План

1. Поняття модернізму

2. Особливості модернізму

3. Структурно стильовий аналіз новели М. Коцюбинського „Intermezzo”

Література

Додаток

1. Поняття модернізму

модернізм аналіз концепція тенденція

Модернізм – панівний напрям, складний комплекс літературно-мистецьких тенденцій, що виникли наприкінці XIX ст. як заперечення ілюзіоністськона-туралістичної практики в художній дійсності, як спростування заангажованості митця; і проіснували до другої половини XX ст. модернізм як конкретно-історичне явище сформувався у Франції, спираючись на досвід «проклятих поетів» (Ш. Бодлер, Лотреамон, А. Рембо, П. Верлен), невдовзі поширився в інших європейських літературах «Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща», срібний вік у Росії тощо), найповніше реалізувався у доробках С. Маларме, Ж. Мореаса, Е. Верхарна, Ч. Свіберна, О. Вайлда, М. Метерлінка, Р.-М. Рільке, С. Пшибишевського, Г. фон Гофмансталя, 3. Блока, Д. Мережковського, В. Брюсова та ін., схильних до вияву «аристократизму духу», передусім неоромантиків та символістів. У річищі модернізму XX ст. утверджувалася лірика Л. Стаффа, В. Б. Ейтса, Т. С. Еліота, П Тичини, Ф. Гарсіа Лорки, Б.-І. Антонича та ін., проза Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дос Пассоса, наративні пошуки яких позначилися на творах Е. Хемінгуея, В. Фолкнера, Г.Гріна. Будучи історично визначеним періодом історії, модернізм відрізняється від модерну, співвідносного з динамічним поняттям «сучасність», запровадженим у мистецтво XVI ст. для означення номінальної можливості кожного історичного моменту поставати генетичним продовженням «усіх попередніх сучасностей» (М. Ігнатенко). У європейському мистецтвознавстві обидва поняття часто вживаються як синоніми або повністю збігаються за значенням, як у випадку зі стилем у латиноамериканській літературі на межі XIX—XX ст. з притаманним їй оновленням змістових і формальних зображально-виражальних засобів (творчість Р. Даріо). Не всі дослідники вважають поняття модернізму історично коректним. Зокрема, Д. Кліпінгер, висловлюючи характерні для західноєвропейських літературознавців думки, вбачав у модернізмі поєднання кількох ознак: завершену напередодні Другої світової війни тенденцію, що усталювала пізні романтичні та вікторіанські течії, «ідеологічний заклик до певної сукупності спільних стилістичних, культурних та філософських понять і методів», систему, проти якої виступив постмодернізм — сукупність «різних відтінків» без домінування жодного з них. Модернізм спростовував формульовані соціальною критикою позитивістські настанови, поширювані на літературу, відмежовувався від вимог задовольняти утилітарні суспільні потреби, які письменство здавен обслуговувало, тому що така практика не відповідала його сутності, охарактеризованій тезою «незацікавленого інтересу» І. Канта й положенням «мистецтво для мистецтва». Замість позаестетичної логоцентричної методології художньої діяльності вводився принцип творчого осяяння, інтуїтивізму, втаємничення у трансцендентну сутність буття тощо, тобто запроваджувалися засадничі положення «філософії життя» та близькі їм концепції позитивістського фройдизму й расселівського розуміння мови як шляху до повного, всеохопного осягнення структур довкілля, що виражало прагнення модерністів створити духовний космос, протиставний хаосу, універсальності. Вищим знанням проголошували не дискретну науку, а поезію (музику), спроможну, зважаючи на її здатність одуховнювати довкілля, проникати в найпотаємніші, недоступні картезіанству глибини світобудови. Модернізм позначений вірою в єдність досвіду, прагненням створити надісторичну, універсальну систему значень за високими естетичними критеріями.

2. Особливості модернізму

Представники модернізму брали під сумнів етичну дихотомію «добро — зло», надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями, запроваджували спроби сполучати знакові системи різних мистецтв, виявляли тенденції до поєднання миттєвого та вічного. Інерцію наукового раціоналізму та логіки модернізм намагався модифікувати через трансцендентність, заперечуючи класицизм, реалізм, прагнув не вдаватися до відкидання класики, застосовував прийоми інтертекстуальності. Термін «модернізм» досі не має точного визначення, інколи розглядався не в іманентних, а в позаестетичних категоріях, зокрема позитивістської естетики. Недосконалість літературознавчого апарату зумовлювала понятійну дифузію, наслідком якої було те, що модернізм ототожнювали з певною течією або поєднували з декадансом. У модернізмі реалізована теза попередника модерністів Ш. Бодлера (стаття «Художник модерного життя») про потребу митця «бути сучасним», витлумачена як апріорний естетичний критерій. Стала чинною настанова Ф. Ніцше на руйнування непорушної логоцентричної «ієрархії імен та назв», запровадження діонісійської творчої стихії на противагу аполлонійській стабільності. модернізм, маючи конструктивний характер, будучи зорієнтованим на елітарну творчість митця, що розбудовує свій неповторний світ, рівнозначний довколишньому, відрізняється від свого відгалуження — авангардизму, для якого характерні деструктивний пафос, зорієнтованість на егалітарну «мінус-культуру», епатаційний пафос, деестетизацію мистецтва та позбавлення його меж, тобто втрату іманентного єства.

Найближчими естетичній концепції модернізму виявилися засади бароко та романтизму, засвідчені відгалуженнями, що пропонували нове тлумачення стильових тенденцій (неоромантизм, необароко тощо), поширених поруч із символізмом. Тому повний розрив із традицією відсутній, хоча спостерігалася відмова від деяких елементів поетики, зокрема сюжету, композиції, характеру, хронологічної побудови твору, несприйняття соціологічного аналізу та логоцентричних настанов. Натомість митці актуалізували «потік свідомості» (Дж. Джойс, М. Пруст), «тропізми» (Наталі Саррот), опис речового світу замість соціального та історичного буття (М. Йогансен, В. Домонтович, А. Роб-Грійє), проникнення за межі сновидінь, використання прийомів монтажу тощо. Деякі стильові тенденції, наприклад експресіонізм, сюрреалізм, могли поєднувати базові характеристики з новими, існувати як у річищі модернізму, так і авангардизму. Модернізм постає відкритою художньою системою і водночас спирається на осьові, доцентрові структури, відмінний і від породженого ним постмодернізму з домінуванням ризоморфних стихій і водночас перейнятого критичними рефлексіями щодо попередньої художньої класичної та некласичної метафізики. Український модернізм формувався в несприятливих умовах, за яких письменники передусім мусили дбати про виживання в ситуації неструктурованої національної культури. Тому некоректно шукати прямих аналогій між ним та «Молодою Бельгією» або російським срібним віком, які розвивалися за сприятливих для творчості обставин, а також вважати модернізм «недокрівним» (М. Неврлий), механічно накладати на нього європейський зразок. Тамара Гундорова («ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтепретація», 1997), переглядаючи співвідношення між каноном та його варіантами, дійшла висновку про потребу зміни формули «європейський модернізм» на «європейські модерн», де вже йшлося про інваріант та його різновиди, коли «космополітичні» тенденції поєднувалися із національними. Спостереження дослідниці підтверджуються фактами багатьох літератур XX ст. — польської, болгарської, чеської, української тощо, в яких розкриті щоразу інші різновиди канону. Вони дають змогу адекватно сприйняти й український літературний процес початку XX ст., переоцінити побудовані за канонічним зразком погляди, які переглядала Соломія Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі», 1997). Вона вважала початком доби модернізму творчість «розстріляного відродження», хоча цей період постав на початку XX ст., пройшовши чотири етапи еволюції: початок XX ст., 20-ті, 60-ті, 80-ті XX ст. Напрям не обмежується лише західництвом чи фемінізмом, адже його розвиток притаманний Індії (Р. Тагор) чи Японії (І. Такубоку) тощо. Окремі стильові тенденції у різних художніх вимірах можуть тлумачитись із різних позицій. Так, імпресіонізм у європейському письменстві (мистецтві) сприймають як перехідний етап від реалізму до модернізму, а в українському — як одне зі стильових відгалужень модернізма. Рух української літератури до модернізма і права митця на достеменне мистецтво одним із перших проголосив М. Вороний: «хоч трошки філософії, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою». На підставі звернення поета до літературної громадськості з'явився альманах «З-над хмар і з долин» (1903), який став спробою наближення «до новіших течій і напрямів у сучасних літературах європейських». З аналогічною метою М. Коцюбинський та М. Чернявський видали аналогічний альманах «З потоку життя» (1905). Модернізм став основою літературної творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської, представників «Молодої музи» й «Української хати», його трактували як один із можливих шляхів переходу письменства у нову якість. Особливо актуальним став у той час естетичний імператив, що відновлював знехтуваний позитивістами, зокрема пізніми народниками, кардіоцентризм українського характеру. Обстоювалося право митця на вищий, «надземний» ступінь краси, але не протиставлюваний, на противагу народникам, критерію правди, а врівноважений ним. Це співвідношення краси і правди стало особливістю українського модернізму, на відміну від західноєвропейського, в якому смислова реальність співвідносилася не з абсолютною істиною та правдивістю висловлень, а з «інтенціональними актами мовлення» (Дж. Серль). Український модернізм сформувався під впливом європейських тенденцій, а також зустрічних течій, на перетині «філософії життя» та суголосної їй національної «філософії серця». Сферою діяльності українського модернізму виявилася «нація як текст» в онтологічній, морально-етичній, філософській та естетичній площинах.Поступ модернізму в українській літературі був сприйнятий неоднозначно. На початку XX ст. спалахнула дискусія двох поколінь письменників, що мали різні ціннісні орієнтації й естетичний та позаестетичний понятійний апарат. На сторінках газети «Діло» з'являлися грубі випади С. Єфремова, І. Нечуя-Левицького та інших проти Ольги Кобилянської та М. Яцківа, «Руслана» — проти В. Стефаника, «Ради» — проти «хатян». Присуди цих народників здійснені з позахудожньої платформи, майже протягом століття домінували в українській аналітичній думці, унеможливлюючи адекватне висвітлення модернізму із позицій об'єктивного історизму. І. Франко, який віддавав перевагу цінностям позитивізму, визначив відмінність між реалістами та модерністами: «Коли старі письменники виходять від малювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин — і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують все окруження». Ранній модернізм окреслений у кларнетизмі П. Тичини, що сприймається як своєрідна естетична концепція не лише цього поета, а й українського письменства початку XX ст. Розквіт українського модернізму припав на покоління «розстріляного відродження», представники якого зазнали репресій. Своєрідно тлумачили модернізм представники «Празької школи», О. Туринський, Б.-І. Антонич та ін. Новий розквіт напряму реалізований у творчості Нью-Йоркської групи, почасти шістдесятників, особливо у творчих пошуках Київської школи, дисидентів, а пізніше — І. Римарука, В. Герасим'юка, Т. Федюка та ін. Проблеми модернізму висвітлені в аналітичних працях Д. Затонського, Тамари Денисової, М. Ільницького, Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Я. Поліщука, О. Астаф'єва та ін. Ж. Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, Р. Варт, П. де Ман, Юлія Крістева та ін. розглядають модернізм як некласичний напрям із визначальною ознакою універсальності метанаративу, що потребує, на їх погляд, спростування нелінійними структурами, хоча чимало ідей та понять попереднього напряму були трансформовані адаптовані постмодернізмом, продовжуючи існувати поряд із ним.

3. Стуктурно стильовий аналіз під час вивчення літератури модернізму за новелою М. Коцюбинського «Intermezzo»

Сучасний підхід до літератури як мистецтва слова, тобто як до естетичного явища , дає можливість під час аналізу художнього тексту йти від естетики й моралі, а не навпаки. Пам’ятаймо, що модерністи свідомо ставили художні ( естетичні ) характеристики твору вище, аніж змістові.

Аналізуючи модерністський твір, слід відштовхуватись від філософсько-естетичних засад тієї чи іншої літературної течії. Саме тому буде доречним застосування структурно-стильового аналізу де одиницею аналізу будуть так званні стильові домінанти твору, через які буде здійснюватись вихід на тему, ідею, сюжет, образи, композицію.

Мистецтво прагне осягнути істину буття, сенс існування, і, як завжди, розчарувавшись у попередніх засобах, шукає нові. На цей раз митці відмовляються наслідувати об’єктивну реальність, об’єктом зображення стає не світ як такий, а суб’єкт вражень від нього. Миттєве враження набуває в імпресіоністів «вселенської значущості», бо саме певної миті через суб'єктивне враження розкривається глибинна сутність явищ, речей, предметів і відбувається пізнання світу, осягнення його істин.

Однак фіксація миттєвих вражень притаманна імпресіонізму в живописі; в літературному імпресіонізмі основною категорією є переживання. Літературний твір характеризується певною тривалістю в часі (на відміну від твору живопису), він складається з «багатьох вражень, що розгортаються протягом певного відрізку часу», хоча може бути пройнятий єдиним пафосом, настроєм.

Переживання, що складається із ряду вражень та інших одиниць духовного змісту, є основною, багатоплощинною, структуротворчою категорією імпресіоністичного літературного твору. Власне, вона і качає зображально-виражальні засоби твору, його композицію, особливості сюжету, пейзажу, інтер'єру і т. ін.

М. Коцюбинського «Intermezzo» має сповідальний характер, оповідь у ньому ведеться від імені ліричного героя. Тобто все зображуване подається крізь призму сприйняття героя, через його відчуття, враження. Будь-які так звані об'єктивні характеристики відсутні, натомість превалює суб'єктивний кут зору.

Подійний сюжет тут дуже ослаблений. Якщо його зобразити схематично, то це буде виглядати так: від'їзд героя з міста — перебування в селі, спілкування з природою — повернення до міста, до людей.

Однак читач відчуває наявність у творі іншого, «внутрішнього», сюжету, що стосується переживань ліричного героя, сюжету як душевної драми, як внутрішнього конфлікту.

Психічне переживання героя — внутрішній сюжет — відтворюється мозаїчною, фрагментарною структурою новели. Одинадцять окремих фрагментів, мініатюр-мазків відбивають сприйняття героєм потоку вражень від навколишньої дійсності. Водночас вони складають певну цілісність, передаючи переживання людини в критичній ситуації.

Найбільша напруга внутрішнього сюжету припадає на перший епізод-фрагмент. Саме тут за допомогою контрасту «я — ти (людина, людство)» показано внутрішню духовну кризу героя і розкрито її причини. Усі наступні фрагменти, аж до останнього, фіксують процес спаду нервового напруження, поступове встановлення душевної рівноваги. Фінал: герой, сповнений духовних сил, життєвої снаги, готовий виконувати своє призначення.

Таким чином, «внутрішній» сюжет буде виглядати так:

1. Переживання героєм втоми від міста, від людей, прагнення звільнитися, набути самобутності. Стомилося його серце, що стало «сховком людських страждань і болів, розбитих надій і розпачу, всього страху і бруду людського існування».
2. Переживання невпевненості у можливості звільнення із залізних рук міста великої тиші вдома, що героєві навіть «соромно стало калатання власного серця».

3. Знову переживання перевтоми. Навіть у новій обстановці героя обступають людські обличчя і долі: «Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід невільний!» Серце переповнене людським горем, воно більше не можесприймати, перейматися, навіть нездатне адекватно реагувати. Це вже край. Межа людських можливостей. «...Я раз читав, як вас повішали, цілих дванадцять... і позіхнув». А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою».

Символічне переживання звільнення через змалювання сцени, де відпущено з ланцюгів білих вівчарок: «Тобі воля дорожча, ніж задоволена злість!»

4. Переживання набутого спокою й самотності як найбільшого блага: «...самотній на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не паде між нами тінь котрогось третього...» Спочатку ще певний острах втратити благо, навіть якщо це лише тінь від хмарки. А потім нарешті повна внутрішня гармонія, «як стародавній Ісав».

5,6, 7, 8-й фрагменти фіксують переживання ліричним героєм почуття умиротвореності, внутрішньої гармонії, набутих внаслідок спілкування з природою, з сонцем, небом, нивами, птахами. Він відчуває себе часткою природи, і вона наповнює його своєю могутньою енергією.

9. Герой, благословенний «золотим сонцем і зеленою землею», відчуває готовність до зустрічі з людиною, з її проблемами, горем.

10. Враження від зустрічі з людиною. Він знову здатен «тремтіти», перейматися чужими бідами, він може продовжувати жити.

«Ага, людське горе, ти таки ловиш мене? І я не тікаю! Вже натягайся ослаблені струни, вже чуже горе може грати на них!»

11. Ліричний герой переживає прощання з нивами, позолоченими сонцем, зозулею, що теж потроїла струни його душі. Він сповнений енергії рідної землі, жаги до життя, бажання служитилюдству: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає».

Далі працюємо з головним образом новели. Хто він? Традиційний портрет та характеристики відсутні, не розкривається образ і через вчинки. Відтворюється лише психологічний стан ліричного героя. З'ясувати риси головного персонажа допоможе виокремлення основної бінарної опозиції — глобального протиставлення, що лежить в основі драми героя.

«Я — ти»: ліричний герой — людина, людство. Ця опозиція закладена вже в першому епізоді. Ліричний герой прагне самотності (що за P.M. Рільке є благом), незалежності, спокою: «...заздрю планетам, вони мають свої орбіти...». А «ти» «стаєш мені на дорозі і уважаєш, що маєш на мене право, ти влазиш всередину мене, ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач, свою жорстокість і звірячі інстинкти. Весь жах і весь бруд свого існування».

Результат цього протистояння — втома ліричного героя: «Я утомився... Мене втомили люди... Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш».

Однак це протистояння є не тільки драмою ліричного героя, а й сенсом його життя (хоч на перший погляд це звучить парадоксально). Адже «я не можу розминутися з людиною. Я не можу бути самотнім». Отже, ліричний герой — це той, хто переймається усіма людськими проблемами, вміщує у своєму серці людський біль, страждання, всю ницість людини і її вищість. Недаремно герой порівнює свою душу з музичним інструментом: найменше коливання примушує її звучати у відповідь. Це інструмент, що «озвучує» людські долі. Тобто перед нами митець, поет, письменник. Сенс його життя-горіння — у служінні людям. Але він стомився. Він, як музичний інструмент від довгого служіння, розладнався і не здатен більше об'єктивно, адекватно реагувати на довкілля. Йому потрібне intermezzo, пауза, перепочинок... І таким intermezzo може бути спілкування з природою (тут Коцюбинський близький до європейських митців початку XX ст.,таких, як Стефан Цвейг, Кнут Гамсун та ін., які вважали, що врятувати людську душу від руйнівної сили цивілізації може лише повернення до природи, спілкування з нею, насичення її енергією і гармонійністю). Звичайно ж, це мотив неоромантичний. Однак спілкування з природою потрібне герою Коцюбинського не заради самого зцілення, а для того, щоб, сповнившись енергією землі і сонця, продовжити виконувати свою місію.

Таким чином, ідея твору — переживання митцем своєї долі, місії: бути причетним до всього, що відбувається в суспільстві, до долі народу й кожної окремої людини. Це вимагає титанічних душевних сил, а їх може дати рідна природа й самота.

Проте зміст новели може прочитуватися ще більш узагальнено, універсально. Про це свідчать інші образи, сповнені абстрактного, символічного смислу: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білі вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города, Людське горе. Уже те, що вони представлені під заголовком «Дійові особи», свідчить про їхню неоднозначність. Цікаво, що «я» ліричного героя відсутнє серед цього переліку. «Я» не є дійовою особою, його внутрішній світ, душа — це місце, де відбуваються події: утома, породжена Людським горем, Залізною рукою города, знімається Сонцем, Нивами, Зозулею, Жайворонками та наповнюється новою снагою. Утома тут може прочитуватися як несила далі жити в людському суспільстві і несила жити поза ним; Залізна рука города — як цивілізація; Людське горе — як несправедливе влаштування світу, суспільства; Сонце, ниви, Зозуля, Жайворонки — це гармонійна природа, що єдина здатна відродити людину.

Тепер ідея твору може звучати глобальніше (дозволимо собі інтерпретувати). Можливо, у новелі йдеться не лише про драму митця, а про драму існування у світі будь-якої людини, яка страждає від усвідомлення дисгармонійності світоустрою, але не може не бути до нього причетною і сили черпає з природи рідної землі.

Проведемо спостереження над актуальним хронотопом імпресіоністичної новели. Нагадаємо, що теперішнє тут — це наповнена реальністю мить, що має незримі смислові зв'язки з минулим і майбутнім. Почнемо із простору. Зовні художній простір змінюється (місто — село — місто). Однак одночасно спостерігається єдність простору, в якому відбуваються основні психологічні події: подолання утоми, внутрішнє відродження. Цей простір — душа героя, і вона єдина. Тут ми і спостерігаємо, як на один стрижень нанизуються різні часові зони: минуле, теперішнє і майбутнє поєднуються в одне смислове ціле. Будь-яка мить теперішнього психологічного стану ліричного героя породжена минулим і сповнена передбаченням майбутнього.

Важливою і цікавою під час стильового аналізу буде робота з інтер'єром і пейзажем. Традиційно основною функцією позасюжетних компонентів художнього твору є інформаційна. Чи виконує цю функцію імпресіоністичний пейзаж та інтер'єр?

Звернемось до третього фрагмента тексту:«Де-сять чорних кімнат, налитих пітьмою по самі вінця. Вони облягають мою кімнату. Я зачиняю двері, наче боюся, що світло лампи витече все крізь шпари... Навкруги ні душі. Тихо й безлюдно, а однак я щось там чую, поза своєю стіною. Воно мені заважає. Що там?

Я чую твердість і форму затоплених на дні чорної пітьми меблів і скрип помосту під їх вагою. Ну що ж, стійте собі на місці, спочивайте собі спокійно. Я не хочу про вас думати...»

Навряд чи такий інтер'єр дає якусь інформацію, він носить враженнєвий, настроєвий характер, оскільки передає скоріше внутрішній стан, настрій героя, його враження від навколишніх предметів, спричинене цим настроєм.

У пейзажах новели інформаційна функція також відходить на другий план, а враженнєвість і настроєвість відіграють головну роль. Зазвичай, у таких пейзажах переважають не зорові, а слухові, нюхові відчуття, з'являється імпресіоністичний ефект вібрації, миготіння, мерехтіння кольорів, світлотінь, що передають вічний рух у природі, динаміку.

Із четвертого фрагмента:

«На небі сонце — серед нив я. Більше нікого. Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів (дотик), шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками згуків, покошланим шумом (звукові відчуття). Такий він гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівся (дотик)».

Або: «Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна. І повні очі сяйва сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбитий від себе блиск.

Раптом все гасне, вмирає. Здригаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка. Одна хвилина темного горя — і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво — і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба...» (слухові, зорові відчуття, використання ефектів світлотіні, миготіння і т. ін.).

Для стилю М. Коцюбинського характерна семантизація кольорів. Йдеться про з'ясування смислового звучання кольорів у письменника (ще Шарль Бодлер свого часу відмічав, що всі явища у світі взаємопов'язані й перетікають одне в одне: звуки забарвлюються, барви звучать і т. ін.).

Спостереження показують, що найчастіше в новелі зустрічаються чорний, зелений, білий, блакитний, золотий, синій, срібний кольори. Якої семантики вони набувають у новелі?

Найскладніша семантика чорного кольору. У тексті він має два протилежні значення: чорний колір міста (сповнений лиха, біди, несправедливості, бруду, розпачу — «вікна будинків — тисячі чорних ротів») й чорний колір землі (сповнений «спокою і надії» — «Тепло дихнула в лице пухка чорна рілля, повна спокою і надії... Я теж пустив свою душу під чорний пар»).

Як бачимо, чорний колір міста має негативну семантику, пов'язаний з усім недобрим. У природі цей колір не має негативу — це колір основи всього живого. Цікаво, що земля під чорним паром — це теж intermezzo, перепочинок для накопичення сил для нового урожаю (паралель до intermezzo, що його переживає ліричний герой).

Чорний — це й вселенська тьма «невідомого»: із тьми «невідомого з'явився я на світ, і перший віддих, і перший рух мій — в темряві матернього лона». Герой розуміє вічну природу тьми. По-філософськи усвідомлює протистояння світла і тьми: «І досі той морок наді мною панує — всі ночі, половину мого життя стоїть він між мною й тобою (сонцем. — Ю.Г.). Його слуги — хмари, гори, темниці — закривають тебе від мене і всі троє ми знаємо добре, що неминуче настане час, коли я як сіль у воді, розпущусь в нім навіки...»

Білий — протилежний чорному, лиховісному («Білі стіни будинку вертають мені притомність»). Білий — чистий, незаплямований цивілізацією («білі вівчарки» — діти природи, припнуті людиною).

Зелений, блакитний (синій), золотий — кольори, сповнені спокою, умиротворення, гармонії («...стулились краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою»).

Однак прочитання може бути й іншим. Твір неоднозначний, і все в ньому неоднозначне, символічне. Це свідчить про поєднання в творчій манері М. Коцюбинського різних стильових стихій — імпресіонізму, символізму, неоромантизму.

Висновок: Модернізм – сумарний термін, що позначає сукупність літературних напрямів та шкіл ХХ століття, яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість.

Модерністи свідомо роблять свою творчість анти-демократичною, елітарною.

Модернізм ставить собі за мету бути « мистецтвом для митців, а не для мас людей.

Модернізм затверджує примат форми над змістом. Іноді форма модерністського твору є самодостатнього та абсолютизованою, іноді – підкорена формі категорія змісту є також важливою.

Література модернізму є рішучим протестом і запереченням художніх принципів реалізму й натуралізму з їхнім зверненням до реальної дійсності, життєподібностю, деміфологізмом, аметафізичністью. Але в той же час модернізм не приймає романтичної втечі від дійсності.

На зміну реалістичній та натуралістичній об’єктивності приходить модерністська художня суб’єктивність. Модерністів не цікавить предметний світ – він завжди ними деформується та абсурдизується. І ця «нова дійсність» є для митців-модерністів абсолютно помольною.

Популярним художнім прийомом модернізму є монтаж, що прийшов у літературу з кіномистецтва. Він заснований на поєднанні різнорідних тем, фрагментів, образів.

Фантастика тісно пов’язана з реальністю в мистецтві модернізму.

Нерідко модерністи руйнують традиційні конструктивні елементи твору. Їхнім творам може бракувати сюжету й композиції, художнього часу та простору, персонажів і дії. На всю художню діяльність модерністів поширюється «тотальна» іронія. Згідно з цим, постійно натрапляємо на пародію та ілюзію, оголення прийому та акцентуацію на «зробленості» твору, елементи гри та ілюзії творчості.

Література

1. Викторов В.В. Культурология: Учебник / В.В. Викторов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство “Экзамен”, 2004.
2. Гончарук Т.В. “Культурологія: Навчальний посібник. – Тернопіль: Карт-бланш, 2004;
3. Культурология.: Учебное пособие для студ. вузов. / Под. общ. ред. С.В. Лапиной. – М.: ТетраСистемс, 2003.
4. Подольська Є.А. та ін. Культурологія. Навч. посібник. / Є.А. Подольська, В.Д. Лихвар, К.А. Іванова. – К.: Центр навчальної літератури, 2003.
5. Теоретическая культурология. – М.: Академический проспект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – С. 354;

Додаток

INTERMEZZO

(Скорочено)

Присвячую кононівським полям

Дійові особи:

Моя утома.

Ниви у червні.

Сонце.

Три білих вівчарки.

Зозуля.

Жайворонки.

Залізна рука города.

Людське горе.

Лишилось тільки ще спакуватись... Се було одно з тих незчисленних "треба", які мене так утомили і не давали спати. Дарма, чи те "треба" мале, чи велике — вагу те має, що кожен раз воно вимагає уваги, що не я ним, а воно мною уже керує. Фактично — стаєш невільником сього многоголового звіра. Хоч на час увільнитись від нього, забути, спочити. Я утомився.

Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті — хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, ^як води притоків у річку. Я не можу розминутись з людиною. Я не можу бути самотнім. Признаюсь

— заздрю планетам: вони мають свої орбіти, і нішо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину.

Так, ти стаєш мені на дорозі і вважаєш, що маєш на мене право. Ти скрізь. Се ти одягла землю в камінь й залізо, се ти через вікна будинків — тисячі чорних ротів

— вічно дихаєш смородом. Ти бичуєш святу тишу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радості, злості. Як звірина. Скрізь я стрічаю твій погляд; твої очі, цікаві, жадні, влазять у мене, і сама ти, в твоїй розмаїтості кольорів й форм, застрягаєш в моїй зіниці. Я не можу розминутись з тобою я не можу бути самотнім. Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання, свої болі, розбиті надії і свою розпач.

От я їх вже бачу. Ба, ба! Як вас багато. Се ви, шо з вас витекла кров в маленьку дірку від солдатської кульки, а се ви... сухі препарати: вас завивали у білі мішки, гойдали на мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрібали собаки... Ви дивитесь на мене з докором — і ваша правда. Знаєте, я раз читав, як вас повішали цілих дванадцять... Цілих дванадцять і позіхнув. А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою. Так взяв, знаєте, в пальці чудову сочисту сливу і почув у роті приємний, солодкий смак... Ви бачите, я навіть не червонію, лице моє біле, як і у вас, бо жах висмоктав з мене всю кров. Я не маю вже краплі гарячої крові й для живих мертвяків, серед яких ви йдете, як кривава мара. Проходьте! Я утомився.

А люди йдуть. За одним другий і третій, і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні — і всі кричать у мої вуха криком свого життя або своєї смерті, і всі лишають на душі моїй сліди своїх підошов. Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!

...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін: ку-ку! ку-ку! — і сіє тишу по травах... Уявляється раптом зелений двір — він уже поглинув мою кімнату — я зскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: ку-ку ку-ку Добридень!

Ах, як всього багато: неба, сонця, веселої зелені. Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка. В складках своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний кав1.

Спокійний, самотній, сідав десь на ґанку порожнього дому й дивився, як будувалась ніч. Як вона ставила легкі колони, заплітала сіткою тіней, зсувала й підносила вгору непевні, тремтячі стіни, а коли все це зміцнялось і темніло, склепляла над ними зоряну баню.

Тепер я можу спокійно спати, твої міцні стіни стануть між мною і цілим світом. На добраніч вам. ниви. Й тобі, зозуле. Я знаю, завтра, з ранішнім сонцем, влетить до мене у хату твоє жіноче контральто: ку-ку., ку-ку., і зразу дасть мені настрій привіт твій, моя найближча приятелько.

Трепов! Оверко! Пава! Чотири пальці у рот — і дикий степовий свист. Біжать. Як троє білих ведмедів. Може, вони мене роздеруть, а може, приймуть запросини в поле. Хо-хо! Той Оверко не може без штук. Стрибає, наче дурне теля, і скоса наводить червоне око. Трепов гордо несе свою вовну і ставить ноги, наче білі колони. Його підрізані вуха стрижуть. Пава ступає поважно, меланхолійно хитає задом і одстає. Я йду за ними, і мені видно легке гойдання всіх трьох крислатих хребтів, м'яких, вовнистих і звіряче сильних.

їм трохи не до вподоби, здається, занадто гаряче сьогодні сонце, яке робить із них такі яскраві плями, але я повний приязні до сонця і йду просто на нього, лице в лице. Повернутись до нього спиною — крий боже! Яка невдячність! Я дуже щасливий, що стрічаюсь з ним тут, на просторі, де ніхто не затулить його обличчя, і кажу до нього: "Сонце! я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів — хто знає, шо зійде з того насіння? Може, вогні?" Ти дороге для мене. Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей, так само теплих і дорогих. Навіть коли ти палиш — охоче вливаю в себе вогняний напій і п'янію од нього.

Я тебе люблю

Коли лежиш у полі лицем до неба і вслухаєшся в многоголосу тишу полів, то помічаєш, шо в ній щось є не земне, а небесне.

Щось наче свердлить там небо, наче струже метал, а вниз спадають тільки дрібні, просіяні звуки. Ниви шумлять навколо і заважають. Жену від себе голоси поля, і тоді на мене, як дощ, спадають небесні. Тоді пізнаю. Се жайворонки. Се вони, невидимі, кидають з неба на поле свою свердлячу пісню. Дзвінку, металеву й капризну, так шо вухо ловить і не може зловити її переливів. Може співає, може сміється, а може зайшлось від плачу.

Чи не краще сісти тихенько й заплющити очі? Я так і зроблю. Сідаю. Круг мене темно. Блискають тільки гострі, колючі звуки, і дрібно сиплеться регіт на металеву дошку, як шрифт. Хочу спіймати, записати у пам'яті — і не виходить. От-от, здасться... Тью-і, тью-і, т-і-і. Ні, зовсім не так. Трійю-тіх-тіх... 1 не подібно.

Як вони оте роблять, цікавий я знати? Б'ють дзьобами в золото сонця? Грають на його проміннях, наче на струнах? Сіють пісню на дрібне сито і засівають нею поля?

Розплющую очі. Тепер я певний, що то з того посіву зійшла срібна нитка вівсів, гнеться й блищить, мов шабля, довговусий ячмінь, пливе текуча вода пшениці.

А згори сипле та й сипле витрушує душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито. Он зірвався один яскравий звук і впав між ними червоним куколем.

Я вже більше нічого не годен слухати. Та пісня має у собі щось отруйне. Будить жадобу. Чим більше слухаєш, тим більше хочеться чути. Чим більше ловиш, тим трудніше зловити.

Тепер я бігаю в поле й годинами слухаю, як у небі співають хори, грають цілі оркестри.

Вночі прокидаюсь, сідаю на ліжку й напружено слухаю, як щось свердлить мій мозок, лоскоче серце і тремтить біля вуха чимсь невловимим. Тью-і, тью-і, ті-і-і Ні, зовсім не так.

Цікавий я знати, як вони оте роблять?

Врешті таки підгледів.

Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й звучала. Тоді, скінчивши, падала тихо вниз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля.

Се було прекрасно.

Так протікали дні мого intermezzo, серед безлюддя, тиші і чистоти. 1 благословен я був між золотим сонцем і зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі. З-під старої сторінки життя визирала нова і чиста — і невже я хотів би знати, шо там записано буде? Не затремтів би більше перед тінню людини і не жахнувсь від думки, що, може, горе людське десь причаїлось і чигає на мене.

Коли таке станеться чудо, то се буде ваша заслуга, зелені ниви з шовковим шумом, і твоя, зозуле. Твоє журливе "ку-ку" спливало, як сльози по плакучій березі, і змивало мою утому.

Ми таки стрілись на ниві і мовчки стояли хвилину — я і людина. То був звичайний мужик. Не знаю, яким я йому здався, але крізь нього я раптом побачив купу чорних солом'яних стріх, затертих нивами, дівчат у хмарі пилу, що вертають з чужої роботи, брудних, негарних, з обвислими грудьми, кістлявими спинами... блідих жінок у чорних подертих запасках, що схилились, як тіні, над, коноплями... пранцюватих дітей всуміш з голодними псами... Все, на що дивився й чого наче не бачив. Він був для мене наче паличка дирижера, що викликає раптом з мертвої тиші цілу хуртовину звуків. Я не тікав; навпаки, ми навіть почали розмову, наче давні знайомі. Він говорив про речі, повні жаху для мене, так просто і спокійно, як жайворонок кидав на поле пісню, а я стояв та слухав, і щось тремтіло в мені. Ага, людське горе, ти таки ловиш мене? 1 я не тікаю? Вже натяглися ослаблені струни, вже чуже горе може грати на них!

Говори, говори

Що говорити? У сім зеленім морі він має тільки краплину. До кого прийшла гарячка та подушила діти, тому ще легше. На іншого зглянеться бог. А в нього аж п'ять ■ротів, як вітряків, щось треба кинути на жорна.

"П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка".

Говори, говори...

Люди хотіли голіруч землю узяти, а тепер мають: хто їсть сиру, хто копає її в Сибіру... Йому ще нічого: рік лу-ів воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є їму морду... "Раз на тиждень б'ють людину в лице". Говори, говори...

Як тільки неділя — люди до церкви, а він "на явку" до станового. А все-таки менша образа, як від своїх. Боїшся слово сказати. Був тобі приятель і однодумець, а тепер, може, продас тебе нишком. Відірвеш слово, як шматок серця, а він кине його собакам.

"Найближча людина готова продати".

Говори, говори...

Ходиш між людьми, як між вовками. Одно — стережешся. Скрізь насторожені вуха, скрізь простягнені руки. Бідний в убогого тягне сорочку із плота, сусід у сусіда, батько у сина.

"Між людьми, як між вовками".

Говори, говори...

Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного. Як нам світить ше сонце і не погасне? Як можемо жити?

Говори, говори... Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твойого горя, шоб були блискавка й грім. Освіжи небо і землю. Погаси сонце і засвіти друге на небі. Говори, говори...

Город знову простяг до мене свою залізну руку на зелені ниви. Покірливо дав я себе забрати і, поки залізо тряслось та лишало, я ще раз, востаннє, вбирав у себе спокій рівнини, синю дрімоту далеких просторів. Прощайте, ниви. Котіть собі шум свій на позолочених сонцем хребтах. Може комусь він здасться так, як мені. І ти, зозуле, з вершечка берези. Ти теж строїла струни моєї душі. Вони ослабли, пошарпані грубими пучками, а тепер натягаються знову. Чуєте? Ось вони бренькнули навіть... Прощайте. Іду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає.

9.ІХ 1908 р. Чернігів

М. ГОРЬКИЙ

М.М. КОЦЮБИНСЬКИЙ