

Досить часто непоширені конструкції дієслівної будови закритої семантики пронизують текст значного обсягу. За їх допомогою Олесь Гончар змальовує полотна з широкою перспективою, подовжені в часі, з динамічним розвитком подій, як-от:

“Живуть на Зачіплянці здебільшого праведні люди, або, як Микола-студент сказав би, правильні. Роботяги. Металурги. Ті, чиє життя розбите на зміни, денні і нічні. З одного краю селища сага блищить, з другого – облуплений собор біліє. Старовинний, козацький. А перед вікнами селища, за вишняками, за Дніпром, ніч крізь ніч палахкотить ятрово домен, вulkanиться червоно. Там народжується метал. Небо тремтить...” [2, С. 5].

Отже, використання непоширених речень дієслівної будови закритої семантики без обов'язкових приприсудкових компонентів у художньому мовленні Олесь Гончара диференціюється різною мірою локалізації: найчастіше на початках абзаців, що інспіровано потенціалом таких конструкцій емоціонізувати образне полотно твору, чим з успіхом користався майстер слова.

### **Список використаних джерел**

1. Андреш Й. Ф. Типологія простих дієслівних речень у чеській мові в зіставленні з українською. Київ: Наукова думка, 1987. 191 с.
2. Гончар О. Собор: роман. Київ: Дніпро, 1989. 270 с.
3. Гончар О. Твоя зоря: роман. Київ: Дніпро, 1982. 374 с.



**Анатолій ТКАЧЕНКО**

*доктор філології, професор,  
професор кафедри історії української літератури,  
теорії літератури та літературної творчості.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка.  
м. Київ, Україна*

### **ВИЙМІТЬ ІЗ ШУХЛЯД «ІЗМІВ»!**

Якось в обговоренні двотомної «Історії української літератури ХХ століття» Павло Загребельний порівняв «тасування» письменників за напрямками, течіями, періодами тощо із січкарем, що подрібнює запахуще різнотрав'я чи золотисту соломку на невиразну, перемішану, зоднаковилу січку. Ця скептична метафора

певною мірою перегукується з давнішими «єретичними думками» Б. І. Антонича. Так він озаглавив – чи не з метою епатажно-іронічного самозахисту – розділок своєї статті «Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва)», уже самим заголовком готуючи вихід за межі усталених догм: «Чи мистецькі напрями дійсно існують в об'єктивному розумінні цього слова, цебто чи справді мистецьке життя кожної епохи розпадається на поодинокі струї й замикається без залишків у їхніх рамах? Одним словом, чи мистецтво творить напрями? Назви видумують здебільше критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклатати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе й свою нецікаву творчість. Хай собі, але фетиш напрямів є шкідливий для молодих і некритичних початківців (або й непочатківців), бо викликає дурійку епігонства. *Пам'ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями.* Пікассо це знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!» [1, 588].

Статтю опубліковано 1933 р., а догматична хура й досі там. Тому, вперше навівши деякі з тих «єретичних думок» у своїй статті 1993 року [15], а потім у «Мистецтві слова» (1998), мушу час від часу їх нагадувати: а що, як хтось прислухається? Багато в чому погоджуючись із твердженнями Антонича, водночас писав тоді й про об'єктивну потребу в науковій систематизації, отже й необхідності вкладати митців до «шухляд», розіставляти їх по «поличках» історичних періодів тощо: «Звичайно, це призводить до неминучих спрощень, але й дає змогу в разі потреби “вийняти” митця з певної, відомої вже нам “шухляди” чи “полиці” й розглядати його творчість індивідуально, спростовуючи, підтверджуючи, поглиблюючи, увиразнюючи і т. д. попередні “наліпки”. <...>. Та й початківцям це може не лише заважати, а й допомагати. Наприклад, позбавляти епігонства і шукати власне стильове обличчя не навпомацки, не в орієнтації на окремі взірці, а в осягненні всієї сукупності попередніх здобутків» [12, 414–415].

Не відмовляючись від цих міркувань, усе ж мушу вряди-годи нагадувати й оті гостріші думки Антонича, бо навіть його «єретичність» поки що не пробиває чи то наукову зашкарублість, чи то нові різновиди «-ізмізації» (іронічний «термін» Ю. Івакіна).

Тепер бачу, що треба говорити не лише про «дурійку епігонства» у початківців, а й про шухлядний догматизм, од якого часом не годні відмовитися й науковці. Один із яскравих прикладів – перетягування Василя Стефаника з

шухляди реалізму в шухляду експресіонізму. Після появи в Україні виданої ще 1989 р. в Нью-Йорку праці Олександрі Черненко «Експресіонізм у творчості В. Стефаніка» (але **у** творчості, а не всієї творчості!) за перетягування взявся й вітчизняний літературознавець. І то не в якійсь там експериментальній чи полемічній статті, а відразу в підручнику «Українська поетика» [8, 245-246], далі – у шкільних підручниках. Так з'явилося неймовірне (у прямому значенні слова) тлумачення новели «Новина». Мовляв, і голоду тоді на західних теренах України не було, і топив Гриць Летючий не дітей своїх, беручи на душу гріх од безвиході й відчаю, а... власну нищість, убогство душі, психічну примітивність. Та як же може ница, духовно вбога, психічно примітивна людина збагнути, що вона **аж така**, і що треба себе **таку** втопити?! Але чомусь в особі дітей! Для «доведення» тих абсурдних тез довелося вдатися до ще абсурдніших аргументів із серії «не вір очам своїм», докладному спростуванню яких присвячено аж дві статті, що, як водиться, залягли у «братських могилах» наукових збірників [14, 74-83; 15, 17-25], тоді як підручники роблять свою шухлядну справу.

Далі мушу знову самоцитуватися: «Певний час В. Стефаніка активно друкували в материковій Україні, 1928 р. її уряд призначив йому пенсію; 1933-го письменник відмовився від літературної премії, хоч і був уже три роки паралізований. Після цього в СРСР його перестали друкувати, а 1936-го він помер» [15 25]. Чи треба коментувати, чому відмовився від премії саме 33-го? Якщо й треба, то для анонімних «знавців народного життя», на яких, без поклику, «покликається» автор підручника: «Найбільше непорозумінь виникає тоді, коли цей твір починають трактувати в реалістичному ключі. Тоді знавці нашого народного життя ХІХ ст. з подивом і обуренням заявляють, що трагедії, описані в новелі були не те що нетиповими, а вкрай виключними» [8, 245]. «Виключними» – читай **винятковими**. А хто ж вони, оті знавці, що «з подивом і обуренням» та ще й заявляють? Хто ті заявники? Хотілось би знати їх прізвища, праці. Не доморили наших батьків і дідів голодом, то доморюють наших дітей і внуків несусвітніми заявами й тлумаченнями.

Тимчасом у статті «Стефанікові мужики» справжній знавець народного життя, ще один учасник «покутської трійці» Марко Черемшина писав: «Серед мужиків усього світу наш мужик у найгіршій положенні, з якого не може знайти виходу. Злягає на нього щораз, то інша, і щораз то лютіша форма кріпацтва, поневолення і голоду і давить його, як скала. І ніхто його не шкодує, ніхто йому не помагає, а навпаки, кожен його використовує» [цит. за: 4, 17].

А наші вже й теперішні знавці то педалювали реалістичне й соціальне (без національного), то перейшли до анекдотично-казуїстично притягнутого ірреалістичного. І знову мушу вдатися до автоцитати: «То хто ж він – реаліст, символіст чи експресіоніст? Він – геніальний Василь Стефаник. А моторошний реалізм його оповіді стає експресіоністським криком душі, а цілком реальний камінний хрест стає символом так, як символічним стає буквально все на цілком реальному похороні чи на весіллі, бо ж таки реально живемо і в духовному вимірі, а те відчуття єдності реального та ірреального загострюється за межових обставин» [15, 25].

Нашу добу вже названо світом постправди. Але і в цьому світі, йдучи за «наймодернішими з модерних» (вислів того ж таки Антонича) віяннями доби, дехто постправдиво намагається тримати Олесь Гончара лише в шухляді соцреалізму, ніби не помічаючи ні його опору тій шухляді, викидаючи «Собор» з обов'язкового читання і, відповідно, з пам'яті нових поколінь, не завважаючи ні його майже журналістських гострих репортажів з реальними прототипами, ані роботи як кіносценариста, ні щоденників, ні фронтової поезії. Два «соцреалістичні» рядки наводжу в підручнику як приклад метонімії: «Скрегоче залізом округа, / Смертю повітря хурчить» [12, 254]. Проникливо прочитав цей вірш на конференції студент Кирило Винової, і звучав він, поряд з іншими, ніби щойно написаний, у світі страшної теперішньої правди. Так само разюче, сильніше за всі доповіді, пролунав вірш «Сцена в степу» в майстерному виконанні Заслуженого артиста України Богдана Чернявського. А ще порівняймо з сучасною правдою (аж ніяк не пост-) вірш «Танкіст»:

Сніги! Не сніги, а ріллі  
Наорані смертю за мить.  
І хлопець – одне вугілля –  
Біля танка свого лежить.

Руку підняв до неба.  
Крик занімів на вустах.  
Бо жити б йому ще треба  
В незайманих десь містах.

Ще б чути довкола себе  
Той гомін прекрасних міст.

Бунтуючи, зняв до неба  
Чорний кулак танкіст.

І руки його обгорілі  
Не хочуть такого кінця!  
І зуби аж сяють білі  
На спаленій масці лица.

Бо то ж недомріяна мрія  
То ж вірність його комусь  
Напис на танку біліє:

«Жди –

Я вернусь!»[2, т.1, 40]

Написано 1945-го в Секешфехерварі, у тій самій Угорщині, прем'єр якої нині за холуя в тих, що 1956-го розчавили повстання його батьків чи дідів. А може, це написано вчора під Бахмутом?

Відомо, що сам письменник скромно оцінював свої віршувальні начерки: «Стати поетом я не збирався, і віршовані, що легко запам'ятовуються, строфи були для мене тільки зручною формою, в котру я міг вмістити згустки своїх фронткових вражень, стиснуті “конспекти почуттів”. Ці віршовані записи я вважав переважно за віршовані чернетки для майбутніх творів»[2, т. 6, 657] .

Авжеж, ті конспекти, згодом розгорнуті в роман-трилогію, таки довелося ідеологічно приправити. Інакше б не видали так швидко: до хвилі «окопної правди» було ще далеко, але ж кілька разів обіцяно самому собі: «Якщо виживу...». Зрештою, 3 квітня 1995 р., в день свого народження, за два місяці до відходу, автор «Прапорносців» написав у щоденнику: «Якщо виникне потреба перевидавати мої твори <...>, то необхідно взяти найновіші видання, скажімо, видані “Веселкою” “Собор” і “Твою зорю”, і “Прапорносців”, і новели, і “Спогад про океан” <...>. Бо лише ці видання заново відредаговані автором, тобто вільні вже від тоталітарного накипу та цензорських втручань» [3, т. 1, 1]. Хоча навіть і тими ідеологічно приправленими «Прапорносцями» зачитувалися повоєнні старшокласники, та й аз, грішний, як ото прочитав і більш не перечитував, то й не затрималась у пам'яті «літера Л» чи інший накип, зате досі стоять у ній світлі постаті Шури Ясногорської, лейтенанта Черниша, Хоми Хаєцького, писаного ніби й з мого батька, старшого від автора на 3 роки. Він пройшов майже тими



шляхами, аж до Праги, і поранений був двічі, і зі шпиталю тікав, своїх доганяючи, тільки не був у полоні...

Наведено в щоденнику й разючий автентичний лист: «Хтомочко мій дорогий, якби Бог дав розбити врага і здоровому додому прийти. У нас прийшов Стах, лівою рукою не володає і Фотин зять нема лівої ноги і роби чоботи. Хтомочко мій дорогий, нашій телиці уже 6 місяців і вівця буде мати ягня. Не забувай нас бо ми лягаєм і встаєм та думаєм про тебе. Нема Олекси і Гарасима, Хоми і Штефана і Прокопа і Андрія» [3, т. 1, 65]. Хаєцький вмер у медсанбаті (стислий, гемінгвеївський рядок після листа). Справжній Хаєцький, навіть прізвище прототипа в романі не змінено. Тому б іродові в зуби, щоб не поверталось жало заявляти, що «виграли б» і без українців!

У щоденнику – стільки документальної й натуралістичної (так!) правди про ту, що й у Довженка, Україну в огні, про бруд і чистоту людських та й нелюдських стосунків, про звірства, ніби один до одного списані з нинішніх...

Або й такий запис від 07. 10. [19]59, який нібито застарів, та й справді років 10 тому міг нам здатися нудним:

«Виховувати можна тільки правдою.

Про це нам слід пам'ятати, коли говоримо про виховну функцію літератури» [3, т. 1, 250].

Так, виховна функція – нудувата, ніхто не любить моралізаторства, дидактики. От пізнавальна, розважальна, ігрова, – завжди веселіше, надто ж для молоді. Але буває такий стан світу, навалюються такі халепи, які змушують до переоцінок. І виявляється, таке вже було й нічого не навчило. Як ось у пронизливому документі, що теж зв'язав минуле з майбутнім: «Я їздив після війни в його краї, з батьками бачився, і наречену його показували мені – вже літня жінка, має свою сім'ю... А я досі ніяк не можу забути той його погляд, коли танк на нього наїжджав, – погляд-благання, погляд-крик, юний, майже дитячий погляд, яким він зі мною прощавсь, – всюди ношу його з собою, і знаю – носитиму до кінця днів моїх» [2, т. 6, 239-240]. Ці слова належать персонажеві оповідання «Березневий каламут» Валуйкові, котрий дивом лишився живим з усього взводу, кинутого безглуздим наказом під танки. Але чи це не та ж сама пам'ять окопної правди, «конспектів почуттів», що не відпускала автора й не давала кривити душею?

А яке разюче оповідання «Під далекими соснами» (1970), написане на основі листів жінки, скаліченої у вирі Корсунь-Шевченківського котла! Здавалося

б, що тобі, лавреате-депутате (як на нинішніх багатьох) до неї та її життя? Аж ні, відгукнулася душа, не зачёрствіла од фіміамів. Чи не в цьому – одне з призначень письменника, попри всі шухляди, «-ізми» та егоїзми? І написано зворушливо, талановито. Слушно-таки стверджував задовго до Антонича Іван Франко: «...ще не видумано такої літературної формули, ані такої моди, що могла би вчинити зайвим талант» [17, 35].

Гортаючи щоденники О. Гончара (а їх таки варто перечитувати, як вакцину від шухляд), натрапив, зокрема, на такий запис від 16. 02. [19]83: «Іноді критика трактує Земляка й Стельмаха як представників однієї течії в нашій літературі. Але ж це зовсім не так! Земляк користався всією гамою кольорів, а не лише чорно-білими... Земляк розумів і відчував неоднозначність людини, а Стельмах постачав читача своїм реалізмом лобовим, декоративним. Ні, це різні, різні люди. Земляк – мислитель у мистецтві, він прагнув досягнути вищу математику творчості, а для автора «Зачарованого вітряка», крім двічі по два, нічого більше в світі не існує» [3, т. 2, 552].

Сказано, може, аж надто суб'єктивно, хоч на те були вагомі причини (їх можна знайти за прізвищем Стельмаха в алфавітному покажчику). Але тут – не про це. Бо зовсім сподівано підходимо до потреби з'ясувати співвідношення між нібито ненауковими поняттями таланту, мистецької потуги, духовного обширу того чи того автора і такими фундаментальними шухлядами, як **тип творчості, поетика, стиль, метод, напрям, течія, школа** тощо. Тож мушу стисло повторити частково переосмислені міркування з підручника «Мистецтво слова», який нині в електронному варіанті надсилаю студентам у вигляді циклу лекцій.

Визначень **стилю** стільки, скільки його дослідників. Прагнучи поєднати крайні позиції мистецтво-, мово- та літературознавців, Д. Наливайко трактує **стиль** як «формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність “художньої мови” творів, котра, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає й “надмовні” елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій та напрямів, – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю». На думку дослідника, стиль – «категорія насамперед художньо-естетична», напрям – онтологічна, а метод, як “головний нерв” на́прямку, – гносеологічна й аксіологічна» [6, 11-13].

Із твердженням, висловленим в останньому реченні, можна сперечатись. Якщо **метод** – категорія гносеологічна й аксіологічна, то він не конче повинен

бути «головним нервом» на́прямую. Адже мистецтво загалом і мистецтво слова зокрема мають власні «нерви», які відрізняють їх од філософії, соціології, інших виявів людського **раціо**. Інша річ – наука (зокрема – мистецтво- та літературознавство), котра послуговується певними методами (μεθoδoς – шлях дослідження, спосіб пізнання), зокрема, аналізу, синтезу, прогнозу. Що ж до *літератури як мистецтва*, то поняття **методу** (навіть із додатковими означеннями «художній», «творчий», «мистецький») видається якщо не зовсім зайвим, то принаймні не головним і не нервом. Радше це розумовий підхід до художнього творення, раціоцентризм, що далеко не завжди дає бажані результати, оскільки ні *мистецька* форма ніколи не буває пасивною щодо змісту, ні *мистецький* зміст не дорівнює розумовому абстракту.

Поняття **стиль** походить від *стилоса* (гр. *στυλος*), заструганої палички, якою писали на покритих воском табличках. Коли треба було виправити похибку, написане згладжували другим, тупим кінцем. З'явилась порада «частіше обертати стилос», тобто правити написане. Так постало переносне розуміння **стилю** спочатку як почерку, далі – мистецького почерку. Спершу індивідуального, згодом – і певних літературних угруповань; ще ширше – мистецьких та культурних епох.

Численні сучасні визначення **поетики** можна звести до ключових слів, що групуються довкола двох полюсів: з одного боку, – властивості мистецької форми, з другого – наука мистецької майстерності (у найширшому значенні – синонім теорії літератури). Виходить, що поетику тлумачать і як об'єкт, і як суб'єкт дослідження. Щоб уникнути бодай частини різночитань, варто розрізняти: а) *поетику* як властивості мистецької форми (по-школярському кажучи, художні засоби) і б) *поетологію* як науку, що вивчає оті засоби, секрети майстерності.

Аналіз ключових слів у визначеннях **стилю** показує: вони практично ті ж самі, що й у **поетики**. Це дає підстави поєднати **поетику/стиль** у бінарну опозицію. Навіщо? А для того, щоб розглядати основні компоненти **формозмісту** водночас і як *елементи* поетики (*аналіз*, пасивний *стан*), і як *чинники* стилю (*синтез*, активний *процес*), не шукаючи їх лише на одному якомусь «рівні» твору чи поза текстом. Адже **якщо** перед нами справді *художній* твір, то вирізнені ще Платоном компоненти **як** (*форма*) і **що** (*зміст*) зливаються: **як + що = якщо** (*форма + зміст = формозміст*). Усі компоненти формозмісту в різноманітних видозмінах визначають мистецькі особливості твору. Повторюю



(та й сама мова, і то тільки наша) підказує: **якщо** він справді художній. Найзагальнішу модель цієї єдності можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – *художня ідея, тема, проблематика* та інші **змістові прояви художньої форми**; проміжна сфера – *літературна генерика*; найширша – *композиція* (тут і композиція *сюжету, предметна деталізація, позафабульні елементи*) та *художня мова* – теж у всіх її сферах – **формальні проявники художнього змісту**.

Поетологічний аналіз розкриває макро- та мікроелементи *майстерності, техне*. А стилістичний синтез розгортає функціональні, структурні, семантичні зв'язки, по-новому замішуючи глину (чи тісто) пасивних, потенційних *елементів поетики* (запас) та перетворюючи їх на кінетичну енергію *чинників* творення (процес). В оцій динамічній єдності старонового чи новостарого шукаймо й критерії **художності**. Інакше говоритимемо про неї або загалом, або кожен на власний смак, або лише з погляду **змісту**, не враховуючи руху **форми**. А **зміст** у найзагальнішому вигляді тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне, спокуса і спокута... Тож із погляду **художності** чи не важливіше – **як** саме ці одвічні ідеї втілюються в нові й нові найрізноманітніші форми.

Отже, виходячи з пропонованого поняття *формозмістової єдності*, обґрунтовую розуміння **поетики/стилю** як бінарної опозиції. Підстави – слушне тлумачення мови як *енергії* (В. Гумбольдт, О. Потебня), відповідно – *потенційної/кінетичної, активного/пасивного* станів; а також поділ мови на *мову/мовлення* (Ф. де Сосюр). На лексичному рівні цьому відповідає опозиція *елемент/чинник*, на філософському – *аналіз/синтез*. **Поетика** – постійно нарощувана матриця, що долучає до себе й риторичку, а **стиль** – динамічна опозиція відхилення/дотримання від матриці на дедуктивному та індуктивному рівнях (так з'являються й цілком конкретні *чинники стилю*: ті ж таки, що й *елементи поетики*, тільки в активному стані, в авторському синтезі). І тоді відпадає спокуса вживати какофонічний псевдотермін поети+кальні (чи пое+тикальні) засоби, замінивши їх поетико-стилістичними.

Певна річ, і у визначеннях, і в розумінні **стилю**, надто ж *індивідуального*, природніше йти від окремого до загального. Очевидно, з синтезу *мікростилістики* основних творів письменника постає уявлення про його **індивідуальний стиль**. Індивідуальні стилі не є незмінними й закостенілими: вони пульсують між полюсами статички й динаміки і еволюціонують, причому не

обов'язково в напрямі вдосконалення й поступу: тут багато нюансів і особливостей (стиль ранніх і пізніх П. Тичини, Б. І. Антонича, М. Гоголя, І. Франка, І. Драча та ін.). Далеко не останню роль тут відіграють такі *постійно ігноровані в теорії чинники, як талант, характер, темперамент, вік, потреба творчої сублімації, ерос і танатос* тощо.

Суспільна ієрархія дисциплін, що склалася за радянських часів, поставила на перше місце *методологію*, витіснивши на задній план, зокрема, *поетику/стилістику*. Вольовим порядком утвердилося поняття **методу**, що дало змогу організаційно об'єднати письменників різних *поетико-стилістичних* уподобань у «спільне» річище. Поняття **напрямку** – теж неабиякою мірою з тієї-таки об'єднано-дорогоказної настанови. Та все ж найбільш питомі для мистецтва – поняття *поетики/стилю*. Затанцюйте *методом*, заспівайте *напрямом!* Отакий ніби жартівливий аргумент одразу, хай і шаржовано, переконує: те, що не можна застосувати до інших видів **мистецтва**, не варто нав'язувати й **мистецтву слова**.

Чи не найзагальніший із *типологічних* підходів до мистецьких *феноменів* – поділ на **типи художньої творчості**. На думку його прихильників, **реалізм**, зародившись у первісному мистецтві, проходить низкою метаморфоз через усі епохи, урізноманітнюючись та вдосконалюючись на цьому шляху. Що ж до нереалістичних напрямів і течій, то вони, в ліпшому разі, відтіняють досягнення реалізму. Спрощеність цієї концепції нині очевидна.

Три *типи творчості* – **реалістичний, романтичний і класицистичний** – виділяють Б. Мейлах та Д. Наливайко. На місце *класицистичного* С. Пригодій ставить **сенсуалістичний (суб'єктивний)**, поєднуючи його в тріаду з **міметичним (реалістичним)** та **ідеальним (романтичним)** [11, 16–22]. Можливі й інші розмежування, до яких, певна річ, не зводиться все розмаїття художнього творення. Адже й за Аристотелем *мімесис* не означає простої життєподібності; Платон говорив про мистецтво як «тінь тіней», а в середньовічній художній культурі центральним було «ненаслідувальне наслідування» («аміметон мімеа»); отож *міметичний тип творчості* за глибшого розгляду можна також розподіляти – принаймні на *підтипи*. Тобто прив'язувати *реалістичний тип творчості* лише до *мімесису* – теж спрощення, як і *романтичний* – лише до *ідеалізму*.

І все ж у самій ідеї **типів творчості** є свої плюси: це дає змогу співвідносити особливості певного **стилю** і з *психологічною типологією мислення-відчуття* та

художнього бачення, і з найзагальнішими філософськими підвалинами, і з мистецькими виявами гри-змагання, «діонісійського» й «аполлонічного» типів творчості тощо. За всієї розмаїтості людських індивідів, вони надаються до типологізації відповідно до особливостей темпераментів, характерів, асоціативних здібностей... Відтворюючись із покоління в покоління, ці особливості лишаються досить консервативними, принаймні протягом осяжної історії людини мистецької. Від її інтровертності чи екстравертності, інших психічних чинників залежать і особливості перебігу творчого акту (вибуховість чи пригальмованість, переважання участі «верхньої» чи «нижньої» свідомості, за Франком; підсвідомого, за Фройдом, тощо).

Та й художня мова як один із найважливіших чинників стилю не завжди є, а власне, й не конче має бути якимось монолітом у тексті, надто ж прозовому. Особливо це стосується епічних полотен, мовне втілення яких здебільшого вирішується у вигляді мозаїчної картини. Якщо у ліриці, почасти малій прозі та ще менше у драмі цілісний твір або група творів можуть мати мовну завершеність (єдність, цілість) завдяки *ідіостилу* автора, то у великому епічному жанрі до структури входять і стилістичні компоненти, лише частково продиктовані авторською *мовностильовою* манерою. Вони потрібні радше для передачі зображуваного матеріалу чи характеру або своєрідності особи оповідача. Великі епічні твори здебільшого поліфонічні, вони набувають стилістичної єдності переважно завдяки авторському зведенню до контрапункту різних голосів (зокрема й мовностильових).

Отже, якщо мати на увазі не розумові **методи** й не дороговказні **напрями**, а **типи творчості** як реалізацію певних типів психологічного мислення-відчуття та мистецького бачення, то їх полярні вияви можна простежити від давнини до сучасності, незрідка – у творчості одних і тих самих письменників, оскільки найбільші величини якраз і синтезують у своїй художній практиці обидва полюси, досягаючи «третього» (Шекспір, Гете, Шевченко). Окрім того, форма не буває пасивною і теж по-своєму впливає на тяжіння того чи того твору до певного «полюсу»: проза все ж таки частіше навіртає на реалістичні, поезія – на романтичні засади. Не як закономірність, а як тенденція.

Тенденції **романтичного типу творчості** почали фокусуватися ще у **сентименталізмі**, художньому **стилі**, що став предтечою **романтизму як естетичної системи**, що утвердилася наприкінці XVIII та в першій половині XIX ст. Цьому передував (ще безпосередніше) **преромантизм**, а на початку XX ст. майже паралельно постали **неоромантизм** і **неореалізм**.

Довго точилися теоретичні суперечки, чи можливий *романтизм* як *течія* всередині *соцреалізму*, тоді як практично цей *тип творчості* пробивався крізь нормативні суперечки та приписи (Ю. Яновський, О. Довженко, О. Гончар, М. Стельмах). До того ж, у нашій літературі це було одним з істотних виявів українського менталітету. Зокрема тих його рис, що не вельми придатні забезпечити виживання у прагматичному світі, хоч самі по собі й симпатичні, добрі, людяні: мрійливість, сентиментальність, кардіоцентризм.

Найзагальніші *стильові константи романтизму*, за Д. Чижевським і Д. Наливайком, – вільна *форма*, розкута *композиція*, присутність *автора* і всеохопна *стихія ліризму*, уривчаста, підвладна емоційним імпульсам *розповідь*, змінний *ритм*, “кольоровий” *епітет*, що виносить на передній план *малярський*, а не оцінний момент, тяжіння не до *гармонії*, а до *глибоких контрастів*, підвищена *емоційність* вислову тощо.

За другим полюсом (*міметичним*) також зберігаємо і традиційну назву – **реалістичний**. Текстуальну реалізацію й цього **типу творчості** теж можна простежити від давнини до сучасності: геть відірватися від конкретних реалій поки що не вдавалося жодному визначному митцеві. Ба навіть у *мітах*, *казках*, *легендах* постають побутові, культові, географічні, психологічні, етнокультурні та інші прикмети епох. Вияви реалістичного типу творчості можна знайти в літературі всіх епох – аж до другої половини XIX ст., з якою пов’язують остаточне формування **реалізму як** напрацьованої **естетичної системи**.

За недавніми схемами, найвищими виявами реалістичного типу творчості були у XIX ст. «критичний реалізм», а в XX – «соціалістичний реалізм». Але ще під кінець XIX ст. існував і **натуралізм**, раніше трактований як літературний напрям, що став плодом деградуючої буржуазної культури. Очевидно, це найортодоксальніше породження **реалістичного типу творчості**, один із крайніх виявів **реалізму як мистецько-естетичної системи**. Її представники (зокрема теоретик і практик Е. Золя) виходили з філософії *позитивізму*, відкидали будь-яке прикрашання дійсності й доводили *міметичний* принцип її відтворення до рівня «фотознімків з природи», зокрема біологічної природи людини. У деяких національних літературах **натуралізм** узагалі є відповідником поняття **реалізм**.

У літературі світовій XX ст. проходить під знаком **модернізму**, однак це не означає скасування *реалістичного типу мислення-відчуття* та *художнього бачення*, яке знаходить свій вияв і в «магічному реалізмі» Г.-Г. Маркеса, і в



панорамному мистецькому світі В. Фолкнера, як і Е.-М. Ремарка, Е. Гемінгвея та багатьох інших видатних прозаїків з досить відмінними ідіостиліями.

Реалістичний тип творчості не вичерпав і навряд чи вичерпає всі свої можливості, оскільки в його підґрунті – один із полюсів психологічної типології *людини мистецької*. Підтвердження – нинішня творчість українських комбатантів.

Не вкладаються в жоден із полюсів *класицизм* та *соцреалізм* – за певної спорідненості між собою.

Нормативність *класицизму* (правило «трьох єдностей», неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, підпорядкування мистецтва зміцненню абсолютизму в соціальній сфері, поділ жанрів на «високі» й «низькі» тощо) спричинилася до його заперечень сентименталістами й романтиками та утворення відповідних стилів.

Нормативність *соцреалізму* (намагання підпорядкувати мистецтво соціальній сфері, зміцненню тоталітаризму, внутрішньо суперечлива вимога «*правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності в її революційному розвитку*») призвела до його занепаду. Якщо навіть не брати до уваги політичних, ідеологічних, волюнтаристських та інших позалітературних настанов і впливів, *соцреалізм*, попри свою назву, більше тяжів до ідеального, ніж до дійсного, отож – і до *романтичного типу творчості*. Знову ж таки – у сфері *змісту*, тоді як *формально* нібито сповідувався *реалізм*, поступово розмиваючись до «реалізму як відкритої системи» та «реалізму без берегів».

Один із дослідників українського *бароко*, А. Макаров, стверджує, що цей стиль певною мірою взаємонакладається з романтизмом, хоч їх не варто й ототожнювати, бо відмінності теж є. Зокрема, естетичні [5, 269]. Стиль бароко розглядають або як циклічно повторювану в історії мистецтва фазу (Г. Вельфлін, Д. Чижевський), або як явище, історично обмежене XVII—XVIII ст. (Д. Лихачов, О. Морозов). Кожна з позицій має вагомі аргументи на свою користь, витворюючи ще одну пару в загальній опозиції феноменології/типології. Цілковито повторюватися жоден стиль не може, однак найхарактерніші його риси все ж таки зринають у творчості нових поколінь.

Українське бароко («високе» й «низове») найвиразніше окреслилось у XVII—XVIII ст. А в XIX воно знаходить вияв у залишках вертепної драми, у творчості І. Котляревського, В. Гоголя, П. Гулака-Артемівського; від середини 40-х років під його впливом перебуває М. Гоголь; у XX ст. воно певною мірою



дотичне до творчості *символістів, авангардистів, сюрреалістів та експресіоністів*. Ціла течія в нашій літературі 20-х років дістала назву «необароко» (П. Тичина, М. Бажан, Є. Плужник, М. Хвильовий, О. Довженко). Щоправда, цей перелік, як і багато інших, може засвідчити й велику відмінність *індивідуальних стилєвих манер* та їх еволюцію. У 60-ті роки деякі барокові риси проступають у *мітопоетиці* І. Драча, *гротесковості* В. Стуса, «химерній» прозі О. Ільченка, Вал. Шевчука, П. Загребельного, Є. Гуцала, В. Дрозда; у 80-ті й пізніші – у відродженні *фігурної та паліндромної поезії*, традицій *бурлеску, балагану, буфонади, травестії, пародіювання* у творчості різних літературних гуртів тощо. Так через ланцюжок еволюційних видозмін *бароко* єднається і з *модерном* та *постмодерном*.

Вважається, що, пройшовши стадії *декадентства* й *авангардизму*, **модернізм як естетична система** постає з 20-х років, маючи своїм філософським підґрунтям ідеї Ф. Ніцше, А. Берґсона, Е. Гуссерля, З. Фройда, К. Юнга, згодом – екзистенціалізму М. Гайдеггера та ін. У **змістовій** сфері творчість модерністів об'єднує відчуття кризи гуманістичних цінностей, ізоляції людини, абсурдності кожного індивідуального існування, як і загалом дійсності, проблема вибору між добром і злом, життям і смертю, спрага нового гуманізму, пошуків за втраченим часом і гармонією тощо. У сфері *мистецької форми* — *внутрішній монолог*, «потік свідомості», *асоціативний монтаж*, перетин пам'яті й миттєвого переживання в оповідному часі, тенденція до ускладненої метафоричності, переважання верлібру в поезії, різноманітні гібридні утворення в генериці та ін.

Дослідниця українського модернізму С. Павличко виділяє такі його риси: *західництво, сучасність, інтелектуалізм, антинародництво, індивідуалізм, фемінізм, зняття культурних табу*, зокрема у сфері сексуальності, деканонізація *формалізму* в критиці й інтерес до *формального “боку” твору, екзистенціалізм, ірраціоналізм* [7, 9–26]. За всього маніфестованого інтересу до **форми**, це – **змістові** параметри, до того ж не лише модерністські. *Західництво, сучасність, інтелектуалізм* так чи так виявлялися майже у всі попередні епохи, *індивідуалізм* можна спостерегти і в творчості Г. Сковороди чи романтиків, як і *екзистенціалізм* та *ірраціоналізм*; що ж до *зняття культурних табу*, то воно відоме ще з фольклорних часів (анекдоти, сороміцькі пісні тощо).

Зрештою, прямим опонентом **модернізму** є **традиціоналізм**, а **народництва** – **антинародництво**. Опозиція ж **модернізм / народництво** некоректна: відбулося змішування двох пар антиподів, унаслідок чого

протиставляються поняття з різних сфер – *естетичної* і *соціологічної*. Тоді як мистецтво слова проектується і на соціологічну, і на індивідуально-психологічну, і на семіологічну, і на поетико-стилістичну та інші «площини» й не зводиться лише до них. Можна бути митцем модерним і *водночас* народним, як і елітарним, рафінованим (Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, Микола Хвильовий, Г. Косинка, М. Вінграновський, І. Драч, Ліна Костенко, В. Голобородько, Вал. Шевчук, І. Калинець, В. Медвідь, В. Трубай та ін.). Утім, пошуки модерності в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з традиціоналізмом епігонським, консервативним. Зокрема, внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу неперемінливості пристосуванців...

Є думка, що по найвищому піднесенні будь-який **стиль** зазнає, як мінімум, двох опозиційних реакцій: консервуючої (*пост-*) і руйнівної, заперечної (*авангард*). У різні часи та в різних літературах це може давати неоднакові наслідки. Так, *пост*реакцією на *бароко* став *стиль рококо*, що запозичив чимало рис попередника; *авангардовою* реакцією – *класицизм*, який принципово заперечив Хаос та ірраціоналізм *бароко*, “непрозорість” його форм.

Відповідно до цієї концепції **постмодернізм** немовби утривалює “вік” *модернізму* а *неоавангардизм* – скорочує.

Однак є й протилежне твердження, згідно з яким *постмодернізм* цілковито заперечує *модернізм*.

Теоретик постмодернізму І. Гассан розписує опозицію **модернізм / постмодернізм** на низку дрібніших: форма *закрита* / *відкрита*; *мета* / *гра*; *план* / *випадок*; *майстерність* / *вичерпаність*; *ієрархія* / *анархія*; *завершена робота* / *перформанс*; *творення* / *руйнація*; *центрування* / *дисперсія*; *жанр (межі)* / *текст (інтертекстуальність)*; *коріння (глибина)* / *ризомат*; *метафізика* / *іронія*; *визначеність* / *невизначеність*; *трансцендентність* / *іманентність*.

Перші з наведених (знову ж таки – **змістових**) доміант нібито належить *модернізму*, другі – *постмодернізму*. Здається, їх можна віднести й до самого лише *модернізму*, адже він не такий односторонній, а полюсується і всередині себе. А деякі теоретики українського *постмодернізму* стверджують, що, на відміну від багатьох європейських, наш включив *модерністські* опозиції у власну матрицю, а своєю національною специфікою найбільше завдячує *бароковому* стилевідчуттю.

Згодом той-таки І. Гассан почав говорити вже про певну вичерпаність постмодернізму; далі постають терміни **пост-постмодернізм** він же **метамодернізм**. Так, Тімотей Вермюлен і Робін ван ден Аккер вважають основними його відмінностями від **постмодернізму** появу особливої чутливості, усвідомленої наївності, прагматичного ідеалізму та помірного фанатизму.

Нині також з'являються ознаки коливання стильового маятника в бік **реалістичного типу творчості**. Одну з його реінкарнацій спробував зафіксувати Я. Поліщук, назвавши її *автентизмом* [9]. І він же десять років по тому пише про маргіналізацію літератури у світі постправди [10].

Справді, роль мистецтва слова за сучасних умов інформаційного пресингу й конкуренції з іншими медійними засобами, засилля маскульту нібито похитнулася. А все ж саме воно лишається тим вивіреном тисячоліттями взірцем, на який так чи інакше орієнтується кожне нове мистецьке покоління. Хоч би як рухався літературний процес, та все ж кожне виразно окреслене *мистецьке* явище (*автор, тип творчості, стиль, художня система, подія...*) сягає самотності в інтертекстуальному полілозі з опонентами (і в синхронному, і в діахронному аспектах), водночас переймаючи співзвучні собі риси. Серед них найголовніша – **художність**. І хоча цього поняття немає в понад 500-сторінковій «Енциклопедії постмодернізму» (чи не тому цей -ізм і відходить у минуле), однак попри історичну плинність уявлень про критерії художності, рухома в часі **згармонізована єдність формозмісту** лишається однією з найтривкіших підвалин, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минутих фактів літпроцесу.

Чимало попередніх абзаців ніби віддалили нас від основної теми. Але й наблизили. Бо основною була, є і буде тема, що найважче надається до теоретизувань: співвідношення між нібито ненауковими поняттями таланту, мистецької потуги, духовного обширу і тими фундаментальними дедуктивними шухлядами, які ми щойно розглянули.

У різні епохи, залежно від панівних настроїв, рівня загальної естетичної культури, здатності генерувати нові мистецькі ідеї чи лише трансформувати вже відкрите, митець може виявляти себе то в приземлено-реальній іпостасі, тій, що кладе в основу діяльності (зокрема, творчої) досвід, «промацувані» реалії, позитивістську філософію чи, ширше, матеріалізм (від «стихійного» до «діалектичного»); то в іпостасі піднесено-ідеальній, романтизованій, в основі якої – інтуїтивістський тип світовідчуття; то в прагненні поєднати полюси в гармонійне «третє» чи взагалі вийти за межі тріадичного мистецького «я». Наскільки йому це вдається, в яких стилях і в які епохи наближається він до

гармонії чи дисгармонії зі своєю земною суттю та небесними прозріннями? Відповіді можуть бути найрізноманітніші. Одна з них видається більш-менш стабільною: у творчості геніїв, що позначають віхи мистецького шляху людства, входять у канон. Хоча вже щодо персоналій – сперечаються.

І постає простеньке й водночас гостре запитання: Олесь Гончар – геній, талант чи просто підхоплений віяннями доби письменник середньої руки, що з'явився в потрібному місці, в потрібний час, був пригрітий владою, а коли став невгодний – то відторгнутий нею, і його творчість поступово відходить у минуле з шухлядною наліпкою соцреалізму? А як же з найтривкішим критерієм **художності**? До наведеного вище давнішого свого власне літературознавчого визначення її як *згармонізованої єдності формозмісту* нині додаю й аж ніяк не зайвий соціологічний, «народницький» чинник: одна з основних ознак *художності* – осягнення не лише себе чи Іншого, а й сукупного національного, коли почувашся частиною його аж ніяк не ідеального менталітету, звичаїв, психічних реакцій, вдачі, мови, культури, долі...

Саме таким і був, є й буде Олесь Гончар. Окрім безперечної поетико-стилістичної вправності, окрім різноманітної громадської діяльності, саме ота поспішно зневажена снобами народність гарантує від забуття.

Старші покоління ще пам'ятають трагічну подію в Києві 13 березня 1961-го, коли Куренівку затопила селева лавина, спричинена прожектором створення парку розваг на місці Бабиного Яру. Ця подія знайшла відлуння в оповіданні «Чорний Яр», написаному не відразу, а лише через два десятиліття. Запис у щоденнику від 20 листопада 1983 р.: «Це оповідання-пересторога. Мені здається, воно має сприйматись як менший брат «Собору» [4, с. 583]. Отже, після голобельної критики роману письменник-громадянин (так!) лишився на своїх позиціях і знову бив на сполох. «Чорний Яр» – і Чорнобиль, що стався за 4 місяці після публікації оповідання... Чи тільки пересторога, чи й передчуття?

Оповідання обережно хвалили критики, бо вже певною мірою вщухла опала за «Собор». Що ж до перестороги, то Кассандри не потрібні. Чи не тому потім не раз, паралельно з Василем Биковим, цитував письменник-«соцреаліст» апокаліптичні рядки з Одкровення Іоанна Богослова про звізду Полин?

А ще в 45-му був у щоденнику й такий запис (російською, переклад мій): «Багато наших хлопців бачили за три дні до цієї катастрофи провіщення. На небі постала червона смуга (задовго до заходу). По ній побігли, як на екрані, літери, але так швидко, що прочитати нічого не можна було. Потім піднялося полум'я.

Воно розгорілося бурхливо, язики, погасло, чорний дим... Друге, третє. Потім пішли хвилі – багато, на захід, потім менше назад і знову те ж. Так кілька разів. Потім людська фігура – і рукою вказує на захід. Після цього видіння всі, що його бачили, почали вірити в Бога. Бачили Смирнов, Онищенко, Бережний, командир роти та інші. <...> Ця битва епічна. Присутність вищої сили в ній безперечна» [3, т.1, 71-72].

Цей запис, як і чимало інших, як і наприклад, автобіографічна «Ода тій хаті, що в снігах», як уся сукупність Гончарового тексту, багато чого прояснює щодо нашого простенько-гострого запитання й вириває письменника з шухляд «-ізмів» та ставить у шерех чи й канон українських митців-класиків.

Митець – поняття ширше, ніж письменник. Гончар, як і багато інших наших митців, брав участь і в творенні українського кіно. **Кінодраматургія** – різновид **драматургії** як роду – існує вже понад століття. Але й досі не удостоєна честі бути рівноправною в систематиці літературно-мистецької генології. Окрім, хіба, невеличкого підрозділу «Кіносценарій як межисистемне явище» в підручнику, написаному чверть віку тому [12, 32-136]. Світ давно рухається до новітнього синкретизму мистецтв, у якому мистецтво слова та його візуалізація мають посідати чільне місце. Не бачити цього – то в найкращому разі вузькофахова близорукість чи байдужість. Бо ж її дуже ефективно використовують, годуючи «широкого глядача» низькопробною кінопродукцією, витворюючи «повномасштабну» аудиторію споживачів хліба й видовищ, екшну та глянцю, а найгірше – зневаги до свого (див, напр. [18]). Живемо в антиподних парадигмах: одна – голий ентузіазм, приречений на вичахання; друга – «Чуже бачимо під лісом, а свого не бачимо під носом». Хоч як дивно, але й закономірно: «завдяки» війні ця остання почала зміщуватися з-під лісу в бік носа.

У зв'язку з цим постає ще одна актуальна проблема, що потребує докладнішого вивчення й висвітлення, – Гончар і кіно та мультимедіа. За браком місця лиш пошлюся на статтю, написану у співавторстві 5 років тому, процитувавши частину висновку: «...присутність Олесь Гончара в медіапросторі досить відчутна, інтерес до його творчості стабільний та навіть має тенденцію до зростання, що пов'язано не тільки з навчальним процесом чи ювілейними датами, а взагалі з вагомою роллю, яку відіграє його слово в духовному житті народу»[13, 234].

Насамкінець – без коментарів – щоденниковий запис від 25.11.[19]83: «...народ наш пережив голод, пережив війни, чорний морок фашистської окупації,



але помиляється той, хто вважає, що народ наш підірвано, що він вичерпав свій духовний потенціал... Корені народу розгалужені густо й безсмертно в нашій прекрасній землі, і світ ще не раз переконається, що це народ сильний, що – як сама весна – він здатен відроджуватись для росту й для квіту, ні, він не вичерпався, він ще здивує людство силою своєї творчої снаги» [3, т. 2, 584].

### Список використаних джерел

1. *Антонич Б. І.* Повне збір. творів / Передм. М. Ільницького; Упоряд., комент. Д. Ільницького. Львів: Літопис, 2009. 968 с.
2. *Гончар О. Т.* Твори: В 7 т. Т.1 – 7. К: Дніпро, 1987–1988.  
URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Honchar/>
3. *Гончар О. Т.* Щоденники. У 3-х т. Т.1–3. Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. К. Веселка, 2002–2004.
4. *Дем'янівська Л.* Великі любов і скорбота. *Стефаник В.* Твори. К. Молодь, 1972. С. 5-20.
5. *Макаров А.* Світло українського Бароко. К.: Мистецтво, 1994. 285 с.
6. *Наливайко Д. С.* Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХХ ст. // *Інд. стилі. укр. письменників ХІ–поч. ХХ ст.* Зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1987. С.14-42;
7. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 1999. 447 с.
8. *Пахаренко В.* Українська поетика. 2-е вид., доп. Черкаси: Відлуння-плюс, 2002. 320 с.
9. *Поліщук Я.* Автентизм (спроба дефініції художнього напряму ХХІ століття). Філологічні семінари. Вип. 15. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект. К., 2011. С. 11–16.
10. *Поліщук Я.* Література у світі постправди. *Слово і Час.* 2020. №12. С. 57–71.
11. *Пригодій С. М.* Імпресіонізм на рубежі ХІХ–ХХ сторіч: типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур). Ареф. дис. ... д-ра філол. наук. К., 1995. 45 с.
12. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Підручник для гуманітаріїв. К.: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
13. *Ткаченко А., Ткаченко Д.* Олесь Гончар у мультимедійному просторі. *Літературознавчі студії.* Вип.54 (1). К. ВПЦ «Київський університет», 2019. С. 219–234.
14. *Ткаченко А.* Художність і «шухляди змів». *Біблія і культура.* Зб. наук. статей. Вип.11. Чернівці : Рута, 2009. С.74–83.
15. *Ткаченко А.* Шедеври й шухляди. *Філол. семінари.* Вип. 15. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект. К. КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. С. 17–25.
16. *Ткаченко А.* «Шухляди», жар-птиця й хеппі-енд : До джерел новітньої української поетики. *Літ. Україна.* 1993. 5 лип.

17. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах. *Франко І. Повне зібр. Творів: У 50 т. Т. 31.* К.: Наук. думка, 1982. С. 33–44.
18. *Kuzmenko O.* Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. KULTURY WSCHODNIOSŁOWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG, t. II: 2012. s. 66-75. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/2377/1/Kuzmenko%20kino1.pdf>

