

ЕСТЕТИЗМ (уривок зі студії «стильові течії української поезії другої половини ХХ століття»)

У статті висвітлюється естетизм як стильова течія в українській поезії другої половини ХХ ст. Окреслено конститутивні риси цього філософсько-естетичного явища європейської літератури, доводиться факт його виразного оприявлення в українському письменстві означеного часу.

За всіх очевидних відмінностей розглянуті в попередніх розділах стильові течії мають одну спільну якість - вони *не автотелічні*, себто кожна з них у кінцевому підсумку слугує меті, що виходить за природні межі мистецтва як мистецтва: соцреалізм - утвердженню певного типу влади та суспільного устрою, неоромантизм - духовно-інтелектуальній самореалізації звичайної особистості в суспільній масі, рустикальна лірика - ствердженню національної самосвідомості й утриваленню своєподібних ментальних особливостей певного народу.

Звісно, ми вимушено спрощуємо кола «службовості» кожної з названих течій, зовсім не таких вузьких, ба й не герметично замкнених, як це може видатися з попереднього абзацу. Однак сама «службовість», морально-філософська й соціально-практична *інтенція на щось, що лежить за межами самої «слоспівності»* («słowieńności», як це ще 1923 року назвав Ю. Тувім) - безсумнівні.

Живлена ідеями Просвітництва, ця «вторинність» літератури щодо суспільної практики дістала концептуального оформлення в позитивізмі ХІХ ст., згідно з настановами якого словесне мистецтво лише «ретранслює» в суспільні маси знання, здобуті в галузі інших, різною мірою «точних» наук. Відповідно вона виконує виховну й принагідно - пізнавальну функцію, а також безліч інших (цей «допуск» буває різним), які проте так чи так лежать *за межами* самої словесної творчості. Чи ж не це ми бачимо вже в самій назві збірки Б. Олійника «Ми знаєм, для чого жить!» 1974 р., що просто знімає головне питання філософії *a priori* наявним віданням? Поезія фактично ще й не озвалася жодним словом, а готова відповідь у автора вже є?!

Підкреслимо ще раз: утилітарність мистецтва є концептуальним породженням європейського позитивізму, що, своєю чергою, ясна річ, спирається на Просвітництво з властивим останньому культотом людського розуму. До цієї тези народне мистецтво, а зокрема фольклор, не має жоднісінького стосунку, оскільки як найбезпосеред-

ніший вияв колективного безсвідомого й замкнена ментальністю певного народу морально-естетична система фольклор щодо самого себе є *безрефлексивніш* і питанням власного покликання, призначення й завдання ніколи не переймався.

Акцентуємо на цьому, аби виправдати українське народництво як стильову течію зламу століть, що на нього пізніша критична думка нависла всі мислимі «гріхи» європейського позитивізму. Адже тільки *в одному зі своїх аспектів* (передовсім просвітянському) українське народництво виявилось **частковим випадком позитивізму** [1, 35-39].

Реанімований позитивною філософією дух Просвітництва під інтелектуальним пресом доби «шаблону і звичайності», серійного виробництва та «субкультури мас» саме й набув того неприйняттого, здешевленого, утилітарного вигляду, що проти нього повсталала естетична свідомість європейського, а в його контексті - й українського модернізму [2, 12-14].

Під прихистком різних світоглядів та ідеологій утилітарність літератури, як не змагався з нею модернізм fin de siecle, справді «проникла глибоко в двадцяте століття». Але не самою лише «розщепленістю на політику та естетику», як це мислилося Б. Рубчакові, котрого ми вище цитували, а вочевидь *значно складнішою природою естетичного*, аніж усі ми могли собі уявити [3, 39].

Хай там як, але концептуальне оформлення «службовості» літератури, або ж її «заангажованості» (цей термін уперше запровадив у критичний обіг Ж. П. Сартр, [4, 33-43], блискавично (в європейському часопросторовому вимірі) покликало до життя власну альтернативу - концептуально оформлене гасло «мистецтва для мистецтва», що його сутнісним стрижнем був *естетизм*.

Цей останній як філософська ідея також не виник, ніби Афіна з голови Зевса, на зламі ХІХ-ХХ століть у результаті примхливих артистичних самонавіювань будь-кого з європейських модерністів, обурених утилітарними настанова-

ми позитивізму, а ще за сто років до своєї практичної реалізації був сформульований Іммануїлом Кантом. Це саме Кант принципово «відрізняє незаангажовану діяльність, якою є мистецтво, від практики, спрямованої на досягнення певної мети. З'являється, скажімо, протиставлення поезії і риторики (красномовства)... Вимога безкорисливої естетичної позиції пов'язана з твердженням про автотелічність твору мистецтва. Практика, яку визначаємо як мистецтво, має на меті витворення якогось предмета згідно з попереднім задумом (уявою). Мистецтва ужиткові (також і риторика) витворюють такі предмети, аби зрештою можна було ними скористатися в життєвих потребах. Красні мистецтва мають своєю метою сам витвір; їм притаманна певна «ненавмисна цілеспрямованість» або «доцільність без цілі» [5, 47].

Загалом принагідно для себе заторкуючи сферу мистецтва, Кант сформулював ці ідеї у своїй «Критиці здатності суджень» 1790 р. Невдовзі їх підхопив і розвинув романтик Новалис, котрому ми і завдячуємо відокремленням «поетичної мови, в якій краса є самодостатньою метою» від «мови риторичної, де краса поневолена метою викладу» [5, 53].

Цими історичними відступами ми хочемо показати, що теоретичні підвалини «чистого мистецтва» було закладено задовго до його перших несміливих дефініцій в антипозитивістськи налаштованій Європі, а його перші практичні втілення без жодних зусиль знайдемо й у Шевченка, й у Словацького, - скрізь там, де поетичне диво авторської мови ввергає у розпач сучасних аналітиків, котрі будь-що-будь силкуються віднайти йому «мету». Буває смішно.

У кожному разі, автотелічність поезії, її забезпечена естетичністю самодостатність на Європейському континенті концептуально закорінена у філософії Канта. Отож чи не всі пізніші вітчизняні та зарубіжні «збурювачі літературної традиції» - ранні модерністи (з їхнім гаслом «штука для штуки»), авангардисти (з їхнім постулатом необмеженої творчої свободи, - Кант вважав, що «естетичне судження є виразом свободи» [5, 46]), поети Нью-Йоркської групи (з їхнім розумінням істинно модерного як незаангажованого) аж до постмодерних «бешкетників» (з їхнім потішним пересмикуванням, коли в одвічній духовній партії на місці концепту «краса» виникає концепт «гра») - мали би вшановувати день народження Іммануїла Канта як свій власний.

Шкода, що далеко не всі затяті апологети автотелізму (як у сфері художньої практики, так і теорії) добре вчилися у вищій школі. А тому радикальність нинішніх-українських поборників естетичної *самодостатності* літературного тексту, його *синтактики* часом буває кумедною,

а часом - страшною, якщо взяти до уваги, в яких складних і неочевидних зв'язках ця синтактика перебуває з ніким досі не відміненою *семантикою* літературного тексту. Аби переконатися у запізнілості подібних інтелектуальних старань, досить просто поглянути на вітчизняну художню практику, де цей принцип уже давно і благополучно втілено у множині стильових версій. Передовсім в *естетизмі*, найпоказовіші зразки якого однозначно підтверджують, що автотелічність зовсім не означає розриву між синтактикою і семантикою, що коли щось сказане *гарно*, це зовсім не обов'язково щось *вихолощене від конотативних смислів*. Самі ж смисли можуть бути якими завгодно: гуманістичними, психологічними, історичними, соціальними і, - уявіть собі! - етнокультурними.

Цей роздум хочемо завершити однією цитатою: «Про Францію нічого й казати: вона - це я сам і все, що є в мені. Вона для мене - найсвятіше начало, те єдине, завдяки чому я можу стати причетним до того найважливішого, що є у світі. Навіть коли б я не був саме французькою звіриною, не був виліплений саме з французької глини (і мій останній подих, як і найперший, буде хімічно чистим французьким подихом), - французька мова все одно була б для мене єдиною можливою вітчизною, єдиним оптолом і пристановищем, єдиним шитом і єдиною зброєю, єдиним «геометричним пунктом» цього світу, де я міг би існувати» [6, 7-8]. Ці слова належать Сен-Жон Персу - одному з найрафінованіших модерних поетів ХХ ст.

Упродовж усього ХХ ст. естетизм (вживається тут як загальна назва багатьох літературно-мистецьких практик, приборчаники яких виносили на перший план естетичні начала творчості й обстоювали «*літературу в її іманентній сутності, художній автономності, не підлеглій позамистецьким сферам, але рівновеликій їм*» [7, 250]), що б там не доводила критика, зневажливо наставлена до української літератури, в іпостасі різних стильових течій (неокласицизму, міфологізму, візіонеризму, сюрреалізму тощо) *був і лишається* надзвичайно важливим і повновагим чинником саморуху літератури. Особливо ж поезії - згадаймо бодай В. Свідзинського, М. Зерова, О. Стефановича, а в ближчій до нас часі - всю Нью-Йоркську групу, поетів Київської школи та багатьох інших.

Також і в останній третині століття, що минуло, *естетизм* як стильова течія в розмаїтому плінні жанру не тільки простежується дуже виразно, а й у тій особливій «чистоті», яка в попередніх часах була мало кому доступною (хіба що неокласикам, передовсім - М. Зерову). Вживаючи цей термін - естетизм - ми вповні розуміємо недостатність такої загальної характеристики,

яка у кожному випадку його самотніх мистецьких явлень потребує додаткових уточнень і визначень, більш розглиблених у надра самого естетизму. Однак, трактуючи нашу студію як попередню спробу фронтального стильового огляду поезії другої половини ХХ ст. (що неодмінно змушує до великих узагальнень та певної схематизації живого поетичного процесу), вважаємо доречним скористатися саме цим терміном.

Ну хоч би для того, щоб поставити крапку в уже безпредметній, як на нас, розмові про «повноту-неповноту» українського модернізму. Бо коли сутнісним стрижнем цього аж ніяк не одноактного, а радше процесуального явища [8] є автотелізм літератури й естетизм як імманентна «tela» (що латинською означає «намір», «завдання», «план»), то поетична практика 1960-1990 років свідчить про його безумовну *дійсненість*, про те, що тією мірою, якою даній національній свідомості цей процес модернізму справді був *доконечно необхідним*, він у ній таки відбувся, стався в усій своїй доконаності.

Усі означені вище стильові течії є *міметичними*, себто ґрунтованими на естетиці життєподібності. Продукуюче їх образне мислення наслідує форми реальної дійсності та враховує природну логіку їх зв'язку. Ще іншими словами кажучи, ці художні форми і смисли рецептивно верифікуються життєвим досвідом реципієнта й таким чином опосередковуються колективною свідомістю кожної конкретної доби [9, 624-636].

Під цим оглядом естетизм (від своїх «бодлерівських» початків по сьогоднішні національні версії) є стильовою течією, *перехідною* до неміметичних. Естетизм ще не пориває з гностично-психологічною достовірністю поетичного повідомлення, однак з усіх імовірних життєвих забезпечень цієї достовірності робить акцент саме **на прекрасному** як властивості навколишнього світу, що *не потребує сторонніх доказів* своєї істинності (правдивості).

У цьому вивіщенні прекрасного над усіма іншими критеріями поцінування суцього, в тому числі - й етичними, легко запримітити суперечливий дух романтизму. Адже це Ф. Шеллінг, розмірковуючи про мистецтво, вимагає «зрєктися всього, що має моралізуючий характер» [10, 385], а невдовзі він же ще ясніше постулює підлеглість моральності категорії прекрасного («моральність, загалом кажучи, не є чимось вищим» [11, 96]).

Як це підсумовує знавець питання філософ Піама Гайдєнко, «ставлення до світу з точки зору краси, таким чином, є абсолютним, вищим ставленням до нього. Це положення Шеллінга тільки теоретично формулює світовідчуття романтиків, виражене у творах Новаліса, Тіка та інших» [12, 113-114].

Історично - так, проте, спираючись свої методологічні судження на шерегу хрестоматійних імен, ми вкотре ризикуємо зігнорувати *типологію* естетичного розвитку і знову сповзти в «наслідувально-вказівний» європоцентризм [13], що настільки ж виявляє історичні колізії проблеми, наскільки й відводить від її гностичної суті.

Бо власне головною, досі розв'язуваною проблемою естетизму в усіх його культурно-історичних виявах є *ап'іорність прекрасного*. Завдяки чому прекрасне є саме таким? Чи оприявлювана мистецтвом краса справді нічим не зумовлена (і тоді ми визнаємо чисту суб'єктивну довільність, що в кінцевому підсумку стає межею комунікації, як це й засвідчують численні форми сучасного неміметичного мистецтва включно з герметизмом), чи краса все ж таки є похідною функцією якихось універсальних законів світобудови (і тоді ми ніколи не спекаємося її певної, - хай як жахливо це звучить для апологетів «чистої краси», - утилітарності, чи, точніше, онтологічної прагматичності)?

Слідом за більшістю естетиків ХХ ст. ми схилиємося до другої відповіді. Бодай тому, що вона тверезо лишає питання самої світобудови відкритим і, що головне для теорії літератури, на рівні філософськи потрактованої прагматики дає змогу пояснити фактичний стан речей, а саме: причини існування різнокультурних і різнонаціональних версій «краси», в іншому випадку абсолютно зайвих.

Віднесення категорії прекрасного до загальнобуттєвого, суцього над расами, культурами та епохами знаменника, дає можливість уникнути його штучного виведення із самих естетичних форм, себто з мистецької практики певного часу й регіону. А саме за такою логікою врешті-решт і насаджується агресивний щодо розмаїтих форм краси *естетичний еталон*, в нашому випадку - європейський.

Уже О. І. Білецький прозріливо зауважував, що й «пташка співає не просто так, аби лишень втішитися переливами власного свисту». Тікаючи від справді нестерпної (бо такої примітивної!) соціально-ідеологічної службовості словесної творчості, ми зовсім не конче мусимо зрєкатися цілісності світоустрою, яку Платон описував поняттям «Єдине» й до якої стремить уся сучасна теоретична фізика в своєму поступовому виробленні єдиної теорії поля і своїх роздумах над природою хаосу. Зрештою, ще Леонардо да Вінчі, котрий вперше в європейській цивілізації вивів «золотий переріз» (корінь з 5), вказав на універсальність фізичної гармонії, нині простежуваної повсюдно - від просторової структури сонячної системи до співвідношень частин людського тіла й будови вуглецю, цієї основи земного життя [14, 3-15].

А ці універсали світобудови завжди виражаються у локальних, «індивідуальних» формах, хоч ми й не усвідомлюємо, що в лініях нубійських барханів, вивершених давньоєгипетськими пірамідами, нас вражає та ж сама досконалість, яка відбита в орнаменті традиційних українських писанок і колоратурі семиголосного грузинського співу.

Ведемо це до того, що істинний естетизм як словесне утривалення прекрасного *ні як не може бути позбавлений індивідуальних ознак* — як особистісних, так і національних. Уже не кажучи про іншу універсальну закономірність, за якою всесвітній морфогенез від моменту первісної всеєдності взагалі відбувається шляхом *індивідуалізації*.

Можна навіть із певністю стверджувати, що чим повнішим є виявлення естетизму в літературі, тим органічнішим — його національний характер. Це вповні підтверджується «чистим» європейським символізмом, — явищем первісно **французьким**, що його свідомо і саме в його французькій досконалості, починаючи від французької мови — цієї «універсальної поетичної мови», спершу визнали, а тоді спробували й перейняти європейські митці другої половини ХІХ ст. [15,130-131].

Найпоказовішою постаттю естетизму як стильової течії останньої третини ХХ ст. в Україні є, на наш погляд, М. Вінграновський, — поет, на виняткову національну виразність лірики котрого відразу звернув увагу мудрий М. Т. Рильський [16,5(53)].

М. Вінграновський не опротестовує й не заперечує реальність, а перетворює її за законами краси й переформованою утривалює в слові. І чим переконливішим ставатиме з часом його поетичний світ, *тим далі відбігатиме* він від свого першовзірця — зримого соціально-історичного ландшафту. В цій розбіжності (яку зманені художньою достеменністю поезії М. Вінграновського дослідники обзиватимуть реалізмом) — головне джерело зростаючого з роками драматизму його лірики: чим повніше втілюватиметься в ній народний етос, властиве українцям відчуття краси і свободи, тим очевиднішою буде їх трансцендентність, буттєва непохопність. І тим дужче журитиметься над людиною митець.

Започнеться це вже в «Атомних прелюдах», тих їх моментах, де заявить про себе образотворча сила Вінграновського, його «абсолютне художнє чуття» (Гр. Тютюнник): «*Червоні рожі синьою водою / В саду учителя я поливав*»; «*На крилах журавлів весна вже сушить весла. Загомоніли про життя діди. / І на стежин пахучі перевесла / З снопів тополь тече зелений дим*». Вдивімося в ці малюнки і не кажімо про реалізм. Бо реальність має до цього образного шитва такий же стосунок, як глина до порцеляни, стигле

виногроно до вина, а неділя — до Великодня. Це — естетично **перевтілена** реальність, смислом якої є сам феномен перевтіленості, інобуття в слові, а не «вірність правді життя». Бо правдою тут є краса, і в цьому — «романтичний» спадок поезії Вінграновського.

Могутній вибух метафоричного мислення шістдесятників, у різних аспектах описаний фахівцями, пояснюється й тим, що суто ужитковий критерій правильного рішуче потісняється критерієм прекрасного, як його відчуває *цей народ*. Правильне підвладне раціональному обчисленню і залежить від обставин, прекрасне — завжди метафоричне саме по собі, бо є знаком-виразом вищих універсалій, що ними життя одиниці, як ми вище зазначали, поєднується з Вічністю. Воно вільне від диктату ідеології й водночас сполучає індивід з «родовим» онтологічним досвідом, який рятує її від марноти алієнованості.

Саме тут — естетичні витоки шістдесятництва, того метафоричного виру, що і захопив, і збентежив читача, загалом привченого до ідейно-тематичної вичерпності вірша. А «Балади буднів» І. Драча з їх «самоспівом» цинкових форм, золотим бароко цибулини й мандруючими у небі штанями «не пояснювалися» ані темою, ані ідеєю. Так само, як «Сто поезій» М. Вінграновського 1967 р., де в синьому небі висівалися сни, здіймалися однокрилі літаки й відьомські цариці городів, а ночами на овиді підводилися «*неан-дертальці дерев*».

«*Мазниці густо сплять, і кругло сплять колеса*». Так, це — неправильно, але з погляду українця (котрий знає, що таке мазниця і нащо вона) — гарно. Так само гарним є поетів гнів, коли він зрідка торкається соціально-етичних проблем, приміром, споживацтва: «*Я задихаюсь, біль до млости, / Я всі прокляття розпрокляв / І фіолетовий від злоти / Ножми серце обіслав*»; або фарисейства: «*Кривавсь, мій гніве, чорно, тлусто, / Кривавсь вогнем своїх щедрот*». Гарним (естетизованим) є поетовий сарказм й брідливість до ідеологічної фальші (вірш «*Душа наїлася та бреше*»). Гарною є напружена світло-ока національна гідність, яка потребує для свого буття **не теми, а тверді достеменного художнього образу** (вірш «*Остання сповідь Северина Наливайка*»).

Та найбільше у Вінграновського — сяйливого, дзвінкого, запахуючого світу, схожого на дитину, що її поет виловлює метафорою над самою прірвою часу і повертає в безпечні густі жита: «*Пвітуть на білому хати. / У грудях грудня — зими, зими. / Димів скуйовджені хвости. / І дух овечий та козиний*»; «*Ходімте в сад. / Я покажу вам сад, / Де на колінах яблуні спить вітер*»; «*Ще пахне хвиля яблуком і тілом, / І сушить голу за цвітом своїм мак*»; «*Стоять сухі куку-*

рудзи, /Й сухе волоття суше просо. /Лелека, мов старий грузин, /по жовтім полю ходить босо. /Лисиця їла - і нема. /Лиш облизнулась в жовтій тиші. /А з хмаренятами у звиші /Хмарина-мама йде сумна...». Порятований красою - таким постає світ у ліриці Миколи Вінграновського.

Взаємозлитість митця і дійсності в цій поезії - цілковита, остаточна, істинна (природа у Вінграновського - органічне продовження ліричного персонажа, вона думає, слухає, коригує його почуття тощо). Бо це *вже не власне дійсність* як об'єктивна даність із притаманною їй і прикрою, як на людське око, суперечністю доброго і злого, гарного й незугарного, а її естетичний **інваріант**, індивідуальна мистецька подоба, не заторкнута жодним злом. Між нею і митцем немає філософського конфлікту, сама лише напружена цікавість, насолода перевтілень, що обом заповідають безсмертя: «А світ стояв у синіх постолах, /Стояв в моїх очах і придивлявся, /Як саме світиться він, світ, в моїх очах».

1971 р. з'являється збірка «Поезії», де особливу увагу привертають дві малі поеми - «На Псло, на Ворсклу, на Сулу...» (в пізніших виданнях М. Вінграновського названа «Голубі сестри» та «Голубі сестри людей») і «Гайавата». Малими поемами їх дозволяє назвати філософський розмах, що злітовує фрагменти світу в концептуальну гармонійну цілість:

Благословенна будь, оселе на землі,
На березі, над юною водою,
Де з діда-прадіда неквапною рукою
Ми творимо добро в душі і на столі.

Хай буде вічно так, як воно є:
У слові вод
Землі і неба
Нам образ нашої всеспільності встає -
Хай буде вічно так, як воно є!

(«На Псло, на Ворсклу, на Сулу...»)

Хай буде вічно так, як мислиться і мріється цьому народові, - цей іманентний смисл поетового висловлювання цілком очевидний. Також варто звернути увагу на знаменну несуперечливість духовних і практичних начал народної екзистенції («ми творимо добро в душі і на столі»).

У цьому творі художні лики наших малих річок в їх земному й характерному плині витворюють єдиний велемовний образ - ріку народного буття. «Як сон суворий, темно-русий» воїн Тетерев, взолочений обжинковий Псло, шовкова Рось «під крилами Любові і Свободи» віддзеркалюють український історичний всесвіт від часів Дажбога по сьогодні, яким його відчуває і в категоріях прекрасного мислить собі поет. Прекрасна безкінечність, що її ясні зорі й тихі води не містять у собі жодної злої барви, бо навіть тінь тут - «щаслива». Таке схвильоване й оптимістичне переживання України як свята і блага

пов'язане з реальною дійсністю суто в міру естетичного імперативу саме такого - під кожним оглядом гармонійного - народного життя. А поза цим ідеалом, вистражданим народною уявою, та авторською волею увічнити його власним поетичним словом - *більш нічим*, на сьогодні, окрім топонімів, хоч як то страшно визнавати, - **анічим з тією реальністю не пов'язане!**

Вельми промовисто свідчить про це й «дитяча» лірика Вінграновського, де власне дитячим виявляється одне: цілковита *віра в справдешність* зображуваного, безумовність подання красивого уявного як дійсного. Поет не бавиться з читачем у гру «давай-но навмисне» (як більшість тих, котрі пишуть для дітей), знаючи гаразд, як воно є насправді: у Вінграновського насправді-бо *тільки так і є*, як ось у цьому слові. Поза ним нічого іншого (ані істиннішого, ані вартіснішого!) просто немає, не існує. *Не-витворене* поетом за законами краси не є дійсним:

Вже неминуче буде сніг
З хвилини на хвилину...
Завіє сніг і наш поріг,
І в полі бадилину.

За ногу вхопить вітер дим,
А сніг і дим завіє,
Ще й теплим язиком твердим
Прилиже дим, як вміє...

(«Вже неминуче буде сніг...»)

Це світ, творений заново, спочатку, за веліннями первісних, споконвік відомих народові основоположних гармоній, і саме тому він уповні відповідає предковичним народним уявленням про добре і гарне.

У «дитячій» ліриці Вінграновського висвітлюється істинна природа його заснованої на естетизмі поетики, що «бере» від дійсності рівно стільки, скільки потрібно для Свободи й Краси, якими вони сформувалися в ментальності народу упродовж століть. Саме тому естетизм Вінграновського є таким *достеменним*, таким прийнятним, характеризується такою *високою комунікативною відкритістю*. На відміну, приміром, від гнітюче безнадійного естетизму «пізнього» Ю. Тарнавського, що, як і кожний інший радикальний суб'єктивізм, позбавлений будь-якої онтологічної доцільності, що про неї ми казали напочатку.

Звісно, М. Вінграновський — не одинокий: естетизм є однією з домен поетичної творчості раннього І. Драча (дуже оригінально сполучаючись із визначальною для цього поета *парадоксальністю* художнього мислення). До цієї ж стильової течії, безперечно, належить й І. Жиленко (котра з-поміж багатьох історичних моделей доволі послідовно культивує у своїй творчості гуманістичну естетику Ренесансу [17]). Можна

згадати низку інших поетів, чиє письмо так чи так відмічене змальованими тенденціями. Це, наприклад, П. Мовчан часів його оригінальних збірок «Досвід» (1980), «Круговорот» (1981), а особливо - «Жолудь» (1983); це - Л. Талалай (щоправда у цього останнього концептуально вивиснується *один з аспектів* прекрасного - динамічний перебіг сущого й життя, себто *прекрасне у своєму немарному промітанні* [18, 5—26].

У 1970-ті роки в цьому стильовому напрямі дуже своєрідно працюють В. Затуливітер, В. Осадчий, Оксана Сенатович, Любов Голота та багато інших, зовсім не обов'язково молодших на той час поетів. Згадаймо бодай «Нічні концерти» М. Бажана, народжені з вербальної експлікації різних музичних тем і ключів, ба навіть більше

- індивідуальних музичних стилів: від Шостаковича до пісень Едіт Піаф. Наша поезія чи й знає ще одну таку вдалу спробу відтворення чуттєвих комплексів, що виникають при сприйманні невербальних мистецтв, у цьому разі — музики, засобами віршованого слова. Себто послідовний естетизм образно-поетичних Кажанових конструкцій кінця 1970-х є функцією свідомо втілюваної взаємодії різних видів мистецтв [див.: 19, 115-145] й особливих доведень не потребує.

А вже більш-менш докладний опис індивідуального розмаїття естетизму 1980-х років, загалом відмічених тотальним відходом жанру від соціально-історичної заангажованості в бік автотелізму, - це тема окремого і вельми цікавого дослідження [20].

1. Див. про це докладніше: *Моренець В.* Народництво - позитивізм - модернізм // Слово і час. - 2000. - № 1.
2. Див.: *Przełom antyprozytystyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku.* - Kraków, 1896; *Hutnikiewicz: Artur.* Młoda Polska. - Warszawa, 1996.
3. Див.: *Рубчак Б.* Пробний лет II Остап Луцький - молодомузень. - Нью-Йорк: Видавництво «Слово», 1968.
4. Див. про це детальніше: *Масловська Т.* Соціальна заангажованість літератури (міра свободи та обов'язку) // Слово і час - 1998. - № 9-10.
5. *Мітосек З.* Теорія літературних досліджень / Перекл. з польської В. Гуменюк, наук, редактор В. І. Іванюк. - Сімферополь: Таврія, 2003.
6. Цит. за: *Сен-Жон Перс.* Поетичні твори / 3 франц. перекл. М. Москаленко. - К.: Юніверс, 2000.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. - К.: ВЦ «Академія», 1997.
8. Див.: *Соломія Павличко:* Дискурс модернізму в українській літературі. - 2-ге вид., перероб. і доп. - К.: Либідь, 1999.
9. Докладніше про це дуже складне питання див.: *Stefan Morawski.* Mimetyzm II Słownik literatury polskiej XX wieku. - Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
10. *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального ідеалізму. -Л.: ОГИЗ СОЦЭКГИЗ Ленінск, отделен., 1936.
11. *Шеллинг Ф.* Філософія мистецтва. - М.: Мысль, 1966.
12. *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология ХХ века. - М.: Республика, 1997.
13. Див. з цього приводу: *Пахльовська О. Є.-Я.* Українська літературна цивілізація: Автореф. дис. ... докт. філолог, наук. - К.: Інститут літератури НАНУ, 2000. - 96 с.
14. Див. про це детальніше: *Голод П. І.* Математичні основи теорії симетрії.-К.: Наукова думка, 1982.
15. Див. про це: *Anna Balakian.* Międzynarodowy charakter symbolizmu// Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. Pod red. Haliny Janaszek-Ivaniczkojowej. - Warszawa, 1997.
16. Див.: *Рильський М.* Збір. творів у 20-ти томах- К.: Наук. думка, 1988.-Т. 18.
17. Див.: *Моренець В.* Неевклідова геометрія поетеси //Літ Україна. - 1988. - 9 червня.
18. Див.: *Моренець В.* Істина- в дорозі *ІЛеонід Таланай.* Вибрані поезії. - К.: Дніпро, 1990.
19. *Наливайко Д. С* Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики // На пошану пам'яті Віктора Китастого: 36. наук, праць / Упоряд. і наук, ред. В. П. Моренець. - К.: «КМ Академія», 2004,
20. Підступами до цієї теми ми вважаємо і низку своїх публікацій у вітчизняній пресі другої половини 80-х - початку 90-х років, зокрема: *Що робити Сізіфу* // Світо-вид. - 1990. - Вип. 3; *Нова поезія нового часу* // Літ. Україна. - 1991. - 24 серпня; *«Ідеальний»* вихід із соцреалізму // Світо-вид. - 1992. - Вип. IV (9) та деякі ін.

V. Morenets

AESTHETICISM (EXCERPT FROM THE MONOGRAPH STYLE TYPES IN UKRAINIAN POETRY OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY)

The article highlights aestheticism as a style type in Ukrainian poetry of the second half of the 20th century. Constituent features of the given philosophical-aesthetic phenomenon in European literature are described. The fact of its clear emergence in Ukrainian writing of the indicated period is established.