчості, нарікаючи на брак ліричної теплоти віршів і навіть називав власні сонети «сухарями». Митець дуже вболівав за розвиток красного письменства на теренах сучасної йому України. Зокрема, у передмові до приміток перекладного відділу «Камени» письменник зазначав: «Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними виїмками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова <...>. І тут, на мій погляд, праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій стати пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатої на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок мови <...>. Я, наприклад, гадаю, що римські автори золотого віку цікаві для нас не тільки як учителі стилю, але і як автори, близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями <...>. Перечитуючи Вергілія й Горація, Тибула й Овідія, уважний читач легко розпізнає контури “вічної казки”, перипетії “давньої і щораз нової історії”». Давнина для М. К. Зерова стала рідною стихією. У його творах значне місце відведено іменам київських князів, історичним постатям, чия діяльність була поширена на теренах України, частотними є цитати з літописів (зазвичай вони виконують роль епіграфів: «Київ — традиція», «Чернігів», «Сон Святослава», «Святослав на порогах», «Ріг Вернигори»); наявні цитати з Біблії або алюзії на біблійні перекази («Чистий четвер», «Саломея»); апелювання до античності («До Мельпомени», «Вергілій», «Тесей», «Хірон»), яка для М. К. Зерова була своєрідним взірцем. Усе це свідчить про блискучі знання не лише давньої української літератури, але й глибоку загальну ерудицію.

У творчих пошуках М. К. Зеров звертався до таких жанрів, як *сонет* (ліричний вірш, що складається з 14 рядків п'ятистопного чи шестистопного ямба, тобто з двох чотиривіршів (катренів) із перехресним римуванням та двох тривіршів (терцин) тернарного римування), *олександрійський вірш* — французький дванадцятистрофний вірш із цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-му та 12-му складах та чергуванням парних чоловічих і жіночих рим.

Пише М. К. Зеров і російською мовою:

«Моя душа скорбит смертельно»,

Но я молчу. Молчу, любя.

Я не скажу, что безраздельно, —

Но подлинно люблю тебя.

И, замерзая беспощадно

В моем нетопленном углу,

Так часто, трепетно и жадно

Тянусь я к твоему теплу.

Давно познал я цену путам

«Безумства, лени и страстей»,

*Я полонен твоим уютом
И домовитостью твоей.
Но ты не жди (мой стиль невзрачен)
Ни поз, ни расцвеченных фраз:
Давно растеря, весь растрочен
Мой риторический запас.*
(«Воспоминания и размышления», 1919).

Максим Тадейович Рильський.

Народився майбутній поет 19 березня 1895 року в сім'ї українського культурного діяча, етнографа, вихідця з польської шляхти Тадея Рильського та простої селянки Меланії Чуприни. Дитячі роки проминули в с. Романівка, що на Житомирщині. 1915 року М. Т. Рильський вступив на медичний факультет Київського університету, а ще через два роки продовжив навчання на історико-філологічному. Щоправда, громадянська війна, революція не дали змоги митцеві закінчити освіту — він змушений перебраться до села.

Творчий дебют М. Т. Рильського відбувся досить рано, майже в дитячому віці. Поету виповнилося лише 15 років, коли вийшла друком його перша збірка віршів «На білих островах» (1910). У поезіях, що вміщені в збірці, ще відчувається вплив символізму та романтизму, митець прагне наслідувати Лесю Українку та Олександра Олеся. Проте другу зірку «Під осінніми зорями» критики сприйняли позитивно, стверджуючи про появу цілком зрілого поета. А вже третю книжку, що мала назву «Синя далечінь» (1922) розглядали як зразок академічної неокласики.

1931 року митця заарештували якраз у день його народження, звинувативши в причетності до контрреволюційної діяльності. Другий арешт відбувся 1938 року й тоді від розправи поета врятував П. Г. Тичина, зауваживши при розмові з М. С. Хрущовим, що людина, яка є автором «Пісні про Сталіна» (а М. Т. Рильський на той момент уже її написав) не може належати до опозиції.

Михайло Опанасович Драй-Хмара.

Був поліглотом, володів 19 мовами світу, працював професором українознавства кількох університетів. Народився він 28 вересня 1889 року на Черкащині в козацькій родині. Початкову освіту здобув у Золотоноші, згодом навчався в Черкаській гімназії, Колегії Павла Галагана в Києві, а 1910 року вступив на історико-філологічний факультет Київського університету. Перші друковані вірші побачили світ 1919 року в журналах «Червоний шлях», «Життя й революція». Перша й остання збірка (прижиттєва) мала назву «Проростень» й була надрукована 1926 року.

У поемі «Поворот» образи Антея і Геї постають своєрідним порівнянням, виявляючи переживання ліричного героя, його мрію про волю рідної землі. У той же час Україна-Гея виростає до невід'ємної частини Всесвіту.

М. О. Драй-Хмара використовує властиву неокласицизму лексику на позначення екзотичних країв, історичних подій, міфічних істот, імена видатних митців минулого, крилаті латинські вислови. Наприклад, він називає Боттічеллі, Мстислава Хороброго, Махатми Ганді, Шахерезади, Буцефала тощо.

М. О. Драй-Хмарі болить доля України, тому переважна більшість образів присвячені тим подіям, що розгорталися на теренах рідної землі: голодомору, зубожінню народу, але також тут наявне й звеличення краси природи, віра у світле майбутнє.

Павло Петрович Филипович.

Народився П. П. Филипович 2 вересня 1891 року в с. Кайтанівці на Київщині в родині священика. Освіту здобув у Колегії Павла Галагана, а 1910 року вступив до Київського університету на правознавчий факультет, проте вже наступного року перейшов на історико-філологічний. Із 1917 року П. П. Филипович працював на посаді приват-доцента в рідному університеті, згодом став професором.

У ліриці П. П. Филипович тяжів до медитативності, філософського осягнення дійсності. Гостро відгукнувся митець на проблему громадянської війни («Ніч, як циганка стара...»). Загалом, митець є автором збірок «Земля і вітер» (1922), «Простір» (1925).

Освальд Бургардт (Юрій Клен).

Народився 4 жовтня 1891 року на Поділлі в родині німецького купця. Виховували батьки майбутнього письменника в любові до України, українського слова. Навчався Освальд Бургардт у Києві, закінчив аспірантуру при дослідному інституті УАН, викладав у школах, залізничному технікумі, кількох київських інститутах.

Будучи надто самокритичним, спершу Юрій Клен не наважувався друкувати свої поезії українською, вважаючи, що його праця в царині перекладознавства буде більш корисною, тому на початку 20-х років ХХ століття побачили світ лише три його поезії: «На переломі», «Сковорода», «Жовтень... 1917».

У період «розстріляного відродження» змушений був покинути територію України й подався в Німеччину, звідки з великим болем спостерігав за цькуванням друзів. Своєрідною даниною пам'яті тим подіям стала поема «Прокляті роки» (1937) та роман-епопея «Попіл імперій» (1943–1947).

Пізніше працював у Празі разом із представниками «Празької школи».

Риси українського неокласицизму.

Неокласицизм (грец. *neos* — новий і лат. *classicus* — взірцевий) — умовна назва естетичної платформи п'ятьох київських поетів, літературознавців, перекладачів періоду «розстріляного відродження». Неокласики були неформальним товариством митців, які шанували талант та відмежовувалися від інших організацій, сповідуючи принципи «аристократизму духу», творчого інтелекту, калокагатії (ідеальне поєднання фізичної краси та духовної досконалості в давньогрецькій естетиці та вихованні), високої культури мислення й дисципліни поетичного мовлення. Неокласики захоплювалися античною лірикою, бароковою метафорою, кларизмом, філігранністю творів французьких парнасців. Неокласики, на відміну від більшості літературних організацій початку ХХ століття, не мали жодних маніфестів та програм розвитку. Із цього приводу О. Ф. Бургардт зазначав: «Яких-небудь маніфестів “неокласичної школи” годі було б шукати, бо ніяких

“програм” вони не помічали. Та й сама назва “неокласики” була випадкова й вказувала лише на те, що поети, яким її причеплено, хотіли вчитися в класиків, цебто майстрів, які дали нам невмирущі зразки поезії, а це, розуміється було не на руку “поетам”, які нічого не хотіли вчитися, ні стискати себе жодними нормами й ненавиділи все, що стояло вище їх».

Щодо назви «неокласики», то М. Т. Рильський говорив: «Треба прямо сказати, що досить невизначений термін “неокласики” прикладено було випадково і дуже умовно до невеличкої групи поетів та літературознавців, які гуртувалися спершу навколо журналу “Книгар” (1918–1920), а пізніше — навколо видавництва “Слово”». Достеменно, коли і як саме виникла ця назва, досі встановити не вдалося. Проте п’ятірка поетів від назви «неокласики» не відхрещувалася, навпаки, вона припала їм до душі. Коли в М. Т. Рильського запитували, хто такі неокласики, то він відповідав таким чином: « — А хто такі класики, знаєте?... Це ті, що створили невмирущі твори. “Нео” — новий. Неокласики — нові класики. Але ця назва дана на глум, самі поети, що їх названо неокласиками, ніколи себе так не називали. Але вони вважають себе учнями, послідовниками тих, що становлять славу і гордість людства, — учнями класиків. Вони намагаються кращі надбання світової культури перенести на український ґрунт, прищепити їй пагони класичної спадщини».

Український неокласицизм можна вважати наступником традицій європейського класицизму XVII–XVIII століть, коли митці орієнтувалися на античність, що становила собою вічний ідеал класичного. Оскільки цей ідеал уже був сформований, то митцям не варто було нічого вигадувати, лише наслідувати. Неокласицизм українських майстрів слова є новим, адже не обмежувався образами й мотивами лише доби античного світу, але орієнтувався й на біблійні образи, фольклорні мотиви, образи інших культур.

Услід за М. О. Драй-Хмарою неокласиків величали також «троном п’ятірним»:

*О, трону п’ятірне нездоланих співців!
Крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
що розбиває лід одчаю і зневіри.
Держайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір’я Ліри,
де пінить океан кипучого життя.*

Вірш має назву «Лебеді» й присвячений побратимам-поетам. Читаючи ці рядки варто пам’ятати, що сузір’я Ліри згадане тут не лише тому, що ліра є одвічним символом поезії; освічений реципієнт знає, що в цьому сузір’ї знаходиться найяскравіша зірка північного небосхилу — Вега (до речі, Вега є п’ятою за яскравістю зорею на всьому небесному схилі). Символічним є називання поетів лебедями, лебідь — символ вірності, чистоти, краси. Слід зауважити, що сузір’я Лебеда знаходиться поруч із сузір’ям Ліри й складається з яскравих зірок. Твір «Лебеді» є вкрай оптимістичним, сповненим віри в майбутнє.

Варто сказати, що ні ваплітянці на чолі з Миколою Хвильовим, ані футуристи не сприймали неокласиків, стверджуючи, що вони пропагують

консервативний академізм. Слід зазначити, що й неокласики не сприймали футуризм. Зокрема, у поезії М. К. Зерова «Аргонавти» (1924), що присвячена М. Т. Рильському, висловлена досить різка позиція щодо футуризму:

*Так, друже дорогий, ми любимо одно:
Старої творчості додержане вино,
І мед аттіцьких бджіл, і гру дзвінких касталій.
Хай кволі старчуки розводять мляві жалі,
Хай про сучасність нам наспівує схоласт,
Хай культів і фактур неважений баласт
У човен свій бере футуристичний тривій, —
Ми самотою йдем по хвилі білогривій
На мудрім кораблі, стовесельнім Арго,
А ти як Тіфій нам, і від стерна свого
Вже бачиш світлу ціль борні і трудних плавань:
Дуб з золотим руном і колхідійську гавань.*

Як бачимо, М. К. Зеров уподібнює неокласиків до аргонавтів (аргонавти — грецькі герої, які на чолі з Ясоном здійснили плавання в Колхиду (старогрецька назва західної Грузії) за золотим руном). Невипадково поет також порівнює М. Т. Рильського з Тіфієм (так звали керманіча корабля «Арго», якого на цю посаду призначила богиня мудрості Афіна). Таким чином, порівнюючи свого духовного брата з керманічем корабля «Арго», М. К. Зеров пошановує розважливість свого соратника. Далі поет зазначає, що футуристи мають простий човен, натомість неокласики — славетний «Арго». Дошкульний зміст має й словосполучення *футуристичний тривій*, адже тривій — це перший ступінь середньовічної освіти (три мистецтва: граматики, риторика, діалектика). Разом із квадривієм (арифметика, геометрія, астрономія, музика) тривій становив сім вільних мистецтв. У Давній Греції опанування сімома вільними мистецтвами визначало рівень вищої освіти. Отже, згідно з логікою вірша, *футуристичний тривій* — вказівка на те, що футуристи — це недоучки. Можливе ще й таке трактування: М. К. Зеров натякає на трьох головних футуристів: М. В. Семенка, В. Л. Поліщука та Гео Шкурупія.

Тонке обігрування різних смислів стосується й словосполучення *дзвінкі касталії*. Касталія, згідно з грецькою міфологією, — це одна з німф. Її домагався Аполлон, і вона, тікаючи від бога, перетворилася на джерело, що отримало назву Кастальське джерело, або Касталія. У метафоричному, переносному значенні касталія — це символ поетичного натхнення. Для М. К. Зерова повернення до касталії, до джерел, до натхнення співвідносні з джерелами античності. Цікаво, що в цьому сенсі додаткового смислу здобуває назва збірки статей «Ad fontes» («До джерел»). Так, М. К. Зеров пише: «Не уникаймо старої Європи <...>. Не лякаймо її психологічної зарази, <...>, освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді “Камо грядеш?” Хвильового відповідаймо: Ad fontes! Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня». Таким чином, назва збірки «До джерел!» із ключовим закликком Ad fontes! постає своєрідною самореплікацією твору «Арго». Звернення «до

джерел» світової культури стало одним із найбільш істотних чинників формування поетичного стилю не лише М. К. Зерова, але й інших неокласиків. Усі вони були глибоко переконані в тому, що осмислення духовної спадщини людської цивілізації має допомогти розпізнати «своє», «національне» в контексті «чужого».

Цікаво також, що в сонетоїді «XIII. Філянський» наявне слово *анальфабет*, що означає неписьменну, неграмотну людину. Це слово неокласики вживали щодо багатьох літераторів, вважаючи їх невігласами через те, що ті орієнтували на широкі верстви населення. Я. Ф. Савченко стверджував, що «неокласика в українському письменстві не тільки реакція і протест проти політичних і соціальних форм, даних революцією, вона в такій же мірі опозиція (і активна) проти революційних течій у самому мистецтві, її завдання — затримати прискорений темп революційних процесів у поезії, законсервувати ледарство, пасивність, звиклі форми, образи, банальні світогляди, застерегти в письменстві почесне місце для міщанина, зручно улаштуватись на затишному парнасі». Дійсно, неокласики прагнули наслідувати парнасців, адже вважали, що головним чинником творчої праці є духовна гармонія митця. Лише вільний дух, інтелектуальна розкутість, на їхній погляд, могли приносити творчу насолоду. Парнасцями називали французьких поетів (Шарля Леконта де Ліля, Жозе Ередія, Теофіла Готьє). Вони обстоювали єдність із класикою, вимагали досконалої форми. Так, у ключовій поезії для неокласиків «Pro domo» («На захист», «В оборону»), автором якої є М. К. Зеров, поет висловлює своєрідне творче кредо неокласиків:

*Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я.*

Таким чином, позиція неокласиків полягає в тому, щоб у поезії досягти найвищих художніх висот. Бачимо, що М. К. Зеров закликає митців орієнтуватися на творчість парнасців. Про Парнас ідеться також у сонеті «Чупринчин сад в оглаві»:

*Селянська музо! Теплий твій привіт
Тут розкидав «Сон-трави» й «Огнецвіт» —
Простацьких душ запізнену красу.
Тепера інший час. Виходь з нори,
Шукай стежок — од Лисої гори
На верховини і штилі Парнасу.*

Цікаво, що й епіграфом до поезії є слова: «Тим часом маємо Лису гору замість Парнасу». І дійсно, на стильове мислення неокласиків творчість поетів-парнасців слугувала доброю школою техніки, взірцем витонченої форми. Заклик поета тікати від Лисої гори (тобто від народництва, соціалістичного реалізму, футуризму) до Парнасу зіставний із прагненням піднести українську літературу до світового рівня. Згідно з уявленнями давніх греків, Парнас — це

гора, на якій мешкали Аполлон та музи-покровительки мистецтва. Таким чином, парнас — це святилище класичної поезії, багатой на мову, риму, ремінісценції, тобто поезії, що орієнтована на ерудованого реципієнта. Переносне значення слова «парнас» — світ високого мистецтва. Поняття «парнас» можна інтерпретувати й ширше. Це — обов'язковий філософізм, інтелектуалізм вірша, елітаризм, призначеність мистецтва для кола обраних, а не для натовпу, звернення до класичного минулого.

Від французьких парнасців неокласики взяли таку змістову доміную, як кларизм (від лат. *clarus* — прозорий, світлий). Домінанта кларизму представлена в текстах неокласиків також на лексичному рівні завдяки живанню лексики на позначення кольорів, передусім — із коренями *прозор-*, *біл-*, *срібн-*, *ясн-* і подібними.

Література неокласиків орієнтувалася не на широкі верстви населення, а за читача мала освічену, ерудовану людину. Реципієнт, який не був обізнаний в історичних реаліях, не знав античної міфології, не розумівся на біблійних текстах, не міг зрозуміти тексти поетів, відкидаючи їх як надумані й затемнені змістом. Так, наприклад, сонет М. К. Зерова «Хірон» передбачає знання Гесіода. У грецькій міфології Хірон є фактично єдиним із кентаврів, хто прихильно ставився до людей. Решта кентаврів ненавиділа й зневажала людей. Цікавою постає й легенда про походження напівлюдей-напівконею. Хірона вважали мудрим і добрим кентавром, він навчав багатьох героїв — Ясона, Ахілла, Асклепія. Згідно з переказами, Хірон був другом Геракла, проте й помер від випадкової стріли свого приятеля. Після смерті кентавр був взятий на небо й тепер він представляє сузір'я Стрільця. Приблизно такий коментар пропонує М. К. Зеров у примітках до «Камени». Варто пригадати, що за доби Відродження кентаври уособлювали тваринну хіть, були носіями гріховних пристрастей (можна назвати картину С. Боттічеллі «Паллада й кентавр», на якій зображено своєрідну перемогу Афіни (богиня війни, перемоги й розуму) над інстинктом, почуттям — тим, що уособлював кентавр).

Отже, без коментаря реципієнтові, котрий вперше чує про кентаврів та інших героїв античного світу, досить важко зрозуміти настанову автора про необхідність перемоги духовного, культурного начала над варварством, домінування цивілізації над безкультур'ям. Хірон — це митець, поет, художник, який прагне до прекрасного, перемагаючи буденність і піднімаючись до духовних висот. Таким чином, М. К. Зеров закликає кожного перемагати в собі «кентавра», своє низьке начало й ставати на шлях мудрості, духовного зростання, самовдосконалення, як це зробив Хірон. Краса здатна перетворити «горя людського гіркий полин» на «мед Гімета». Образ Хірона в сонеті постає символом мудрості. Якщо пригадати «Божественну комедію» Данте, то там Хірон також вирізняється розважливістю.

Досить цікавим постає протиставлення в поезіях М. К. Зерова еллінської (грецької, бо Еллада — це самоназва Греції) культури біблійним переказам. Зокрема, це виявляється в сонетах «Саломея» та «Навсікая». Приводом до написання стала вистава за твором О. Уайльда «Саломея», що її неокласики подивилися 1919 року в Києві. У п'єсі англійського письменника Саломея

закохується в ув'язненого Йоканаана, прохає поцілувати її, проте той відштовхує дівчину. Далі все відбувається за біблійним сценарієм — Саломея танцює для Ірода танець Семи Покривал (Іродіада — мати Саломеї — проти того, щоб Ірод дивився на її доньку), отримує право на одне прохання й вимагає голову Йоканаана. Ірод змушений виконати цю забаганку. Отримавши те, що просила, Саломея цілує голову пророка в мертві губи, засуджуючи його за непоступливість. Усі шоковані такою сценою, Ірод наказує вбити Саломею й солдати давлять її щитами.

Після перегляду вистави П. П. Филипович не лишився байдужим і написав сонет «Хай проклинав пророк Йоканаан». Письменник звеличував пристрасть Саломеї, незважаючи на її жорстокість. Зовсім інакша інтерпретація образу біблійської царівни представлена в сонеті М. К. Зерова:

Саломея!.. Ще дитя (дитя!)

А н'є страшне, отруєне пиття

І тільки меч та помсту накликає.

Згідно з біблійним переказом, Іоанн Хреститель був ув'язнений царем Іродом Антіпою, бо відкрито засуджував співжиття царя з дружиною його брата Філіпа. Убити пророка Ірод не наважувався, оскільки, по-перше, боявся гніву народу, а по-друге, не був певен, що через цей гріх його не спіткає кара Бога. Іродіада — коханка Ірода й дружина того самого Філіпа — навпаки, тільки й думала про те, щоб позбутися пророка, а разом із ним — і ганебної для жінки слави. Отож, коли в палаці влаштували банкет, вона відправила свою дочку — юну Саломею — танцювати перед царем. Дівчина дуже вправно виконала танок, чим дуже потішила Ірода. Задоволений цар сказав, що вона може просити в нього будь-що, а він постарается виконати її забаганку. Саломея побігла порадитися з матір'ю. Та, не довго думаючи, зажадала, аби їй принесли голову ненависного Іоанна Хрестителя на блюді. Ірод не міг відмовитися, адже дав слово царя, хоча й засмутився від такого прохання. У Біблії більше немає згадок про Саломею (до речі, її ім'я також не згадується в книзі). В апокрифах (релігійно-легендарних творах, які не визнавалися церквою канонічними) ідеться про те, що всіх учасників трагедії було покарано. Першою загинула якраз Саломея. Одного разу взимку вона переходила річку Сикорис. Дівчина вже дійшла до середини, то доволі товстий шар льоду раптом тріснув, і Саломея опинилася у воді. Після цього крига стисла й перерізала їй шию. Тіло Саломеї пішло під воду, а голову віддали Іроду й Іродіаді.

Окрім античних та інших світових персонажів, неокласики зверталися й до європейських образів. Саме в цьому й полягало новаторство М. К. Зерова та його соратників. Український неокласицизм можна вважати унікальним явищем, оскільки в ньому, поряд з античними й біблійними, використовувалися образи класичного фольклору (Рама, Гільгамеш, Шахерезада тощо), образи світової культури (Данте, Петрарка, Гуллівер тощо).

Досить часто вживання імен у неокласиків має метафоричне значення. Наприклад, Ітака — це батьківщина, Сократів бич — розум, Фебовий лавр — слава тощо. Таким чином, кожен із «вічних образів» набуває символічного значення, відтворюючи не лише думки та почуття, але й розкриваючи якісну

сутність ліричного героя.

Історія та культура України також стали предметами художнього осмислення неокласиків. Зокрема, у поезіях М. О. Драй-Хмари «Київ», «На хортиці», «На могилі Руданського», «Чернігів»; М. К. Зерова «Київ — традиція», «Турчиновський», «Святослав на порогах», «Сон Святослава».

Цілком природно, що, будучи представниками однієї групи й сповідуючи близькі принципи, кожен із неокласиків мав своє особливе художнє світосприйняття. Наприклад, творчості М. К. Зерова властива ясність, завершеність думки, філософічність, інтелектуалізація почуттів, натомість М. О. Драй-Хмара тяжіє до ліризму. П. П. Филипович сповідує принципи оптимістичного пафосу, лаконізму. Поетичний світ М. Т. Рильського характеризують пісенність, милозвучність, використання національних образів. Юрій Клен намагався поєднати вихідні риси неокласицизму з неоромантизмом і символізмом. І все ж, незважаючи на неповторність творчого погляду, існувало багато спільного, що об'єднувало митців. Важливою умовою була їхня орієнтація на кращі здобутки античності зокрема та світової культури в цілому.

Життєвий і творчий шлях П. Г. Тичини. Феномен «кларнетизму».

Першим українським поетом, якого двічі висували на здобуття Нобелівської премії (спочатку Асоціація англійських учителів, а згодом Гарвардський університет), став Павло Григорович Тичина. Він народився 23 січня 1891 року в с. Піски на Чернігівщині в небагатій родині. Його батько, щоб прогодувати 13 дітей, змушений був працювати паламарем і в той же час учителем. Уся родина мала гарний музикальний слух, тому, бажаючи похвалитися перед гостями талантом своїх дітей, батько часто проводив репетиції вдома. Щоправда, інколи подібні заходи відбувалися досить оригінально. Варто зазначити, що Григорій Тичина час від часу зловживав алкоголем, тож інколи, будучи в нетверезому стані, він міг серед ночі збудити дітей і змусити їх співати пісню «Тече річка невеличка», а сам виступав як диригент. Тичини жили дуже скромно.

Сам Павло Тичина мріяв у дитинстві бути малярем-іконописцем, однак 1900 року батько відвіз сина до Чернігова, щоб влаштувати в Троїцький хор, де вже на той момент співав син Михайло. 1901 року Павла Тичину взяли до хору Єлецького монастиря. Невдовзі він став регентом семінарського хору. Упродовж 1907–1913 рр. навчався в Чернігівській духовній семінарії, яку, до речі, закінчили всі його брати, адже навчання для дітей служителів церкви тут було безкоштовне. У бурсі П. Г. Тичину визнали за найкращого кларнетиста. На старших курсах він познайомився з відомим художником Михайлом Жуком, який і ввів митця в коло чернігівських інтелігентів. Перші поезії П. Г. Тичини — це наслідування Т. Г. Шевченка, до того ж митець хотів бути художником, як і його кумир. Саме за малюванням і застав юнака М. М. Коцюбинський. Дізнавшись, що хлопець пише вірші, відомий письменник запросив його до себе в гості. Тоді ж П. Г. Тичина й прочитав свій вірш «Розкажи, розкажи мені, поле» й до сліз зворушив М. М. Коцюбинського, який заявив: «Поет між нами», чим дуже потішив молодого поета. За порадою свого наставника П. Г. Тичина надіслав кілька поезій до літературних журналів.

1912 року на шпальтах з'явилася перша публікація — «Ви знаєте, як липа шелестить».

На похоронах М. М. Коцюбинського (вони відбулися напередодні останнього іспиту в семінарії) Павло Тичина, незважаючи на заборони з боку влади, керував зведеним хором.

Після закінчення семінарії митець вирішив не продовжувати духовну освіту й переїхав до Києва, щоб вступити на економічний факультет Київського комерційного інституту.

Після виходу в 1918 році збірки «Сонячні кларнети» Павло Григорович Тичина прокинувся знаменитим. Його твори стали сенсацією, подією століття. Митець заявив про нове світобачення, про появу першого поета-оптиміста в українській літературі. У збірці «Сонячні кларнети» домінують мотиви впевненості, радості, молодості. Це музика добра.

Так складається історія, що кожен із по-справжньому видатних митців отримує гучне наймення, яке відображає сутність його діянь. Наприклад, Т. Г. Шевченка називають Кобзарем, І. Я. Франка — Каменярем, М. М. Коцюбинського — Сонцепоклонником. П. Г. Тичину його сучасники називали Новатором, підкреслюючи таким чином суть його творчих шукань. Справді, П. Г. Тичина був оригінальним поетом, який шукав власних шляхів. Він виробив власний, неповторний поетичний стиль, що дістав назву *кларнетизм*. Цей термін запропонували використовувати Ю. А. Лавриненко та В. К. Барка для позначення лірики раннього П. Г. Тичини. Назва походить від назви збірки «Сонячні кларнети» (1918), яка стала поетичним дебютом митця. Варто вказати, що цей дебют був надзвичайно успішним, бо після виходу книги про митця почали говорити, що він розпочав нову епоху в українській літературі. У кларнетизмі особливе місце посідає панмузична стихія, здатна приборкати хаос, відповідно до цього П. Г. Тичина ніби проголошував новий вектор розвитку вітчизняної літератури — окреслював оптимістичну траєкторію руху.

Кларнетизм став своєрідним варіантом українського символізму, тут автор здійснив синтез мистецтв, поєднавши «кольоровий слух» із «слуховим вольором». По-перше, П. Г. Тичина послідовно сповідував усі естетичні настанови західного символізму: незалежність від політики й ідеологічних переконань. Його вірші можна було б назвати «чистою поезією». По-друге, його твори відзначалися синкретизмом (поєднанням, накладанням одне на одного різних відчуттів). Такий прийом досить часто використовував французький поет-символіст Ш. Бодлер. Від іншого основоположника символізму А. Рембо П. Г. Тичина успадкував несподівану метафоричність. Музичність П. Верлена також притаманна поезіям українського митця. Відомий літературознавець О. І. Білецький зазначав: «Читаючи “Соняшні кларнети”, може видатись, що сама книга — цілковите здійснення знаменитого заповіту Верлена “Насамперед — музика”». Для символістів «поезія — це Слово й Музика водночас» (С. Міррей).

Значна кількість дослідників творчості П. Г. Тичини погоджується, що поет вважав ритм засобом, що впорядковує всю систему світобудови, виступає

своєрідною антитезою до поняття хаосу.

Філософія кларнетизму — це філософія абсолютного добра. У вступному, програмовому вірші «Сонячні кларнети», що дав назву цілій збірці, П. Г. Тичина яскраво вказує на основні аспекти кларнетизму:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, —

Лиш Сонячні Кларнети.

У танці я, ритмічний рух,

В безсмертнім — всі планети.

Я був — не Я. Лиш мрія, сон.

Навколо — дзвонні згуки,

І пільми творчої хітон,

І благовісні руки.

Прокинув я — і я вже Ти:

Над мною, підо мною

Горять світи, біжать світи

Музичною рікою.

І стежив я, і я веснів:

Акордилились планети.

Навік я взяв, що Ти не Гнів, —

Лиш Сонячні Кларнети.

Досить часто цю поезію інтерпретували як антирелігійну, однак літературознавці й філософи дійшли висновку, що насправді тут реалізуються три «великі космічні концепції минулих віків: олімпійська, що персоніфікується в Зевсі, орфічна — в Пані і гностично-християнська — в ідеї Духу» (В. О. Юринець). Заперечення трьох основних, домінуючих релігійних ідей у поезії П. Г. Тичини свідчить про відхилення ідеї «Абсолюту» як втілення гніву. Таким чином, кларнетизм можна розглядати як нову релігійну візію, яка протистоїть усім існуючим і передбачає відсутність Бога, який карає, який змушує боятися, який зазвичай уявлявся людям носієм гніву. Навпаки, кларнетична філософія передбачає радість, рівність Творця і творинь. Це філософія абсолютного добра. Будучи вихованим у релігійних традиціях, П. Г. Тичина не міг відкинути існування Бога, проте, дотримуючись настанов символістів, зокрема С. Малларме, який закликає не називати, а навіювати ідею, письменник у вірші «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...» не вживає слова «Бог».

Окрім цього, кларнетизм постає філософією, у якій за абсолют визнається музика. Рух кожного небесного тіла супроводжується тертям, а кожне тертя — звук. Кожна планета має свій звук, а оскільки Всесвіт перебуває у вічному русі, відбувається постійна космогонія, тобто П. Г. Тичина заперечує можливу ентропію.

Ліричним суб'єктом кларнетичної поезії є людина з дитячою психологією, яка відкидає *ratio*, віддаючи перевагу емоціям.

До рис, які вирізняють поезію П. Г. Тичини, належить також використання принципу «оберненої лійки», коли спостерігається невідповідність обсягу вражень, смислів і перекладення цих вражень у слова,

тобто за допомогою кількох слів поет може викликати в реципієнта значну кількість вражень.

Велика кількість віршів П. Г. Тичини наповнена образами природи, адже природа для поета завжди була чимось значно більшим, аніж просто подієве тло, звичайний пейзаж.

Ще однією знаковою подією в українській літературі став вихід збірки «Замість сонетів і октав». Фактично за кожним словом у цій книзі приховано низку значень, що утворює думку про П. Г. Тичину як про творця власне українського символізму. Тут і можливість існування кількох істин, і сугестія, і ліризм.

У пролозі «Уже світає, а ще імла...» світанок є своєрідним натяком на філософсько-теологічну основу поезії, адже, згідно з думкою багатьох мислителів, найтемнішим часом є саме передсвітанковий час. Ліричний герой бажає лише одного — припинення кровопролиття. Подібними інтенціями сповнений інший вірш із промовистою назвою «Війна», де мати благословляє сина:

— *Благословляю, синку, на ворога.*

А він: матусю моя!

Немає, каже, ворога

Та й не було.

Тільки й єсть у нас ворог —

Наше серце.

Благословіть, мамо, шукати зілля,

Шукати зілля на людське божевілля.

Син стверджує, що справжній ворог — це людська ницість, цинізм, отож і благословення прохає шукати не зброю, а зцілення для душі.

У поезії «Евое!» (назва походить від грецького *Εἶος* — це вигук на святах на честь Вакха) автор у строфі (своєрідний заспів) та антистрофі (приспів) протиставляє розбіжності між ідеями революції та засобами утвердження ідеалів. Тут відбувається принцип рондальності — коливання сенсу — тему строфи продовжують варіації антистрофи.

Узагалі, збірка «Замість сонетів і октав» містить три основні тематичні комплекси, які можна розглядати як своєрідну проекцію сквородинівських трьох світів: макрокосм — це весь світ; мікркосм — людина та український народ; символічний світ у П. Г. Тичини репрезентує не Біблія (як у Г. С. Сковороди), а культура в цілому та поезія зокрема. Так, тема поезії домінує у творах «Лю», «Ритм», «Хто скаже». Тут ліричний герой розмірковує над невмирущию естетства, над вічним існуванням краси. Разом із тим у цих віршах майстер слова наголошує на ролі письменника в суспільстві, що особливо виразно помітно в творі «Хто скаже», де П. Г. Тичина загострює проблему обов'язку, відповідальності митця. Поезії «Евое!», «Найвища сила», «Порожнеча» акцентують увагу на взаємозв'язку людини й суспільства. Вірш «Найвища сила» протиставляє два поняття — силу зброї, крику та силу добра, музики. Остання й має привести до воскресіння духу — до Великодня.

Отже, П. Г. Тичина стверджує, що теми всесвіту, суспільства, народу,

культури, кожної окремої особистості не можна розглядати окремо, ці реалії постійно переплітаються між собою, впливають одна на одну. 1920-го року побачила світ збірка «Плуг», за гонорар від якої митець придбав для своїх односельців бібліотеку.

1923-го року Павло Тичина переїхав до Харкова, де зміг звільнити свого брата з в'язниці (того посадили, бо він хотів організувати незалежну від Москви церкву). Пізніше митець став одним із перших, хто підписався проти розстрілу сина М. М. Коцюбинського — Юрія.

Із 1929 року П. Г. Тичина був членом Академії наук, керівником комісії з роботи з молодими літераторами у Спілці письменників, очолював Інститут літератури УРСР. Будучи поліглотом (поет знав близько 20 мов), митець багато уваги приділяв вивченню інших культур, працював на теренах перекладознавства, зокрема перекладав вірші з аварської, болгарської, вірменської, киргизької мов.

Після виходу збірки «Чернігів» (1931) переважна більшість української інтелігенції перестала сприймати творчість П. Г. Тичини серйозно. Йому закидали конформізм. Зокрема, Олександр Олесь відгукнувся дошкульними рядками на адресу поета:

*І ти продався їм, Тичино,
І ти пішов до москаля?
О, бідна мати, Україно,
В журбі головонька твоя.
В кривавім морі по коліна
Стоїть без сорому в очах
Поет, колишній наш Тичина,
І прославляє смерть і жах.
Прилюдно б'є катам поклони,
Катів виспівує в піснях.
А з-під землі ідуть прокльони
Борців, розп'ятих на хрестах.
Іудо, ти шляхетний жиде,
Пішов, повісивсь в самоті.
Павло Тичина... цей не піде —
Він сам розіпне на хресті.*

Деякі дослідники вважають, що митець спеціально писав низьковартісні поезії-пародії, іронізуючи над радянською владою:

*На вгороді баба,
а в повітрі флот.
Хай живе радянська влада.
От!*

Під час Другої світової війни П. Г. Тичина перебував в евакуації в Уфі, його твори, написані в цей час, засвідчують певне духовне відродження митця. Зокрема, трагічні події відтворені надзвичайно гостро в поемі «Похорон друга» (1942). Це своєрідний реквієм, у творі є все — і життя, і смерть, і гуманістична сила духу народу, і антилюдяність фашистської доктрини, і віра в торжество

добра. 1943 року під час нальоту німецької авіації П. Г. Тичину, який перебував на той час під Харковом, було поранено. У машину влучила бомба, її перекинуло, митець зламав ногу. У госпіталі довелося робити операцію. Несподівано під наркозом у лікарні поет почав віршувати, а хірург, знаючи, хто лежить на операційному столі, наказав медсестрі записати почуте. Так з'явилася одна з найсильніших поезій П. Г. Тичини «Я утверждаюсь»:

*Я єсть народ, якого Правди сила
ніким звойована ще не була.*

*Яка біда мене, яка чума косила! —
а сила знову розцвіла.*

Щоб жити — ні в кого права не питаюсь.

Щоб жити — я всі кайдани розірву.

*Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

*Тевтоніє! Мене ти пожирала,
як вішала моїх дочок, синів*

і як залізо, хліб та вугіль крала...

О, як твоїй дух осатанів!

Ти думала — тобою весь з'їдаюсь? —

та, подавившись, падаєш в траву...

*Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

*Я єсть народ, якого Правди сила
ніким звойована ще не була.*

*Яка біда мене, яка чума косила! —
а сила знову розцвіла.*

*Сини мої, червоні українці,
я буду вас за подвиг прославлять,—
ідіть батькам на допомогу й жінці,
дітей спішіте визволять!*

*На українських нивах, на російських,
на білоруських — я прошу, молю! —
вбивайте ворогів, злoding злodingських,
вбивайте без жалю!*

*Нехай ще в ранах я — я не стидаюсь,
гляджу їх, мов пшеницю ярову.*

*Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

*Із ран — нове життя заколоситься,
що з нього світ весь буде подивлять,
яка земля! яко зерно! росиця! —
Ну як же не сіять?*

*І я сіяю, крильми розгортаюсь,
своїх орлів скликаю, кличу, зву...*

*Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

*Ще буде: неба чистої блакиті,
добробут в нас підніметься, як ртуть,
заблискотять косарки в житі,
заводи загудуть...*

*І я життям багатим розсвітаюсь,
пущу над сонцем хмарку, як брову...
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

*Я єсть народ, якого Правди сила
ніким звойована ще не була.
Яка біда мене, яка чума косила! —
а сила знову розцвіла.*

*Фашистська гидь, тремти! Я розвертаюсь!
Тобі ж кладу я дошку гробову.
Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
бо я живу.*

Давньоруське слово «утверждаюсь» у контексті поезії налаштовує реципієнта на урочистий лад, допомагає зрозуміти, що ніколи жодна сила не зможе здолати слов'янський дух.

Після війни П. Г. Тичина обіймав посаду міністра освіти, був головою Верховної Ради. Також поет удостоївся звання Героя Соціалістичної праці, був лауреатом Сталінської премії (за збірку «Чуття єдиної родини»), отримав два ордени Трудового Червоного Прапора та п'ять орденів Леніна.

В одній зі статей Д. І. Дроздовського зазначено, що П. Г. Тичина «помирає тричі». Уперше — тоді коли піднявся на пік слави, себто після виходу збірки «Сонячні кларнети»; удруге після 1924 року, коли він убив «у собі те, що дається тільки раз на життя, що дається раз на століття», коли Є. Ф. Маланюк зазначив: «Від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась». І третя, фізична, смерть настала 16 вересня 1967 року.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ МИКОЛИ ГУРОВИЧА КУЛІША ТА ЛЕСЯ КУРБАСА. РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Становлення М. Г. Куліша.

Творча постать М. Г. Куліша посідає особливе місце серед інших драматургів ХХ століття, що зумовлено передусім його унікальною візією буття та художньою своєрідністю текстів.

Народившись у бідній селянській родині та не отримавши вищої освіти, М. Г. Куліш увійшов до еліти національної культури, стрімко зробивши кар'єру (усього за кілька років). Отже, 6 грудня (за новим стилем — 19 грудня) 1892 року в селі Чаплинка Таврійської губернії (нині це Херсонська область) народився Микола Гурович Куліш. Враження від дитинства в нього були

досить неоднозначними. З одного боку, він любив краєвиди рідного села, його вабила природа таврійських степів, але з іншого боку, дитинство майбутнього митця проходило в бідності й злиднях — будучи п'ятирічним хлопчиком М. Г. Куліш змушений був уже ставати до праці: пас свиней, телят, доглядав маленьких дітей заможних селян. Досить часто письменник згадував один із найбільш неприємних епізодів свого дитячого життя: «Був тихий літній вечір. Із левад повагом сунули ситі корови, десь здалеку лунала дівоча пісня. Раптом пісню перебив головний дитячий крик. Такий крик, що в далеко розкиданих хатах села Чаплині було чути його, і люди говорили:

— Це Уляна робить страшний суд своєму Миколі...

А бити було за що. Оце в погожий день Уляна Кулішева збиралась на базар та й у церкву. Базар у Чаплині, Дніпровського повіту на Херсонщині, бував раз у тиждень. Тоді можна було й продати дещо, й купити, й у церкві Богу помолитись. Уляна зібралась і покликала до себе свого п'ятирічного сина. Вона обняла його, приголубила й наказувала:

— Я нескоро повернуся, мій сину, бо багато маю справ, то ти хати не кидай та далеко на бігай! Я з базару пряника принесу.

Микола пообіцяв матері бути чемним і дуже зрадів, що зможе з товаришами побігати. Ще мати не встигла й з хати вийти, як він зачинив двері ззовні на палик і побіг до товаришів. Коли мати хотіла вийти з хати, побачила, що її замкнули, а за дитиною й слід застиг. Вона зрозуміла своє становище: стукати в двері — надаремне, хата від хати далеко, ніхто не почує. Перемучилась вона до вечора, передумала свої гіркі думи. Згадала, що завтра ні з чого буде й хліба спекти, не купила ж бо борошна сьогодні на базарі...

Тільки надвечір хтось ішов мимо хати і визволив знеможену й розлючену жінку. А тут і Микола, набігавшись, прибіг до хати й зрадів, побачивши маму.

— О, мамо! Ви вже прийшли? А пряника принесли?

— Принесла, та ще й якого! — відповіла мати. — А де це ти досі бігав?

— Я щойно вийшов з хати...

Тут уже Кулішева не витримала, — бо хоч би був не брехав! — покликала його, ніби пряника дати, й вчинила над ним страшний суд. Вона зав'язала йому руки вгору і, витягнувши надвір, прив'язала до дерева і патином била, аж сусіди чули крики й плач...».

Спершу М. Г. Куліш навчався в церковно-парафіяльній школі. Тут його визнали за дуже здібного учня. Оскільки родина не мала грошей, щоб сплатити за подальше навчання хлопця, йому вирішила допомогти чаплинська інтелігенція. Люди зібрали близько ста карбованців, і талановитого учня зарахували до Олешківського міського училища. Навчався в Олешках М. Г. Куліш добре, однак через різку вдачу його кілька разів намагалися відрахувати. Після училища хлопець вступив до гімназії, але цей заклад закрили, тож разом із товаришами М. Г. Куліш поїхав на Кавказ, де екстерном склав необхідні іспити.

Містечко Олешки посідає особливе місце у становленні письменника, адже саме тут він починає творити. Звичайно, його перші літературні спроби обмежувалися шкільними віршами, фейлетонами, епіграмами й публікувалися в

рукописних часописах «Наша жизнь», «Колючка», «Стрела». Також Микола Куліш бере активну участь у драматичному гуртку, виступаючи як режисер та актор.

1914 року митець надіслав документи до Новоросійського університету, прагнучи здобути філологічну освіту. Його зарахували на перший курс, проте невдовзі хлопця мобілізували, тож здобути диплом М. Г. Кулішу не вдалося. Натомість, несподівано для себе, він зробив військову кар'єру. Слід зауважити, що служба почалася для майбутнього митця з конфліктної ситуації. Розуміючи, що розлука з рідними й близькими людьми може бути дуже тривалою, Микола Гурович Куліш на свій страх і ризик вирішив втекти з лав солдатів, щоб попрощатися зі своєю коханою — Антоніною Невель (вона стала дружиною митця). Пізніше саме ця жінка видала спогади про Миколу Куліша й там детально описаний цей випадок: «Коли він повернувся, його покликали до вартового офіцера, а той відправив його до полковника його частини. Став перед полковником наструнко і заляк.

Полковник: Твоє прізвище?

Микола: Куліш Микола.

Полковник: Чому ти покинув казарму, коли тобі не дали відпустки? Чи ти знаєш, що це дезертирство і за це карають смертю?

Микола: Так, знаю, пане полковнику.

Полковник: Де ти був?

Микола: Ходив попрощатися з нареченою.

Полковник: А це далеко?

Микола: Так. 72 верстви йшов пішки й ніч їхав пароплавом.

На полковника, очевидно, справили враження щирість і мотиви, із яких М. Куліш необачно залишив військо. Покарання було досить м'яким і нетривалим. А незабаром цей же офіцер пересвідчився в рівні освіти й здібностях Куліша». Цей полковник спрямував юнака до Одеської школи прапорщиків. Упродовж своєї військової служби М. Г. Куліш не покидав писати. Під час Першої світової війни митець зазнав контузії, а в березні 1917 року він став одним із перших офіцерів свого полку, які перейшли на бік революції. І це повністю відповідало бунтівній натурі М. Г. Куліша, якому імпонували ідеї червоних про побудову гуманістичного й справедливого суспільства. У війську митець дослужився до військового керівника Херсонського й Дніпровського військкоматів. Він боровся з поплічниками А. І. Денікіна, а за часів гетьманського правління кілька місяців провів у в'язниці.

Ще одна цікава історія трапилася з майбутнім драматургом, коли він із напарником вирушили в розвідку. Наведемо фрагмент із «Спогадів про Миколу Куліша» Антоніни Куліш: «Одної ночі зайшли в якесь село, де просилися переночувати, але ніхто не хотів пускати до хати. Обійшовши все село, що потопало в глибокій темряві, вони побачили світло в одному віконці. Пішли в тому напрямі. Була уже зима й на морозі страшно було спати. Підійшли до хати. Постукали. У хаті було багато військових, всі в українських шапках. На столі лежала мапа, на ній щось креслили. Це були петлюрівці. Стали

розпитувати наших, звідки й куди йдуть. Вони сказали, що до Олешок. Їм не повірили, побачивши на Миколиному документі рік народження.

— Брешеш. Ти, мабуть, вбив того Миколу Куліша, а тобі, певно, вже сорок років!

У Миколи на той час була велика борода й вуса, вигляд мав втомлений. У 28 років він виглядав куди старшим...

Порадилися військові між собою й сказали:

— Вивести їх...

На пічці сиділа старенька бабуса. Вона обізвалася до військових:

— Та змилюйтесь над ними, вони правду кажуть... Та ще й молоді які, не губіть даремно душі...

Але військові не слухали. Вивели наших за двері й повели кудись у ніч. Тоді козак, що вів їх, каже тихо:

— Ви, хлопці, тікайте отак, просто, а я буду стріляти...

Микола й Єрмаков трохи пробігли й під якимось парканом упали на землю, в цей час пролунали постріли... і все затихло. Полежали вони трохи, підвелися обережно й покинули село».

Після завершення військової кар'єри М. Г. Куліш обіймав адміністративні посади в Олешках. Він багато подорожував селами й хуторами Херсонщини, усіляко намагався підтримувати освіту. Тут же почав писати російською мовою цикл нарисів «По весям и селам» про тогочасне життя. Із боєм майстер слова розповідає про руїну, про зубожілість, про неосвіченість. Наприклад, нарис, що має назву «В детском доме» викликає сум і деяку іронію: «Меня везут: лошадь, мальчик и два колеса. Я сижу на перекладинке и держусь за мальчика. Ноги мерзнут: ночью был первый мороз. По дороге трупы павших от бескормицы лошадей. Голод близится.

— Ты грамотный? — спрашиваю мальчика.

— Ні.

— А почему в школу не ходишь?

— Хай вона згорить... Ніколи, — отвечает мальчик, крутит сигарку и раскуривает ее с видом серьезного и взрослого человека».

Певний час М. Г. Куліш мешкає в Одесі. Його ім'я майже нікому невідоме, він пише ескізи до майбутньої п'єси «97». В Одесі митець вступає до спілки «Гарт», відвідує її засідання, знайомиться з літераторами. Описуючи свою зустріч із Миколою Кулішем, що відбулася 1924 року, Ю. К. Смолич згадував, що митець «виявився, проте, не таким вже й молодим — мав добрі вуса і виглядав за тридцять років. Зодягнутий був у довгу білу сорочку, підперезану тонким очкурком, галіфе хакі та у стоптані чоботи. Професією — вчитель.

— Куліш, — відрекомендувався він. — Микола, — додав по короткій паузі і якось хмикнув собі у вуса, — щоб, бува, не сплутали з Паньком Кулішем: той давно вмер, а я ще живий, той був з панків, а я — з мужиків, той був письменник, а я тільки так собі... маракаю...».

Отже, п'єса «97» стала фактично творчим дебютом М. Г. Куліша. Після її прем'єри, яка, до речі, відбулася 9 листопада 1924 року в Харківському театрі

імені І. Я. Франка, драматург прокинувся знаменитим. Цю роботу ставили не лише в Україні, але й у Москві. Критики відзначали, що «успіх спектаклю у глядача був небувалий, справді — фурор! Про п'єсу говорило все місто — у трамваях, на вулицях, навіть на базарі».

За своєю суттю «97» є народною трагедією — у ній драматург змалював реалії сільського побуту на тлі голоду. Конфлікт у творі — класовий, адже майстер слова зіштовхнув дві сили: комнезамівців та куркулів. На боці тих, хто захищає радянську владу, головні герої, серед яких Мусій Копистка, Серьога Смик, Василь Стоножка, столітній дід Юхим. Із неабиякою симпатією М. Г. Куліш описує ці образи. До селян-багатіїв належать Гиря, Годований. Вони намагаються будь-якими способами зберегти своє багатство. Тяжюючи до експресіонізму, письменник малює картини, що викликають жах. У селі люди давно поїли все живе, навіть собак та птахів. Іван Стоножка, прийшовши до куркуля, щоб позичити трохи хліба, просить урешті-решт кішку, кажучи, що в нього, мовляв, завелися миші. Куркуль же зауважує, що миші вже давно «поїздохли», тож негоже їсти людині котятину. Через опис подібних деталей деякі критики дорікали М. Г. Кулішеві тим, що він вдається до натуралізму, подаючи ніби фотографічні знімки потворних і страшних реалій. Стоножка та його дружина помирають від голоду, а їхній син Вася пристав до ще однієї голодуючої родини — Кописток. Хлопчик навчає Мусія Копистку грамоті. У цьому епізоді, коли дорослий чоловік намагається навчитися читати на фоні голоду, виявляється оптимізм та віра народу у світле майбутнє.

Конфлікт у творі виникає на тлі бажання незаможних селян обміняти церковні цінності на хліб. Представники сільради вирішили підписати ухвалу щодо цього питання. Її підписало 97 голодуючих (тут М. Г. Куліш також показує певний драматизм, наприклад, столітній дід Юхим підписує документ замість сина, який в останній момент відмовляється поставити свій підпис).

Ще одним персонажем є Орина, яка, збожеволівши від голоду, разом із глухонімим Ларивоном з'їдає власних мертвих дітей. Селяни привели людоджерів до Мусія Копистки, який узяв на себе повноваження голови, але чоловік не здатний вирішити долю людей, тому його юрба також приговорила до смерті. Тут варто зазначити, що М. Г. Куліш досить майстерно відтворив емоції шаленіючої від крові юрби, якою керував звіриний інстинкт.

Важливу роль у композиції твору відіграє Серьога Смик, який викриває зрадництво секретаря сільради Панька, а потім їде до міста з метою обміняти церковні коштовності на хліб. Коли він повертається, йому вдається запобігти самосуду й врятувати Копистку від розлючених селян. Серьога стає героєм, проте його доля трагічна — чоловік помер, не побачивши нового врожаю. Досить довго М. К. Куліш вагався з фінальною сценою. Спочатку митець планував, аби Мусія Копистку таки розстріляли селяни, однак публіка вимагала пом'якшення трагічного в кінці п'єси, тому у фіналі куркулів заарештовують, звістку про хліб привозять, але доля Серьоги Смика залишається незмінною — чоловік помирає.

Після успішного дебюту на сцені з п'єсою «97» митець у Кіровограді працює редактором газети «Червоний шлях», однак ця робота не дозволяє

М. Г. Кулішеві писати — майстер слова страждає через постійний брак часу. Варто зазначити, що писав драматург не лише трагедії, у його творчому доробку також є комедії «Хулій Хурина», «Отак загинув Гуска», «Мина Мазайло».

У цей час на драматурга починають покладати великі надії у літературно-мистецьких колах і сприяють його переїзду до Харкова. Тут зав'язуються нові знайомства, письменник відвідує літературні вечори, мистецькі бесіди. Навколо нього починають гуртуватися інші літератори, Миколу Гуровича навіть обирають другим (після Миколи Ялового) президентом ВАПЛІТЕ. Саме харківський період творчості був для митця найбільш плідним. Побачили світ його драми «Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса».

Український театр 20-х — 30-х років ХХ століття. Лесь Курбас.

Іван Тобілевич створив класичну драму народного театру, Леся Українка — класичну європеїзовану українську драму. Микола Куліш був творцем модерної драми українського революційного відродження. Разом із Лесем Курбасом вони вивели український театр на рівень найкращих тогочасних театрів світу.

Після революції український театр зазнав значних змін. Змалювання побуту та народництва поступилися місцем психолого-реалістичним віянням та новаторству. Слід зазначити, що репертуар також суттєво розширився: до традиційних українських п'єс долучили кращі здобутки європейської драми.

Лесь Курбас (справжнє ім'я режисера — Олександр-Зенон Степанович Курбас) народився 25 лютого 1887 року в м. Самбір, що на Львівщині, у родині акторів Степана й Ванди Курбас. Освіту Лесь Курбас здобував у Тернопільській гімназії, а згодом — у Віденському й Львівському університетах. Це, звичайно, не могло не позначитися на творчій долі митця. Від самого початку він прилучився до європейської культури й захопився нею. Закінчивши історико-філологічну школу, Лесь Курбас володів вісьмома мовами, добре грав на роялі, а від батьків успадкував хист до акторської гри.

1916 року митець розпочинає свою акторську діяльність, вступивши до театру М. К. Садовського (до речі, цей видатний режисер сам запросив молодого актора з Галичини, бажаючи замінити І. О. Мар'яненка). І все ж 1916 рік був позначений лише підготовчою роботою до вистав. У «Студії» слухали лекції з мистецтва та історії театру. За дебютом Леся Курбаса уважно стежили, деякі з його образів викликали чимало суперечок, але типажі Хлестакова («Ревізор» М. В. Гоголя) та Збігнєв («Мазепа» Ю. Словацький) були бездоганними, хоча й виконані оригінально. Наприклад, Хлестаков-Курбас стає своєрідним трагічним П'єро української і російської сцени. По-перше, Курбас, будучи захоплений арлекінадою, використав біліший від звичайного грим, який скидався на маску, а по-друге, Хлестаков Курбаса є складним у духовному плані. Це інтелігент, що шукає духовні цінності, але потрапляє в бездуховне середовище. Цікаво, що М. К. Садовський не заборонив Леся Курбасу продемонструвати таку візію ролі.

Навколо Леся Курбаса почали гуртуватися актори. Майбутній режисер ділився своїми враженнями про твори Калідаси, Рабіндраната Тагора, про успіх

Соломії Крушельницької та інших митців. Згодом прихильники ідей Леся Курбаса вирішили створити власну театральну трупу, тож «Студія» перетворилася на Молодий театр (1917). Стаття-маніфест цього театру проголошувала орієнтацію на Європу. Це була організація, що сповідувала курс на пошуки нових форм втілення як класичної, так і сучасної драматургії. Найбільше враження на публіку справила вистава «Цар Едіп» за Софоклом. Критика сприйняла постановку неоднозначно, проте всім стало зрозуміло, що в Україні народився новий театр. Крім цього, Молодий театр поставив п'єсу «Чорна Пантера і Білий Медвідь» за твором В. К. Винниченка (саме ця вистава стала однією з перших у новому театрі переважно з міркувань «касових», адже на той момент цей твір користувався великою популярністю, а Молодий театр не мав коштів, аби винаймати приміщення). Далі молодотеатрівці інсценізували «Йоля» Є. Жуласького (до речі, переклав твір із польської сам Лесь Курбас), «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка, «Горе брехунові» Франца Грільпарцера тощо.

Ще однією знаковою п'єсою стала постановка трагедії У. Шекспіра «Макбет». Уперше її зіграли як бенефіс Леся Курбаса 20 серпня 1920 року. Удруге — як бенефіс Л. Гаккебуш. Досі твори У. Шекспіра ніколи зі сцени не звучали українською мовою, тому ця інсценізація стала важливою подією в культурному житті. Публіка зустріла виставу прихильно, кілька тижнів поспіль у театрі були аншлаги. Лесь Курбас поставив «Макбета» просто, без надмірної пишності, проте дуже тонко відчув високий дух трагедії, точно зумів передати силу й розмах емоцій головних героїв.

Щодо особистого життя, то й тут доля не пошкодувала режисерові випробувань. У 26-річному віці (1912), перебуваючи у складі трупи Львівського театру, Лесь Курбас був закоханий у акторку Катерину Рубчакову. Це була дуже талановита жінка, її називали галицькою Заньковецькою. Вона була набагато старша за Леся Курбаса, але вони разом часто грали закоханих, наприклад, у п'єсі «Украдене щастя» Івана Франка Лесь Курбас виконував роль Михайла, Катерина — Анни. Акторка не могла відповісти на почуття свого партнера в житті, оскільки була заміжньою та мала дітей.

Не бажаючи більше переживати муки нерозділеного кохання, Лесь Курбас одного дня освідчився Рубчаковій, але та лише розсміялася. Глибоко ображений, митець намагався вчинити самогубство, вистріливши собі в груди. Утім доля розпорядилася інакше — режисер так і лишився жити з кулею в серці, адже лікар, який урятував життя Лесю Курбасу, побоювся діставати снаряд.

Своє щастя митець знайшов пізніше, у 31 рік. Десь наприкінці 1918 року дехто почав закидати Лесю Курбасу знижену працездатність. Митець почав запізнюватися на репетиції та поводився мляво. Скоро трупа з'ясувала причину дивної поведінки режисера — він закохався в молоду акторку Валентину Чистякову, яку прийняли в лави молодотеатрівців. Усі дуже переживали за Леся Курбаса, а В. С. Василько — теж учасник трупи — наприкінці життя так згадував про ці дні: «Що робити? Як урятувати Курбаса? Це питання гризло душі, роз'ятрювало серця... Нема Лопатинського, нема Долини... Я дозволю собі розкрити нашу таємницю. Одного разу, коли відчай опанував нашими

нервами, ми дійшли до такого рішення: в ім'я врятування Леся Курбаса для українського театру треба Чистякову... вбити!». Звичайно, це був жарт. Валентина Чистякова швидко стала улюбленицею в Молодому театрі, вона виконувала важливі ролі, навіть розпочала викладати пластику й хореографію. Будучи родом із Москви, дев'ятнадцятирічна дівчина опанувала українську мову. У вересні 1919 року Олександр Курбас і Валентина Чистякова одружилися. «Не знаю, чому і як сталося, що я привернула особливу увагу Олександра Степановича, — згадувала акторка. — Одного разу мене з ним — мабуть, з його ініціативи — познайомили. Так, несподівано для мене, почався мій київський роман. Удвох із Курбасом ми багато й подовгу гуляли київськими парками і розмовляли, розмовляли...». Цю зустріч Валентина Чистякова називала «головною подією свого життя».

Театр Леся Курбаса: основні тенденції.

Для Леся Курбаса театр був своєрідною моделлю великого життя. Він сповідував принцип «життя — мистецтво». Н. М. Корнієнко, досліджуючи творчість режисера, зазначає, що «Леся Курбас мріяв перетворити театр на духовний парламент, на “законодавчий” інструмент нового українського життя. Тому плани його — грандіозні. Він має намір створити театр, який природніше було б назвати Театральною Академією або Національним Центром театрального мистецтва».

У березні 1922 року з ініціативи Леся Курбаса був заснований театр «Березіль». Своєрідним епіграфом нового колективу став уривок із поезії норвезького поета Б. Б'єрнсона:

*Я вибираю березіль,
Він ламає все старе,
Пробива новому місце,
Він зчиняє силу шуму,
Він стремить.
Я вибираю березіль,
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх,
Тому, що в ньому сила,
Тому, що він переворот,
З якого літо родиться...*

У першому номері журналу «Барикади театру» за 1923 рік був надрукований маніфест нового театру: «“Березіль” — не догма, хоч вміщає в себе і догматиків. “Березіль” — рух, і коли він ним перестане бути — заперечить своїй назві — взагалі перестане існувати. Він вільна асоціація на динамічних гаслах. Він процес. І він не в театрі тільки, навіть не в мистецтві — а в культурі, в житті. Він хоче завтрашнього дня, бо знає, що прекрасний завтрашній день, і хоче прихилити емоції і свідомість інших до свого устремління. “Березіль” не звужує свого уявлення про культурне завтра до певних рецептів, хоч кожен березілець має право скласти свого рецепта на певний час, як довго життя цього рецепта не обгонить <...>.

“Березіль” твердо стоїть на платформі Жовтня <...>.

Він не напрямок мистецький, хоч як театр виходить із одної школи. Тільки — виходить. Але і це випадок. В ньому можуть ужитися поруч (і уживаються) інтуїт і інтелектуаліст, конструктивіст і експресіоніст, прибічник ідеології пролеткульту й ексцентрик. У ньому не сміє бути тільки стоячої води. Всі дороги ведуть до одного, коли вони дороги, а не місцина. Тому “Березіль” проти академізму, проти естетства і проти безграмотності. “Березіль” проти всякої флегматичності і сонливості. Проти культу “стріхи” і важких чобіт. Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя.

“Березіль” за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність».

Згідно з цим маніфестом, Лесь Курбас вірить у театр майбутнього, у мистецтво нового типу, причому в цьому мистецтві важливу роль відіграє пролетаріат. І в той же час театр має ґрунтуватися на професіоналізмі, на високому знанні.

4 квітня 1923 року Лесь Курбас зробив такий запис у своєму щоденнику: «Експресіонізм — єдине мистецтво нашого віку». Відтоді саме цей напрям модернізму переважає в режисерській практиці Курбаса, навіть остання вистава «Маклена Граса» позначена естетикою експресіонізму. Дисгармонія світу, зневіра людства в еволюційному поступі, передчуття катастрофи, розрив людини з природою призвели до втрати орієнтирів. Експресіонізм повинен був стати маніфестом катастрофи, вираженням історичної аварії, яку О. Шпенглер влучно назвав «Сутінками Європи». При цьому слід пам'ятати, що експресіонізм не є філософією песиміста, радше стоїка, адже апокаліпсис є не кінцем, а тією межею, за якою — нове уявлення про історію, долю, нова логіка життя. Лесь Курбас, творячи експресіоністичну драму, намагався передати трагізм, а не розпач.

Під час роботи над виставами Лесь Курбас зіштовхнувся з проблемою перенесення на сцену складних порухів внутрішнього світу. Режисер прагнув розгорнути людське «Я» й показати всю сукупність психічних станів особистості. Задля реалізації цієї мети митець звертається до філософії А. Бергсона та психоаналізу З. Фрейда. Лесь Курбас використовував ритмопластичні рухи масовки, породжуючи через нервові рухи відчуття невпевненості, тривоги. Вдавався режисер і до застосування кінематографу, демонструючи в кульмінаційні моменти міміку й жести головних персонажів на великих екранах, через що відчуття героя набували масштабності. Найбільш емоційно навантажені фрази персонажів відтворювали за допомогою масовки, породжуючи звукові галюцинації, зойки героя лунали, помножені на десятки й сотні його ж душ. Театр Леся Курбаса завжди був театром із сильним вираженням містифікації, для режисера велике значення мало все: значущість фрази, жесту, речі, метафори, звуку, символу тощо.

Драми М. Г. Куліша в інтерпретації Леся Курбаса.

Інсценізація «Народного Малахія» та аналіз п'єси.

На особливу увагу заслуговують театральні постановки творів М. Г. Куліша. До театральних шедеврів 1930-х років цілком справедливо зараховують п'єсу «Народний Малахій». Вона витримала три редакції, після

чого була заборонена для показу. Авторам закидали викривлення картини становлення соціалізму та ідейну плутанину. Перший варіант п'єси був представлений трупі 1927 року в Одесі, коли колектив відпочивав біля моря. Уже 3 березня 1928 року Лесь Курбас поставив спектакль, проте першу редакцію заборонили вже через місяць. Другий варіант також не задовольнив цензуру, тому до 1929 року автор і режисер працюють над третьою редакцією, але навіть вона не витримала критики й 1930 року (після гастролей у Києві, Дніпропетровську й Херсону) виставу остаточно забороняють. Микола Хвильовий високо поцінував роботу М. Г. Куліша, поставивши п'єсу поряд із роботами М. В. Гоголя й О. С. Грибоєдова: «Тільки епохальні п'єси викликають такі дискусії, яку викликали “Народний Малахій” і “Мина Мазайло”. Тільки обмежені люди не розуміють, що саме такі п'єси і роблять в театрі епоху».

Героєм твору є поштар Малахій Стаканчик. Не випадковим є ім'я Малахій. Так звали останнього пророка у Старому Заповіті. У перекладі з івриту «Малахій» означає «вісник мій». У Біблії пророк викриває недостатню старанність народу, засуджує відхід від віри, погрожує нечестивцям судом Божим та передбачає пришествя Месії. Саме цей образ імпонує Миколі Кулішу та Лесю Курбасу. Герой п'єси замурувався в комірчині на час революції і під час свого схимництва вибудував новий проект розвитку суспільства. Очевидно, що реформи «білих» і «червоних» викликали протест у душі Малахія, тож він, після виходу з комірчини, проголошує курс на «блакитну реформу людства». У цьому також можна простежити певний символізм, адже блакитний колір традиційно вважався кольором мудрості, також він асоціюється з небом, щирістю, чистотою, спокоєм та кольором щастя (пригадати хоча б М. Метерлінка та його твір «Синій птах»). Отже, Малахій покидає свою родину, незважаючи на прохання дружини, дочок та кума залишитися, чоловік має мету — дістатися столиці та втілити власну «блакитну реформу» в життя. Під час подорожі Малахій переконується, що революція не змогла змінити людську природу, тому він проповідує моральне самовдосконалення. Проте його ідеї визнають лише в психіатричній лікарні. Ні рідні, ні представники влади, ні робітники на заводі не слухають Малахія.

Лесь Курбас вирішив поставити «Народного Малахія» в жанрі філософської притчі, що мала б риси трагікомедії. Так, перша дія репрезентує комедійну стихію, яку створюють побутові дрібнички та фольклорне забарвлення. Пародійними видаються й страждання Стаканчихи, яка свій ритуальний лемент перериває банальними вказівками. Деякі науковці, розглядаючи першу дію, проводять паралелі між твором У. Шекспіра «Король Лір», щоправда дещо іронічно трансформованим. Справді, спроби молодшої дочки (Любові) повернути батька, божевілля головного героя, загибель дочки у фіналі — усе це дійсно нагадує безсмертний твір англійського драматурга.

Далі режисер намагався конструювати не стільки об'єктивний світ, скільки світ напівреальний, витворений свідомістю Малахія. Іронізуючи над прагненням перебудувати людину, Лесь Курбас виставив на сцену «реформаторську машину» з різних знарядь праці — плуга, рала, деталей трактора тощо (пізніше Курбаса обвинувачували в осміюванні сентенції

Ф. Енгельса про те, що «праця створила людину»). У цю машину почергово закладали «грішників», яких Малахій хотів реформувати. Машина починала працювати — оберталися колеса, ішов дим. Під час роботи машини виконання «Милості мира» Дегтярьова змішувалося з виконанням «Інтернаціоналу». «Реформовані» вилітали ангелоподібними істотами з рожевими крильцями та летіли у «голубу даль», яку імітували блакитні кола з жовтими центрами позаду сцени. Це був гротеск реформи українського народу. Режисер створював середовище, у якому співіснували іронія та печаль, вульгаризм і одухотвореність, віра та розбиті ілюзії. Невипадково критика вбачала в поведінці Малахія елементи донкіхотства. Це й справді була неоднозначна роль: публіка, не встигши посміятися над головним героєм, уже йому співчувала й симпатизувала. Грав Малахія близький друг Миколи Куліша та Леся Курбаса — М. М. Крушельницький. Головний герой дійсно скидався на персонажа твору Мігеля де Сервантеса, проте донкіхотство Малахія, його месіанство перетворюється на фанатизм. Усі, кого зустрічає герой на своєму шляху, страждають. Санітарка Оля, повіривши у слова чоловіка про те, що її коханий повернеться до неї, пізніше опиняється в салоні мадам Аполінарії (публічному домі). Туди ж потрапляє й Любуня, найменша дочка Малахія, яка пішла на пошуки батька. Любуня закінчує життя самогубством, а її батько просто переступає через труп, бажаючи й далі проповідувати свою «голубу мрію».

Смішний і трагічний водночас Малахій прагне зруйнувати бездуховність, яка настала після революції (адже, якщо Бога немає, то, згідно з логікою Івана Карамазова, усе дозволено). Теза про загибель деміурга змусила задуматися про проблему вибору й відповідальності: хто має право ухилятися від вибору, хто має зробити вибір за усіх, якщо не існує ні суду, ні покарання? Почуття свободи й волі неминує породжує тривогу, бо коли Бог наказав Авраамові принести в жертву сина Ісака, то Авраам не сумнівався в тому, що до нього звертався Вседержитель. Тепер же Ж.-П. Сартр поставив низку питань: «І якщо я почую голоси, то що доведе, що вони доносяться з небес, а не з пекла чи підсвідомості, що це не наслідок патологічного стану. Що доведе, що вони звернені саме до мене? Чи дійсно я призначений для того, щоб нав'язати людству мою концепцію людини й мій вибір? У мене ніколи не буде ніякого доказу, мені не буде дано ніякого знамення, щоб у цьому переконатися». Малахій подібними питаннями не переймається, він переконаний, що ніхто не бачить тих прав, які «надавала революція людині! Істинно потрібні оновлені очі, щоб бачити їх!», тож його завдання — відкрити людям очі. Він відкрив свободу, але не розуміє, що власну відповідальність повинна нести кожна людина, не тільки він. Із найкращих міркувань головний герой покладає на себе місію реформатора, проте не зважає, що все більше й більше відходить від власних настанов, стаючи егоїстом. Малахій не задумується про майбутнє своєї родини, не дбає про долю Олі, а його репліки все більше й більше нагадують монолог, він ніби не чує інших. Якщо в першій дії урочистий тон Малахія вивищує його над іншими, то в наступних частинах його пафос набуває абсурдного й комічного звучання.

У п'єсі Лесь Курбас сповідує принцип амбівалентності. У комірчині режисер змушує Малахія читати Біблію та твори К. Маркса таким чином зіштовхуючи дві різні логічні площини; далі намагається поєднати романтику й фарс, психологічний гротеск та іронічну мелодраму. Навіть сам Малахій, з одного боку, постає месією, пророком у високому духовному сенсі, але з іншого боку, перед нами псевдогерой і антипророк. Так само як і радянська влада пропагувала різні свободи, Малахій лише декларує істини, на ділі ж він відходить від власних ідей. Навіть у публічному домі, (цю сцену Лесь Курбас подавав як фінальну оргію божевілля), коли Агапія повідомила, що *«Любина зависилась!»*, Малахій відповідав: *«Не тривожтесь, вірноподанко, вона не зависилась, а потонула в морі... Більш точно — в голубому морі...»*. Ім'я найменшої дочки є символічним — смерть Любові є знаком-метафорою загибелі головної цінності. Тут можна простежити ще одну паралель, адже в Біблії сказано, що «Бог є Любов», таким чином Лесь Курбас разом із Миколою Кулішем обігрують ніцшеанське «бог помер». Показово також, що Любов гине в домі, де торгують любов'ю. На сцені Лесь Курбас змусив хор дівчат та відвідувачів публічного будинку рефреном повторювати слова Агапії: *«Зависилась! Зависилась! Ваша донечка зависилась!»*. Після цього клієнти втікали у спідній білизні, розбігалися працівниці. Малахій залишався сам-один. І тут дуже виразно виявляється ще одна тема Дон Кіхота — самотність «маленької людини», яка хотіла стати чимось більшим, але заблукала. Герой прислухається лише до себе, зовнішнє середовище існує для нього лише як можливість викладати свої думки та концепції. Він веде діалог із самим собою. Утопіст Малахій за фахом був поштарем, зв'язківцем, до речі пригадаймо, що означає ім'я головного героя, проте йому не вдається знайти адресата. Завершення твору трагічне, кульмінаційним моментом є зображення Малахія, що грає на своїй дудці: *«Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, незважаючи на те, що дудка гугнявила і лупала диким дисонансом»*. Догоряла свіча. Згасала вистава-притча про трагічну ілюзію, але дудка продовжувала грати.

Лесь Курбас намагався представити публіці містичну й метафізичну виставу, яку можна було інтерпретувати як притчу, як трагікомедію, як попередження. Критика зустріла постановку п'єси неоднозначно. Велика кількість відгуків була позитивною, митці одностайно визнали майстерність режисера, проте часто лунали й звинувачення на адресу Леся Курбаса: «Критичні стріли “Народного Малахія” спрямовані не проти окремих негативних сторін нашого життя, а проти самого процесу розвитку і зміцнення української соціалістичної державності й культури», — такий відгук можна знайти у статті З. Гуревич у журналі «Критика» за 1928 рік. У той же час К. Кравченко в «Пролетарській правді» за 1929 рік підкреслював: «Виставу ми вважаємо великою, епохальною подією в історії нашого театру. Тут на всю потугу розгорнувся величезний режисерський талант Курбаса, що привів до нечуваної гармонії...».

Лесь Курбас на вимогу влади кілька разів змушений був переробляти «Народного Малахія», але все одно зрештою п'єса була заборонена.

Проблематика п'єси «Патетична соната».

Матеріалом для п'єси послужили реалії революції та громадянської війни. Центральними образами є Ілько Юга — сором'язливий хлопець, який «вірить у Петрарку і вічну любов», та піаністка Марина, у яку головний герой безтямно закоханий. Марина постійно грає на піаніно «Патетичну сонату» Людвіга ван Бетховена. Дівчина під іменем Чайки відстоює самостійність України, у той час як її батько поки що вагається між самостійниками, соціалістами, більшовиками. Цікаво, що Ступай-Ступайченко, захоплюючись Україною, стверджує, що автором «Патетичної сонати» має бути українець, а на заперечення дочки говорить: «Значить, мати була українка».

М. Г. Куліш подає нам розповідь від першої особи, що не дуже типово для драматичних творів, тут можна простежити своєрідний перегук із твором Миколи Хвильового «Я (Романтика)», адже обидва герої врешті-решт жертвують найдорожчим на благо партії (показово, що в обох творах діє персонаж на ім'я Лука). Будучи несміливим, Ілько Юга (це його «я» знаходиться в центрі п'єси) написав сто тридцять листів до своєї коханої, але знищив їх, бо не наважувався підійти та заговорити до дівчини. Нарешті він наважується зробити перший крок, але зустрічає в дверях Марини офіцера — Андре Пероцького, який благає дівчину посвятити його в лицарі. Марина думає, що Андре допоможе їй утвердити національні ідеали, пізніше, коли Андре потрапить до рук червоних, вона попрохає Ілька допомогти влаштувати втечу хлопця.

Текст твору «Патетична соната» перейнятий релігійними мотивами. Одним із них є згадка Великодня, адже дія відбувається фактично напередодні найбільш значущого для християн свята. Перед Великоднем обов'язково відбувається літургія — спеціальне богослужіння. У християнстві під час такої служби приносять безкровну жертву Богові та подяку. Літургійна жертва має бути актом любові, адже й Христос постраждав за світ заради звільнення людства від гріха. Жертву приносять, щоб очиститися, а у творі Ілько, Марина зогрішили — Марина тим, що не була чесною з хлопцем, коли просила звільнити Андре, а Ілько — тим, що зрадив своїм ідеалам. Отже, обидва персонажі стають жертвами. Ілько виказує Марину, а також зізнається сам у своєму злочині. Для героїв воскресіння не настає, оскільки обидва почали жертвоприношення, будучи «нечистими».

«Патетичну сонату» можна розглядати як драму абсурду, адже твір базується на парадоксах. Перший парадокс — це настання Великодня в революційну весну. Автор намагається поєднати два антагоністичних світи — християнський та більшовицький, революційний. Другий парадокс — життя різних верств населення під одним дахом. Так, у підвалі мешкають робітник Оврам та його дружина Настя, на першому поверсі живе вчитель Ступай-Ступайченко з донькою Мариною, вище — генерал Пероцький, на горищі — студент Ілько та повія Зіна. Згідно з поетикою театру абсурду, герої не можуть спілкуватися один з одним — вони просто не чують свого співрозмовника, не розуміють його.

Музичне тло надзвичайно важливе для композиції твору, воно створює емоційне напруження, визначає ритм дії. «Патетична соната» пробуджує почуття кохання в головного героя, натомість для батька Марини звучання акордів зіставне з патріотизмом. Ілько також небайдужий до музики, зокрема, він учить грати на геліконі (музичний духовий інструмент). Цей інструмент дуже схожий на змія, тому прагнення Ілька грати так, щоб «гасити зорі на небі» можна інтерпретувати як торжество темних сил, адже кожна погасла зоря здавна в українському фольклорі символізувала чиюсь смерть. Цікаво, що назва музичного інструменту походить від грецького «геліос» — сонячний, яскравий, тож маємо іронічну пародію — музичний інструмент, який вирізнявся своєю здатністю сяяти, перетворюється на удава-душителя світла. Інколи в п'єсі зринає образ Арго. Це своєрідна алюзія на Ковчег — засіб порятунку, однак корабель безслідно зникає уві млі.

Проблематика та особливості постановки п'єси «Маклена Граса».

Постановка вистави «Маклена Граса» стала останнім акордом у «вільній» творчості Леся Курбаса. 1933 рік... Рік голодомору, рік світової економічної кризи, рік становлення фашистської Німеччини, рік самогубства Миколи Хвильового. Звичайно, усі ці реалії тогочасного життя не могли не позначитися на творчості митців. За жанром «Маклена Граса», як і «Народний Малахій», тяжіла до філософської трагікомедії.

Дія у творі відбувається в Польщі, охопленій економічною кризою. П'єса «Маклена Граса» стала спектаклем про деформацію логіки розвитку світу, коли на перше місце виходять вторинні цінності, якими є гроші та партійні інтереси. Як стверджують науковці, сюжет для драми М. Г. Куліш почерпнув із газетної замітки. Там ішлося про арешт збанкрутілого капіталіста, який знайшов вельми цікавий вихід із скрутного становища: маючи страхові внески, він найняв за 500 злотих безробітного, щоб той убив його. Після вбивства годувальника родина мала б отримати гроші. Однак чоловіка заарештували й кинули до в'язниці. М. Г. Куліш переосмислює зміст газетного повідомлення й пише свій останній твір «Маклену Грасу».

Одним із головних героїв п'єси є маклер Юзеф Зброжек, який працює на пана Зарембського — фабриканта. У Леся Курбаса Зброжека грав Й. Й. Гірняк. На початку вистави цей персонаж перебуває в чудовому настрої, він сміється й жартує, оскільки сподівається за безцінь на аукціоні викупити фабрику свого господаря — пана Зарембського. Тріумф Зброжека Й. Й. Гірняк передає за допомогою легких рухів, пластичності, грайливості персонажа.

Коли пан Зарембський дізнається про своє банкрутство й про плани Зброжека викупити фабрику, то робить пропозицію руки й серця дочці Зброжека — Анелі. Щоправда, батько не радить Анелі погоджуватися, а пропонує кілька днів зачекати. Передбачливий і успішний, на цей раз маклер прорахувався, також ставши банкрутом. На сцену повертається вже зовсім інший актор — він морально знищений, розгублений. Тепер Зброжек уже не жартує, піджак у нього обдертий, брудний, пом'ятий. Він ледве впізнає дочку й дружину, а потім жакливо лається й у нього починається напад астми. Режисер показує, що Зброжек вирішив закінчити життя самогубством і навіть перекинув

шнурок через балкон, однак це лише художній прийом, щоб ошукати глядачів, бо насправді маклер не збирається помирати. Його гнітить себелюбство: як це він, такий завжди успішний і передбачливий, прогавив момент свого краху?! У цей же момент Зброжек знаходить, як йому здається, вихід. Він планує повернути аферу: заробити на власній смерті. Задля цього маклер застрахував своє життя, тому, якщо його вб'ють, родина Зброжика отримає страховку й зможе розрахуватися з боргами та навіть викупити фабрику. Герой постає втіленням homo ludens, він ретельно продумає нюанси своєї смерті, ще й тишиться, що всіх здорово надурить. Гра у смерть постає апогеєм експресіонізму, адже Зброжек не просто вирішує померти, він насмілюється визначити ціну життя. Єдина трудність для нього полягала в тому, що слід було десь відшукати вбивцю для самого себе.

Ще однією вельми цікавою постаттю у творі є філософ-жебрак Ігнацій Падур, який мешкає в собачій будці (його грав М. М. Крушельницький). У загальному розвитку сюжету цей образ посідає незначне місце, оскільки в конфлікті майже не бере участі. Проте його роль важлива для розуміння концептуально-символічного аспекту драми. Колись Падур був знаменитим музикантом, однак покинув своє покликання через те, що став не потрібним владі. Його місце посіли інші, ті, що є зручними, як зазначає сам герой, бо «грають на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові».

Падур має себе за видатного філософа (можна провести аналогію між його життям у буді та життям Діогена Синопського в діжці), шляхетні манери видають колишнього аристократа, він уявляє себе чи не Сократом, проте на прості запитання Маклени чоловік дати відповіді не може (дівчина запитує, чи має він матір, для чого поліз у будку). Після невдалих розповідей про основу світобудови Падур стає самим собою — зневіреним інтелектом-скептиком. Маклена, яка на той час захоплена революційними ідеями та ватажком комуністів, радить Падуру вступити до лав протестуючих, однак філософ відповідає, що все це є лише юнацькими фантазіями та мріями, він вказує, що «соціалізм — це буде лише друга після християнства світова ілюзія».

Маклена Граса є дочкою пролетаря Стефана Граси (до речі, він працює на фабриці Зарембського, хоча частково через хворобу, частково через загальний страйк на роботу не ходить). Її родина потерпає від бідності, вона, батько та маленька сестричка Христина практично гинуть від голоду. До того ж господар вимагає плату за квартиру, погрожує викинути сім'ю на вулицю. Доведена до відчаю, Маклена вирішує заробити гроші, пішовши на панель. Стан психологічної розгубленості дівчини передають мотиви дощу й вітру, темряви й холоду. М. Станіславський розповідав, як режисер поставив цю сцену: «Дивовижну гру з парасолями створив Курбас у цій масовці. Коли дощ ушухав — затихав і прелюд Шопена, перехожі на якусь мить зупинялись, закривали парасолі, струшували краплі. У цю мить Маклена жвавішала, з відчайдушною енергією намагаючись привернути до себе увагу самотніх чоловіків. Та ось дощ раптом переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі, розкриваючись, здіймалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі. Похилі площини

сценічного оформлення чітко вимальовували силуети байдужих людей, а їхні парасолі, наче живі істоти, промовляли про характерні особливості своїх володарів. Ця, одна з найвдаліших у виставі, сцена була бездоганно вирішена і психологічно, і пластично, і музично». Отже, Лесь Курбас використав дві стихії — витворену людиною музику (Ф. Шопена) та природу — шум дощу. У поєднанні вони створювали атмосферу тривоги, вражаючи глядачів своєю дисонансною органічністю. Коли Маклені (до речі, роль дівчинки виконувала Наталія Ужвій) «пощастило» й до неї підійшов «клієнт», дівчина зрозуміла, що не може продавати саму себе. Цей момент Лесь Курбас вважав переломним, тому, коли героїня підносила долоню до скроні, усе місто перед її поглядом розколювалося. Режисер досягав цього за допомогою зміни кута проекції, світовою ілюзією руху пейзажу. Таким чином глядач бачив світ очима Маклени, відчував зміну її точки зору, переживав зрушення у свідомості дівчинки. Героїня дорослішала, перед нею руйнувався Всесвіт, усе те, у що вона вірила.

Прагнучи загострити сюжет, М. Г. Куліш поставив батька Маклени перед вибором: пристати на пропозицію Зброжека й вбити його та отримати за це вкрай необхідні для родини гроші. Ця дилема дуже важка, адже Зброжек постає своєрідним «ворогом» родини Грасів — його донька принижувала Маклену, а сам він змушував Стефана ставати перед собою на коліна. Моральний вибір Граси такий: «Я задля своїх дітей на коліна стану, а задля твоїх вбивати й тебе не стану. Хотів ще раз перед своєю загибеллю на мені заробити!». По-перше, бачимо, що чоловік не може позбавити дітей батька, оскільки розуміє, життя — найвища цінність, жодні гроші не зможуть замінити рідну людину, її піклування; по-друге, Стефан обурений тим, що Зброжек навіть перед смертю ладен використати його. Маклена випадково підслуховує цю розмову й зголошується вбити Зброжека. Дівчина налаштована рішуче. Натомість маклер думає обманути Маклену й дати їй меншу суму, ніж вони домовлялися. І тут автор знову змінює колізію драми. Розуміючи, що її бажать ошукати, дівчина рве злоті й стріляє в Зброжека. Таким чином, аспект «гроші заради життя» змінено на інший — «життя заради протесту».

Символічним у драмі є й те, що автор відтворює соціальну ієрархію в суспільстві, поміщаючи основних персонажів в одному будинку. Лесь Курбас на сцені також відтворив цей факт. Нагорі, у найкращих апартаментах, мешкає пан Заребський, ганок відведено Зброжекам, Граси ж живуть у підвалі. Такий тричастинний поділ символізує модель світобудови — рай, чистилище та пекло. Водночас М. Г. Куліш ніби нагадує, що багатство й бідність знаходяться поряд, тому доля може легко перемістити особистість з одного поверху на інший.

У творі Маклені 13 років. Це персонаж, як зазначає Н. М. Корнієнко, нагадує Джульєтту, хоча «з відсилом до еквіваленту — “дитина”, “немовля”, “ангел”, “ближній до Бога”. Тому у Маклени особливі права. І коли смерть дано здійснити їй — у цьому є особливо драматичне звинувачення життя. Теза Достоевського про сльозу дитини трансформується в реальність “плати” за неї смертю того, хто уособлює світ зла». Юрій Шерех відзначив, що одним із

головних мотивів у творі є мотив розчавленого дитинства. Проте образ Маклени, безрозсудної, наївної бунтарки, яка продовжує боротися, протестує, бунтує, коли всі інші, можливо, мудріші й досвідченіші за неї, переконують залишити надії, в усій Кулішевій творчості є втіленням сподівань самого автора. У дівчинці втілене найвище призначення людини як стоїка в хаотичному світі, де панує морок і темрява, де перемога неможлива в принципі. Радянська критика дуже гостро відреагувала на постановку п'єси «Маклена Граса», оскільки вважали, що коли діти стають убивцями — суспільство є на краю безодні, адже діти — це майбутнє. Критики вважали, що, зробивши Маклену вбивцею, М. Г. Куліш заперечував майбутнє Радянського Союзу. Мабуть, через це «Маклена Граса» й стала останньою п'єсою, яку створили Микола Куліш та Лесь Курбас, адже невдовзі після прем'єри обох митців було заарештовано й відправлено до таборів, а потім страчено.

В основі багатьох творів М. Г. Куліша знаходиться традиційна неоромантична концепція, конфлікт героїв із реальністю, хоча вирішує конфлікт письменник за допомогою експресіоністичної поетики. Розглянувши шлях головних героїв п'єс «Народний Малахій», «Патетична соната», «Маклена Граса», можна зробити висновок, що автор демонструє глухий кут, у якому опинилось суспільство. Малахія Стаканчика, Ілька Югу, Маклену Грасу об'єднує прагнення знайти вихід із брудного повсякдення. Усі вони мають мету, яка полягає в намаганні переробити світ відповідно до своїх мрій. Малахій хоче змінити реальність за допомогою своєї «голубої мрії», Ілько та Падур покладаються на силу мистецтва, а Марина й Маклена схилиються до збройної боротьби. Проте всі вони терплять поразку, таким чином Куліш сповідує принцип неподоланності зла й несправедливості світоустрою. Однак митець переконаний, що бунт потрібен, бо він дозволяє зрозуміти цінність життя. Це своєрідне поєднання ніцшеанських принципів *amor fati* та *odium fati*.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПРЕДСТАВНИКІВ «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ». ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ ЧЛЕНІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

«Празька школа».

Після поразки національно-визвольної боротьби в Україні (1917–1920) значно збільшилася українська діаспора. Так, одним із помітних осередків української еміграції в той час стала Прага. Уряд Чехословаччини з розумінням поставився до емігрантів з України. Люди отримали змогу здобути вищу освіту, вільно працювати, розвивати власні культурні традиції. Тут відкрили Український університет, де викладали Д. І. Дорошенко, В. М. Кубійович, Д. І. Чижевський та інші науковці, чиї доробки гідно представили Україну у світі. Разом із тим із культурним життям у Празі тісно пов'язана діяльність значної кількості українських митців.

«Празька школа» — умовна назва письменників-емігрантів, які покинули Україну в 20-х роках ХХ століття й певний час працювали на ниві художнього слова в Празі. Безперечно, це лише формальна ознака. Більш суттєвим

чинником, що дав змогу дослідникам об'єднувати митців в одну групу, стала ідеологія сильної людини, державника, аристократа. «Пражанам» притаманний певний волюнтаризм, їм імпонували думки Ф. Ніцше про надлюдину. До представників «Празької школи» належать Є. Ф. Маланюк, О. І. Теліга, Ю. Ю. Дараган, Л. М. Мосендз, Олег Ольжич, Н. А. Ливицька-Холодна. Поразку в громадянській війні ці майстри слова сприйняли не як крах усіх систем і не впали в розпач на протигагу старшому поколінню письменників-емігрантів (М. К. Вороний, Олександр Олесь, В. І. Самійленко). Вони гуртувалися навколо відомого мецената, ідеолога українського націоналізму Д. І. Донцова й поділяли його ідеї щодо формування нового типу українця — національно свідомої особистості, патріота рідної країни. «Пражани», щоправда, не поділяли думки про силове протистояння, вважаючи, що основною зброєю має бути «стилос». Д. І. Донцов допомагав письменникам друкуватися в журналі «Літературно-науковий вісник» («Вісник» з 1933 р.). Д. І. Донцов усіляко намагався сприяти відродженню волі нації до життя, хотів утвердити владу меншості («касту ліпших людей»). При цьому такою «кастою» мала стати аристократія, яку поповнювали б лише найкращі представники нації, високоморальні, високодуховні люди. Д. І. Донцов хотів перевиховати українців, здолати принцип «крайньої хати», пасивність українського народу. Такі погляди здобули підтримку з боку поетів «вісниковської», або «Донцовської квадриги». Д. І. Донцов, публікуючи на сторінках журналу «Вісник» твори Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Леоніда Мосендза й Олени Теліги, вважав, що саме ця «квадрига» (четвірка) спроможна підняти український дух. На переконання Д. І. Донцова, основна функція митця — виховувати націю. У цьому позиції Є. Ф. Маланюка розходилися із світобаченням ідеолога українського націоналізму. Поет був переконаний, що роль митця не зводиться до виконання службової повинності. Він усіляко обстоював тезу про те, що «мистецтво — вічний абсолют, які б напрямки не були, тому всі закони над мистецтвом безсилі».

Пражани не мали жодних організаційних структур, не видавали маніфестів, не складали статутів, не вели обліку своїх членів. Формально вони не становили літературного угруповання. Літературознавець Ю. Г. Бойко стверджує, що в цих митцях багато «індивідуального, свого у стилі й в лірико-тематичному засягові. Але всі вони споєні єдністю духу, ідейною спрямованістю шукань. Усі вони окрилені пафосом національного пориву». Словацький дослідник М. Неврлий доводить, що «всі ці поети були зближені світоглядно, стильово й тематично. Їхня творчість викликала низку наслідувань, для їхнього й пізнішого поколінь стала школою».

Представники «Празької школи» прагнули відродити в українській літературі тип вченого-митця. Їхні поезії сповнені алюзій на історичне минуле Київської Русі, культуру Еллади. Наприклад, у Є. Ф. Маланюка образ України виростає до образу Давньої Греції. Поет ставить риторичне питання: «Куди ж поділа, степова Еллада, / Варязьку сталь і візантійську мідь?». Таким чином, поет натякає на колишню могутність Київської Русі, коли всі європейські країни змушені були рахуватися з міццю держави, а королі Німеччини, Франції

мали за честь одружитися з дочками Ярослава Мудрого. Митець простежує боротьбу двох тенденцій в історії України. З одного боку, він говорить про еллінську культуру, адже на цінностях Давньої Греції вихована вся сучасна Європа; з іншого боку, Є. Ф. Маланюк зазначає про силу норманської руки, що звільнила Київ від хозар. Отже, поєднання сили й краси, культурності й патріотизму повинно привести до процвітання України:

*Там обертав в державну бронзу владно
Це мудре злото — кремезний варяг,
І звідтіля ж воно текло безладно
Під ноги орд — на кочовничий шлях.*

Раніше степ становив собою незахищений простір, який вабив кочовиків (половців, печенігів, торків, монголо-татар). Це був своєрідний «коридор» для завойовників, але для автохтонного населення степ асоціювався з неспокоєм, ворожою територією. Родючі ґрунти виявлялися приреченими на руйнацію, тож потребували гарного захисту, «варязької сталі», як висловився Є. Ф. Маланюк.

У поета Україна постає не лише в образі степової Еллади, але також і в образах Антимарії, покритки, зґвалтованої жінки, Мадонни степів. Подібні інтенції створюють образ скаліченої цивілізації, гірко звучать слова: «ти коханка, а не мати». Щоправда, при цьому митець благає пробачення в країни як у знедаланої матері:

*Я припадаю знов до Твоїх ніг, —
Прости, прости, — молю, невтішний митар,
Прости, що я — останній печеніг,
Прости, що я не син, не син Тобі ще,
Бо й Ти — не мати, бранко степова!*

Цікаво, що Є. Ф. Маланюк використовує різне написання займенників *ти* та *твоя*. Спершу він пише їх із маленької літери, демонструючи таким чином свою зневагу. Можна припустити, що тут автор говорить не про Батьківщину-державу, а про батьківщину-територію, де він народився, але не став її сином.

Поезії Є. Ф. Маланюка більш пізнього періоду містять трохи інакші акценти. Потроху згасає амплітуда волонтаристських поривів, натомість з'являється елеґійність, медитативність. Кохання, тема якого бурхливо порушувалася в ранніх творах (у поезіях, присвячених Н. А. Лівичкій-Холодній):

*Як перший пелюсток весни —
Ваш променистий лист.
І знов, і знов в казковій сні
Ці дні перелились.
І знов веселий вітер п'є
Цей вогкий дух землі,
І серце збуджено мое
Сплітати циклі літ.*

Тепер подібні мотиви відходять на другий план, поступаючись місцем більш філософським роздумам над швидкоплинністю людського життя. Поезія останнього періоду має більш автобіографічний характер. Тут і згадки про

рідних, і про край дитинства, конкретні адресати, гостре переживання своєї самотності, як у віршах «Ностальгія», «Серпень», «Ранок», «Мушу випити келих до краю — Полиновий мед самоти...».

РАНОК

*Білий серп у ранішній блакиті —
Мертвою медузою місяця.
Гори велично висяться,
Лісом карпатським вкриті.
Роси — рясними: слізьми,
Дим ніби жертва над ватрою.
Час зупинився, і ми
Завмерли з малою Катрею —
В молитві, що несе ввись
Нерухомо, як лет космічний.
Ось зовсім поруч: вічність
— Блакитна близь.*

Олег Ольжич, син Олександра Олеся, вважав творчість свого батька минулим етапом, зазначаючи, що вірші останнього надто перейняті ліричними мотивами й не здатні підняти на боротьбу, а отже — нічим не допоможуть поневоленій нації.

Цикл «Залізо» (збірка «Рінь») покликаний відобразити новий щабель. Тут реалії мирного життя показані поряд із романтикою битв. Буденні клопоти, будучи приємними, у той же час одноманітні й надокучливі для відважного лицаря. Герой Олега Ольжича — грек, вікінг, кельт (самі ці народи впливали на формування української нації) — це відчайдушний сміливець, якого гнітить бездіяльність. Його не вабить багатство, розкіш; свій порятунок від нудьги він вбачає в боротьбі, у походах. Героя навіть не лякає можлива смерть:

*А стріли, як злива.
Десь кочовник невідомий мою наклада,
В день такий смерть — як цілюща холодна вода.*

Дещо окремо від решти пражан знаходиться творча постать О. К. Стефановича. Його поезія здебільшого — це суголосні сквородинівським роздуми філософа-самітника. Він вважав, що не активне втручання на часі, не програмові гасла, а саме глибина осмислення проблеми, мудрість має допомогти Україні. О. К. Стефанович більше тяжіє до споглядального типу. Він досліджує історичне минуле, відшукує в ньому витoki державності, розглядає причини, що призвели до занепаду культури Київської Русі.

СОН ПЕРУНА

*Зростає грім Дніпрових струн,
Замурували хмари обрій...
Як ніч, нахмурився Перун, —
Його обурило сон недобрый,
Таке ввижалося йому:
Чужий, нахабний хтось приходив
І насміхався: "Затамуй,*

*коли ти бог, Дніпрові води...»
І котить гнів стара душа,
Кремінно витесана з дуба:
У хмарах — темрява й пожеар,
У хмарах — рокоти і труби.
Реве та стогне Дніпр у млі,
Земля здригається, як в трясцях...
І шепчуть злякано в селі:
«О, він ніколи їм не дасться...».

*Як срібно скрізь! Куди не кинь,
Усе виблискує, іскриться...
Як чисто може засвітиться
Земне в небесну голубінь!
Душа окрилена, окріпла:
«Кому хвалу свою пошлю?!»
Не день в саду моїм, а шлюб
Блакиті ясної і срібла.*

Поети-пражани усвідомлювали самоцінність мистецтва й свою приналежність до української нації, тож прагнули поєднати художню діяльність із націотворчими завданнями. Продовжуючи кращі традиції неокласиків, ці майстри слова намагалися представити світові вченого-митця, поєднати раціональне начало та емоційну складову.

Нью-Йоркська група.

Поезія, будучи своєрідним мовним феноменом, репрезентує багатоаспектне ставлення до реалій буття.

Після 50-х років головна сцена української закордонної літератури переміщається на Захід, до Сполучених Штатів Америки та Канади. Саме сюди емігрувала переважна більшість людей, які народилися в Україні в 20-ті — 30-ті роки ХХ століття, але змушені були емігрувати за кордон. Ці особистості, на відміну від своїх батьків, були носіями двох культур — української та західної.

Отже, літературна організація, відома під назвою Нью-Йоркська група, була заснована 20 грудня 1958 року в кав'ярні «Павич» у Нью-Йорку. Богдан Бойчук, Патриція Килина, Юрій Тарнавський за кавою обговорювали можливі перспективи розвитку української літератури й вирішили видавати журнал «Нові поезії», а себе називати Нью-Йоркською групою. Журнал побачив світ уже 1959 року, а надрукувати свої твори в ньому вирішило сім поетів: Емма Андієвська, Богдан Бойчук, Женя Васильківська, Віра Вовк, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський. Трохи згодом до них приєднався Юрій Коломієць, Олег Коверко, Роман Бабовал, а у 80-ті роки — Марія Ревакович. Митці, яких об'єднують назвою «Нью-Йоркська» група, не мали якихось певних загальних ідей, спільних естетичних позицій, майже кожен митець підкреслював свою унікальність та неповторність індивідуального стилю. Як зазначав Юрій Тарнавський, Нью-Йоркська група «власне організацією не була, бо не мали ми виборів, членських внесків, сходин і т. д. Не мали ми голови, ні

скарбника, ні секретаря. Були ми друзями, колегами, і об'єднувало нас не так те, що ми мали спільного із собою, як те, чого не мали спільного з довколишнім світом, себто зі старшим поколінням українських письменників. Був це, у першу чергу, факт, що дозрівали ми всі на еміграції й наше ставлення до України було цілком інакше, ніж ставлення старших. Іншим негативним спільним була в більшості з нас відраза до традиційних літературних форм». Емма Андієвська, після того, як група майже перестала існувати заявила таке: «Групу мусять єднати якісь спільні принципи. Спільних принципів із тими, кого зараховують до Нью-Йоркської групи, я ні з ким не маю. Я — кіт, який ходить сам». Представникам угруповання навіть важко були визначитися з тим, хто ж таки запропонував назву для їхньої літературної організації. Та сама Емма Андієвська 1988 року зазначила, що «якби 1957 р. я не приїхала до Нью-Йорку, то так званої НЙГ не було б». Трохи м'якше висловлювалася Віра Вовк, зазначаючи, що між учасниками групи була дружба, але водночас й «автономія думки і смаку». Насправді ж, незважаючи на заяви представників групи про свою виняткову індивідуальність, між ними була близькість як духовна, так і поетична. Спільні принципи в них були, хоча й не мали форм колективно підписаних маніфестів. Чинником, своєрідною домінантою, що об'єднувала всіх поетів, було спільне завдання: створити вільну, радикальну літературу, повністю відірвану від «рідних» традицій, від хуторянства та провінціалізму. Від самого початку представників Нью-Йоркської групи єднало неприйняття пафосності, народництва, сентиментів, традиційних кліше. Назва групи відображала не географічне розташування (адже не всі представники угруповання проживали в Нью-Йорку. Вони мали домівки в інших містах США чи взагалі в інших країнах. Емма Андієвська, наприклад, мешкає в Мюнхені; Віра Вовк проживала в Німеччині, потім у Бразилії). Думається, що назва групи експлікує певний символізм. Митці ніби протиставляли себе засновникам журналу «Київ», що виходив в Америці. Назва «Київ» є дуже промовистою. Видавці, напевно, хотіли підкреслити, що за будь-яких умов, куди б їх не закинула доля, вони завжди лишатимуться українцями й вважатимуть Київ столицею української культури. Таким чином, на просторах чужого «Київ» стає осередком свого, рідного. Натомість Нью-Йоркська група позиціонувала себе інакше. Їхнє завдання — інтеграція з іншими культурами. Асоціація з Нью-Йорком — це натяк на космополітизм, динаміку, авангардизм. Якщо представники «Празької школи» намагалися уникати асиміляції, плекали національні традиції, то нью-йоркці жодним чином не хотіли «пересаджувати вишневі садки та струнки тополі на нью-йоркські бруки», як зазначав Богдан Рубчак.

Творчість представників Нью-Йоркської групи стала своєрідним бунтом у поетиці. Це була відмова від усталеної життєвої філософії, цілковита втрата інтересу до політичних гасел, абстрагування від реалій життя, орієнтація на модерні віяння. Інколи нью-йоркців називають предтечами постмодернізму: «Була це реакція проти стилів, що існували в українській літературі того часу як на еміграції, так і на Україні, — зазначав Юрій Тарнавський. — Зверталися ми майже виключно до особистих тем, свідомо цураючись патріотичних. Це

було перше, що нас єднало. Декого з нас — Бойчука, Васильківську, Килину й мене — єднало теж зацікавлення іспаномовною поезією. Декого — Андіївську, Васильківську, Килину й мене — сюрреалізм чи, радше ірраціоналізм. У додатку, як мені здається, відчували ми всі, що українська література цілковито лишилась поза модерними літературними рухами західного світу і що нашим обов'язком було те змінити». Члени Нью-Йоркської групи не терпіли жодного натяку на патріотизм чи політику. Твори подібного характеру вони вважали недосконалими, неякісними з мистецького погляду. Отже, на сльози за бідною Україною учасники Нью-Йоркської групи наклали своєрідне вето. На часі була новизна. Нова мова, нові принципи, нова філософія, нові почуття. Тож художні тексти, створені представниками угруповання, були не схожі ні на що, будь-коли писане українською. Домінантним принципом у їхніх творах постає екзистенціалізм. Здебільшого митці писали про урбанізоване суспільство, у якому центральний образ — образ самотньої, знудженої особистості. Переважна кількість поезій представників Нью-Йоркської групи глибоко інтелектуальні, сповнені алюзій та підтекстів.

Оригінальна поетика ньюйоркців ґрунтується на відчутті звукової, звукосмислової природи слова: *«моя любов / банальна, / як смак банана в роті»* (Ю. Тарнавський), *«Чорний біль / Чернобиль»* (В. Вовк); *«білим болем прозрів лиш тоді, як побачив / синьокриле мовчання в його очах»* (Б. Рубчак); *«вибілю болем уста»* (Б. Бойчук).

Таким чином, до основних рис творчих пошуків Нью-Йоркської групи належать:

- відмежування від традиції;
- відокремлення від політики;
- орієнтація на екзистенціалізм та сюрреалізм;
- наявність індивідуальних рис манери письма в кожного з митців.

Юрій Тарнавський народився 3 лютого 1934 року в м. Турка Самбірського повіту в родині вчителів. 1944 року його родина переїхала до Німеччини, а 1952 року сім'я прибула до США й оселилася в штаті Нью-Джерсі. Тут Юрій Тарнавський закінчив Технічний інститут і здобув фах інженера. Із 1956 року він працював у фірмі ІВМ, захоплювався комп'ютерами та проблемами автоматизованого перекладу, тож не дивно, що 1962 року він очолював відділ прикладної лінгвістики. Усі напрацювання Юрій Тарнавський висвітлив у докторській дисертації, яку захистив 1981 року.

Перша поезія митця побачила світ 1953 р. у студентському додатку до газети, а 1956 р. Юрій Тарнавський опублікував книжку *«Життя в місті»*. За своїми поглядами письменник тяжів до модерністів, хотів утвердити в літературі нові форми, збагатити тематику.

У творчості Ю. Тарнавського наявна поезія *«Антиукраїна»*, назва якою сама свідчить про себе.

*Деякі стараються закрити свою совість
вишивками, які до цього замалі,
інші прикривають її бандурами, як наготу
фіговими листками,*

*і всі, говорячи, вживають то тут, то там слова
«борці» і «вареники»,
ніби вірячи в забобон, що вони магичні.*

У вірші йдеться про те, що багато хто з українців намагається стверджувати свою любов до рідної держави, але роблять про людське око.

Відгукнувся поет і на трагедію, що сталася 1986 року на ЧАЕС. Так, поезії циклу «Дорослі вірші» (1987) присвячені саме цій події. Продовженням цих інтенцій стала поема «У ра на». Показовою є назва твору, яка собою становить спотворений топонім «Україна». Із нього Ю. Тарнавський свідомо вилучає дві літери, залишаючи пропуски, що зяють, наче рани. Спотворене слово має суттєве метафізичне навантаження, з одного боку, воно викликає асоціацію з уранієм — радіоактивним елементом, тобто, це своєрідна алюзія на аварію; з іншого ж боку, викривлена назва виростає до символу спотвореної історії та національної долі України.

Поезія Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського містила певне політичне нюансування. Наприклад, цікавим постає гнів Ю. Тарнавського, спрямований проти колонізаторської політики Росії:

*Країно, що страждаєш на комплекс материнства,
і обмотуєш інші народи колючим дротом своєї любови,
хіба не знайдеться серед твоїх синів
хоч один, який сказав би: «Залиши їх, мамо!».*

Цікавими в межах Нью-Йоркської групи постають творчі пошуки **Емми Андієвської**. Народилася ця письменниця в м. Сталіно (Донецьк) 19 березня 1931 року. Під час Другої світової війни родина емігрувала до Німеччини. Пізніше Емма Андієвська мешкала у Франції, згодом в Америці. Уже в зрілому віці вона повернулася до Німеччини. Наразі Емма Андієвська є автором низки поетичних збірок та прозових творів. Окрім цього, у світі її знають як художницю, що працює в сюрреалістичному напрямі.

У прозових творах Емми Андієвської реальність часто переплітається з химерними епізодами, філософськими роздумами. Емма Андієвська є однією з тих письменниць, які беззастережно стоять на боці добра. Деякі з її творів за глибиною порушеної проблематики дорівнюють притчам. Наприклад, є у доробку цієї майстрині слова збірка, що складається з 18 казок. Перед початком кожної казки та після неї відбувається розмова між шакалом та консервною бляшанкою (саме вони розповідають один одному казки, при цьому шакал розповідає казки із сумним закінченням, а бляшанка — із щасливим). Тут казки про говорючу рибу, блискавку, слимака, пихатість, казка про ян, про кулі зла, про мандрівника тощо. Усі оповіді сповнені гуманізму, у них автор порушує проблеми морального вибору, утверджує загальнолюдські цінності. «Неправда, що людина не має права вибору, — зазначає Емма Андієвська. — Вона його має повсякчас».

Цікавим для осмислення постають філософський роман «Герострати», роман «Роман про добру людину», у яких письменниця порушує низку важливих питань для кожної особистості. У творах події розгортаються на тлі химерних явищ, що додає прозі Емми Андієвської особливий шарм.

Щодо поетичних пошуків, то Емма Андіївська тяжіє до сюрреалізму. Вона є автором збірок «Поезія» (1951), «Народження ідола» (1958), «Вігилії» (1987) тощо.

До шістдесятників члени Нью-Йоркської групи ставилися без захоплення. Єдиним винятком була Віра Вовк, яка тричі відвідала Україну в 60-ті роки. Після подорожі письменниця написала нотатки «Україно, моя любов». Це було своєрідне освідчення рідній країні на тлі філософських роздумів. Щоправда, інші представники Нью-Йоркської групи поставилися до таких міркувань критично. Вони засудили Віру Вовк за захоплення традиційною символікою. Для представників Нью-Йоркської групи поняття Батьківщини було суголосне словам Емми Андіївської, яка зазначила: «Я свою Україну ношу, як слимак свою хатку, в ній живу».

Віра Вовк, бажаючи донести свою позицію іншим членам угруповання, почала нотатки про своє перебування в Україні вступом, який назвала «Уявний лист до Юрка Тарнавського». Тут вона пояснила, що вишиванки зовсім не суперечать орієнтації на авангардизм, а любов до України — це не те саме, що любов до Радянського Союзу. Богдан Бойчук зреагував на таке послання досить гостро, зазначивши, що Нью-Йоркська група ніколи не піддасться на подібну «патріотику». Така жвава дискусія щодо сприйняття України призвела до того, що в рядах угруповання з'явилася тріщина. Наприкінці 60-х років групу покинула Женья Васильківська, а 1973 року, після розлучення з Юрієм Тарнавським, від групи відійшла Патриція Килина. Уже в 70-х стало зрозуміло, що Нью-Йоркська група посіла своє місце в історії літератури як самобутнє й оригінальне явище.

ШІСТДЕСЯТНИЦТВО. ТВОРЧІСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Шістдесятництво в українській літературі.

Кожні десять років у літературі, мистецтві, світогляді творчої особистості відбуваються кардинальні зміни.

1953 року пішов із життя Й. В. Сталін, невдовзі країну очолив М. С. Хрущов, з іменем якого пов'язують період, який в історії дістав назву «відлига». Політичні й національні процеси в роки «відлиги» не лише розвінчували «культ особи», але й сприяли розвиткові різних сфер науки й культури.

Атмосфера 50-х років ХХ століття привела до того, що на теренах УРСР була сформована молода генерація митців — шістдесятників, які прагнули утвердити національні ідеали, різноманітні свободи й людську гідність. Оскільки нове покоління творчої інтелігенції заявило про себе в 60-ті роки, то їх і назвали «шістдесятниками».

1956 року в Києві заснували клуб творчої молоді «Сучасник» (лідер Л. С. Танюк), активістами якого стали М. С. Вінграновський, А. О. Горська, І. Ф. Драч, Є. О. Сверстюк тощо. Митці організовували творчі вечори, дбали

про самвидав. У той же час у Львові заснували клуб «Пролісок» (очолював його М. В. Косів). До «Проліску» входили Б. М. Горинь, М. М. Горинь, І. М. Калинець, Г. П. Чубай та інші.

Отже, **шістдесятниками** називають нову генерацію (покоління) радянської та української національної інтелігенції, що увійшла в культуру та політику СРСР у другій половині 50-х років ХХ століття й найповніше виявилася на початку та в середині 60-х років.

Хвиля творчої свободи, що ширилася Україною дедалі більше, подарувала плеяду митців, чії імена стали гордістю нації. До когорти цих майстрів слова належали М. С. Вінграновський, Є. П. Гуцало, І. Ф. Драч, Л. В. Костенко, Б. А. Нечерда, Б. І. Олійник, В. А. Симоненко, В. С. Стус, В. О. Шевчук та багато інших. Саме цих митців назвали «шістдесятниками», хоча, на думку М. Т. Рильського, термін цей не є дуже вдалим. Митці-шістдесятники прагнули сказати оригінальне слово не лише у творчості, але й у суспільному житті. Через новаторський підхід до осмислення реальності шістдесятникам почали закидати захоплення надмірною метафоричністю, космізмом, а також ускладненість та незрозумілість їхніх творів.

Спираючись на традиції вітчизняної та світової культури, шістдесятники намагалися надати своїм творам життєвості, конкретики, використовувати сучасні образи. Письменників надихали здобутки науково-технічної революції: вони захоплено писали про розщеплення атома, про перемогу над стихіями, про космічні польоти (наприклад, у Л. М. Вишеславського є цілий цикл про підкорення космічного простору), про молекулярну структуру ДНК. На особливу увагу заслуговує образ України, до якої митці ставилися майже побожно. Шістдесятники уникали будь-якої фальші у словах, героєм їхніх творів була людина, що сміливо говорила про болі народу, про несправедливість і людську гідність.

Проте після короткотривалого періоду розквіту руху шістдесятників почалося їхнє цькування з боку влади. Митці фактично мали три шляхи: дисидентство (інакодумство, відкрите протистояння з владою: В. С. Стус, І. О. Світличний), конформізм (пристосуванство, пасивне сприйняття нав'язуваної ідеології: Д. В. Павличко, І. М. Дзюба, І. Ф. Драч) та «внутрішня еміграція» (самоізоляція: Л. В. Костенко, М. М. Коцюбинська, В. О. Шевчук).

У більш пізній період шістдесятники тяжіли до екзистенціалізму. Префікс *екзі-* означає вихід поза межі. Людина постійно прагне здобути те, чого не має (прикладом екзистенціалізму можуть слугувати твори В. П. Підмогильного). Альбер Камю вважав, що людина є нещасною, бо має розум. Вона усвідомлює абсурдність свого існування, адже не здатна збагнути Всесвіт. У той же час трагізм буття полягає в тому, що людина починає зростати, переживаючи якісь негаразди. Ж.-П. Сартр називав екзистенціалізм «трагічним гуманізмом». Шістдесятники зверталися до філософії екзистенціалізму, щоб вижити, у більш пізній період своєї творчості вони розглядали світ як структуру, повну розпачу, адже «відлига» не відбулася. Наприклад, поезії В. С. Стуса притаманна антитетичність. З одного боку, він виступає богоборцем, з іншого — благає захисту у вищих сил.

Цікавою для аналізу постає збірка «Палімпсети». Це четверта книга поезій В. С. Стуса. За іронією долі її уклав не сам автор, а слідчі. Під час арешту в письменника вилучили твори, що були записані на різних зшитках паперу. Назву «Палімпсети» ці вірші отримали вже пізніше. Пергамент у давні часи був досить дорогим матеріалом, тож люди, які займалися переписуванням матеріалів, намагалися за будь-яку ціну знизити вартість книг. Отже, для переписування часто брали пергамент, що вже був у використанні, але на ньому, на думку автора, містилася не надто важлива інформація. Старий текст змивали, а на очищених аркушах писали знову. Такі рукописи називали палімпсетами. Назва збірки В. С. Стуса вказує на те, що кожен твір має прихований зміст, однак цей зміст треба вміти побачити й прочитати між рядків.

Естетико-художні пошуки Л. В. Костенко.

Уже перші вірші Л. В. Костенко засвідчили, що в українській літературі ХХ століття з'явилася сильна творча особистість. Твори цієї поетеси надзвичайно багаті на метафори та афоризми; Ліна Василівна Костенко порушує натурфілософські, культурософські, історіософські та морально-етичні проблеми, що не можуть лишити байдужою жодну особистість, яка задумується над сенсом свого буття. Напевно, саме тому вірші поетеси зараховують до найвищих взірців української класики.

Народилася Л. В. Костенко в смт Ржищев, що на Київщині, 19 березня 1930 року в родині вчителів. Коли дівчинці минуло шість років, її родина переїхала до столиці України. Тут майбутня поетеса закінчила школу, вступила до Київського педагогічного інституту, а згодом, виявивши хист до красного письменства, продовжила навчання в Літературному інституті імені Максима Горького в Москві.

Творчості Л. В. Костенко притаманний тонкий, вишуканий ліризм, але в той же час і глибока філософічність. Слід зазначити, що назви для своїх збірок поетеса обирала символічні. Як зазначає І. М. Дзюба, вони «ніколи не є випадково обраними, приблизно-характеристичними, вони — точні метафори-девізи, етичний і емоційний ключ до розмаїття тем і мотивів». Так, перша поетична збірка Л. В. Костенко була надрукована 1957 р. і називалася «Проміння Землі». Тут простежується метафоричність мислення художниці слова, адже будь-яка планета здатна лише відбивати проміння, а не виробляти його самостійно, подібно до зірок. Проте Л. В. Костенко стверджує, що все добро, яке існує на Землі, здатне осяяти нашу планету. Кожна людина є променем, тому добрі справи освітлюють Землю й здатні впливати навіть на Всесвіт.

Збірка «Мандрівки серця» (1961) завдячує своєю назвою однойменній казці. Згідно із сюжетом казки, колись у бідній родині народилася дитина з надзвичайно великим серцем. Те серце дуже сильно билося й тривожило людей, а сам хлопець, підрастаючи, почав відчувати порожнечу у своєму серці. Тоді він вирішив піти в мандри, по дорозі наповнюючи серце різноманітними враженнями: стражданнями і надіями людей, їхніми бідами й вірою. Від цього серце головного героя поступово наповнилося любов'ю до світу. Мотив

мандрівок серця є провідним для лірики Л. В. Костенко. Упродовж життя людина здобуває певний досвід, наповнюючи душу переживаннями й емоціями. Ще одним обертоном мандрівок серця постає неслухняність центрального органу. Навіть у той час, коли логіка, людське *ratio* підказує правильний шлях, коли людина розуміє, що її більше не люблять, серце противиться цим настановам, домінує *emotio*, почуття. Яскравим прикладом можуть слугувати рядки з поезії «Ідол»: *«Його давно із пам'яті пора / жбурнути прямо у ріку Почайну. / Хай відпливає, тоне у воді... / Але боюсь, що це не допоможе, / що бігтиму вздовж берега тоді: / — Видибай, боже! Видибай, боже!»*. Тут Л. В. Костенко робить алюзію на 988 рік, коли князь Володимир офіційно охрестив Київську Русь. Деякі з язичників не бажали зрікатися своїх богів (Перуна, Дажбога, Сварога та інших), тож коли за наказом князя Володимира знищили капища, а ритуальний «дуб Перуна» скинули в Дніпро, сонцепоклонники бігли понад берегом і кричали до дуба: «Випливай, боже!». Для Л. В. Костенко таким ідолом є залежність у коханні.

1962 року чергова збірка «Зоряний інтеграл» була визнана цензурою як неприйнятна, отже не була надрукована. Далі — заборона художнього слова Л. В. Костенко, тож на багато років стих її поетичний голос. Однак письменниця не покинула свого пера. Незважаючи на те, що ім'я авторки зникло зі сторінок періодики, а її книги — із прилавків крамниць, поетеса продовжувала творити, писала «в шухляду». Саме тоді була розпочата робота над «Берестечком», написані «Маруся Чурай» та поезії, що склали збірки «Над берегами вічної ріки» і «Неповторність». Лише 1972 року побачила світ збірка «Княжа гора», і тільки потім, 1977 року, надрукували інші твори письменниці. 1987 рік — рік виходу «Саду нетанучих скульптур».

Ліна Василівна Костенко є лауреатом Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, яку вона отримала за збірку «Неповторність» та роман у віршах «Маруся Чурай». За книжку «Інкрустрації» 1994 року Консорціум венеціанських видавців поетесі присудив престижну премію Франческа Петрарки.

У творчому доробку Л. В. Костенко філософські пошуки, інтимна лірика, також не могла лишитися поетеса байдужою й до суспільно-політичних проблем.

Поезії інтимного характеру дуже делікатно й обережно окреслюють малюнок почуття. Л. В. Костенко майже ніколи прямо не драматизує, у віршах про кохання досить часто під сказаним приховане неказане: ті колізії, які переживає людина, тривога, невпевненість, душевне сум'яття. Тут і сумнів: *«Закохані люди дуже вродливі, / Милий, чому ти не дуже вродливий?»*. Авторка обіграє риторичний прийом, подаючи тезу (*усі закохані красиві*) й робить дедуктивний умовивід (*ти вже не так кохаєш мене*), позначений прикрою проникливістю; тут і намагання переконати себе: *«Я спокійна. / Я щаслива з другим. / Я тебе нітрохи не люблю»*. Л. В. Костенко дуже болісно переживає помилки серця: *«Краще зроду не знати жодної хвили кохання, / ніж образити початок таким нелюдським кінцем»* (тобто почути: «Не люблю»). Ще одним зразком інтимної лірики поетеси може слугувати поезія «Не знаю, чи побачу

Вас, чи ні...», у якій Л. В. Костенко розмірковує над тим, що навіть невзаємна любов окриляє людину:

*Не знаю, чи побачу Вас, чи ні.
А може, власне, і не в тому справа.
А головне, що десь вдалечині
Є хтось такий, як невтоленна спрага.
Я не покличу щастя не моє.
Луна луни туди не долітає.
Я думаю про Вас. Я знаю, що Ви є.
Моя душа й від цього вже світає.*

Збірка «Над берегами вічної ріки» завершується розділом «Моя любове, я перед тобою...». Ця поезія є своєрідним інтимним щоденником, у якому розкривається радість справдженої мрії.

Окремого розгляду вимагають філософські поезії Л. В. Костенко. Ще з давніх часів література й філософія були тісно пов'язаними. Про це свідчать праці видатних філософів, які водночас випробовували себе й на ниві літературного слова. У принципі, кожен твір має певний філософський зміст, однак це ще не свідчить про філософічність цього твору. Є філософська лірика, яка становить собою своєрідну жанрову структуру. У таких поезіях філософська ідея перебуває в центрі й постає основним способом осмислення дійсності. Філософську лірику називають «лірикою думки» (Б. Л. Корсунська). Предметом зображення в такій поезії є всезагальні основи буття. До того ж існує поділ філософської лірики на соціально-філософську, морально-філософську чи натурфілософську, залежно від тих проблем, яких торкається автор.

До віршів філософської спрямованості у творчій скарбниці Л. В. Костенко належить значна кількість поезій. Наприклад «Життя іде і все без коректур», у якому письменниця наголошує на тому, що життя неможливо написати на чернетці, що неможливо змінити минуле, отже жити слід так, щоб мати менше приводів для шкодування.

Не можна обійти увагою збірку «Вітрила», у якій Л. В. Костенко демонструє інтерес до притчових оповідок. Наприклад, у «Казці про Мару» письменниця обмірковує морально-етичний вибір людини. Згідно з фабулою твору, колись в однієї жінки народилася дівчина, обличчя якої з одного боку було прекрасним, а з другого — потворним. Більшість людей сахалася Марії-Мари, уникала її товариства. Дівчина вирішила будь-що позбутися своєї потворності. Вона шукала допомоги всюди, однак ніхто не зміг їй зарадити. Залишилася лише одна надія на Дурного Чоловіка, який усе майно роздав іншим, а сам жив у лісі із звірами (до речі саме через такий учинок його й прозвали Дурним). Відшукавши мудреця, Марія-Мара отримує пораду: або загнати потворність у душу — тоді дівчина буде «прекрасна з обох сторін. / Тільки душа <...> буде потворна», або душа буде прекрасна, а обличчя стане негарним. Дівчина довго вагалася, але обрала все ж зовнішню вроду. Вона стала красивою, але доброта душі зникла. Хлопцям Мара подобалася, вони захоплювалися її привабливістю, однак, трохи більше пізнавши її, цуралися.

Коханий же Мари, заради якого вона й хотіла стати красунею, повернувся до своєї нареченої: *«Та душа у Галі ніби сонце, / а у тебе чорна й завидюща»*.

Філософськими роздумами сповнені поезії «Життя іде і все без коректур», «Вже почалось, мабуть, майбутнє», «Пісенька з варіаціями» тощо. У першій поезії йдеться про швидкоплинність людського життя, про проблему морального вибору: *«Людині бійся душу ошукать, бо в цьому схибиш — то навіки»*. Вірш «Пісенька з варіаціями» також апелює до проблеми добра, проте тут Л. В. Костенко пристає до лав фаталістів і зауважує, що від нас мало що залежить у цьому світі, проте все одно кожна людина має прагнути творити добро: *«Хай буде все небачене побачено. / Хай буде все пробачене пробачено. / Єдине, що від нас залежить, — / принаймні вік прожити як належить»*.

«Притча про ріку» — ще один твір, на якому позначилося прагнення поетеси збагнути природу світу. Ідеться про засудження людської пихи. Цар Кір хотів покарати річку Діалу через те, що в ній випадково потонув кінь можновладця, і наказав засипати потік піском, проте минуло кілька століть, а ріка повернулася в своє русло: *«Царя немає. Є ріка Діала. / Немає Кіра. А Діала є»*.

Не оминає Л. В. Костенко й громадської тематики, пишучи про наболіле. Зокрема, у вірші «Пастораль ХХ сторіччя» авторка засуджує війну, що її відгомін лунає не одне десятиліття й здатен забрати невинне дитяче життя.

Тема війни порушена й у поезії «Тут обелісків ціла рота». Кожен обеліск — це життя, ціла рота загублених життів молодих людей, що не прожили «й півжиття». Із глибоким сумом констатує письменниця, що більшість «наморених солдатів» не спізнали простих радощів, поклавши найдорожче на вівтар Вітчизни.

Заслуговують на увагу поезії, у яких письменниця апелює до проблеми «митця і влади». Як і для Т. Г. Шевченка, для Л. В. Костенко надзвичайно гостро постає тема служіння митця народові. У багатьох поезіях авторка підкреслює, що поет зобов'язаний свідомо ставиться до свого таланту, свого призначення, бути готовим до випробувань, до страждань, нерозуміння з боку суспільства («Вирлооке сонце», «О, не взискуй гірко меду слави!», «Страшні слова, коли вони мовчать...», «Доля», «Поетів ніколи не був мільйон» тощо).

До творів, що стосуються дилеми «митець і влада», можна зарахувати й «Сніг у Флоренції». *«Як важко бути в наші дні митцем!»*, — зазначає Старий із цієї драматичної поеми.

Існує думка, що творчий імпульс уяві Л. В. Костенко могла дати коротка згадка одного з відомих скульпторів і архітекторів Джорджо Вазарі в роботі «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів і зодчих» про те, що колись у Флоренції на превеликий подив випав сніг, а П'єтро Медичі (представники династії Медичі, починаючи з XIII століття, неодноразово ставали правителями Флоренції, вони також виступали як меценати, підтримуючи талановитих художників, архітекторів, скульпторів) замовив Мікеланджело зліпити статую. У творі Л. В. Костенко про це міркує учень видатного майстра Джованфранческо Русичі. Це цілком реальна особистість. Згідно з біографічними даними Джованні Франческо Русичі народився

1474 року у Флоренції в родині мініатюриста. Він був особисто знайомий із Леонардо да Вінчі та Мікеланджело Буанарроті. Працював у Сан-Марко, де Лоренцо Медичі створив першу в Європі Академію мистецтв. 1528 року родину Медичі вигнали з Флоренції, а Дж. Рустичі, отримавши запрошення від короля Франції, виїхав із країни. Помер у Франції, у місті Тур. Саме в цьому місті відбувається дія драматичної поеми Л. В. Костенко. Тут на лавці дремає Старий, поряд ченці грають у заборонені шахи, криючись від інших монахів. Л. В. Костенко не може обійти проблему тотальної заборони. Заборона шахів — це натяк на жорстку цензуру радянської влади: *«Куди не глянеш — все якийсь заперт»*. У саду панує атмосфера страху й духовної неволі.

Після коротенької інтродукції розгортається основна дія. Старому вперше являється Флорентієць. Герої не впізнають одне одного, хоча Флорентієць і Старий — це Рустичі, однак перший представляє молодість, а другий — результат життєвих пошуків. Далі Л. В. Костенко демонструє болюче з'ясування стосунків між молодістю й старістю. Спершу Флорентієць не відчуває за собою провини, його слова сповнені зневаги й пихи, він навіть відмовляється бачити у Старому себе. Старий же розповідає про якості характеру Флорентійця, доводить, що знає його думки й почуття. Аж тоді Флорентієць розуміє, що привело його з милої Італії до Франції, де талант остаточно зник. Колись він був поряд із Мікеланджело, мріяв про видатне майбутнє, про те, що зможе досягти значних висот.

У поемі Л. В. Костенко йдеться про загальнолюдські проблеми. Мистецтво — це складник духовного світу, а митець — наставник, учитель, його внутрішній світ виявляє стан усього суспільства. Сюжет поеми, як уже було зазначено вище, базується на діалозі між Флорентійцем і Старим, хоча цей діалог можна вважати й монологом, адже він відбувається радше в душі головного героя, аніж у реальному світі. У монологі продемонстровані висоти, яких вдалося досягти митцю, проте ці висоти вимагали компромісів, тож Старий виголошує, що весь вік *«залежав від замовників і те створив, що треба було їм»*. Невпевнено звучить і виправдання: *«Коли цькували — я протистояв. Лише коли наблизили — піддався»*.

Л. В. Костенко порушує одну з вічних проблем — проблему внутрішньої свободи, проблему вибору громадської позиції. Флорентієць, вигнаний з Італії, однак пригрітий біля короля, не помічає, що насправді він все одно залишається чужинцем, не помічає, як вбивають його побратимів. Уже пізніше Флорентієць усвідомлює хибність своєї позиції: *«То як же так?! І хто з вас кого зрадив — / ти свій талант чи твій талант тебе? / І що ж тепер? Якби ж було знаття! / Я ж міг створити незабутні речі! / На що ж потратив я своє життя?!»*. Рустичі не існує, його ніхто не знайде, адже він мертвий, він сам убив себе як митця: *«Де ж ти подівся, Рустичі, Джованні? Джованфранческо Рустичі?...»*.

Наприкінці твору монахи дивуються появі нової статуї — Марієлли. Вона є уособленням ідеалу, таланту, який Рустичі загубив, водночас це також утілення надії, що колись ті, хто шукав скульптора, віднайдуть красу й гармонію.

Постшістдесятництво.

Постшістдесятників також називають «втраченим поколінням». Це генерація митців, найактивніша діяльність яких припадає на 70-ті роки ХХ століття, але чиї поетичні твори побачили світ у 80-х роках. Термін запропонував І. М. Андрусак. До «витісненого покоління» митець зараховує представників Київської школи та діячів, які дебютували пізніше за шістдесятників. Цих митців недоречно відносити як до шістдесятників, так і до вісімдесятників, оскільки їм не притаманні риси ні перших, ні других. До рис представників «витісненого покоління» належать: нервова емоційність; мінімізовані спостереження; певна недомовленість; зосередженість уваги на природі, людині; глибинні безсвідомі рефлексії.

До постшістдесятників належать учасники «Київської школи» (група виникла 1969 р., її назва походить від того, що члени навчалися на філологічному й філософському факультетах Київського університету): М. П. Воробйов, В. І. Голобородько, М. С. Григорів, В. М. Кордун тощо; також до постшістдесятництва тяжіє творчість В. І. Затуливітра, І. В. Жиленко. У постшістдесятників переважно відсутня громадська лексика, ці митці часто використовують верлібри. Представники «витісненого покоління» не декларували свою громадянську позицію, як це робили шістдесятники, вони не були служителями суспільства, а радше його співрозмовниками. Так, наприклад, В. М. Кордун торкається філософських проблем, прагне віднайти гармонію, милується природою.

*Підвів мене Господь-Бог
до великої тиші
й спитав:
що ти можеш
на ній написати?
Я сказав, що хотів би
написати по цій ось тиші
ще таку тишу,
заради вслухання в яку
слід було неминуче
створити цей світ.
Мовчуце
стояла між нами
смолиста поліська ніч, —
безмежна і безгомінна.*

Звертається митець і до релігійної лірики, пише псалми.

І. В. Жиленко є однією з тих, хто закликав до оновлення літератури, збагачення художньої форми. Вона почала творити в час, коли різко змінилися політичні умови, у час, позначений піднесенням, прагненням до незалежності й самостійності, що, звичайно, не могло не позначитися на її творчості. Разом із літературною діяльністю Н. Я. Дзюбенко, В. І. Лучука, В. О. Підпалого поетичний доробок І. В. Жиленко належить до «другої хвилі» українського шістдесятництва. Як підкреслює Л. Г. Кореневич: «Вона просто була присутня в тому річищі, в епіцентрі подій. Обертаючись нібито довкола своєї осі, вона

водночас оберталася разом з усіма в тому коловороті подій, що відбувались у 60–70-х роках». І все ж її творча постать стоїть дещо окремо від змістових і формальних пошуків цього покоління, оскільки І. В. Жиленко (на відміну від відвертих закликів до боротьби за українство, що наявні у творах шістдесятників, представників «Празької школи» та подекуди членів Нью-Йоркської групи) «сповідувала камерний, “аполітичний” та “асоціальний” стиль поезії». О. І. Никанорова називає поезію авторки «тихою» через відсутність пафосності, а К. М. Антипова зазначає, що «вийшовши з шістдесятницької естетики, вона [І. В. Жиленко], проте, є не оратором, як чимало шістдесятників, а дослідником людської душі і, якщо можна так висловитись, душі суспільства».

Щодо лексичного рівня, то тут І. В. Жиленко послуговується експресією омонімії та паронімії. Наприклад, у рядках *«Кує зозуля. Підрастають діти. / А Катерині (ніде правди діти!) / вже сорок літ»* авторка використовує омоформи — множину від іменника *дитина* та дієслово *дівати*: *«Минув листопад і грудень, / і люди в снігах по груди / пройшли»*, *«І все ж я — принцеса. / І все ж я — інфанта, / мадам Інфантильність»*, *«і дід з веселим кухлем пива / за мене пив: “Рости щаслива!”»*, *«Мій дім легкий, мов карою, / освітлений бездумно / твоїм ласкаво-карим, / твоїм веселим глумом»*. Таке каламбурне зближення близьких за звучанням, але різних за змістом слів спричиняє поширення звукової подібності й на семантику, створюючи нові, несподівані асоціативні образи.

Прагнучи передати свої почуття та враження, І. В. Жиленко використовує короткі речення, серед яких домінують односкладні та двоскладні непоширені конструкції. Подібна лаконічність, тяжіння до телеграфічної уривчастості посилює експресивність висловлювання та є одним із головних засобів, що допомагають відтворити динамічну картину: *«Буде ніч. І знову день. / Завтра. І позавтра. / Тихе сонце перейде / куполами Лаври»*, *«Постаріла. Що за горе? / Всі старіють. Не біда. / На селі городи орють. / Благовістя. / Благодать... / В цім саду я трішки зайва. / Дисонанс. / Хронічний біль»*.

Однією з прикметних рис, про які варто говорити, розглядаючи мовотворчість І. В. Жиленко, є колористичність: «Одна з характерних рис поетеси, яка привертає увагу навіть простого пересічного читача, — це надзвичайна колорьовість її віршів», Г. Л. Гордасевич називає І. В. Жиленко «найбагатшою на кольори поетесою». І це справедливо, адже жоден з українських митців навряд чи зможе позмагатися з авторкою за кількістю вживання слів на позначення кольорів та їхніх відтінків.

Українська химерна проза. Необарокові тенденції в українській літературі.

Говорячи про український літературний процес 60-х — 80-х років ХХ століття, неможливо не звернути увагу на химерну прозу. Традиційно вважають, що започаткував жанр химерного роману твір О. Є. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця» (1958). Автор визначив свій твір як «український химерний роман із народних уст». Ця дефініція утвердилася в літературній традиції. Отже, **химерна проза** — прозовий твір, у якому реальне поєднується з фантастичним, умовним, часто

наявні елементи фольклорної, міфологічної поетики; при цьому автор активно послуговується такими засобами, як іронія, сарказм, бурлеск, гротеск. Наприклад, у творі «Козацькому роду нема переводу...» реципієнт одразу ж потрапляє в химерну атмосферу, адже в романі діють Господь Бог, апостол Петро, козак Мамай та Чужа молодиця (Смерть). Герої переживають значну кількість дивних пригод. Увесь твір нагадує казку, у якій відчувається присутність автора (хоча оповідь ведеться від першої особи), що розважає оповіддю про давноминулі події.

Витоки химерної прози 60-х — 80-х років варто шукати у творах І. П. Котляревського («Енеїда»), Г. Ф. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), О. П. Стороженка («Марко у пеклі»), М. В. Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки»), М. М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»).

До головних рис химерної прози належать: фольклорність, використання міфів, наявність фантастичних, химерних образів, гумор та сатира, пародія, висміювання офіційної манери викладу, історизм із збереженням актуальності та сучасної проблематики, постійна присутність автора. Увібравши в себе низку барокових рис, за своєю суттю химерна проза тяжіє до необарокової. Ідеться, зокрема, про необарокового героя, який відчуває глибоку самотність, відрив від реальності, усвідомлює марність людського існування, життя такого персонажа переповнене химерами, вічним пошуком істини, це вічний філософ, блазень, мандрівник. Химерній прозі властиві й ознаки, характерні традиції «низового бароко»: грубий гумор, потяг до гри.

Повість В. Г. Дрозда «Самотній вовк» (інша назва «Вовкулака») одразу ж викликала жвавий інтерес. Чи справді Андрій Шишига — головний герой твору — людина-вовк? Уявлення про те, що люди можуть перетворюватися на тварин, поширене майже в усіх культурах. Особливо популярним є образ воїнів-вовків, які не знають страху, жалю, сорому, є втіленням жорстокості й хитрості. Зазвичай вовкулака є уособленням зла, це демонічний образ. У зв'язку з цим викликає інтерес прізвище Андрія. Згідно з народними уявленнями, шишига — нечиста сила. Переносне значення — незібрана, некваплива людина. У філософському розумінні символ вовка є своєрідним ніцшеанським протиставленням людини натовпу, стадного інстинкту та диференційованої самотньої особистості, яку Ф. Ніцше називає «звіром» та «генієм». Вовк є наслідком внутрішньої боротьби та прагнення людини до душевної свободи.

В. Г. Дрозд у творі обіграє міф про передачу лікантропії від однієї особи до іншої. Так, прокляття вовка переходить на Шишигу через теку, що її герой узяв із рук загиблого Харлана. Далі Андрій вимушений відбути низку випробувань, а головне — навчитися маскувати своє вовче єство в людському суспільстві. Спочатку Андрій переживає, що став заручником обставин: «Автоматичний замок клацнув за його спиною, це був вкрадливий звук пастки, що раптово зачинилася», його лякає «чорна Харланова сила», але далі персонаж відчуває себе послідовником, наступником Петра, намагається думати, як Петро, чинити так, як Петро.

Твір В. Г. Дрозда є втіленою химерою. Досить часто дослідники проводять аналогії між повістю «Самотній вовк» В. Г. Дрозда та відомим

романом Г. Гессе «Степовий вовк». Навіть асоціативна близькість назв творів спричиняє переконання, що митці сповідували подібні засади у відображенні внутрішнього світу героїв, боротьби протилежностей у їхніх натурах. Радянська критика однозначно визнавала «Самотнього вовка» як такий твір, що засуджує пристосуванство, кар'єризм, спекуляцію совістю та честю. Саме через це, на думку радянських дослідників, і відбулося перетворення Андрія Шишиги на хижака, себто головний герой переродився, став вовком, «пожертвувавши людиною в собі». Цим фантазмагоричним перетворенням В. Г. Дрозд засуджує цинізм, егоїзм, використання службового становища з корисливою метою. Однак проблематика твору є дещо глибшою. Андрій Шишига — людина, що глибоко переживає свою самотність, абсурдність життя. І в цьому плані проблематика «Самотнього вовка» повністю збігається з романом Г. Гессе «Степовий вовк». Обидва письменники зображують роздвоєність особистості, яка, з одного боку, прагне до людських цінностей, з іншого — сповідує принципи діонісійського начала, принципи архетипу тіні, тваринні інстинкти. В обох творах зображено глибокі переживання особистості, що важко переживає відчуженість від суспільства — Гаррі з роману «Степовий вовк» та Андрій із «Самотнього вовка» інтерпретують свою самотність як наслідок «ововчення». У душах обох персонажів точиться складна боротьба, прагнення знайти своє місце у світі.

В. Г. Дрозд використовує психологічний експеримент: подає роздвоєння свого героя за допомогою опису незвичних снів (у них Андрій Шишига зазвичай усвідомлює себе вовком, оскільки саме у снах, згідно з відомостями теорії К. Г. Юнга, відбувається вихід підсвідомого назовні). Інколи Андрій навіть не ототожнює себе із своїм «я». Через це розповідь від першої особи перемежовується з авторською оповіддю, розповідь іде від третьої особи, себто герой ніби аналізує свої вчинки як стороння людина. Цей прийом актуалізує ідею самовідчуження.

Цікаво, що Андрій Шишига свідомо бажає стати «вовком», зайняти місце свого абсурдно загиблого товариша Петра Харлана. Упродовж усього твору головний герой намагається розмірковувати так, як це робив Харлан, проте Харлан утілює активність, він відчував, можливо, навіть кохав Льольку, а Андрій відчуває лише порожнечу. Петро Харлан зрікається Льольки через її сільське походження, проте робить це не відкрито, а змушує обставини скластися таким чином, щоб Льолька й Великий Механік зустрілися й покохали одне одного. Андрій думає про це так: «Та якби Харлан сам не підсунув йому Льольки, у рахітичній голові Великого Механіка навіть думка про щось таке ніколи б не зблиснула.... Харлан любив Льольку, але жертвував нею, реальністю, в ім'я власної ідеї. У цій жертві Петро Харлан був великим, а Юрко так і залишився рибкою-прилипалою, що ласує недоїдками океанської акули». Насправді Андрій заздрить Юркові — Великому Механіку саме через самодостатність останнього.

Андрій не відчуває жалості до загиблого Харлана, йому не шкода дружини інженера. Головний герой абсолютно самотній. Принцип Шишиги можна сформулювати так: *«Усе життя людське — це полювання. Полюють на*

тебе, ти полюєш на інших. Хто перший і влучніше стрелить. Закони лісу. Закони війни, яка ніколи не припинялася і не припиниться на Землі». Навіть із кошнями, якого Андрій підібрав, відвідуючи рідні місця, герой змушений розлучитися, бо не витримує чужої присутності у своїй оселі, хоча далі шкодує про це. Андрій Шишига переживає стан «самотності в натовпі». Це, зокрема, підтверджують думки героя: *«Я завжди почувався самотнім у натовпі», «Ще ніколи я не почувався таким самотнім на гомінкій вечірній вулиці», «Я був один у всьому місті», «Я мучився від самотності — і водночас мене дратували людські голоси».* Остання фраза демонструє антиномію переживань Андрія. Він переживає гостру відчуженість від світу: *«Я гукнув — вони навіть не озирнулись», «у всьому місті не було людини, якій я міг би довіритися».* Андрій відсторонюється не лише від світу, але й від самого себе, повністю перетворюючись на «вовка». «Перетворення», звичайно, виникає не на рівному місці. Задатки «вовчої» натури в Андрієвій душі були від початку, просто він стримував їх. Ще будучи школярем, коли обирали старосту, Андрій відчув, як несподівано для себе, проголосував за свою кандидатуру. Далі головний герой згадує про свою наречену, із якою хотів одружитися лише через її посаг. Стосунки з Вікторією так само від початку базувалися на тому, що Андрій намагався зробити кар'єру, закохавши в себе доньку директора. Апофеозом розчинення власного Андрієвого «я», відчуття власної відчуженості є діалог головного героя та Вікторії. На запитання дівчини «хто він?», головний герой відповідає: «Людина...». Однак це слово вже є чужим для Шишиги: *«я ледве спромігся вимовити це слово, таке чуже й неприємне було воно мені».* Андрій настільки відсторонений від світу, що вже не знає, яким він є насправді. Він *«так часто міняв маски і розгублено никав від подоби до подоби».* Світ для Шишиги є не просто театром, а «цирком». Вибір маски — вибір ролі, необхідної за певних обставин. У результаті Андрій починає розглядати людей лише як маріонеток, якими намагається маніпулювати. Стосунки з оточуючими руйнуються, а мотив перетворення на вовка набуває рис мотиву гри. Ця гра наявна і в «Степовому вовкові» Г. Гессе, коли Гаррі Галлер потрапляє до «Магічного театру». У В. Г. Дрозда ця гра дещо парадоксальна, позначена амбівалентністю, адже підсвідомо Шишига хоче програти. Він зазначає, що *«справді любив піддавки: це геніальна гра, антигра — перемагає той, хто програє».*

Головний герой В. Г. Дрозда зазнає поразки в гонитві за примарним матеріальним щастям, на вечерці з нього всі глузують, лише Вікторія намагається погамувати нестерпний біль у душі Шишиги, проте він каже, що вже занадто пізно й тікає, усвідомивши своє остаточне перетворення на хижака.

Якщо в Г. Гессе розвиток «вовчих» рис уособлює не падіння людини, а сприяє створенню гармонійно розвиненої особистості, то у В. Г. Дрозда «вовкодухість» є однією з хвороб суспільства. Її зумовлює занепад духовності й моральності.

До української химерної прози належать також романи В. О. Шевчука «Дім на горі», «На полі смиренному», «Срібне молоко», В. С. Земляка

«Лебедина згряя», П. А. Загребельного «Левине серце», В. О. Яворівського «Оглянься з осені» тощо.

В. О. Шевчук — письменник, вихований на традиціях барокової творчості. Дослідники, розглядаючи творчість цього митця, говорять про інтелектуалізм. У його творах реальність переплітається зі світом химерного. Наприклад, у творі «Срібне молоко» автор моделює паралельну реальність завдяки образам-символам срібного молока, Змія, численним метаморфозам, що відбуваються з героями. Поряд із цим існує реальна дійсність (пригоди дядя Григорія Комарницького). Від барокової традиції В. О. Шевчук поєднує іронію з трагічними мотивами самотності героя. Григорій Комарницький волею долі потрапляє у вир любовних, досить комічних, химерних, подій. Зокрема, він вимушений «кочувати» від села до села через надмірну любов до жінок. Практично завжди перехід з одного місця до іншого супроводжується судом та погрозами з боку чоловіка або братів спокушеної жінки. Символічною є й назва, адже на сугестивному рівні молоко є символом статевої сили, що існує незалежно від бажання людини. Змій же є символом потойбічних сил, а також і символом дороги. Композиційно сюжет також нагадує спіральний рух: перша половина твору становить бурлескню пародію на мотиви донжуанівських походеньок, коли Григорій Комарницький зустрічається із коханками до свого перетворення на вовкулаку, а в другій половині описані події після перетворення та повернення до людської подобі, головний герой знову навідується селищ, у яких він побував раніше.

Загострене відчуття абсурдності людського існування покладене в основу роману «На полі смиренному». В. О. Шевчук намагається продемонструвати природу тоталітаризму. Так, саме за образом життя в монастирі прихована модель тоталітарного суспільства. Життя ченців нагадує на устрій тоталітарних держав, а «ідейна» одноманітність сповнена відвертим лицемірством. У цілому ж, основна ідея, яку сповідують у монастирі, є гарною, проте її реалізація, її наслідки суперечать проголошеним принципам. Герой стверджує, що, люди приходять до монастиря через бажання присвятити своє життя Богові, через те, що їм «болять болі світові», проте саме тут і виявляється невідповідність між задекларованим та реальним. Показовим у цьому плані є образ Ісакія. Чоловік отримує одкровення від Бога, однак набуте знання зовсім не потрібне ігуменові та іншим предстоятелям храму Божого — вони змушують Ісакія зректися віри. Лише вдаючи юродивого чоловік може говорити правду. Головний герой роману «На полі смиренному» так само фактично зрікається істини, оскільки бажає чинити добрі справи тихо, не повстаючи проти домінуючої сили. Основна трагедія багатьох персонажів — Іоана, Ісакія, оповідача — не в тому, що вони всі щось втратили: кохання, гідність, добре ім'я, а в тому, що вони усвідомлюють хибність обраного шляху, марність своїх жертв.

Символічною постає й назва твору. Поле — це життя. Епітет «смиренний» В. О. Шевчук часто протиставляє поняттям свободи, волі, пізнанню. Таким чином, сповнене «високих» помислів смиренних ченців поле життя не є самодостатнім (як наприклад, у Києво-Печерському патерику), оскільки монахи втратили гармонію із самими собою, із природою — тим

простором, до краси якого часто в думках лине Семен. Сірість і уподібнення — дві вади перебування в монастирі.

Роман «Три листки за вікном» безперечно належить до вершин творчості В. О. Шевчука. Цей твір митець писав упродовж 15 років. Структурально роман складається з трьох повістей: «Ілля Турчиновський», «Петро утеклий» та «Ліс людей». Саму ж назву роману можна інтерпретувати як метафору, що експлікує сакральний зміст числа «три»: три листка з дерева життя — це історії трьох осіб у три різні епохи — XVII, XVIII і XIX століттях.

В. О. Шевчук сповідує принципи історичної белетристики, звертаючись до першоджерел епохи Бароко. Він представляє реципієнтам художнє осмислення історико-літературної пам'ятки початку XVII століття — автобіографію мандрівного дяка Іллі Турчиновського, яка й стає першою частиною роману. Проте, слід зазначити, що В. О. Шевчук далекий від того, аби просто зображувати історичні реалії певної доби, письменника цікавлять проблеми вічні. В основу першої повісті митець поклав загальновідомий усім мотив мандрів. Людині Середньовіччя потрібно було побачити світ, щоб зрозуміти себе та своє призначення. Єдиний спосіб вийти за межі буденності, з'ясувати своє місце у світі — стати мандрівником. При цьому слід зазначити про своєрідну модернізацію, переосмислення автором біблійної притчі про блудного сина, адже Ілля Турчиновський урешті-решт повертається додому після важких мандрів. До того ж ці мандри є подорожжю по колу. І тут простежується апелювання В. О. Шевчука до філософії Г. С. Сковороди, адже одним з улюблених образів останнього було коло-кілеце як вияв нескінченності. Образ кола виринає у творчості В. О. Шевчука в багатьох творах і становить мотив розсіченого кола («Розсічене коло», «Око прірви»), про яке часто згадують персонажі, зокрема й Ілля Турчиновський: *«Коло нашого світу не змикається з початком своїм, а закручується в нове, входячи, як гвинт, у таку високість, куди не зазирнути»*. Традиційною є метафора світового дерева (окремі люди — це листки, про що зазначає вже герой третьої повісті Киріак Сатановський: «людина все-таки може бути у світі наче листок чи трава»), але й воно підпорядковане законам кола: *«Мій син і я — це було як кілеця дерева: вузче і ширше. Він шукатиме свого, а я свого нашукував. Наші кола, можливо, й справді не поєднуються, але все-таки ми одне дерево»*.

Цікаво, що структура кожної з повістей В. О. Шевчука також розпадається на історії інших людей, таким чином автор творить роман-притчу про вічні пошуки сенсу буття. Ілля Турчиновський намагається укласти збірку притчових оповідей «Мудрість передвічна» (оповіді «Розум», «Воля», «Гординя», «Заздрість», «Отара», «Повстримність»). Під час подорожі Ілля Турчиновський неодноразово натрапляє на зло. Чого варта лише зрада попутчиків (Івана та Семена) або підлий вчинок регента, який просто зіштовхнув головного героя з кліросу. Упродовж оповіді Ілля Турчиновський неодноразово повертається до думки, чого у світі існують люди, які не знають його, але вже ненавидять. Керують головним героєм барокові сентенції Г. С. Сковороди про обов'язкове осягнення свого призначення у світі. Він також намагається відшукати відповідь на одне з найважливіших

екзистенційних питань: що є добро, що є зло. Ілля Турчиновський жодного разу не відповів на зло злом, а коли його недругів карали, то дуже переживав за їхню подальшу долю: *«Пізнавай світ, а не проклинай його — ось тобі джерело. Пий із нього і здобудеш радість»*. Подібні міркування співзвучні з філософією Г. С. Сковороди, герої якого так само прагнуть до самопізнання та самовдосконалення завдяки пізнання світу.

Ілля Турчиновський приходиться до висновку, що світ багатозначний і двовимірний, є в ньому друзі й вороги, добрі й злі, сильні й слабкі: *«Все, що існує на нашій землі, розполовинено»*, *«Світ розділено надвоє: з одного боку — світле, а з другого — темне. Ті, що на світлій стороні, бачать супротивне собі темним. Для тих, хто на темному боці, — темрява у світлому»*. Тут простежується натяк на біблійну мудрість, про те, що між світлом і темрявою згоди бути не може, як і між людьми, які сповідують принципово відмінні позиції.

Оскільки герої В. О. Шевчука є бароковими персонажами, то Іллю Турчиновського (як і Киріяка Сатановського) часом долають сумніви, адже барокові герої приречені страждати від власної роздвоєності (у Киріяка це виявляється ще й у надприродній здібності «половинитися»). Персоніфікований образ страху якраз і є виявом alter ego Іллі Турчиновського, Страх народжений підсвідомістю головного героя першої повісті. Проте до Страху не варто ставитися як до суто негативного персонажа, оскільки «страх же мусить жити в людях... Без страху людина стала б удвічі більшим хижаком, ніж є». Ілля Турчиновський одразу не може осягнути цю істину, адже прагне перемагати добром зло, не знаючи про особливості своєї природи з усіма її недоліками й чеснотами.

У другій частині внук Іллі Петро Турчиновський досліджує загадкове вбивство свого тезки Петра. У спробах віднайти істину він дізнається чимало розповідей про інших чоловіків із таким самим іменем: хтось утік через невдале кохання, хтось постраждав через власний злочин (один із Петрів, неначе Едіп, ненавмисне вбив свого батька), хто постраждав через власну хіть. Пізніше Петро Турчиновський здогадується, що вбивство пов'язане з чутками про появу нового месії. Дяк Степан міг легко позбавити життя людину, яка знову могла зрадити нового спасителя.

Для людини XIX століття мотив мандрів стає анахронізмом, викликає подив нащадка роду Турчиновських Киріяка Сатановського: *«Дивні то були часи: хлопець захотів мандрувати, а батько не чинить йому заборони; син діда Іллі тікає з дому, а він, як божевільний, регоче. А чого вартий опис суду на Поповій Горі: лад у тодішній державі, між нами кажучи, був увіч негодящий. Загалом мого предка треба було б судити як волоцюгу, і я дивуюся з доброти тодішніх владик, які ставилися до нього непростимо співчутливо»*. Отже, третя частина роману збігається з часом правління Миколи I. Як і у двох попередніх повістях оповідь ведеться від першої особи. Головним героєм є Киріяк Автомонович Сатановський — молодий хлопець, який щойно дістав призначення на посаду вчителя в одній із житомирських шкіл. Киріяк Сатановський має химерну надприродну здібність приєднувати свою тінь до

тіней інших. Завдяки цьому умінню головний герой отримує здатність непомітно супроводжувати людей, дослухатися до їхніх думок і переживань, дізнаватися секрети життя. Як зазначає М. Р. Павлишин: «Маємо тут справу, очевидно, з варіантом романтичного мотиву загубленої тіні, що його популяризував особливо Адельберт фон Шаміссо своїм оповіданням “Дивовижна історія Петера Шлеміля” (1814), у якому герой продає свою тінь “сірому чоловікові”, демонічному спокусникові, і в ту ж мить стає об’єктом жаху в людському суспільстві. До речі, Шевчук міг ознайомитися з твором Шаміссо в українському виданні 1966 р. Воно появилось з післямовою Євгена Сверстюка, в якій загадковий символ втрати тіні пов’язується з біографічним фактом авторової втрати своєї батьківщини, Франції). Одна з важливих різниць у використанні мотиву обома авторами полягає в тому, що в Шевчука дияволоподібний персонаж не забирає тінь в її власника, а тільки непомітно користується нею. У “Трьох листках”, отже, не відбувається та втрата тіні, яка в Шаміссо ставить героя віч-на-віч з проблематикою власної ідентичності й змушує його глибше пізнати своє “я”. Обивателі, що на їхніх тінях їздить Сатановський, так і не зазнають прозріння. Вони залишаються такими, якими були».

Отже, В. О. Шевчук намагається відстежити еволюцію пізнавальних прагнень людей на теренах України. Ілля Турчиновський шукає істину як самоціль, ця істина є понадчасовою, вічною; Петра Турчиновського цікавлять лише об’єктивні факти, себто дійсність, як вона є; Киріяка Сатановського не захоплюють вже ні вічні проблеми, ані тимчасова реальність, адже він вважає, що володіє абсолютною істиною — увесь світ для нього цілком передбачуваний. Головний герой навіть веде спеціальну «Чорну книгу», до якої вносить усі інтриги, які вважає апріорною істиною. Киріак — дослідник людської душі, однак його серце перейняте цинізмом й утилітаризмом. При цьому герой і сам страждає від своєї роздвоєності, перед нами ніби розчарований романтик, який понад усе бажає, аби його переконали в тому, що він не має рації, однак у той же час Киріак відкидає всі ці намагання.

Несподівані варіанти такого лабіринту свідомості пропонує читачам В. О. Шевчук у збірці готично-притчевих оповідань «Сон сподіваної віри». Так, в оповіданні, що завершує книгу — у творі «Павло-диякон» — образ, що його автор виніс у заголовок, якраз і є тією частиною власного «я», яке людина має сама в собі пізнати. Молодий Дмитро Туптало став дияконом, однак одного разу уві сні побачив спудея Павла, який дорікнув головного героя тим, що, мовляв, дияконом повинен був стати саме Павло, а не Дмитро. Після цього хлопець втратив спокій, намагаючись дізнатися, чи дійсно існував Павло. Мораль притчи, як зазначають дослідники, цілком барокова: «Коли тебе вивищують у чомусь, то, знай, якась частина у тобі все одно залишиться пониженою, упослідженою, котру й уособлює вигаданий химерами образ “Павла-диякона”, що надає відчуттю переможця над собою солодкого і водночас гіркого присмаку».

Узагалі оповідання, розміщені в збірці «Сон сподіваної мрії» за стильовими ознаками можна поділити на такі типи: 1) із реально-побутовим сюжетом і

притчовим підтекстом («Хмари», «Хованець», «Поглинач запахів». У цих творах автор утверджує загальнолюдські цінності. Наприклад, у «Хованці» йдеться про жінку, яка втратила дочку. Жінка не може змиритися зі своєю втратою. Одного разу дочка з хованцем вирішують пограти в гру на життя матері, дівчинка готова програти, аби її мама жила); 2) із притчевим сюжетом, заснованим на реально-побутовому сюжеті («Сивий», «Зелений тесля», «Смуга нещастя»); 3) містифіковані оповідання, що базуються на психоаналітичних спостереженнях, часто — з еротичним підтекстом («Двері навстіж», «Жінка-змія», «Павло-диякон», «Сон сподіваної віри»).

ГОЛОВНІ РИСИ ЛІТЕРАТУРИ 1980-Х РОКІВ. ПОСТМОДЕРН НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ЙОГО ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ

Українська література останніх десятиліть ХХ століття. Загальні тенденції розвитку.

Українська література кінця ХХ — початку ХХІ століття надзвичайно цікава, але й неоднозначна; тут переплітається оригінальність і традиція, лірика й епатаж. Художня картина світу останніх десятиліть характеризується широтою й багатством тем, мотивів, глибиною та різноманітністю проблематики. У літературі цього періоду самотньо осмислюються як нагальні, злободенні проблеми, так і «вічні»: нового звучання набувають теми природи, кохання, життя тощо. При цьому варто відзначити, що художні голоси 80-х — 90-х років різняться за емоційною напругою. Кінець минулого століття позначений поділом художнього доробку на два умовних фронти, а отже, літературу цього періоду прийнято розглядати крізь призму новаторства та традиції. До представників новаторської художньо-стильової лінії зараховують Ю. І. Андруховича, В. Д. Герасим'юка, І. А. Малковича, І. М. Римарука та багатьох інших. Водночас, поряд із шуканнями оновлених форм, на ниві художнього слова працювали й так звані представники «традиційної» лірики, або «тихої» лірики, без яких важко уявити повнобарвну палітру літературного життя України ХХ століття. Зокрема творчість П. М. Гірника, Н. Я. Дзюбенко, М. Й. Людкевич, Л. М. Талалая можна вважати класикою. Практично в кожного з них у поетичній скарбниці віршів є поезії, присвячені одне одному, що підкреслює їхню духовну близькість та спільність поглядів. У творчості прихильників традиційної манери письма порушуються теми патріотизму, наприклад, у вірші П. М. Гірника:

*У зимну днину, в лиху годину
Летіли гуси над білим ставом,
а ватаг крикнув, що Україна,
і серце стало.*

Торкаються поети й теми Другої світової війни. Так, у Л. М. Талалая натрапляємо на такі рядки:

*Не цурайтесь коми,
Не цурайтесь крапки.
Подумайте, скільки змісту*

*Тільки в однім тире на обеліску між датами
1921–1941.*

Характерною є й інтимна лірика, проте вона просякнута філософськими мотивами, символічна й багатозначна. Наприклад, читаємо в Л. М. Талалая:

*Не попрощатись не боюся,
Чогось боюся не зустріти,
Боюся — раптом розминуся
З тобою, молодістю, світом.
Махають літу жовті віти,
А я на свіжому покосі
Хотів «прощай» сказати літу,
А промовляю: «Здрастуй, осінь».*

Часто митці захоплюються надбаннями японської класики, тому деякі їхні твори нагадують за формою японські хоку чи танка:

*Дощ — це музика,
Що плоттю стала,
І в землю входить, сміючись.*

До новаторства зверталися такі митці, як І. П. Іов, А. К. Мойсієнко, С. Д. Пантюк. Вони тяжіють до зорової поезії, використовують тавтограми, пишуть паліндроми (*Меча років — об вікна ранків, бо / вік орачем. / Меча років — об риму мир, бо вік / орачем* (А. Мойсієнко)), «шахову поезію».

Літературна гра часто реалізується в сучасній поезії за допомогою моноалітеративної поезії — тавтограм — коли всі слова вірша розпочинаються з однієї літери. У А. К. Мойсієнка є збірка «Сім струн», де автор використовує канонічну форму як ґрунт для образотворення:

ТРІОЛЕТ

*Слов'янства світова столиця,
Столиць столиця серед світу,
Софії славою сповита...
Слов'янства світова столиця,
Святиться, споконвік святиться
Славути синь... Стяг... Сонцевіти...
Слов'янства світова столиця.
Столиць столиця серед світу.*

У віковому зрізі українська література кінця ХХ — початку ХХІ століття також представлена творчістю митців різних поколінь: старшого (переважно це письменники-шістдесятники: В. Г. Дрозд, Л. В. Костенко, Ю. М. Мушкетик, В. О. Шевчук), середнього (Н. Г. Білоцерківець, В. Д. Герасимюк, О. С. Забужко, І. М. Римарук) та молодшого (Ю. І. Андрухович, С. В. Жадан, Р. В. Мельників).

Ще однією особливістю літератури кінця минулого століття є розширення жанрового та стильового спектрів, через що художню творчість називають полістилістичною. І справді, у літературі в цей період співіснують різні жанри: детектив, історичний роман, фантастика тощо.

Щодо фантастики, то безперечними лідерами в цьому жанрі є подружжя Дяченків. Про себе вони говорять, що пишуть у стилі «м-реалізму», тобто магічного реалізму. 2005 року на Всесвітніх зборах фантастів у Глазго Марину та Сергія Дяченків було визнано найкращими письменниками-фантастами Європи. Їхні твори мають захопливий сюжет, динамічну оповідь, до того ж письменники виявили себе ще й знавцями людської душі. Саме інтерес до внутрішнього світу особистості є головною темою будь-якої оповіді українських фантастів. Так, в оповіданні «Сліпий василіск» ідеться про здатність любити, незважаючи на всі перепони.

У романі «Долина совісті» описуються події нашого часопростору. Тут немає фентезійної реальності й фантастичний істот. Ідеться про звичайного хлопця, який випадково виявив у себе здатність «прив'язувати» до себе людей. Якщо хтось довго спілкується з Владом, то вже не може жити без його товариства. Коли після закінчення школи хлопець поїхав вступати до вишу, усі його однокласники тяжко захворіли, а найкращий друг Дімка помер. Після цієї історії Влад намагається уникати людей, аби не викликати в них залежність. Хлопець стає відомим письменником (цікаво, що кульмінаційну фразу вимовляє герой романів Влада — троль Гран-Грем: «Ми не пройдемо через Долину Совісті <...> Тільки безсовісна людина, яка не знає почуття провини, може там вижити»). Трохи згодом він зустрічає Анжелу, жінку, яка так само може «прив'язувати» до себе інших, чим і користується задля примноження своїх статків. Анжела, не знаючи з ким має справу, намагається використати Влада. Вони тепер залежать одне від одного й намагаються налагодити спільне життя, проте з цього майже нічого не виходить, бо Влад не бажає використовувати свою здатність. У творі відкритий фінал — після загибелі Анжели головний герой зважується на зустріч із коханою, адже тепер йому жити лишилося кілька діб, за цей період він не встигне «прив'язати» близьку людину.

Проблема морального вибору порушена й у романі «Мідний король». Марина та Сергій Дяченки пропонують поринути у світ, де панує магія. Письменники ретельно прописують емоції головних персонажів, розповідають, наскільки важко головному героєві Розвіяру робити моральний вибір між прагненням до безмежної влади, безмежного знання, прагненням до апофеозу та любов'ю до своїх близьких: Яски, Дарунка. Згідно із сюжетною лінією, Розвіяр випадково зустрічає сивого відлюдника, який намагається уникати всіляких контактів зі світом. Навіть, коли в його помешканні з'являється Розвіяр, старий не спілкується з хлопцем. Лише під час скрути, у яку потрапив головний герой, старий вирішив допомогти й поділився секретом заклинання. Згідно з цим заклинанням, слід було звернутися до Мідного короля з проханням надати необхідну річ, але в той же час пожертвувати Мідному королю найважливіше. Першою річчю, яку жертвує голодний і виснажений Розвіяр, стає хліб. Після цього хлопець здобуває свободу, отримує гроші, славу, владу, знаходить нових друзів, однак Мідний король вимагає щоразу значніших жертв, останньою з яких має стати Дарунок — син його друга та коханої. Утверджуючи гуманістичні цінності, Марина та Сергій Дяченки не дозволяють

своєму героєві вчинити цей злочин, тож Розвіяр вирішує оселитися біля маяка й почати спокутувати свою провину.

Цікаво простежити й за «жіночими» романами, які представляють Оксана Стефанівна Забужко та Марія Василівна Матіос.

Марія Василівна Матіос представляє західний регіон нашої країни. Народжена на Буковині, вона досить часто у своїх романах та повістях описує життя та побут мешканців саме цього регіону. Найвідомішими її творами є «Солодка Даруся» (за цей роман М. В. Матіос отримала Національну премію імені Т. Г. Шевченка), «Нація», «Майже ніколи не навпаки». У більшості з цих творів письменниця сповідує одну із своїх основних тез про те, що «важить не час, а людина в обставинах часу».

Роман «Солодка Даруся» складається з трьох частин: «Даруся» — драма щоденна, «Іван Цвичок» — драма попередня, «Михайлове чудо» — драма найголовніша. М. В. Матіос, описуючи події на Гуцульщині, виступає як новаторка, уводячи новий жанр роману-драми в українській літературі. У «Солодкій Дарусі» дивним чином переплітається літературна й діалектна оповідь, кінематографічність і драматургічність. Так, діалоги наближають епічну оповідь до драматичної, а думки черемошнянців про головних героїв надають творові соціального звучання, розширюючи епічні й драматичні межі. Перехід від емоційно забарвлених голосів до авторської розповіді моделюють художній універсум роману.

У «Солодкій Дарусі» йдеться про трагедію, яка спіткала родину Ілащуків — Михайла, його дружину Матронку та доньку Дарусю. Спершу видається, що головною героїнею оповіді є Даруся, однак потім з'ясовується, що вона — лише одна з головних героїнь, адже основна драма стосувалася її батьків, які жили в маленькому буковинському селищі Черемошне в прикордонній зоні з Румунією. Марія Василівна Матіос використовує свій улюблений прийом розгортання події із кінця, тобто лише наприкінці твору ми дізнаємося, чому ж Дарусю називають «солодкою» та чому в неї починає боліти голова лише при згадці слова «конхвета».

Роман розпочинає діалог двох сусідок про жоржини, ружі, лілеї. Жінки зазначають, що солодка Даруся має дуже тонку душевну організацію, вона дбає про рослини, опікується ними, наче дітьми. Показово, що завершується твір так само розмовою сусідок про червону ружу. До речі, письменниця мала намір назвати свій твір «Троякою ружею». Ружа — це троянда, це символ краси, оновлення, процвітання. В українській лінгвокультурі ружа є символом любові до рідної землі, любові до свого народу. Згідно з філософією, висловленою в романі, життя також нагадує трояку ружу: *«то чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним»*.

Роман, який сама письменниця назвала сімейною сагою, «Майже ніколи не навпаки» зачаровує бездоганим стилем. Одразу читача захоплює інтрига — чому ж сталося те, що сталося? Однак відповідь на це питання віднаходимо лише наприкінці твору. *«У світі завжди одне й те ж: одні люди вбивають інших людей, а якісь інші люди в цей самий час — люблять іще інших. А ще інші — ненавидять тих, хто любить»*.

І не можуть собі дати ради ні перші, ні другі.

Ні з любов'ю.

Ні з ненавистю.

І майже ніколи не є навпаки».

Невипадковою ї є назва. Марія Матіос використовує не іменникову форму, не вербальний образ, а своєрідну метафору-афоризм. Як зазначає С. Жила: «Назва як метафора — символ, як констатація і надія. Стверджувальне “ніколи” групується з обнадійливим “майже”, “навпаки” (перевернутість світу) — з “не”. Мовні структури граються з читачем, але це не просто гра. Це — розуміння в кінці логічного словесного лабіринту».

Сімейна сага складається з кількох новел: «Чотири — як рідні — брати» (алюзія на твір Юрія Федьковича «Три як рідні брати»), «Будьте здорові, тату» та «Гойданка життя». Слова «сага» означає «сказання». Саги були поширені в Ірландії та Ісландії у VIII–XIII століттях та містили розповіді про життя простих людей. У романі М. В. Матіос ідеться про родину Кирила Чев'юка. Чоловік має чотирьох синів: Павла, Андрія, Оксентія та Дмитрика. У першій новелі авторка розповідає про трагічну загибель наймолодшого сина — Дмитрика, якого забили до смерті його хрещений батько Грицько та сусід Іван Варварчук. Хлопець «пішов у глину через молоду свою кров, не маючи й двадцяти років». Перед смертю юнак розповів дружині свого брата Павла — Докії — про те, що його били за перелюб із дружиною сусіда. Далі на полюванні вбили Кирила, а брати — Павло, Оксентій та Андрій — розсварилися між собою через землю.

Друга новела доповнює головні події. Тут ідеться про історію одруження Петруні (яку й покохав Дмитрик) з «невдатним до жінки» Іваном Варваруком. Підступність чоловіка (він зазначив, що Петруня «не була чесною дівкою» й на весіллі осоромив її перед гостями) відштовхнула від дівчини батька та друзів.

Третя новела прояснює попередні. Автор розповідає про любов Мариньки богодухої до Кирила, зраду останнього, переживання Олекси Німого (який був закоханий у Мариньку). Також ідеться тут про родину Кейванів. Під час війни, коли Грицько поїхав на фронт, його дружину — Теофілу — згвалтував черкес і вона народила двох дітей. Свою лють Грицько й вимістив на Дмитрикові.

Головна концепція, модель людського буття, що її демонструє письменниця в новелах сімейної саги «Майже ніколи не навпаки», заснована на глибокому психологізмі. Життєві шляхи головних героїв Марія Матіос змальовує як досить суперечливі, складні, у яких переплітається фізіологічне, психологічне та соціальне начало.

Я. Ю. Голобородько відзначає: «Марія Матіос від природи є психологом емоцій і прагне зазирнути в безодню людських станів. Наодинці з безоднею людських почуттів її зору відкривається те, що я назвав би віконцем у вічність. Вона проникливо, щемно, глибинно передає психологічні перипетії своїх персонажів, що також має знаки — ознаки безальтернативної традиційності. Вона цілком традиційно практикує психологічне розроблення фабули, композиції, характеру з тим, щоб довести інтонаційні, настроєві реєстри до максимуму, до найдраматичніших нот напруги. І саме на психологічних

говерлах, ельбрусах, еверестах тримаються художньо найсильніші, найсокровенніші її тексти...».

Щодо мовного оформлення сучасних творів, то мова є різновимірною. Трапляється й висока, поетизована лексика, але найчастіше автори-постмодерністи послуговуються низьким стилем, вживають навіть нецензурні вислови й суржик.

Для того, щоб зрозуміти причини деяких віянь у літературі межі століть, варто зважати на історичні події. По-перше, кінець ХХ століття — це новий етап, пов'язаний із змінами, що відбулися в суспільному житті. У цей період розпався Радянський Союз та утворилося багато нових держав. По-друге, після зникнення цензури письменники отримали змогу подивитися на навколишню дійсність по-новому, не під кутом зору соцреалізму.

Постмодернізм.

...Постмодернізм — це там, де кожен із нас опинився сьогодні; це така обставина часу і місця, від якої нікуди нам не подітися.

Ю. Андрухович

Однак, незважаючи на плюралізм думок, напрямів, жанрів у літературі, говорячи про художній процес кінця ХХ століття, найчастіше все ж кажуть про **постмодернізм** — світоглядно-мистецький напрям, що прийшов на зміну модернізму. Початок ХХІ століття називають епохою постмодерну. І хоча стосовно постмодернізму й досі не припиняються дискусії, більшість дослідників вважає, що український постмодернізм зародився в 1980-х роках і пов'язаний передусім з іменами Ю. І. Андруховича, О. В. Ірванця, В. В. Неборака («Бу-Ба-Бу»), а пізніше — із представниками інших літературних груп («Пропала грамота», «Нова дегенерація» тощо).

Як і його попередник — модернізм, постмодернізм є загальним терміном, що позначає не конкретний напрям, а радше загальну тенденцію, підхід, який домінує у творах філософів, письменників, художників, архітекторів — у культурі в цілому. Тож сьогодні дослідники говорять про постмодернізм як про дух часу, посилаючись на роботи англійського історика Арнольда-Джозефа Тойнбі, який поділив історію людської цивілізації на чотири періоди: Темні віки, Середньовіччя, Нові часи та Постмодерн (щоправда, у класифікації А.-Дж. Тойнбі епоха Постмодерну почалася з 1875 р.). Згідно з цією періодизацією постмодернізм став реакцією на заперечення антропоцентричності — людина перестала вважатися центральною фігурою Всесвіту. Цікавою постає думка представника італійського постмодернізму У. Еко, який говорить про «свій постмодернізм» для кожної епохи, ототожнюючи поняття постмодернізму й авангардизму. Дослідник вважає, що кожен з історичних періодів переживає певні кризові моменти, породжуючи митців, які радикально переосмислюють існуючу аксіологічну систему. Дехто із сучасних науковців називає постмодерністів руйнівниками канонів та традицій і вбачають у новітніх віяннях небезпеку для літератури. Інші ж, навпаки, захоплюються епатажністю майстрів слова. У. Еко зазначав, що постмодернізм — це не лише мистецький напрям, це духовний стан.

В українській літературі термін *постмодернізм* першою вжила Н. Г. Білоцерківець 1991 року, характеризуючи роботу представників угруповань «Бу-Ба-Бу» та «Пропала грамота». Важливою також є робота Т. Н. Денисової «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири», де дослідниця звертається до історії розвитку поняття «постмодернізм». На відміну від модерної літератури, за словами Т. Н. Денисової, постмодерністи апелюють не до обізнаного, ерудованого читача, а звертаються до широких мас.

Порівняльна таблиця «модернізм-постмодернізм» за Брайніним-Пассеком.

Модернізм	Постмодернізм
Скандальність.	Конформізм.
Антиміщанський пафос.	Відсутність пафосу.
Емоційне заперечення попереднього.	Ділове заперечення попереднього.
Первинність як позиція.	Вторинність як позиція.
Оцінне в самоназві: «Ми — нове».	Безоцінне в самоназві: «Ми — все».
Декларована елітарність.	Недекларована демократичність.
Переважання ідеального над матеріальним.	Комерційний успіх.
Віра у високе мистецтво.	Антиутопічність.
Фактична культурна спадкоємність.	Відмова від попередньої культурної парадигми.
Виразність межі «мистецтво — немистецтво».	Усе може називатися мистецтвом.

Причини виникнення постмодернізму та його характерні риси.

Перехід до постмодернізму пов'язаний із зміною світоглядної парадигми. В історії розвитку людської цивілізації традиційно виокремлюють три основних етапи, три стадії розвитку суспільства (за Д. Беллом), або три хвилі (у класифікації О. Тоффлера). Кожен із цих періодів характеризується своїми особливостями. Перший період — *період доіндустріального (аграрного, сільськогосподарського)* суспільства — виявився найдовшим — він тривав понад 10 000 років (відтоді, як людина перейшла від рибальства й мисливства до землеробства та скотарства). Другий період — *індустріальне (промислове)* суспільство — тривав 300 років (починаючи з XVII до другої половини XX століття). І третя стадія розвитку — *постіндустріальне (інформаційне)* суспільство — розпочалася з другої половини XX століття. Револьюційне перетворення, яке спричинило розвиток людини як homo sapiens пов'язане з винайденням писемності як засобу зберігання та передачі інформації. Друга кардинальна зміна стосувалася виникнення книгодрукування (1455), що спричинило поширення інформації, а третя зміна — винайдення комп'ютера та масове використання інформаційних технологій. Розвиток постмодернізму пов'язаний із третьою стадією. XX століття недаремно називають одним із найбільш складних, динамічних і суперечливих в історії людства, адже окрім значної кількості наукових відкриттів та технічного прогресу, це — епоха війн, голоду, свавілля влади, невиліковних хвороб та зубожіння народів. У цьому

столітті сталося *дві* світові війни; у цьому столітті людині вдалося підкорити атом, але сили природи вийшли з-під контролю й ледь не зруйнували світ; у цьому столітті винайшли аспірин і навчилися лікувати велику кількість хвороб, але на зміну прийшли нові, страшніші захворювання; у цьому столітті винайшли засоби для пересування, що були зручнішими та більш швидкими, але виявилось, що новий транспорт забруднює навколишнє середовище, тож тепер цілій планеті загрожує екологічна криза. Мабуть, саме тому однією з ознак сучасної літератури є її транснаціональний характер, що виявляється у спробі письменників розв'язати глобальні вселюдські проблеми. Наприклад, у харківського поета Л. М. Талалая натрапляємо на такі рядки:

*Як прочитати гени?
Як зупинить хвилину?
Як осягнути Вічність?
Напевне б, ми все це знали,
відкрили б уже давно,
коли б не було запитань:
як зберегти планету?
як припинити війни?
як врятувать мільйони
від голоду і від смерті?*

Якщо для епохи модерну була характерна апологія розуму, віра у всемогутність людства, вічність існування цивілізації, неможливість ентропії, то ця ідеологія змінюється критикою сцієнтизму та утопізму в епоху постмодерна, а домінантним принципом постмодерністської культури стає другий закон термодинаміки, згідно з яким стверджується більша ймовірність розпаду Сонячної Системи та, відповідно, загибель усього живого на планеті. Це зумовлює критичне, почасти дуже гостре ставлення митців до реалій дійсності. Головним героєм постмодернізму є людина, яка загубилася в повсякденному житті, утратила природний зв'язок із Всесвітом і дуже важко переживає власну відчуженість, втрату духовних орієнтирів. Людина не знає, куди йти, у що вірити, про що думати. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, падіння людства в безодню. Отже, ХХ століття продемонструвало контраст між успіхами науки та реальністю, причому, якщо модернізм культивував ідею застосування досягнень науки задля реалізації негативних і безглузких прагнень людини, то постмодернізм стверджує, що корінь зла не лише в аморальності особистості, а в самій основі світобудови.

На теренах слов'янських земель розвиток постмодернізму тісно пов'язаний із розпадом Радянського Союзу. 1991 року Україна вийшла зі складу імперії та проголосила свою незалежність, узявши курс на побудову демократичної суверенної держави. Варто сказати, що історичні та суспільні процеси завжди впливають на характер розвитку літературного процесу. Після зникнення з політичної карти світу Радянського Союзу письменники відчули певну свободу, адже перестала існувати жорстка цензура, тож писати можна

стало практично про все. Митці одразу відкинули догматичні схеми соцреалізму й почали шукати нові естетичні способи зображення дійсності.

Однак разом із тим суспільство почало втрачати віру в певну стабільність, у прийдешній день. Звідси такі риси постмодерної літератури, як іронічність, пародійність, карнавальність. Постмодерністи відходять від традиційної описової манери, відкидають ліризм, патетику. Їхні твори наповнені жаргонізмами, просторіччями, русизмами, штучними, абсурдизованими, апоетичними епітетами, порівняннями, метафорами («жовте, ніби вершкове масло, небо», «небо, схоже на томатну пасту», «жирні фініки, схожі на тарганів»), досить часто письменники вдаються до використання нецензурної лексики. Дослідники погоджуються, що в основі постмодернізму лежить ідея занепаду культури. Цікавою в цьому плані видається цитата: «Постмодернізм — це модернізм, який страждає через втрату віри». Скепсис притаманний постмодерністській літературі в цілому. Як зазначає Т. Н. Денисова: «Світ і людина втратили зміст, залишилася лише какофонія сміху, фантазмагорія, чудернацька суміш трагічного й комічного, якась буфонада, фарс». Світ уявляється постмодерністам складним, хаотичним, багатоманітним, тому кращий спосіб його засвоєння — ігровий. Звідси така характерна риса постмодерністської культури, як іронія, сарказм. Постмодернізм широко застосовує поняття «смерті деміурга» (ніцшеанська смерть Бога — звідси вседозволеність), після смерті божества настає «смерть автора» (за Р. Бартом), а далі — «смерть людини й суб'єкта» (М. Фуко). На початку 1970-х років філософи почали говорити про «смерть мистецтва», «смерть естетики». Наприклад, 1972 року в Бухаресті відбувся Міжнародний конгрес із проблем естетики. На цьому американський науковець Артур Данто доводив, що сучасне мистецтво вичерпало свою головну функцію й закінчилося.

На думку постмодерністів, сучасна епоха — це епоха теорії відносності. Усе відносне. Не існує істини, немає реальності (її з успіхом замінює віртуальна реальність, адже за допомогою мережі Інтернет люди не тільки спілкуються, але й проводять наукові конференції, ділові наради, засідання; до того ж з'являються теорії астрофізики про те, що наша реальність — це майя, лише проекція). Тож постмодерністи іронізують й глузують над усім, для них не існує нічого святого. Сміх має перемагати серйозний трагізм, що був притаманний, наприклад, модерністським творам.

До ознак постмодернізму належить інтертекстуальність.

Досить часто події у творах постмодерністів розгортаються на тлі помпезного свята, карнавалу, визначного дійства. У цьому випадку карнавал дорівнює самому життю, тобто виростає до шекспірівського «весь світ — театр».

Літературні угруповання кінця ХХ — початку ХХІ століття.

«Бу-Ба-Бу». Назва цього літературного гуртка розшифровується як «Бурлеск-Балаган-Буфонада». Засноване угруповання було 17 квітня 1985 року у Львові. До представників «Бу-Ба-Бу» належать Юрій Андрухович (він має прізвисько Патріарх, бо є найстаршим серед членів групи), Віктор Неборак

(Прокуратор, бо схильний до аналізу та захоплюється літературознавством) та Олександр Ірванець (Підскарбій, бо захоплюється нумізматикою).

Перший публічний вечір бубабістів відбувся 1987 року в Києві. Після цього кілька років поспіль представники групи успішно давали поетичні вечори. 1995 року вийшла спільна книга «Бу-Ба-Бу».

Бурлеск (італ. *burlasco*, від *burla* — жарт) — це вид комічної, пародійної поезії, драматургії, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, акцентований на свідомій невідповідності між змістом і формою.

Балаган (перс. *bālāhānā* — верхня кімната) — це тимчасовий дерев'яний театр для видовищ під час Великодня, поширений в Україні та Росії XVIII–XIX ст. У репертуарі балагану — арлекінади, інтермедії, блазнювання, пантоміми тощо.

Буфонада (італ. *buffonata* — блазенство) — це комедійна манера гри актора, у якій використовуються засоби надмірного комізму, окарікатурення персонажів, ситуацій; вистава, побудована в такій манері виконання. Елементи буфонади використовували скоморохи, мандрівні дяки в інтермедіях, колядники у вертепному дійстві. Буфонаду використовують в цирку, переважно в клоунаді коміками-буфами.

Літературне угруповання сповідувало принципи карнавальності, необарокового мислення, сміхової культури. Творчість групи стало своєрідним мистецьким відгуком на суспільну депресію.

Ю. І. Андрухович у передмові до одного з видань навіть виписав дванадцять тез щодо учасників літугрупування, зазначаючи, що всі представники «Бу-Ба-Бу» є письменниками національними, ліберальними, урбаністичними, а також відкритими, недогматичними, адже: «догматика є добра для теології. Поезія ж — не зовсім теологія (а, може, й зовсім не теологія). Суть нашого шляху — скепсис та іронія. Про це казати найтяжче, бо іронія не терпить прямих позитивних тверджень. Говорити про себе “Я дуже іронічний” — все одно, що сказати: “Я вельми тупорилий”. Ми, однак, ідемо й на таке, адже головний прутень, чи то пак, головна вісь нашого обертання — самоіронія. Це як в одному старому спектаклі: “З кого смієтесь? З себе смієтесь!” До речі, про театр, і про маски. Для нас це не є ані самозахист надміру тонких організмів, як гадають одні, ані спосіб хизування внутрішньою порожнечою, як наполягають інші. Радше це цікавий прийом. Ми любимо предметність, фактурність, антуражність. Маска дає змогу і перевтілитися, і лишитися собою водночас. Це — засіб нашого подорожування в часі та просторі. До речі, маски ми нещодавно скинули. Однак нам уже не вірять і скинення масок вважають новою маскою. Таким чином, ми **карнавальні**».

Своїми творами майстри художнього слова намагаються довести абсурдність світу, його недосконалість. Наприклад, Ю. І. Андрухович видав своєрідну трилогію, що складається з романів «Рекреації», «Переверзія», «Московіда». Усі з названих творів у суспільстві викликали неабиякий резонанс, ставши скандальними. У романах автор відверто іронізує над будь-яким моралізаторством, заперечує традиційне в українській літературі зображення талановитої особистості як безгрішного пророка. У творах немає

позитивних персонажів, усі герої зовсім не схожі на зразкових громадян, проте Ю. І. Андрухович не заперечує цінність духовного світу кожного з цих людей. Лейтмотивом твору є зображення самотності й свободи поетів на тлі всезагального свята, карнавалу.

Карнавальність як ознака постмодернізму закладена вже в самій назві роману. Слово «рекреації» походить від латинського «recreation» — відновлення, відпочинок між лекціями. У спудеїв були своєрідні канікули (рекреації), коли вони вдавалися до карнавальних дійств та забав. Щоправда, можна інтерпретувати назву твору й інакше — «по-новому творити» — означає символічне поховання старої культури й народження чогось нового.

Сюжет роману «Рекреації» Ю. І. Андруховича переносить нас у вигадане автором місто Чортопіль. Саме сюди прямують п'ятеро головних героїв твору (чотири поета та дружина одного з цих митців) для того, аби взяти участь у театралізованому Святі Воскресаючого Духу. Заплановане дійство асоціюється в поетів із випивкою та вишуканими найдками. Таким чином, роман Ю. І. Андруховича «Рекреації» відображає кризу людського «Я», що була спричинена розпадом звичного життя. Письменник зображує особистість, яка шукає «себе в собі» й задля цього перебирає різні ролі й маски. При цьому слід пам'ятати, що все дійство відбувається під час карнавалу, який дорівнює самому життю (не можна не пригадати відомий вислів Жака з комедії У. Шекспіра «Як вам це подобається»: «Увесь світ — театр, а люди в ньому — актори»).

Кожен із поетів (Хомський, Юрій Немирич, Ростислав Мартофляк, Гриць Штундера) під час перебування в Чортополі переживає власну ніч страху й самотності, знаходячи щось своє: випивку, випадкові знайомства, еротичні пригоди. Як зазначають дослідники, таким чином герої намагаються вирішити свої внутрішні проблеми, знайти справжню свободу, але їхні дії є втіленням свободи химерної, удаваної, а не реальної. Навіть теза, висловлена Хомським: «Кожен з нас вільний у своєму виборі. Невільні люди не створять вільного карнавалу. Хочеш бути вільним — будь ним» є хибною, оскільки в кінці твору поети усвідомлюють, що були лише маріонетками в руках Мацапури. Факт внутрішньої несвободи кожного з поетів доводить також те, що після своїх нічних пригод (коли кожен отримав фактично те, що бажав), герої не відчувають себе щасливими.

Варто зазначити, що в «Рекреаціях» наявні алюзії на твір М. О. Булгакова «Майстер і Маргарита». Зокрема, Попель викликає асоціації із Мефістофелем, а нічні пригоди Немирича досить схожі на бал сатани.

Цікаво простежити й за етимологією прізвищ головних героїв. Наприклад, Мацапура, який є режисером карнавального дійства в романі. У «Словнику» Б. Д. Грінченка слово «мацапура» має значення неохайної та незграбної людини, тобто Ю. І. Андрухович творить своєрідний оксиморон, протиставляючи лексичне значення прізвища екстраординарній і вкрай логічній поведінці сценариста свята. Окрім цього, прізвище Мацапура має історичні корені й навіть трапляється в «Енеїді» І. П. Котляревського. У судових хроніках XVIII століття Павло Мацапура значиться як злочинець, який був засуджений

за поїдання людського м'яса. Можливо, у такий спосіб Ю. І. Андрухович натякає на політиків, яким байдуже до людей.

Щодо Юрка Немирича, то, по-перше, так звали автора політичного маніфесту, виданого в XVII столітті. По-друге, можливо, прототипом цього героя став Самійло Немирич (до речі, про нього Ю. І. Андрухович також згадує в однойменній поезії) — постать напівлегендарна. Згідно з переказами, він згвалтував дівчину, яка торгувала пляцками (традиційна випічка на теренах Західної України). За це Самійла посадили до вежі. Під кінець життя він став ченцем. Цікаво, що саме Юрко Немирич у ресторані вимовляє, що «пляцки — то божественне їдло!».

Щодо Хомського, то тут можна простежити виразну алюзію на одного за апостолів — Хому. Цей апостол відзначився тим, що все піддавав сумніву. Навіть, коли сповістили, що Ісус Христос воскрес із мертвих, Хома не повірив, сказавши, що його можуть переконати лише рани від цвяхів на тілі Спасителя. І справді, у тексті роману Хомський виявляється чи не найбільшим циніком та скептиком.

Щодо Мартофляка, то його прізвище також дотичне до «Енеїди» І. П. Котляревського. Зокрема йдеться про Мартопляса, який у пеклі *«кричав, сміявся, / Розказовав і дивувався / Як добре знав жінок дуриць»*. У романі Мартофляк також вирізняється своєю любов'ю до романтичних пригод.

Завершується роман абсурдом — героїв ведуть ніби на розстріл, але виявляється, що це лише фікція, розіграш, обов'язкова дія карнавалу, щоб справити враження на гостей.

Роман «Переверзія» має багато перегуків із «Рекреаціями». Слово «переверзія» походить від латинського «preversus» — перекручування, повалення, знищення. Наразі «переверзія» означає збочення, найчастіше сексуальне.

Світ головного героя Стаха Перфецького становить собою суцільну комбінацію абсурдного, потворного, банального: переслідування героя, любовна історія між Стахом і Адою, перекручування релігійних мотивів. Усе це викликає відчуття трагізму доби. Необароковість твору полягає в самій структурі твору, коли окремі, часто діаметрально протилежні фрагменти, становлять цілісність, гармонійну єдність. Ю. І. Андрухович у творі звертається до відомого архетипу Бог — Король — Блазень, тому досить часто вчинки та міркування головних героїв балансують на межі між високим і низьким, красивим і потворним, розумним і дурним. Таким чином, філософська думка «Переверзії» полягає в тому, що після епохи Бога (коли людина мислила себе рівним Творцеві), епохи Короля (коли людина мислила себе царем природи) неодмінно має настати епоха Блазня. Людство усвідомлює приреченість та власну глупоту і «сміючись прощається із самим собою».

«Пропала Грамота». До цього угруповання входять київські поети Юрко Позаяк, Віктор Недоступ та Семен Либонь.

Від початку «Пропала грамота» була авангардним проектом. 1991 рік ознаменувався виходом однойменної книги.

Юрко Позаяк (Лисенко Юрій Васильович) народився 9 травня 1958 року. Він захистив кандидатську дисертацію та працював у Службі підготовки виступів Президента України.

«Нова дегенерація». До складу поетичної групи входять троє літераторів з Івано-Франківської області — Іван Андрусяк, Степан Процюк та Іван Ципердюк.

Це літугрупування утворили 1991 року в Івано-Франківську двоє студентів (Іван Андрусяк та Іван Ципердюк) та викладач (Степан Процюк). Перші публікації представників гурту побачили світ у тижневику «Західний кур'єр», пізніше вийшло ще три альманахи під назвою «Нова дегенерація». Наприкінці 1992 року видавництво «Перевал» видрукувало поетичну збірку, що також називалася «Нова дегенерація».

«Червона фіра». Це угруповання є своєрідним східним аналогом Бу-Ба-Бу. До його складу належать харківські поети Сергій Вікторович Жадан, Ростислав Володимирович Мельників та Ігор Пилипчук. Заснована група була 1991 року. Представники «Червоної фіри» сповідували концепцію неофутуризму, називаючи своїм духовним батьком Михайля Семенка. Їхні твори є провокативно-епатажними, пародійними й скандальними. У літературознавстві стає усталеною думка про «харківську школу» красного письменства на чолі із С. В. Жаданом. І. М. Андрусяк зазначив, що цей письменник «привніс у поетичний текст потужний елемент субкультури, запровадив широке використання міського молодіжного сленгу, розширив сферу використання елементів пародії і самопародії. В основі його художнього методу, як і більшості постмодерністів, лежить концепт — вияв “гостроти розуму”, вміння ефективно поєднати віддалені один від одного лексичні й семантичні пласти, “високе” й “низьке”. Він концептуально влучно оперує цитатами з постколоніальної дійсності, класичних текстів і субкультурних проявів, не цураючись при цьому позанормативних рефлексувань, і утворює таким чином напівпародійний і напівінтелектуальний текст-конгломерат, однаково “злободенний”, епатажний, придатний до захопленого сприйняття ширшим (а не лише “окультуреним”) читацьким загалом, а разом із тим новаторський і глибинний за змістом».

С. В. Жадана неодноразово називали «законодавцем моди в молодій українській поезії». Він відмовляється від традиційних національних образів, вважаючи їх за штампи. Уникає наслідування Т. Г. Шевченка, не згадує запорізьких козаків, калину, тополь, вербу та інші поетичні символи. Щодо поетичної творчості, то в доробку С. В. Жадана такі збірки: «Цитатник», «Генерал Юда», «Пепсі», «Ефіопія», «Лілі Марлен» тощо.

Однак С. В. Жадана не випадково називають «письменником широкої спеціалізації», адже він творив і прозу. Його перу належать романи «Депеш Мод», «Anarchy in UKR», «Ворошиловград», збірка повістей «Гімн демократичної молоді» тощо.

Естетичні альтернативи сповідує С. В. Жадан у збірці «Гімн демократичної молоді». До збірки входять оповідання «Власник найкращого клубу для геїв», «Балада про Біла і Моніку», «Сорок вагонів узбецьких

наркотиків», «Особливості контрабанди внутрішніх органів», «Хай священник договорить, все найсмішніше там у кінці» та «“Металіст”» лише для білих». Єднає ці твори той факт, що їхні назви досить умовні й стосуються змісту частково. Тобто, якби оповідання мали б зовсім інші заголовки, нічого б не змінилося. Наприклад, у творі «Сорок вагонів узбецьких наркотиків» про наркотики згадано лише принагідно — ніби вони десь таки існують.

Оповідання «“Металіст” лише для білих» містить у фабулі протистояння слов'янських скінхедів та кавказців. Твір (як й інші оповідання у збірці) перейнятий анекдотичними, майже алогічними, судженнями. Наприклад, після смерті одного із скінхедів Густав (який також належав до цього угруповання) думає, що життя досить дивна річ: «ясно, що вони нікого не знайдуть, ніхто не знайде винних, які винні можуть бути. Спробуй знайди цих винних. Ми його просто поховаємо і знову підемо на стадіон. І знову будемо пиз... із кавказцями. В принципі, все справедливо, вони йому два ребра зламали, як їх не бити після цього. Але ось, скажімо, Лаша вчора гол забив, а він теж із Кавказу, так що тепер — на стадіон не ходити? Густав навіть не знав, що думати». Оповідання «“Металіст” лише для білих» цікаве й у плані текстової організації. Автор повністю відмовляється від абзаців, навіть діалоги подані без структурного виокремлення. Після текстового фрагмента, що завершується крапкою, наступний відкриває мала літера; і навпаки, після фрагмента, без крапки йде текст, що розпочинається з великої літери. Фрагменти оповідань можуть бути пов'язаними між собою, а можуть бути і не пов'язаними. Цей прийом дозволяє автору руйнувати столітні стереотипи.

Один із найбільш глибоко філософських романів С. В. Жадана має назву «Ворошиловград». Так раніше називалося місто Луганськ, у якому, зрештою, і народився письменник. Розповідь у романі ведеться від першої особи (до речі, це один з улюблених прийомів автора). Одного ранку головного героя, якого звать Герман, розбудив телефонний дзвінок. Старий друг Коча повідомив, що брат Германа зник у невідомому напрямку, можливо, поїхав до Амстердаму, покинувши напризволяще свій бізнес. Отже, Герман змушений їхати до свого рідного міста, щоб розібратися з бізнесом. Імовірно, ця подорож стає ностальгічним поверненням героя до дитинства. Правда, постмодернізм дещо інакше трактує це повернення, себто герой повертається не в щасливий сон, а змушений зіштовхнутися з низкою проблем: місцева мафія («кукурудзянки» на чолі з таємничим Владленом Марленовичем та його прибічниками — сивим і Ніколаїчем) намагаються прибрати до рук братову бензоколонку, окрім цього, герой повинен дати відсіч «фермерам» та оборонити Ернста — «чорного» археолога, який намагається знайти один із шести німецьких «тигрів» у місцевому лісі. У творі С. В. Жадан продовжує мотив вічної подорожі, вічного руху, але цей рух спрямований у минуле, тобто існує впевненість лише в минулому. Що буде в майбутньому — невідомо. Цій меті підпорядкована зустріч і гра головного героя з друзями, які давно спочили. С. В. Жадан закликає не відмовлятися від минулого, навіть за умови, що воно — вигадане й нереальне, тому й Ольга, — бухгалтер Германа — розглядаючи картинки Ворошиловграда, стверджує, що саме вони є її минулим, це «щось таке, що в

мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це, насправді, частина мене».

Роман «Ворошиловград» відрізняється від «Депеш Мод» та «Anarchy in UKR» передусім тим, що є значно серйознішим і більш реалістичним. Тут простежується часткове віддалення від сатири й гумору, які були притаманні попереднім книгам. Однак персонажі схожі на героїв попередніх романів — це циніки й соціопати, чоловіки, побиті життям. Тут немає «правильних» персонажів: Гера — невдаха, «лузер», як він сам зазначає; Коча — колишній злочинець; Тамара й Таміла — профурсетки; Катя — повія; навіть священник, пресвітер — колишній наркоман, який не дуже вірить у Бога.

Як зазначив сам автор, «Ворошиловград» — це роман про пам'ять. Уперше зустрівши Кароліну (представницю ЄС) в автобусі, Герман запевняє, що довго не пробуде в рідному місті, на що та зауважує: «Думаю, ти так швидко тікаєш, оскільки забув усе, що з тобою було. Коли згадаєш, тобі буде не так просто звідти поїхати».

У романі головного героя переслідують примари: місто-примара Ворошиловград, примари друзів із минулого, примарний брат, якого Гера так і не знаходить, примарний Владлен Марленович, зустріч якого з головним героєм не описано. Відповідно, загальної правди не існує. Наприклад, Тамара повідомляє, що її чоловік помер, а потім Травмований спростовує цю тезу, зазначаючи, що обидві сестри кохалися з ним, а потім він поїхав із країни.

Завершується роман листом дівчинки Каті, у якої злодії убили її вірного друга — собаку Пахмутову. Колись дуже давно, повідомляє Катя, ця собака рятувала їй життя, витягнувши з річки. «Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди». Саме з цього, вважає дівчинка, і починається любов. Отже, поступово Герман у донбаських степах віднаходить самого себе, своє місце, свою батьківщину, проте це все відбувається без зайвого пафосу й сентименталізму. Головний герой просто й невимушено робить свій вибір: не «здає» колишніх друзів (Льоліка й Бориса), захищає нових знайомих, дбає про бізнес. Слід зазначити, що фінал у романі не оптимістичний, адже справжнім героєм у повному розумінні цього слова Герман не став. Він не зумів запобігти конфліктові, у якому загинув Травмований (до речі, загинув через дурість, захищаючи нікому не потрібний аеродром), він кохається з дружиною свого друга Кочі Тамарою-Тамілою (хоча навіть сам Коча не може розрізнити сестер), він поступово забуває про свого брата.

ЛУГОСАД — літературна група, до складу якої входили Іван Володимирович Лучук, Назар Михайлович Гончар та Роман Іванович Садловський. Група була заснована у Львові 19 січня 1984 року. Назва складається з перших літера прізвищ учасників: ЛУ — Лучук, ГО — Гончар, САД — Садловський. Існує кілька варіантів написання назви: ЛУГОСАД, Лугосад, ЛуГоСад, Лу-Го-Сад. Учасники групи закінчили Львівський університет 1986 року. Поетичний доробок представників літературного угруповання представлений у виданні «ЛУГОСАД: поетичний ар'єргард». Ця

книга складається з трьох частин: «Ритм полюсів» І. В. Лучука, «Закон всесвітнього мерехтіння» Н. М. Гончара, «Зимівля» Р. І. Садловського.

Лугосадівці позиціонували себе як митців маргінального напрямку, оскільки в їхньому творчому доробку наявні такі маргінальні види, як паліндроми (І. В. Лучук, Н. М. Гончар) та поезомалярство (Р. І. Садловський).

Отже, кінець ХХ — початок ХХ століття — надзвичайно плідна доба, період переосмислення цінностей попередніх епох, прагнення вийти за межі, утвердити нові ідеали.

СПИСОК ТВОРІВ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

Основна література

1. *Андієвська Е. І.* Оповідання на вибір («Роман про добру людину»), збірка «Вігілії».
2. *Андрухович Ю. І.* «Рекреації», «Переверзія».
3. *Антоненко-Давидович Б. Д.* «Сибірські новели».
4. *Бабичін Ю.* «Брати», «Привид».
5. *Брати Капранови.* «Приворотне зілля».
6. *Винниченко В. К.* «Натусь», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» («Пригвожені»), «Чесність з собою», оповідання на вибір.
7. *Вишня Остап (П. М. Губенко)* збірка «Мисливські усмішки» (оповідання на вибір).
8. *Гуцало Є. П.* Оповідання на вибір.
9. *Дрозд В. Г.* «Самотній вовк» («Вовкулака»).
10. *Дяченки М. та С.* «Долина совісті», «Мідний король».
11. *Жадан С. В.* «Ворошиловград».
12. *Зеров М. К.* Збірка поезій «Вибране».
13. *Іваненко Р. П.* «Отрута для княгині».
14. *Іваничук Р. І.* «Мальви» («Журавлиний крик»).
15. *Копиленко О. І.* «Харциз», оповідання на вибір.
16. *Корнійчук О. Є.* «Платон Кречет».
17. *Костенко Л. В.* «Сніг у Флоренції», «Берестечко», «Маруся Чурай», збірка «Сад нетанучих скульптур».
18. *Коцюбинський М. М.* «Помстився», «На камені», «Persona grata».
19. *Куліш М. Г.* «Маклена Граса», «Патетична соната», «Народний Малахій».
20. *Матіос М. В.* «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки».
21. *Маланюк Є. Ф.* Збірка поезій «Перстень Полікрата» («Стилет і стилос»).
22. *Мосендз Л. М.* «Євшан-зілля».
23. *Мушкетик Ю. М.* «Гетьманський скарб».
24. *Нечуй-Левицький І. С.* «Бурлачка».
25. *Підмогильний В. П.* «Місто», «Невеличка драма».
26. *Роздобудько Ірен* «ЛСД» («Гудзик»).
27. *Стефаник В. С.* Збірка «Синя книжечка».
28. *Талалай Л. М.* Збірка поезій «Наодинці зі світом».
29. *Тютюнник Гр. М.* «Климко», оповідання на вибір.
30. *Хвильовий Микола (М. Г. Фітільов)* «Мати», «Люлілю», «Сентиментальна історія», «Арабески», «Іван Іванович».
31. *Шевчук В. О.* «Три листки за вікном», («Срібне молоко», збірка «Сон сподіваної віри», «На полі смиренному»).

Додаткова література

1. *Андієвська Е. І.* «Герострати».
2. *Андрухович Ю. І.* «Московіада», «Дванадцять обручів», збірка новел «Зліва, де серце».
3. *Багряний Іван (І. П. Лозов'ягін)* «Сад Гетсиманський», «Тигролови», «Огненне коло».
4. *Білик І. І.* «Меч Арея», «Похорон богів».
5. *Винниченко В. К.* «Сонячна машина», «Молода кров», «Панна Мара».
6. *Вишня Остап (П. М. Губенко)* збірка «Вишневі усмішки».
7. *Вінграновський М. С.* «Северин Наливайко».
8. *Гірник П. М.* Збірки поезій «Летіли гуси», «Коник на снігу».
9. *Гжицький В. Г.* «Чорне озеро».
10. *Домонтович Віктор (В. П. Петров)* «Дівчинка з ведмедиком» («Доктор Серафікус», збірка «Болотяна лукроза»).
11. *Дрозд В. Г.* «Балада про Сластьона».
12. *Дяченки М. та С.* «Vita Nostra», збірка «Сліпий василіск».
13. *Жадан С. В.* «Anarchy in the UKR», «Депеш Мод», збірка «Гімн демократичної молоді».
14. *Загребельний П. А.* «Брухт», «Диво».
15. *Іваничук Р. І.* «Яничари», «Орда».
16. *Івченко М. Є.* «У сонячній колі», «Напоєні дні».
17. *Костенко Л. В.* «Записки українського самашедшого».
18. *Куліш М. Г.* «Отак загинув Гуска», «97», «Хулій Хурина».
19. *Малик В. К.* «Князь Кий», «Черлені щити», тетралогія «Таємний посол».
20. *Матіос М. В.* «Москалиця», «Нація».
21. *Мовчан П. М.* Збірка поезій «Світло».
22. *Могілянський М. М.* «Честь».
23. *Підмогильний В. П.* «Повість без назви», оповідання на вибір.
24. *Слісаренко О. А.* «Чорний Ангел».
25. *Талалай Л. М.* Збірка поезій «Луна озвалась на ім'я».
26. *Хвильовий Микола (М. Г. Фітільов)* «Санаторійна зона».
27. *Шевчук В. О.* «Око прірви», «Шрами на скелі».
28. *Яворівський В. О.* «Оглянься з осені».
29. *Яновський Ю. І.* «Історія попільниці», «Мамутові бивні», «Роман Ма».

СПИСОК ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ НАПАМ'ЯТЬ

1. *Андрухович Ю. І.* «Він дуже любляв старе каміння...», «Балада повернення», «Астролог», «Алхімія», «Пісня мандрівного спудея».
2. *Вишеславський Л. М.* «Лебедина стая», «Тени», «Благословенье тишиной», «Сонет моей звезды», «Прощальная пора», «Світанок».
3. *Гірник П. М.* «Гармонія, в якій живуть слова...», «Одцвітає лютий синіми ночами», «У зимну днину, в лиху годину...», «Війон», «Мабуть, не скажуть: має власний голос», «Шевченко. Автопортрет зі свічкою».

4. **Зеров М. К.** «Саломея», «Навсікая», «Хірон», «Вергілій», «Київ — традиція», «Сон Святослава», «В вечір ясний та погожий...», «Моя душа скорбит смертельно...», «Минають дні, і роки, і події...», «Pro domo», «Locrosa», «Праосінь».
5. **Ірванець О. В.** «Короткий вірш про кінець світу», «Вірш до рідної мови», «Урок II», «Вітрильник», «Застільний апокаліпсис».
6. **Клен Юрій (О. Ф. Бургардт)** переклад творів Ф. І. Тютчева «Silentium», «Есть в осени первоначальной...».
7. **Костенко Л. В.** «Доля», «Розкажу тобі думку таємну...», «Пісенька з варіаціями», «Світлий сонет», «Шукайте цензора в собі», «Тут обелісків ціла рота», «Очима ти сказав мені: люблю», «Двори стоять у хуртовині айстр», «Зорі».
8. **Маланюк Є. Ф.** «Степова Еллада», «Стилет чи стилос...», «Беатріче».
9. **Мойсієнко А. К.** «Ми — дим», «Меча років — об вікна ранків...», «Щоденно сум'яттям у сно не дощ...», «Слов'янства світова столиця», «Спитай себе суворо...».
10. **Неборак В. В.** «У видимому немає окремого», «Мотлох світу, безмір світу, бубни світу».
11. **Олександр Олесь** «З журбою радість обнялась...», «Ти не прийшла», «Чари ночі».
12. **Плужник Є. П.** «Що день — все глибшає свідомість», «Дивлюсь на все спокійними очима», «Мудрість мудрих... За гріх який...», «Мудрості не вивчитись чужої...».
13. **Рильський М. Т.** «Серпанок прозоро-блакитної ночі...», «Як Одисей, натомлений блуканням...», «Тобі одній... Хоч фраза ця не раз...», «Мистецтво перекладу», «Нізамі».
14. **Сосюра В. М.** «Мені ти приснилась давно...», «Так ніхто не кохав. Через тисячі літ...», «Айстри задумані, квіти останнії...», «Я Вас любив, а Ви ніколи...».
15. **Симоненко В. А.** «Вона прийшла...», «Герострат», «Є в коханні і будні, і свята...».
16. **Талалай Л. М.** «Мене на дурниці не знадить...», «Верхів'ями день догорів...», «Існують істини суворі...», «Не цурайтеся коми...», «Над морем», «Наша ніч», «Досвід» («Я не втратив на краще надію...»), «Напливає сльоза».
17. **Тичина П. Г.** «Не Зевс, не пан, не Голуб-Дух...», «О, панно Інно, панно Інно!», «Арфами, арфами...», «Світає...».

ТЕМИ ДЛЯ РЕФЕРАТІВ

1. Бароковий характер роману В. О. Шевчука «Три листки за вікном».
2. Вплив ідей Д. І. Донцова на формування світогляду поетів «Празької школи».
3. Дилема «митець і влада» в поемі Л. В. Костенко «Сніг у Флоренції».

4. «Донкіхотство» як феномен в українській літературі 20-х — 30-х років ХХ століття.
5. Екзистенціальні концепції буття людини в романі Д. В. Дрозда «Самотній вовк» («Вовкулака»).
6. Експресіонізм у творчості В. С. Стефаніка.
7. Екзистенціалізм у творчості В. П. Підмогильного.
8. Етико-психологічна настанова роману В. К. Винниченка «Чесність з собою».
9. Загальнолюдська проблематика циклу «Сибірські новели» Б. Д. Антоненка-Давидовича.
10. Еволюція художнього методу М. М. Коцюбинського: від реалізму до імпресіонізму (на матеріалі творів «Цвіт яблуні», «Пе-коптьор», «Відьма», «Помстився», «На камені», «Хо» тощо).
11. Історико-фольклорна основа та поетика роману Р. І. Іваничука «Мальви».
12. «Карнавальний роман» в українській літературі. Специфіка відтворення навколишньої дійсності в романах Ю. І. Андруховича «Рекреації» та «Переверзія».
13. Конфлікт особистості й суспільства та його творча інтерпретація в доробку неокласиків (образи Саломеї, Навсікаї, Одиссея).
14. Мотив пам'яті в романі С. В. Жадана «Ворошиловград».
15. Образ України у творчості П. М. Гірника.
16. Особливості «карнавального роману» (на матеріалі творів Ю. І. Андруховича «Рекреації», «Переверзія»).
17. Особливості поетики М. В. Матіос.
18. Порівняльний аналіз перекладів неокласиків.
19. Прагматичні моделі буття в романах В. П. Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма».
20. Рецепція естетики французьких парнасців у поезії київських неокласиків.
21. Світоглядно-естетичні орієнтації українських постмодерністів.
22. Домінантні вектори й тенденції творчості Л. М. Талалая.
23. Український футуризм: епатаж поведінковий і літературний.
24. Феміністичні мотиви у творчості О. С. Забужко.
25. Феномен «тихої» поезії 80-х — 90-х років ХХ століття.
26. Характеристика українського літературного процесу на еміграції.
27. Християнська символіка в драмах М. Г. Куліша «Патетична соната» та «Народний Малахій».

СПИСОК ТЕРМІНІВ

1. Абсурд.
2. Авангардизм.
3. Аксиологія.
4. Акт.
5. Алюзія.
6. Амбівалентність.

7. Антитеза.
8. Античність.
9. Арабески.
10. Балаган.
11. «Бу-Ба-Бу».
12. Бурлеск.
13. Буфонада.
14. ВАПЛІТЕ.
15. Верлібр.
16. Віталізм.
17. Вічні образи.
18. Вічні теми.
19. «Гарт».
20. Дадаїзм.
21. Детермінізм.
22. Драма абсурду.
23. Екзильна література.
24. Екзистенціалізм.
25. Експресіонізм.
26. Епатаж.
27. Есхатологічна література.
28. Імпресіонізм.
29. Інтермедія.
30. Історичний роман.
31. Історіософія.
32. Катарсис.
33. Кларнетизм.
34. Конкордизм.
35. Конформізм.
36. Літургічна драма.
37. «ЛуГоСад».
38. Медитативність.
39. Міфопоетика.
40. Модернізм.
41. Натуралізм.
42. Необароко.
43. Неокласики.
44. Неокласицизм.
45. Неоромантизм.
46. «Нова генерація».
47. «Нова дегенерація».
48. Нью-Йоркська група.
49. Паліндром.
50. Парнас. Парнасці.
51. «Плуг».

52. Постмодернізм.
53. «Празька школа».
54. «Пропала грамота».
55. Реалізм.
56. Ремінісценція.
57. «Розстріляне відродження».
58. Символ.
59. Символізм.
60. Сонет.
61. Соціалістичний реалізм.
62. Сугестивна лірика.
63. Сугестія.
64. Сюрреалізм.
65. Тавтограма.
66. Трагічне.
67. Фабула.
68. Фарс.
69. Фентезі.
70. Фрустрація.
71. Футуризм.
72. Химерна проза.
73. Хоку.
74. Хорей.
75. «Червона фіра».
76. Шістдесятництво.
77. Ямб.

ПИТАННЯ ДО ЗАЛІКУ З КУРСУ «УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА XX СТОЛІТТЯ»

1. Модернізм, його філософська основа та головні напрями.
2. Причини виникнення модернізму. Філософське підґрунтя літератури модернізму.
3. Характеристика авангардистських напрямів модернізму.
4. Імпресіонізм у творчості В. П. Підмогильного.
5. Множинність естетичних програм та літературно-мистецьких угруповань 20-х років XX століття.
6. Проза 20-х років. Головні вектори розвитку.
7. Імперативи Миколи Хвильового «геть від Москви!», «психологічна Європа», «азіатський ренесанс», «романтика вітаїзму».
8. Літературна дискусія 1925–1928 років.
9. Розмаїття мистецько-літературних течій. Літературні угруповання початку XX століття та їхні програмні положення.
10. Микола Хвильовий і філософія імені. «Мати», «Я (Романтика)», «Кіт у чоботях».

11. Алюзії в художніх текстах письменників 20-х — 30-х років ХХ століття.
12. Футуризм в українській літературі: програмні настанови, естетичний потенціал.
13. Трагікомічна візія М. Г. Куліша.
14. Новаторство театру Леся Курбаса. Постановки п'єс М. Г. Куліша.
15. Літературно-мистецьке життя 20-х — 30-х років ХХ століття. «Розстріляне відродження».
16. Естетичні й стилістичні принципи поезії неокласиків.
17. Рецепція «вічних образів» у творчості неокласиків.
18. Загальний огляд творчості М. К. Зерова, М. О. Драй-Хмари, П. П. Филиповича, О. Ф. Бургардта.
19. Філософія кларнетизму. Особливості творчості П. Г. Тичини.
20. Творчість письменників-емігрантів.
21. «Празька школа»: естетичні засади, літературна діяльність.
22. Дві метафори України в поезії Є. Ф. Маланюка.
23. Особливості творчості поетів Нью-йоркської групи.
24. Оригінальність художнього світу Л. В. Костенко.
25. Проблема «митець і влада» у творчому доробку Л. В. Костенко.
26. Роман Іваничук — історичний романіст. Мотиви історичної пам'яті та «яничарства» в романі Р. І. Іваничука «Мальви».
27. Історичний роман в українській літературній традиції (за творами П. А. Загребельного «Диво», «Я, Богдан», В. К. Малика «Таємний посол», «Черлені щити», «Князь Кий», Р. І. Іваничука «Мальви», «Орда», Ю. М. Мушкетика «Гетьманський скарб» тощо). Етична проблематика.
28. Новаторський характер лірики «шістдесятників».
29. Необароко в романах В. О. Шевчука.
30. Специфіка роману В. О. Шевчука «Три листки за вікном».
31. Українська химерна проза 60-х — 80-х років ХХ століття.
32. Діяльність літературно-художніх організацій та угруповань наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття.
33. Українська фантастика. Аналіз творів М. та С. Дяченків.
34. Постмодернізм в українській літературі.
35. Постмодерна українська поезія («Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСад», «Нова дегенерація», «Червона фіра»).
36. Синтез масового й елітарного в прозі Ю. І. Андруховича.
37. Специфіка відтворення навколишньої дійсності в прозових творах постмодерністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Авксентьєва Г. А.* Імпресіоністичне образотворення М. Коцюбинського та О. Гончара / Г. А. Авксентьєва // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць. — Одеса, 1999. — № 3. — С. 164–169.
2. *Аврахов Г. Г.* Майстерність портрета у М. Коцюбинського / Г. Г. Аврахов // У вінок М. Коцюбинському : збірник статей і повідомлень. — Київ, 1967. — С. 112–139.
3. *Агеєва В. П.* Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша / В. П. Агеєва // Наукові записки. — 1998. — № 4. — С. 52–59.
4. *Агеєва В. П.* Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського / В. П. Агеєва // Слово і час. — 1994. — № 9. — С. 11–17.
5. *Андрухович Ю. І.* Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода / Ю. І. Андрухович // Слово і час. — 1999. — № 3. — С. 56–66.
6. *Анісімова Н. П.* «Стоїть душа віч-на-віч з самотою...»: художнє вираження екзистенціалу самотності в поезії Павла Гірника / Н. П. Анісімова // Актуальні проблеми слов'янської філології. — Бердянськ, 2009. — № 21. — С. 489–501.
7. *Анісімова Н. П.* Український поетичний авангард кінця ХХ ст. / Н. П. Анісімова // Дивослово. — 2003. — № 6. — С. 2–10.
8. *Астаф'єв О. Г.* «Нью-Йоркська група»: до генези назви / О. Г. Астаф'єв // Слово і час. — 1998. — № 2. — С. 14–18.
9. *Афанасьєв А. Н.* Дерево життя : [избр. ст.] / Александр Николаевич Афанасьев. — М. : Современник, 1982. — 464 с.
10. *Барабаш М. М.* Жанрові особливості та образно-стильові доміанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука [Електронний ресурс] / М. М. Барабаш. — Режим доступу до журн. : <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31848/01-Barabash.pdf?sequence=1>
11. *Барляева Е. А.* Об использовании архетипов в литературе / Е. А. Барляева // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя : материалы междунар. заоч. науч. конф., 19–24 апр. 2010 г. / под ред. Г. Г. Исаева. — Астрахань, 2010. — С. 26–29.
12. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов / Г. Бидерман ; [пер. с нем., общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С.]. — М. : Республика, 1996. — 335 с.
13. *Бірюкова О. О.* Лінгвостилістичні особливості української діаспорної поезії 60–80-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Бірюкова Олена Олександрівна ; Нац. пед ун-т ім. М. П. Драгоманова. — Київ, 2004. — 188 с.
14. *Борисенко Н. М.* Роман «Три листки за вікном» Валерія Шевчука як об'єкт літературознавчого осмислення / Н. М. Борисенко // Рідний край. — 2012. — № 2 (27). — С. 135–141.
15. *Бурченя В. В.* Романістика Романа Іваничука: інтерпретація минулого / В. В. Бурченя // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні

- проблеми сучасної філології. — 2001. - Рівне. — С. 171–174. - (Серія : Літературознавство).
16. *Вельш В.* Наш постмодерний модерн / В. Вельш / [пер. з нім. А. Л. Богочова, М. Д. Култаєвої, Л. А. Ситніченко]. — Київ : Альтерпрес, 2004. — 328 с.
 17. *Веретейченко І. А.* Українськість та європейськість у літературній дискусії 20-х роках ХХ століття / І. А. Веретейченко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. — 2009. — № 3 (166), Ч. І. — С. 25–31.
 18. *Вернадский В. И.* Философские мысли натуралиста / Владимир Иванович Вернадский. — М. : Наука, 1988. — 520 с.
 19. *Вісімдесятники* : антологія нової української поезії / [упоряд. І. М. Римарук]. — Едмонтон ; Київ : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій, 1990. — 205 с.
 20. *Войтович В. М.* Українська міфологія / В. М. Войтович. — Київ : Либідь, 2002. — 664 с.
 21. *Голобородько Я. Ю.* Микола Куліш: сучасний погляд / Я. Ю. Голобородько. — Харків : Основа, 2004. — 144 с.
 22. *Голобородько Я. Ю.* Саундтреки свідомості. Стиль Сергія Жадана / Я. Ю. Голобородько // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2007. — № 3. — С. 83–95.
 23. *Голобородько Я. Ю.* Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша : монографія / Я. Ю. Голобородько. — Херсон : Херсон. держ. пед. ін-т, 1997. — 314 с.
 24. *Грабовський В. Н.* Таємна місія таланту: поетичний профіль Павла Мовчана / В. Н. Грабовський // Літературна Україна. — 2004. — 15 лип. — С. 4.
 25. *Гундорова Т. І.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. І. Гундорова. — Київ : Критика, 2005. — 264 с.
 26. *Гундорова Т. І.* Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму / Т. І. Гундорова. — Київ : Критика, 2009. — 441 с.
 27. *Двуличанська О. А.* Творчість Юрія Андруховича як дзеркало суспільних перетворень 80–90-х років ХХ століття / О. А. Двуличанська // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. — 2009. — № 3 (166), Ч. І. — С. 171–176.
 28. *Денисова Т. Н.* Феномен постмодернізму: контури і орієнтири / Т. Н. Денисова // Слово і час: Літературознавчий часопис. — 1995. — № 2. — С. 18–27.
 29. *Дзюба І. М.* «... І вічні питання до білого світу». Нотатки про лірику Леоніда Талалая / І. М. Дзюба // Слово і час. — Київ, 1992. — № 2. — С. 33–37.
 30. *Дмитренко А. В.* Особливості хронотопу збірки «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича / А. В. Дмитренко // Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. праць. — Запоріжжя, 2010. — № 2. — С. 86–88.

31. *Єрмакова Н. П.* Феноменологія «Народного Малахія» М. Куліша — Л. Курбаса / Н. П. Єрмакова // Вісник Львівського університету. — 2007. — № 7. — С. 21–43.
32. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : [словник-довідник] / В. В. Жайворонок. — Київ: Довіра, 2006. — 705 с.
33. *Жулинський М. Г.* Та, що молиться Богові віршами / М. Г. Жулинський // Євангеліє від ластівки : Вибр. твори / І. В. Жиленко. — Київ : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2006. — С. 5–18.
34. *Зборовська Н. В.* Стильовий портрет шістдесятництва / Н. В. Зборовська // Слово і час. — 2001. — № 12. — С. 26–42.
35. *Зварич В. З.* Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Зварич Василь Захарович ; Дрогобицький пед. ун-т ім. Івана Франка. — Тернопіль, 2002. — 19 с.
36. *Ільницький О. Р.* Український футуризм (1914–1930) / О. Р. Ільницький. — Львів : Літопис, 2003. — 456 с.
37. *Історія української літератури ХХ століття : підруч. : у 2 т. / [за ред. В. Г. Дончика].* — Київ : Либідь, 1998. — Т. 1. 1910–1930 роки. — 1993. — 784 с.
38. *Історія української літератури ХХ століття : підруч. : у 2 т. / [за ред. В. Г. Дончика].* — Київ : Либідь, 1998. — Т. 2. Друга половина ХХ століття. — 1998. — 456 с.
39. *Карікова Н. М.* «Останній могікан з періоду розстріляного відродження»: Б. Антоненко-Давидович як борець за культуру української мови / Н. М. Карікова // Український смисл. — Дніпропетровськ, 2012. — № 1. — С. 24–41.
40. *Керлот Х. Э.* Словарь символов / К. Х. Эдуардо. — М. : Refbooks, 1994. — 608 с.
41. *Кизилова В. В.* Сміслове навантаження поетичного тексту Ірини Жиленко (на матеріалі поезій для дітей «Гном у буфеті», «Жар-птиця», «Підкова») / В. В. Кизилова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. — Луганськ, 2010. — № 5 (192). — С. 72–76.
42. *Кленовкін О.* Олесь Курбас: система і метод / О. Кленовкін // Український театр. — 1999. — № 4. — С. 27–30.
43. *Колошук Н. Г.* Модернізм, експресіонізм, постмодернізм... (До питання про літературні напрями і типи творчості у ХХ ст., матеріали до уроків) / Н. Г. Колошук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2002. — № 4. — С. 36–45.
44. *Констанкевич І. М.* Історія української літератури ХХ ст. (20–30-ті роки) : хрестоматія / І. М. Констанкевич, Л. С. Дружинович. — Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. — 216 с.
45. *Корнієнко Н. М.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко. — Київ : Либідь, 2007. — 328 с.
46. *Косарева Г. С.* Інтерпретація міфологем у романі Валерія Шевчука «Три листки за вікном» [Електронний ресурс] / Г. С. Косарева. — Режим

доступу до журн. :

<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31837/13-Kosareva.pdf?sequence=1>.

47. *Косінова О. М.* Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини / О. М. Косінова // Наукові записки ТНПУ. — 2012. — № 36. — С. 71–76.
48. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кін. ХІХ — поч. ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. — Київ : ЗОДІАК-ЕКО. — 1995. — 303 с.
49. *Курант І.* Художня модель світу в поезії Михайла Драй-Хмари / І. Курант // *Studia methodologica*. — 2002. — № 12. — С. 41–44.
50. *Літературознавчий словник-довідник* / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — [2-ге вид., випр. і доп.]. — Київ : Академія, 2006. — 752 с.
51. *Логвиненко О. М.* Мить щасливого страждання у ліриці Леоніда Талалая / О. М. Логвиненко // Вітчизна. — 2000. — № 7–8. — С. 148–149.
52. *Малюшицкая Н. В.* Психологические аспекты театрального творчества Леся Курбаса / Н. В. Малюшицкая // Наука і освіта. — 2000. — № 4. — С. 59–60.
53. *Масальський В. І.* Мова і стиль творів М. Коцюбинського / В. І. Масальський. — Київ : Рад. шк., 1965. — 125 с.
54. *Матвієнко Н. М.* Перекладацька діяльність Миколи Костьовича Зерова / Н. М. Матвієнко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 4. — С. 48–50.
55. *Мельник Я. Г.*...І поміж небом і тобою ніщо буденне не стоїть (Штрихи до портрета Леоніда Талалая) / Я. Г. Мельник // Українська мова і література в школі. — Київ, 1985. — № 7. — С. 21–28.
56. *Мовчан Р. В.* Стильовий етюд прозової моделі модернізму 20-х років ХХ століття / Р. В. Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2006. — № 2. — С. 70–82.
57. *Московкіна І. І.* Поетика Василя Стефаника / І. І. Московкіна // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. — 2011. — № 2(14). — С. 84–97.
58. *Негодяєва С. А.* Лірика Леоніда Талалая. Інтертекстуальні параметри : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Негодяєва Світлана Анатоліївна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2007. — 19 с.
59. *Огнєва Т. К.* Відбиток часу у дзеркалі буття : монографія / Т. К. Огнєва. — Київ : Академвидав, 2008. — 216 с.
60. *Олійник І. Г.* Мова поезії вісімдесятників / І. Г. Олійник // Українська мова і література в школі. — 1993. — № 2. — С. 37–40.
61. *Павлишин М.* Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Сучасність. — 1993. — № 12. — С. 237–255.
62. *Павлишин М. Р.* Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука / М. Р. Павлишин // Сучасність. — 1989. — № 3 (335). — С. 26–35.
63. *Привалова С. П.* Життя і творчість письменника-земляка Б. Антоненка-Давидовича / С. П. Привалова // Українська література в загальноосвітній школі. — 2003. — № 1. — С. 37–42.

64. *Прокоф'єв І. П.* Поетика Леоніда Талалая: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Прокоф'єв Іван Петрович. — Кам'янець-Подільський, 2004. — 175 с.
65. *Пустовіт Л. О.* Словник української поезії другої половини ХХ століття : семантико-функціональний аспект : монографія / Любов Омелянівна Пустовіт / упоряд. В. І. Матюша, П. А. Матюша, І. Л. Михно. — Київ : Рідна мова, 2009. — 243 с.
66. *Рашкевич М. М.* Український символізм як явище в історії світової думки / М. М. Рашкевич // Вісник Львівського університету. — 2007. — № 3. — С. 108–114.
67. *Сартр Ж.-П.* Екзистенціалізм — это гуманізм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богів. — М. : Изд-во полит. л-ры, 1989. — С. 319–344.
68. *Славинський М. Б.* Не має епігонів: етюд про творчість українського поета-лірика Павла Мовчана / М. Б. Славинський // Літературна Україна. — 2004. — 17 черв. — С. 6.
69. *Сологуб Н. М.* Мовний світ Олеся Гончара / Н. М. Сологуб. — Київ : Наук. думка, 1991. — 140 с.
70. *Сюта Г. М.* Лінгвосвіт поезії авторів Нью-Йоркської групи : монографія / Галина Миколаївна Сюта. — Київ : Ін-т української мови НАН України : ВД Дмитра Бураго, 2010. — 164 с.
71. *Таран О. С.* Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Таран Оксана Сергіївна ; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Харків, 2002. — 21 с.
72. *Телещенко Н. М.* Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму / Н. М. Телещенко // Наукові записки Національного університету Києво-Могилянська академія. — 1998. — № 4. — С. 106–109.
73. *Тузov В. О.* Авангардистські тенденції в українській літературі початку ХХ століття: сучасний погляд / В. О. Тузов // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2010. — № 1. — С. 73–77.
74. *Федоровська Л. К.* Подвижництво духу — як необхідність часу: Про деякі тенденції та шукання прози вісімдесятих років / Л. К. Федоровська // На чистих берегах. — Київ : Рад. письменник, 1990. — С. 7–36.
75. *Филипович П. П.* Про Михайля Семенка // Літературно-критичні статті / Филипович П. П. — Київ : Дніпро. — С. 226–230.
76. *Философский энциклопедический словарь* / [ред. кол. С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-оглы]. — [2-е изд.]. — М. : Сов. энцикл., 1989. — 815 с.
77. *Фізер І.* Постмодернізм: *post\ante\modo* — термін із нульовим закінченням / І. Фізер // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 111–123.
78. *Філософський енциклопедичний словник* / [голов. ред. В. І. Шинкарук]. — Київ : Абрис, 2002. — 744 с.
79. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. — Київ : Наук. думка, 1976–1986. — Т. 31 :

- Літературно-критичні праці (1897–1899). Дослідження. Статті. Матеріали. — 1981. — С. 45–119.
80. *Фромм Э.* Иметь или быть? / Э. Фромм. — Київ : Ника-центр, 1998. — 400 с.
81. *Хамедова О. А.* Сучасна рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича / О. А. Хамедова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Вип. 13. — С. 126–137.
82. *Харчук Р. Б.* Сучасна українська проза: постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. — Київ : Академія, 2008. — 248 с.
83. *Хмель О. С.* Екзистенціалістські мотиви в «Сибірських новелах» Б. Антоненка-Давидовича : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Хмель О. С. ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2007. — 19 с.
84. *Церна Г. М.* Проблема митця і влади в поезії «неокласиків» / Г. М. Церна // Вісник Запорізького державного університету. — 2002. — № 3. — С. 158–163.
85. *Черниш Г.* Український футуризм і довкола нього / Г. Черниш // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки : літературно-критичні статті. — Київ : Дніпро, 1991. — С. 90–123.
86. *Читайло О.* Марія Людкевич: «Юних письменників зацікавило фентезі» [Електронний ресурс] / О. Читайло // Високий замок — 2008. — № 184. — Режим доступу : <http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=68363>
87. *Шегеда О. П.* Символіка розсипаних перл у поезії «Молодої Музи» / О. П. Шегеда // Вісник Житомирського державного університету. — 2008. — № 42. — С. 221–224.
88. *Шерех Ю.* Го-Гай-Го: Про прозу Ю. Андруховича і з приводу / Ю. Шерех // Сучасність. — 1996. — № 10. — С. 120–128.
89. *Юркевич П. Д.* Вибране / П. Д. Юркевич. — Київ : Абрис, 1993. — 416 с.
90. *Якубовська М. С.* У дзеркалі слова : есеї про сучасну українську літературу / М. С. Якубовська. — Львів : Каменяр, 2005. — 751 с.
91. *Яровий О. С.* Сміслові контури поезії Ірини Жиленко / О. С. Яровий // Слово і час. — 2000. — № 10. — С. 45–47.
92. *Яценко Т. М.* Імпресіонізм як стильова течія модернізму. Оглядова лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури» / Т. М. Яценко // Українська мова і література в школі. — 2011. — № 1. — С. 24–27.
93. *Leech G. N.* A linguistic guide to English Poetry / G. N. Leech. — London : Longman, 1969. — 256 p.

Навчальне видання

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

Навчально-методичний посібник
для студентів 2-го курсу,
які навчаються за спеціальністю
035 – Філологія

(заочна форма)

У п о р я д н и к СЛЮНІНА Олена Вікторівна

В авторській редакції
Комп'ютерний набір *О. В. Слюніна*

Підписано до друку 17.05.2018. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура «Таймс».
Ум. друк. арк. 7,44. Обл.-вид. арк. 8,57.
Тираж 5 прим. Зам. №

План 2017/18 навч. р., поз. № 1 у переліку робіт кафедри

Видавництво
Народної української академії
Свідоцтво № 1153 від 16.12.2002

Надруковано у видавництві
Народної української академії

Україна, 61000, Харків, МСП, вул. Лермонтовська, 27.