

Марія МОКЛИЦЯ,  
професор Волинського  
національного університету  
ім. Лесі Українки

## СТИЛЬОВИЙ РОЗРІЗ МОДЕРНІЗМУ: ПОЛЕМІЧНІ ЗАУВАГИ ТА ПРАКТИЧНІ НАСТАНОВИ

УДК 82.091

У статті розглянуто модернізм і його стилі крізь призму психоаналізу, окреслено перспективи стильової ідентифікації творчості окремих українських митців і конкретних їхніх творів.

*Ключові слова:* модернізм, символізм, імпресіонізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм, концепція психологічних типів, сенсорика, емоційне ставлення до людини і світу, інтуїція, раціоналізація ірраціонального.

Модернізм – масштабне явище культури, яке виникло наприкінці XIX ст. Відтоді його посилено і ґрунтовно вивчають науковці. За період, що минув від першої книжки про український модернізм Мікулаша Неврлого [7] до книжки Віри Агеєвої «Апологія модернізму», що вийшла друком 2011 р. [1], постала чимала бібліотека наукової літератури про модернізм і модерністів. Утворилося таке собі море знань, у якому може втопитися неопіт. З іншого боку, вправний науковець без особливих зусиль і ризиків може скомпіювати чергову книжку про модернізм. Про вичерпне вивчення модернізму в попередньому столітті вже не йдеться: це океан, охопити який годі не лише окремому розумові, а й гіперінтелекту, але така потужна наукова основа не означає, що ми навчилися впевнено ідентифікувати модернізм у конкретних творах. Нині в Україні (й не тільки тут) з модернізмом повторюється ситуація соціалістичного реалізму, який був аргіогі методом усіх радянських письменників: модерністи – це всі письменники першої половини XX ст. У кожному разі відпадає потреба ідентифікувати тільки індивідуальний стиль автора: і так наперед відомо, що в кожного знайдеться «джентльменський набір» стандартних рис. Тим паче, що загалом ідентифікованих (названих і описаних) стилів не так і багато у світовій літературі. А вже в письменника XX ст. будь-якого ряду знайдеться фрагмент-другий символізму чи імпресіонізму, експресіонізму чи сюрреалізму. А якщо дає про себе знати посилене словотворення чи урбанізм у тематиці, можна до переліку вписати і футуризм (конструктивізм). Щодо попередніх епох, які зробили в мистецтво власні стильові внески, то всі вони виявилися в модернізмі. Власне, бароковий стиль благополучно функціонує в новому часі як необароко, класицизм – як неокласицизм, романтизм – як неоромантизм, сентименталізм відновився у стилістиці імпресіонізму. Більш того, кожен із попередніх стилів знайшов своє продовження у питомих стилях модернізму, адже, наприклад, між необароко і сюрреалізмом дуже хитка межа, майже завжди йдеться про ті самі риси. Отож стильовий ряд, ледве розширившись, одразу стискається. Здається, дослідникам це спрощує завдання – вивчити чотири-п'ять художніх систем спільними

зусиллями, створити кілька теорій і застосовувати для дослідження творчості конкретних авторів. Проте стильовий розріз літератури зазвичай не збігається, навіть суперечить історичному принципу і взагалі породжує безліч проблем для вдумливого дослідника. Значно простіше і певніше досліджувати історію того ж таки модернізму, аніж розбиратися в його естетиці та стилях. Тим часом елементарне знання угруповань та їхніх декларацій виявляє, що з переліку модерністів випаде чимало першорядних митців, «не прописаних» в об'єднаннях і не підписаних під маніфестами. Або: письменник пише собі твори у стилі, який буде названий пізніше, автор випереджає свій час. Анна Біла [2], досліджуючи історію українського авангарду, присвятила цілий розділ експресіонізму Стефаніка, аби підтвердити, що його стиль відповідає назві, і довести, що експресіоністом його таки не можна називати, а лише предтечею. Власне, загальний парадокс книжки (і не тільки цієї) полягає в тому, що авангард представляти нічим, окрім тих самих експресіонізму, футуризму і сюрреалізму, що ними ілюструють і модернізм. Ідеться про тих самих авторів і той самий модернізм, але не обґрунтовується, чому його треба називати авангардизмом. Загалом спільна риса всіх українських досліджень модернізму в тому, що вони суголосні між собою там, де йдеться про філософію, світогляд чи історію модернізму, але цілком розбіжні, коли мова заходить про конкретних авторів, а тим паче – твори. У нас не набереться і п'яти імен, на модерністській ідентифікації яких зійшлася б більшість дослідників. У цьому сенсі видається дуже показовою дискусія, яка розгорнулася у 2000 р. на сторінках «Критики» з приводу найбільш голосних книжок у цьому ряду – Соломії Павличко [8] і Тамари Гундорової [4]. У них подано досить різні версії українського модернізму і суттєво різняться вони між собою репрезентативними рядами. Цікавою була реакція двох диспутантів на сторінках «Критики» – діаспорних письменників Юрія Тарнавського [9] і Богдана Бойчука [3], не просто теоретиків, а творців модернізму – на списки модерністів, що їх запропонували Т.Гундорова і С.Павличко. Хоч обидва хвалять «Дискурс модернізму в українській літературі» (інша книжка викликала

лише критику), обидва категорично не згодні з тими іменами і творами, які називають дослідниці, вважають, що ряд модерністів звужено, понад те – він загалом має бути інший. І Тарнавський, і Бойчук пропонують власне бачення українського модернізму, відмінне від того, яке зафіксоване в обговорюваних монографіях.

У підсумку Б.Бойчук звинувачує вже не авторок книжок, а Ю.Тарнавського: «Формула тут дуже простенька: якщо Тарнавський любить якогось поета, то знайде підстави зарахувати його до модерністів, навіть якщо той поет не має ніяких характеристик модернізму (Свідзинський), якщо не любить, то виведе, навіть якщо цей поет має всі такі характеристики. А Тарнавський універсально не любить поетів, які перевтілювали українську традицію в особистий стиль, – це стосується й Тичини, Бажана, Антонича, тому вони й не попали до модерністичного раю Тарнавського» [3; 28].

Це дотепне зауваження можна переадресувати й самому Бойчукові. Бо якщо Свідзинський – не модерніст, то важко уявити, хто такі взагалі ті модерністи. Принаймні всі риси, які Бойчук вважає характерними для модернізму, є й у Свідзинського. Він, як і Тичина чи Антонич, перетворив українську традицію на індивідуальний стиль, проте на модерніста в очах Бойчука цей поет чомусь «не тягне». Це означає, що зарахування до модерністів є справою суто оцінною і в підтексті містить чітко окреслений посыл: «Гарний поет, модерніст, такий же, як і я».

Показово, що жоден із диспутантів не показує модернізму на прикладі конкретних текстів, які пояснювали б і показували якісну, принципову відмінність між модернізмом і не-модернізмом. Це, щоправда, й не дивно: модерністського стилю як такого не існує, натомість є символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм і сюрреалізм. Та жоден із учасників дискусії не оперує цими поняттями, ледве згадуючи декотрі з них на рівні маніфестів модерністських угруповань.

Розмову про конкретного автора, звісно, треба починати із загального визначення: модерніст чи не-модерніст (спираючись при цьому на чітку дефініцію поняття) з урахуванням еволюції творчості (куди, в якому напрямі йде пошук). Однак, залишаючись у рамках розмитого (справді «без берегів») поняття модернізму, ми неминуче зіб'ємося на зміст, світогляд, маніфести тощо і відійдемо від власне мистецтва, від необхідності шукати ключ до відкриття індивідуального стилю автора.

Стиль великого мистецького напрямку – це форма, яка виникає на рівні художнього мовлення, але містить важливі домінанти змісту. Найзагальніші з них стосуються людської природи, психіки. Та й мовлення має свої власні закони розвитку, в саму мову закладена інтенція до оформлення кількох глобальних стилів. Символізм своєю назвою відкрив епоху усвідомленого ставлення до мовного

компоненту творчості: ніколи раніше мовний засіб не підносився так високо, не давав назви мистецькому явищу. Символізм означає, що символ посів не просто важливе місце, він став домінантою стилю. Символ спромігся народити свій власний тип художнього мовлення, свій великий стиль. Те ж саме відбувається й з іншими стилями модернізму: кожен актуалізує окремий мовний образ, який стає домінуючим. Сюрреалістичний стиль утворюється і без будь-яких маніфестів чи настанов, лише з самого нагнітання та розгортання метафор.

Модернізм кожного разу інший. Чим твір талановитіший, тим виразніше відрізняється його варіант модернізму від прийнятої схеми. Аби навчитися сприймати модернізм, треба збагнути суть поєднання суб'єктивного з універсальним. Саме цієї царини і стосується наша гіпотеза [6]. Коли визначальною у процесі творчості стала воля до самовиразу (усвідомлений суб'єктивізм модернізму відрізняється від стихійного суб'єктивізму романтиків, це одна з нечисленних аксіом у теорії модернізму), актуальним стало й домінування психіки конкретного митця. Загалом людей можна поділити на два типи залежно від переважання об'єктивної чи суб'єктивної сфери (на реалістів і романтиків або екстравертів та інтровертів). Однак якщо домінує самореалізація особистості, як у період модернізму, поділ на два типи виявляється недостатнім. До процесу творчості варто залучити й таку універсальну категорію, як психологічний тип.

Відомо, що концепція психологічних типів належить видатному психологові ХХ ст. К.-Г.Юнгу [10]. Щоправда, поділ людей на чотири категорії залежно від реакції на один і той самий подразник існував ще в античні часи (сангвінік, холерик, флегматик, меланхолік). Юнг, не відкидаючи ніяких класифікацій, підійшов до поділу на характери з новим, уперше науково обґрунтованим, критерієм – за домінуючою функцією психіки. Він запропонував поділити характери на чотири типи: розумовий, емоційний, сенсорний, інтуїтивний. Відтоді класифікацій характерів з'явилося дуже багато, вони становлять окрему ділянку сучасної психологічної науки, але чотири – це базова цифра для всіх наступних поділів.

Подивившись на маніфести (а потім і на твори) під психологічним кутом зору, можна побачити, що репрезентанти кожного з потужних напрямів модернізму наголошують на особливостях власного процесу творчості. Символісти намагаються довести особливу роль інтуїції. Експресіоністи на кожному кроці декларують і демонструють емоційне (упереджено експресивне) ставлення до людини і світу. Футуристи обожнюють підкреслювати роль сенсорики (треба відчувати смак, запах, фактуру речей), а сюрреалісти всіма способами підводять читача до раціоналізації ірраціонального. Процес самовираження триває завдяки тому, що воля надає першість інтуїції, або емоціям, або розуму, або сен-

сориці. Домінанта однієї з функцій визначає стосунки людини зі світом, перебіг внутрішньої і зовнішньої конфліктності. Воля до самовираження штовхає митця до усвідомлення свого світогляду та об'єктивації (стильового оформлення) своєї індивідуальності.

Отже, напрями і відповідні їм стилі модернізму сформувалися внаслідок об'єктивації у процесі творчості чотирьох психологічних типів.

Процес творчості, описаний у художніх творах модерністів, а також у їхніх літературних маніфестах, – ось, на наше тверде переконання, єдине першоджерело для розуміння природи модерністського твору. Лише митець бачить себе зсередини і лише він може надати дослідникові інформацію з перших рук, особливо якщо органічною рисою творчої особистості стає рефлексія (а саме це і відрізняє модерніста). За всього розмаїття поетичних маніфестів, тобто творів про творчість і процес творчості, нам вдалося знайти лише чотири суттєво різні версії. Заглибившись у текст, можна переконатися: відмінність виникає тому, що процесом творчості керують інші функції психіки: сенсорика, розум, емоція чи інтуїція. Твір завжди є результатом конкретного процесу творчості. У ньому задіяні всі універсалиї (будь-який поет – людина загалом, колективна істота) і всі приватні таємниці (кожна особа унікальна).

Поетичні твори, які ми розглянемо для прикладу, є відповіддю поета на питання, як він пише, коли, звідки, чому з'являється твір. Поети-символісти у своїх описах процесу творчості найчастіше підкреслювали значення напруженого вслухання в тишу і не менш зосередженого вдивляння у красу довкілля. Творчість триває на самоті, часто під час безсоння, як і в романтиків, але романтик зосереджений на своєму переживанні, він занурюється в емоцію і висловлюється під її диктовку. Символіст стишує емоцію і напружено вдивляється-вслухається в ледь чутне, непомітне, шукаючи відповідь на болісні питання. «Моє серце й душа в надпориві – / Наче око гіганта подвійне», – писав Поль Верлен. Музика сфер, синонім поетичної творчості, стає чутною внаслідок вслуховування в тишу. Тиша – «провісниця німої ночі», рине «на припишклу землю звідтіля, / Де в безодні космосу безмірній / Світотвору тиша вигрімля» (Є.Плужник). Г.Чупринка називає поезію звуками небесними: «Тиховійно-релігійна / Лине пісня херувима. / Ніжно-мрійно-мелодійна, / Ритм і рима, ритм і рима. / Тон за тоном, звон за звоном / Звуки сиплюються натхненні. / То на небі перед троні / Грають янголи натхненні». Почути пісню янголів (музику сфер, тишу, голоси з потойбіччя тощо) й перетворити на вірш, побачити невидиме і вказати на нього іншим – ось суть процесу творчості символіста.

Акцентуація одного рецептора сприйняття у процесі творчості – зору – добре показана у вірші М.Драй-Хмари:

І ось лежу я на землі,  
дивлюся на небесну ляду,  
оковану цвяхами золотими.

Забудуся –  
і вже не ляда наді мною,  
а озеро велике,  
по той бік  
обгороджене тополями стрункими,  
по цей бік –  
віями моїми.  
Тим озером  
пливуть човни  
золотодонні –  
пливуть торжественно і зграйно,  
і в темно-синіх водах  
полум'яніють  
їх вітрила.  
Бездонна глибочінь  
повисла наді мною:  
вічність.  
Я на порозі вічності лежу  
і п'ю  
її холодний  
кеlex.

Це ліричний і досить емоційний твір, але його ніяк не назвеш романтичним: надто оригінально. Універсальна категорія серця, яке керує романтиком, тут відкривається іншим способом, особистісне, вочевидь, домінує над загальним. Спочатку – напружене споглядання неба, внаслідок якого з'явився гарний образ: небесна ляда, окована золотими цвяхами (мабуть, поет зміг побачити зірки серед дня). Романтик, до речі, ніколи не порівняє небо з лядою – це для нього деталі протилежно маркованих рядів. Цей образ уже відчутно змінює навколишній світ. Проте він стає лише першою сходинкою на шляху осягнення чогось значно важливішого, аніж краса природи. Наступна сходинка починається словом «забудуся». Це стан, подібний в інших поетів на дивне загострення слуху, коли з'являється здатність почути якийсь ультразвук. Зір має іншу специфіку: немає сенсу безкінечно напружувати очі, дивлячись на небо, все, що міг ліричний герой роздивитися при максимумі зусилля, це зірки: золоті цвяхи небесної ляди. Тут потрібне інше: «забудуся», тобто забути, що саме ти бачиш, перестати сприймати бачене через відомі слова. І тоді картина перед очима починає змінюватися. Знову з'являється уявний образ, але вже значно віддаленіший. Він теж існує в царині поетичних асоціацій (уподібнення хмар човнам з вітрилами досить усталене для романтичного бачення світу), та це лише одна ланка в низці картин, які приведуть до кінцевого бачення-прозріння. За лядою із золотими цвяхами, за озером з вітрильниками раптом розчахнулася бездонна глибочінь, а тоді – сама вічність. Вона – не абстрактне поняття, з яким може бавитися свідомість. Тут вічність відчута так, як рецептори відчують матеріальний світ: «п'ю її хо-

лодний келех». Таємниця не розкрита для інших, її відчуває лише поет, він не вербалізує відкрите, або ж найважливіші слова приховує. «Холодний келех вічності» – це лише вказівка на таємницю, а не її формула. Процес завершується символом, натяком: осягнення відбулось, але воно надто інтимне або надто тонке, щоб його можна було точно назвати. А ось процес руху до відкриття показати можна, докладний опис цього процесу і є основним доказом того, що прорив в ірраціональний світ відбувся. Там, за межами буденного світосприйняття, є інший світ. Поет переконався в цьому. Однак вести за собою далі, точніше йти далі, він не має наміру, бо і так отримав достатньо. Поет залишається в цьому, реальному, світі, але вже як володар особливого знання. Хоч у вірші Драй-Хмари кілька яскравих метафор наближають зображення до сюрреалістичного, в цілому текст не виходить за межі символізму, оскільки зображення не подвоюється. Метафори виникають у процесі набуття особливого бачення. Головна ж опора тексту – це образи-символи: небесна ляда, що символізує закритість від людини буття, човни золотодонні – символ прекрасної мрії, якою людина підмінює реальність і, на рещті, головний образ – холодний келех, символ посвячення в таємницю. Що керує тут процесом, коли ані емоція, ані розум не визначають результату? Як пов'язані між собою вдивляння в небо і «холодний келех вічності»? Очевидно, келех виник не внаслідок зіставлення чи асоціації, він відчутий інтуїтивно. Загострення слуху і зору до надприродних можливостей вмикає інтуїцію, і вона стає домінантою процесу творчості. Єдина мова, яка може оформити такий процес інтуїтивного пізнання світу, – це мова натяків або ж символів. Ліричного героя переповнюють емоції, але процес відбувається при ясній свідомості. І хоча в результаті напруженого вдивляння відбувається прорив у містичні сфери, все залишається під контролем. Автор не переступає межу, коли психіка опиняється в полоні уявного чи навіть химерного світу. Натомість відбувається перехід на інший, більш чутливий рівень сприйняття, що є усвідомленим.

Споглядання краси світу, вслухання в ледь чутну музику сфер може стати самодостатнім процесом, джерелом постійної естетичної насолоди. Якщо актуалізується вихід на відкриття істини – формується філософія двох світів і мова символів, якщо процес споглядання і слухання переважає – формується здатність бачити, чути, фіксувати тонкі нюанси навколишньої дійсності, передавати відповідні (теж тонкі) емоційні рухи. У першому випадку отримуємо символістський стиль, у другому – імпресіоністський. Ні той, ні той не постане, якщо процесом творчості керуватиме інша функція психіки, наприклад, емоції. Інтуїція важлива і для романтика. Та її голос звучить як надто невизражений поклик і зникає під тиском уяви, мрії, емоції. Символісти та імпресіоністи, активізувавши у процесі

творчості роль слуху і зору, фактично запропонували техніку вмикання інтуїції, коли вона стає достеменним провідником на шляху творчого пізнання.

Емоцією залюбки керуються романтики, шукаючи в житті ті стани й ситуації, коли збурюється емоційна хвиля. Тоді з'являються твори, здатні викликати відгук у читачів. Але емоцію теж можна усвідомити, опосередкувати, подивитися на неї збоку, спочатку її пережити, а потім виразити. Зрештою емоції можна віддати повну владу, і вона цілком перетворить світ. І тоді з'явиться зовсім інший, не романтичний, а модерністський, точніше, експресіоністський твір, у якому панує не універсальна емоція романтика, а свавільна (тому часто відштовхує) емоція індивіда. Емоція однаково важлива і для символізму, і для експресіонізму (обидва ці напрями глибоко пов'язані з романтизмом і часто тяжіють у його бік або ж у бік неоромантизму), але в першому емоція підпорядковується інтуїції, тому перебуває в пасиві, не затуляє зображення, а в другому емоція стає кардинальною функцією психіки і визначає сприйняття. Потужна емоція завжди проситься назовні, її треба вихлюпнути, викричати, щоб вона надмірно не тиснула. Для будь-якої людини емоції – своєрідний еквівалент життя. Коли емоція найважливіша, коли світ сприймається крізь неї, тоді процес творчості дорівнює процесу життя – чину, дії, боротьбі, самоспаленню, принесенню себе в жертву світові тощо. Естетиці тут не місце. Тут питання життя і смерті.

Ось опис творчості з характерною назвою «Вечірня мелодія» (Василь Бобинський):

Вечірній смерк окутує кімнати  
 Настирливим роєм гризких комах.  
 Голосять спомини навколо хати.  
 У душу кане втома й дивний жах...  
 В тремтучому, розвійному просторі  
 Зринає ряд скривавлених облич.  
 Очей тривожні блиски, душі хорі...  
 Гуде проклін, і глухо свище бич.

А над усім симфонія природи.  
 ...Померло сонце, важкокрила ніч  
 Розсадовилась, топче всі народи  
 І злобно гонить сон із людських віч.

Далеко, десь у чорній, дикій глуші,  
 На дні самім, захлинується жаль...  
 Це плачуть скорбні, впавші в боях душі,  
 Та плач той душить бич і синя сталь...

Болісні, трагічні картини зринають не внаслідок вслухання-вдивляння, як при інтуїтивному процесі творчості, а самі по собі, як навала причепливих образів, що тиснуть на психіку. Картина починається описом природи (гуснуть сутінки літньої пори), усе змальоване надто похмуро, при цьому не пояснюються причини: не сутінки, а смерк (звукочис викликає асоціацію зі смертю), не літній вечір, а його неприємний атрибут – гризкі (не кусючі – гризкі!) комахи, які до того ж літають настирливим роєм. Це вказує на стан психіки, коли все навколо дратує, коли на будь-який подразник іззовні психіка відгу-

кується болісним сплеском. Кожна дрібниця одразу гіперболізується, зазнає метаморфози: рій комах – це вже не реальність, а власні спогади, що голосять навколо хати, вони ще більше посилюють гнітючий стан психіки і зроджують жах. Ця нота – передчуття, грізний акорд перед навалою вражаючих картин: невідь звідки з'являються скривавлені обличчя, гуде проклин і свище бич. Вичерпна картина рабської неволі! Однак надто узагальнена, щоб можна було виокремити деталі особистих спогадів. Ця картина відображає загальну картину життя, охоплює світ далеко за межами особистого і навіть національного досвіду. Далі акорд-дисонанс: оце все страхіття – так звана симфонія природи. Де симфонія, коли померло сонце, довкола важкокрила, злобна ніч, яка топче всі народи... Ця похмура експресія нагадує апокаліптичні видіння, що їх безліч разів використовували експресіоністи. Процес творчості – опис похмурих видінь, які народжуються внаслідок загостреного конфлікту зі світом. Процес витіснення не встигає відбутися, тому це не сублімація, за З.Фройдом, як може видатись на перший погляд. Такий процес творчості надто емоційний, треба збувати негативний надлишок постійно, не чекаючи, поки він заляже в глибинах, перетвориться і невпізнаним вийде на поверхню. Крик, жест, рух, дія – ось що приходить на допомогу. Сильна емоція, заповнивши психіку, неминуче zdeформує реальність, створить об'єкт відповідного масштабу.

Трагічне світосприйняття було притаманне і романтикам. Та воно завжди мало пояснення, поштою для емоції була подія, обставини, стосунки: самотність чи нерозділене кохання, наприклад. Для експресіоніста це постійний стан психіки. Він живе між полюсами і кожній потужній емоції надає повновладдя у процесі творчості. Для цього типу мовлення характерна тотальна гіперболізація та домінанта алегорії. Персоніфікована ніч у вірші Бобинського є алегорією соціальної темряви, знаком апокаліптичної катастрофи.

Коли сенсорика є основним джерелом істинних знань про навколишній світ (людина впевнена тільки в тому, що побачила на власні очі, почула на власні вуха, помацала, понюхала і спробувала), це забезпечує домінанту об'єкта над суб'єктом, тобто зумовлює реалістичний тип творчості. І це так, для реаліста сенсорика – інструмент безцінного досвіду, який допомагає відтворювати предметний світ. Реаліст слухається сенсорики й описує світ у згоді з нею, якомога вірогідніше. Модерніст не має наміру реалістично зображати світ. Але якщо він належить до сенсорного типу, то завжди перебуває насамперед у світі речей, предметів, матерії. Тому його самовираження не може оминати цих відчуттів. Відчувати речевість світу – ідея, яку не раз висловлювали футуристи, декларуючи фактурність мистецтва, наочність, візуальність, власне, матеріальність навіть тих форм мистецтва, які існують переважно у сфері уяви. «Візуальні експерименти, – писав О.Ільниць-

кий, – у футуристичному русі робили передусім для того, щоб <...> повернути слову його матеріальність, подолати його переважно семіотичну, символічну функцію, перетворити “читання” (тобто зчитування абстрактної інформації) на “розглядання”» [5; 364]. Звідси – наступна улюблена теза футуристів і близьких до них конструктивістів про функційність мистецтва. Мистецтво має бути корисним. Практична функція творів живопису чи скульптури очевидна, вони предметні, дають відчуття добре зроблених речей, якими приємно користуватися, прикрашати помешкання поряд з іншими якісними речами. Таким можна зробити і літературний твір.

Поетичний маніфест із красномовною для такого жанру назвою «Вірш» (Михайль Семенко):

Безумить грюками  
розривається метал  
скришить ріже сталь  
брязкотах руйнуї  
верескливість машинить  
лоскіт авто  
співають шини  
сиренить зойкність  
похапливить тупотіння  
незримлять крила  
тріпоті  
гамір залізних експериментів.

Текст складається з типових і досить неприємних звуків міста: грюк, скрип, брязкіт, вереск, тупіт, гамір. Та кожен звук, поданий через яскраві образи-неологізми, цікаво увиразнений: «безумить грюками». Здається, негатив у маркуванні слова *грюки* повинен посилитися словом *безумить*, однак навпаки: грюкіт перестає бути мертвим неприємним звуком, він олюднюється. «Безумить грюками» означає, що місто в безумному (шаленому) темпі щось майструє, будує. Наступні образи скеровують асоціації саме в цей бік: *розривається метал* (знову-таки: негатив розривання металу пом'якшено лагідною жіночою формою), *скришить ріже сталь*. У картину металевого будівництва втручається інша нота: *брязкотах руйнуї*. Зміна граматичної форми і синтаксична неузгодженість словосполучення передає суть руйнації, неминучої під час будівництва, але при цьому віртуозно знімається будь-яка негативність, яку мимовільно міг уловити читач в асоціативному полі слова *руйнувати*: руйнування постає як веселий брязкіт, ніби хтось грається, розкладає і складає конструктор. Вираз *верескливість машинить* спершу видається епатажною плутаниною слів і граматичних форм (машини створюють вереск, а не навпаки), але форма *верескливість* не випадкова, вона продовжує ряд сем, які все мертве подають як живе і людяне. Наступні (*лоскіт авто, співають шини*) дедалі очевидніше оживлюють мертве, знімають з нього негатив. Передостанні два рядки остаточно перетворюють картину типових звуків машинного життя на одухотворену і піднесену: «незримлять крила / тріпоті». Ці неологізми виклика-

ють асоціацію з польотом метелика, з тріпотінням легких прозорих крил. Останній рядок «гамір залізних експериментів» – твердий, жорсткуватий, підсумовує процес позитивного маркування всього того, що інші люди можуть сприймати як дисонанс і безлад. Гамір – голос людського наговпу, експеримент – справа рук людини. Але все воно – залізне. І це робить справу людей мужньою, твердою, скерованою на подолання і перемогу в майбутньому.

Отож перед нами вельми характерний для стилістики футуризму гімн місту і технічній цивілізації. Чому ж текст названо «Вірш»? Що тут сказано про віршування і взагалі про поетичну творчість? Ніби й нічого. Принаймні в першому плані зображення про це не йдеться. Проте назва у віршованому тексті (до того ж невеликому обсягом) відіграє важливу роль: назвою твору поет задає нам певний ракурс сприйняття. Ось чується якийсь звук. Замість того щоб сказати нам, звідки цей звук і ким або чим створений, поет його просто фіксує. Чим визначається (яким принципом добору) весь наступний ряд узятих для називання елементів міста? Здається, тою ж такою фіксацією: почутого, відчутого, побаченого. Працює сенсорика, причому працює з повним навантаженням і без будь-якого втручання розуму чи емоцій. Зовнішні шуми людини ділить на приємні і неприємні. Очевидно, цей поділ здійснює сам слух (тому й вислови «ріже слух», «пестить слух»), але насправді це реакція не слуху, а нашої психіки: одні звуки нас тішать, бо асоціюються з чимось приємним, інші, відповідно, тривожать чи тиснуть, тому викликають роздратування. Слухові самому по собі байдуже, що слухати. Уявімо собі людину, яка довго була глухою, а потім почала чути: вона буде насолоджуватися самим процесом слухання. Різкі звуки видадуться їй приємнішими, ніж мелодійні, бо вони посилюють, інтенсифікують відчуття самого процесу слухання. У Семенка безліч віршів народилося у процесі слухання, бачення, але це принципово інше слухання і бачення, аніж у символіста чи імпресіоніста. Це ніби чуття життєвого процесу, чуття на сенсорному рівні. Річ не в тому, що Семенко любить і хоче оспівати місто. Річ у тому, що в місті життя сконцентроване, воно оточує щільним кільцем подразників, які змушують сенсоріку активно працювати. А насолоджується поет не лише машинами, а й речами природними: потягом до протилежної статі, гарною погодою, зміною дня і ночі, пір року, повсякденними побутовими клопотами, одне слово – процесом життя. Зміна вражень – бенкет для сенсоріки. І це треба постійно описувати. Фокус на початковому етапі відчуття світу – і сенсорика керує процесом творчості. Неминуче з'являється футуристичний текст, мозаїка сенсорних образів, найхарактерніший із яких – образ-неологізм. Неологізм усуває усталене сприйняття предмета через слово і звичне уявлення, яке воно викликає у свідомості, неологізм повертає до первісного етапу ознайом-

лення зі світом речей, коли кожна річ постає в якомусь чуттєвому процесі й тому фіксується у звукообразі.

Коли розум, для якого найперша потреба – це пізнання, визначає процес творчості, скеровує психіку назовні, зумовлює домінування об'єкта над суб'єктом, то формує реалістичний тип творчості. Але якщо при цьому виникає усвідомлене бажання самовираження, акцент переноситься на самопізнання. Модерністи ХХ ст. завдяки досягненням психології, відкриттю підсвідомих сфер психіки і впливу таких особистостей, як З.Фрейд, зрозуміли, що внутрішній світ, психіка (звичайно, своя власна передусім) – не менш спокусливий об'єкт пізнання, ніж світ зовнішній. Психологи ХХ ст. відкрили людству реальну психологію людини. Митці, зокрема письменники, дали численні художні зображення реальної психіки.

Коли йдеться про знамените автоматичне письмо сюрреалістів, про психічні аномалії, які опинилися в центрі їхньої творчості, це викликає чітку асоціацію з усім ірраціональним. Розум завжди йшов у парі з раціоналізмом, а ірраціональне – з романтизмом. Хоч антиномія ця такою ж мірою штучна, як і протиставлення внутрішнього і зовнішнього світу (реальну людину не розділиш на внутрішню і зовнішню). Втім антитезовість завжди існує, хоча вона ніколи не буває статичною. Розум відмежовувався до пори до часу від ірраціональної сфери, аби вберегти свою самодостатність, не бути поглинутим хаосом несвідомого. Та поступово сфера непізнаного в людині почала скорочуватися. На початку ХХ ст. дехто (ті, для кого розум є домінуючою функцією психіки) відчув силу для мандрів у глибини власного несвідомого. Озброївшись знаннями з психології, розум перестав боятися ірраціональної сфери, саме в ній убагаючи головний об'єкт пізнання. Зовнішній світ уже майже не містив таємниць, натомість у внутрішньому все здавалося непізнаним.

Митці з розумовою домінантою психіки і з бажанням до самовираження у процесі творчості – це психоаналітики в царині мистецтва. Справді, серед письменників ХХ ст., зокрема серед сюрреалістів, безліч блискучих психоаналітиків, які, вхопившись за ниточку незрозумілого вчинку чи невротичного стану, мандрували лабіринтами свого внутрішнього світу. Сюрреалісти прийшли в літературу з маніфестами, основним гаслом і пафосом яких була теза про те, що внутрішній світ людини – це така сама реальність, навіть важливіша і складніша, як світ зовнішній. Проте саме вони яскраво продемонстрували химерність усього, ними створеного. І це цілком закономірно: оприявлена реальність внутрішнього світу однієї людини для всіх інших обертається ірреальністю, парадоксальністю, дивиною або й ненормальністю. Чим яскравіша особистість, чим складніше її внутрішнє життя, тим химернішою видаватиметься її психіка для інших. Звісно, якщо авторові вдасться адекватно описати її.



індивідуального стилю, неповторних мистецьких творів. А якби найбільш відповідна його натурі домінанта творчості не оформилася, Антонич лишився б автором другорядним, наслідувачем (хай і здібним) модерністських стилів.

В українській літературі не кожен великий напрям європейського модернізму втілювався в організовані форми: повноцінно розгорнулися лише два з них – символізм та футуризм. Однак якщо сфокусувати погляд на найкращих творах першої половини ХХ ст., то відразу виявиться, що у стильовому сенсі український модернізм дуже багатий, цілком співмірний з іншими національними модернізмами, розмаїтий і національно виражений. Навіть космополітичний футуризм в Україні набув дуже своєрідного втілення і, як переконливо показав О.Льницький, істотно розійшовся з найбільш відомими версіями цього явища – італійською і російською.

Символізм був продекларований уже на ранньому етапі двома угрупованнями – «Молода муза» й «Українська хата», дав перші, щоправда, поодинокі зразки цього стилю, переважно в поєднанні з імпресіонізмом. Найвиразніший символіст з-поміж усіх авторів цих угруповань – Грицько Чупринка, яскраві твори символістсько-імпресіоністського стилю трапляються в Петра Карманського, Дмитра Загула, Миколи Вороного, Олександра Олеса, майже в кожного молодого поета цього часу. Найяскравішим втіленням символізму стала драматургія Лесі Українки 1906–1913 рр. У літературі 20-х рр. знаходимо безліч поезій символістсько-імпресіоністського стилю, але небагато є тих авторів, що еволюціонують до символізму. Це Євген Плужник, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара. Імпресіоністська стилістика поширюється в цей час по всій літературі й успішно взаємодіє з іншими сти-

лями як добра техніка словесного живопису чи музичного слова («Сонячні кларнети» Павла Тичини – перша віха цього процесу).

Експресіонізм приходить в українську літературу із західного регіону, через німецьку літературу, насамперед Ф.Ніцше, тому він цілком органічний у творчості Ольги Кобилянської і Василя Стефаника. Пізніше його підхоплюють Володимир Винниченко і Михайло Коцюбинський («Intermezzo» – яскравий маніфест експресіонізму, а не імпресіонізму, як твердить історико-літературна легенда). За посередництва Леся Курбаса і Олександра Довженка в Україну потрапляє драматургічний експресіонізм (Микола Куліш), який виявляє себе також у молодому кіномистецтві. Тим часом і проза («Вершники» Юрія Яновського), і поезія (Євген Маланюк, Микола Бажан) дає численні зразки довершених експресіоністських творів.

Футуризм найбільш послідовно репрезентує творчість Михайля Семенка, та не слід забувати і про таких яскравих авторів, як Валер'ян Поліщук, Павло Тичина (20–30-х рр.), Майк Йогансен. Футуристична стилістика – яскрава ознака всього пролетарського мистецтва 20-х рр.

Сюрреалізм має два розгалуження – психоаналітичне, укорінене в експериментах із дослідження несвідомого (література автоматичного письма, потоку свідомості тощо), а також метафоричне, що ґрунтується на ідеї метафоричного мовлення як першооснови поезії. Психоаналітиків репрезентують в Україні Валер'ян Підмогильний і Віктор Домонтович (проза), метафориків – переважно поети (починаючи з Антонича і Свідзинського, завершуючи поетами Нью-Йоркської групи). Однак дослідження українського модернізму в аспекті стильової ідентифікації творчості окремих митців і конкретних творів усе ще попереду.

### Література

1. Агеева В. Апологія модернізму: обрис ХХ віку: статті та есеї / В.Агеева. – К.: Грані-Т, 2011.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: [монографія] / А.Біла. – [2-ге вид.]. – К.: Смолоскип, 2006.
3. Бойчук Б. Затемнена сторона місяця / Б.Бойчук // Критика. – 2000. – № 10.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація: [монографія] / Т.Гундорова. – Львів: Літопис, 1997.
5. Льницький О. Український футуризм. 1914–1930 / О.Льницький; пер. з англ. Р.Тхорук. – Львів: Літопис, 2003.
6. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: [монографія] / М.Моклиця. – Луцьк: РВВ ВНУ ім. Лесі Українки, 1998.
7. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М.Неврлий. – К.: Вища школа, 1991.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія] / С.Павличко. – К.: Либідь, 1999.
9. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця / Ю.Тарнавський // Критика. – 2000. – № 7–8.
10. Юнг К.-Г. Психологические типы / К.-Г.Юнг; пер. с нем.; под общ. ред. В.Зеленского. – Минск: ООО «Попурри», 1998.