

Наталія МУШИРОВСЬКА

**УКРАЇНСЬКИЙ СИМВОЛІЗМ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.:
ОНТОЛОГІЧНЕ Й ЕСТЕТИЧНЕ ПІДРУНТЯ**

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 26.

УДК 821.161.2'09

Мушировська Н. Український символізм кінця ХІХ – початку ХХ ст.: онтологічне й естетичне підрунтя; 14 стор.; кількість бібліографічних джерел – 29; мова українська.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню українського символізму як естетичного та історико-літературного феномену, вписуваного у контекст початку ХХ століття, зокрема, репрезентованого творчістю об'єднання «Молода Муза», що має філософсько-онтологічне та естетичне підрунтя і характеризується низкою національних особливостей.

Ключові слова: символізм, стиль, символ, сугестія, міф.

Явище українського символізму кінця ХІХ – початку ХХ століття привертає увагу дослідників від середини 90-х років своєю складністю і багатоаспектністю, що зумовлює наукові дискусії, спроби ідентифікації понять та адекватного розуміння творчості письменників у річищі певного стилю. В даному аспекті залишаються нерозв'язаними питання про сутність, генезу й етапи розвитку українського символізму як національного літературного феномену, класифікацію індивідуальних творчих систем поетів-символістів.

Український символізм кінця ХІХ – початку ХХст., співіснуючи з декадансом, неоромантизмом, імпресіонізмом, неореалізмом та іншими течіями раннього модернізму, був спробою відмежувати художню творчість від соціально-утилітарних уявлень про письменство, акцентував увагу на ідеї «чистого мистецтва» та присвятив себе формальним пошукам, виробленню нової стилістичної манери письма. Символістське мистецтво заглиблювалось у трансценденцію буття, не задовольняючись обсервуванням його реальних сторін, намагалось досягнути приховану істину буття, непізнавану традиційними засобами розуму чи органами чуття, інтуїтивним способом, можливим через натяк, складну систему символів, сугестію, які відкривали читачеві простір для співтворчості.

Український символізм виявився ланкою єдиного процесу трансформації в європейських літературах кінця ХІХ – початку ХХст. Продуктивність визначення стильової течії українського символізму як фрагмента загальноєвропейської панорами було доведено М.Ільницьким [5, с. 9], Б.Рубчаком [14, с. 37]. В.М.Жирмунський, характеризуючи процес одночасного виникнення стильових течій у різних літературах, зазначає: «усякий вплив чи запозичення обов'язково супроводжуються творчою трансформацією запозиченого зразка, пристосуванням його до традицій сприймаючої літератури, до її національних і соціально-історичних особливостей» [3, с. 15].

Символізм як літературно-художній і світоглядний напрям кінця ХІХ – першої третини ХХст. виник як реакція на домінування матеріалізму, позитивізму і натуралізму у європейсь-

кій культурі ХІХ ст., коли, всупереч значним досягненням європейської науки та технічного прогресу, що давали людині владу над довколишнім світом, різко змінюється місце віри в науку і поступ, що заступаються песимізмом і скепсисом. Об'єктом критики нового покоління письменників став позитивізм і раціоналізм, що веде свій початок від філософії Парменіда і обґрунтований Ф.Беконем, який стверджував, що єдиним засобом розкриття істини є людський розум. Такий погляд на світ відкидається як спрощений і наївний, а на зміну йому приходять захоплення ідеалізмом у різних його формах. На формування модерністично-символістичного світогляду мали вплив різні напрямки західної і східної філософії, народні вірування, християнізм, неоплатонізм, томізм, орфізм, августинізм, індуїзм [25, с. 163]. Посилення інтересу до ірраціонального світу супроводжувалося зацікавленням містичними і неомістичними явищами, синтезом того, що з погляду раціоналізму вважалося непоєднуваним. До таких явищ, притаманних «присмерку Європи», належали спіритизм, теософія, антропософія, неоорієнталізм – комплекс ідей, пов'язаних із запереченням логоцентричних систем, поширенням нового світобачення, пронизаного відчуттям «втоми від розуму». Символізм претендує на новий тип чуттєвості, зорієнтований на релігійно-філософські питання, відтворює стан людини, що кинула виклик Богу, головну роль надає відновленню зв'язків з потойбічним світом, що виразилось у зростанні ролі уявного, фантастичного, у захопленні містикою, езотерикою, язичницькими культурами, окультизмом, магією, у заглибленні у недосліджені сфери людської психіки, сон і смерть, світ еросу, змінених станів свідомості. Свідомість починає розглядатися не як продукт обставин, а як першоджерело явищ, надається право на перебування її у потойбічному царстві ідей, понять, оскільки повсякденна реальність є тільки тінню Вищої Істини, зовнішній світ починає сприйматись як декорація, підвладна волі перетворюючої свідомості творця. Зміни у світобаченні митців порубіжжя ХІХ-ХХ ст., пов'язані з передчуттям кризи, були засвідчені М.Коцюбинським, Ольгою Кобилянською,

Лесею Українкою, яка була однією з перших, хто збагнув, як філософський і літературний розвиток висунув на перший план особу, індивідуальність, її особисте почуття, бажання, мрії, настрої у праці «Малорусские писатели на Буковине» (1900) [19, с. 70-71]. Естетичним ідеалом раннього українського модернізму постала «людська одиниця» (І.Франко), самодостатня індивідуальність.

Коментуючи зміни усїєї системи цінностей і світовідчуття епохи, П.Богацький писав: «Кожна значна культурна епоха має свій ідеальний центр, у якому наче в фокусі, сходяться всі її духові проміння [...] В XIX віці кермівною стала ідея громади й, нарешті, на початку XX віку центральною ідеєю стало розуміння життя, в якому знайшли своє обґрунтування цінності психологічні, метафізичні та моральні» [2, с. 22]. Обґрунтування нового світобачення здійснюється у новочасній філософії, що здобуває назву «філософії життя» – ірраціоналістичної течії кінця XIX – поч. XX ст., що висувала на перший план поняття «життя» як деяку цілісну реальність, не тотожну ні духу, ні матерії. Вона виявилась альтернативою гносеологізму другої половини XIX – поч. XX ст. у вигляді неокантіанства, позитивізму.

«Розхитувальниками підвалин» традиційного світогляду були А.Шопенгауер та Ф.Ніцше. Роль учителя ідеалізму та песимізму відігравав А.Шопенгауер, який доводив, що зовнішня реальність – тільки видимість та відблиск сліпої «волі до життя», пізнати яку за допомогою розуму неможливо («Світ як воля і уявлення»), тому мета пізнання полягає у знищенні окремої волі, бажань і співчуття. Одним із ключових понять у філософії А.Шопенгауера було поняття смерті, страх якої є зворотньою стороною волі до життя. Песимізм був послідовно і глибоко виправданий А.Шопенгауером як світогляд, що дає можливість бачити світ таким, яким він є насправді. Його філософія заклала підґрунтя світогляду символізму, певними ознаками якого є декадентство, песимізм, пасивність, асоціальність [11, с. 43]. У процесі творчого пізнання він відводив головну роль інтуїції, спогляданню, підносив значення музики до вищого, ідеального мистецтва.

Другим важливим чинником переорієнтації світоглядних засад людини кінця XIX – початку XXст. стали твори Ф.Ніцше. Проголошення ним тези «Бог помер» для епохи помежів'я було найбільш загальним вираженням кризи пізнання та релігійних цінностей. Філософія Ф.Ніцше розвивала ідею А.Шопенгауера про світову волю, проте філософ не сприйняв християнізму, шопенгауєрівської філософії двох світів та апологетики песимізму і пасивності. Ф.Ніцше шукав опертя і підґрунтя сучасної європейської культури не в християнстві, а в античності. Філософ визнавав носієм найвищих ідеалів «надлюдину», сильну особистість, здатну утверджувати себе всупереч обставинам свого буття («Так казав Заратустра»).

Ідеї Ніцше-філософа, музиканта, поета і філолога стали підґрунтям філософського дискурсу модерності. Естетичним підґрунтям символістського мистецтва була його концепція музичної, оргіастичної творчості, що виростає з «духу музики» («Народження трагедії з духу музики»). Філософ протиставляв два начала, від початку закладені у мистецтві – мистецтво сталих форм (дух Аполлона) та мистецтво, просякнуте музичною стихією життя (дух діонісійства), надаючи перевагу другому. Ідеї Ф.Ніцше започаткували індивідуалізм, моральний волонтаризм, спричинили поширення нігілізму і релятивізму, що також мали вплив на середовище символістів.

Осердиям нової європейської культури помежів'я стала рефлектуюча особистість митця, обшири внутрішнього світу людини. Шлях у глибини внутрішнього світу активно прокладався успіхами психологічної науки і тим різновидом філософії, який активно взаємодіяв з психологією. Великий вплив мала філософія інтуїтивізму, найвідомішим представником якої був А.Бергсон («Про інтенсивність психологічних станів», «Творча особистість»), який досліджував психологічні механізми пам'яті, обґрунтовував теорію безперервності перебігу психічних процесів, захищав природність існування, давав негативну оцінку досягненням європейської цивілізації, обстоював можливості інтуїтивного сприйняття світу, альтернативні щодо раціонального пізнання. Інтуїтивізм А.Бергсона був логічним продовженням вчень А.Шопенгауера та Ф.Ніцше про світову волю і природні механізми людського життя. Філософія життя пов'язується ним із тлумаченням певної космічної сили, «життєвого пориву», суть якого полягає у безперервному відтворенні себе і творенні нових форм.

Захоплення інтуїтивізмом передувало або й збігалось із захопленням європейських читачів початку XXст. працями З.Фрейда. Несвідомі психічні явища, як переконував учений, керують вчинками людини, вони відділені тонким прошарком підсвідомого від того, що людина здатна контролювати, що знайшло найбільший відгук у творчості письменників початку XX ст., які шукали у підсвідомому причини людських переживань і вчинків. Творчість, з погляду психології З.Фрейда, є способом позбавлення від деструктивних бажань, витіснених у несвідоме. Головним стимулом творчості є можливість втілення в художніх образах невдоволеного бажання.

К.-Г.Юнг, піддавши сумніву всевладність лібідо, особливо в царині творчості, створив аналітичну психологію, яка почала активно вивчати не лише психіку окремого індивіда, а звернулася до колективної психіки, яка поділялась ним на колективне свідоме (стереотипи, міфи, культурні канони, традиції тощо) та колективне несвідоме, яке формується протягом історії існування людства у глибинах, недосяжних для

обсервації, і виявляє себе через архетипи – первісні образи, які функціонують у культурі протягом усього її існування. Найважливішими з них є архетипи Великої Матері або Матері-Землі, чоловічого і жіночого начал – анімі (Й.Гете називав її Вічною Жіночістю) та анімуса, андрогінності, тині як зворотної сторони еґо, архетип «золотого віку» або раю, Ероса і Танатоса, локуси гори, міста. К.Г.Юнг та його школа активно розробляли психологію творчої особистості. У творчому процесі вони розрізняли надособистісне, вічне, і особистісне, тобто тимчасове. Твори літератури поділялися ними на психологічні, зміст яких походить із людського досвіду, душевного підґрунтя найсильніших переживань, та візіонерські, сутність яких незвичайна, глибока, вони ніби походять з глибини віків.

Історичний варіант «філософії життя» склався у працях В.Дільтея, Й.Зіммеля, Х.Ортеґі-і-Гассета. У його основі лежить інтерпретація «життя» як безпосереднього внутрішнього переживання, що розкривається у сфері історичного досвіду духовної культури. На відміну від напряму, що розглядає життєве начало як вічний незмінний принцип буття, увага цих філософів зосереджена на індивідуальних формах реалізації життя, його неповторних, культурно-історичних проявах. Відштовхування від механістичної науки призводить до розробки спеціальних методів пізнання духу (герменевтика В.Дільтея, морфологія історії О.Шпенглера).

Філософія О.Шпенглера, Й.Гейзінґи, Х.Ортеґі-і-Гассета, В.Вейдле, М.Бердяєва відгукувалася на тривожні сигнали часу, служила узагальноюючою метафізичною відповіддю на сьогодення, зверталася до художньої міфотворчості. Праці багатьох представників «філософії життя» сповнені відчуття катастрофізму і трагізму. Так, О.Шпенґлер («Присмерк Європи»), прирівнюючи життя кожної культури до життя природи, бачить у ньому рух по колу від народження, цвітіння до занепаду і смерті, яка приходить уже в формі цивілізації. Ідеї занепаду культури, мистецтва проступають у Х.Ортеґі-і-Гассета («Дегуманізація мистецтва»), В.Вейдле («Умирання мистецтва»). Менш апокаліптичною є ігрова міфологема культури Й.Гейзінґи («*Nomo ludens*»), яка засвідчує інтерес до принципу гри як основи культури, вперше сформульованого Ф.Шиллером, у кризову, переломну епоху. Ігрова теорія заклала початки кількох важливих тенденцій мистецтва початку ХХст., зокрема: 1) звернення до первісної архаїки, коли гра і міф сприймаються як провідні категорії естетики; 2) ігрова сутність мистецтва визначається через діонісійське піднесення, екстаз, що є його рушійною силою; 3) у мистецтві усувається смисловий, духовний чи моральний критерій, що асоціюється з прозаїчністю, утилітарністю [16, с. 17-18].

«Філософія життя» шукає опертя у вченні Й.Гете про рафеномен як першообраз, що відтво-

рює себе в усіх елементах живої структури. О.Шпенґлер намагався «розгадати» великі культури давнини і нового часу, говорячи про «символи прадуші» кожної культури, до аналогічного методу схилився Г.Зіммель. Творчість у «філософії життя» розглядалась як синонім самого життя. Для А.Бергсона вона є породженням багатства природи, для Г.Зіммеля – має трагічний і неоднозначний характер: продукт творчості, як дещо застиглий, стає врешті ворожим і загрозливим для творця і творчого першопочатку. Таким чином, «філософія життя» – це спроба більш цілісного, ніж у класичній філософії, розуміння людини, її духу.

Зустрічною щодо західноєвропейської «філософії життя» була українська «філософія серця», завдяки їх поєднанню витворювався новий синтез ідей з відповідними національними ознаками. За спостереженням Ю.Коваліва, «український модернізм сформувався на перехресті європейської «філософії життя» та спровокованої нею вітчизняної «філософії серця» як етноментальної властивості українства, обґрунтованої Г.Сковородою, П.Юркевичем, М.Костомаровим, П.Кулішем та ін., зафіксованої у незчисленних творах фольклору та письменства, потверджених аналітичними працями етнологів» [6, с. 4].

«Філософія серця» виражала специфіку української національної культури та філософії, що найбільш яскраво виявилось у Г.Сковороди, Д.Чижевського, П.Юркевича. Вона була основою українського романтизму та виявилась у працях М.Максимовича, М.Гоголя, П.Куліша, Т.Шевченка. «Філософія серця» визначала емоціоналізм головною рисою української національної психології. Українська психічна структура вирізняється емоційно-почуттєвим характером, «кордоцентричністю», що висвітлюють роботи Є.Онацького, О.Кульчицького, Б.Цимбалістого, М.Шлемкевича, В.Дорошенка, С.Білоконя [20, 9]. Це надало високої оцінки відчуттям, своєрідному баченню природи, злиттю з нею.

Образ серця як центру емоційного життя людини, притаманний вже українцям княжої доби, простежується у народних піснях, казках, приказках. У християнстві серце постає як орган, яким людина сприймає Бога і через який Бог спілкується з людиною, а також як центр морального життя і духовності. Звідси бере початок проблема співвідношення віри та розуму, бо серце починає розумітися як носій чогось втаємниченого, віри, виступає як загальнохристиянський символ. З християнською антропологією пов'язані світоглядні настанови таких видатних мислителів, як Г.Сковорода, Г.Кониський, П.Могила, Д.Туптало. Поняття «серця» є центральним у філософії романтизму. Представники цього філософського напряму досліджували духовний світ людини крізь призму її внутрішньої емоційної культури і людської індивідуальності.

Зацікавлення «філософією серця» виконує важливу функцію в обстоюванні принципів сим-

волізму. Українські символісти, зокрема критики «Української хати», прямо звертаються до спадщини Г.Сковороди, який розглядає людину як центр Всесвіту. Творчість письменників-символістів «Української хати» орієнтується на містицизм Г.Сковороди, для якого «те невидиме, що ховається за усіма речами, є Бог, його невидима сила тайно розлита по всій Вселенній, всім кермує, порядкує» [18, с. 176]. Світогляд Г.Сковороди оцінюється А.Товкачевським як «наскрізь дуалістичний і релігійний» [18, с. 350]. Він зазначає, що подібний світогляд веде до символізму: «Символізм – глибока потреба кожної провідної релігійної душі ...» [18, с. 273].

Мистичну інтерпретацію серця втілює стаття П.Юркевича «Серце та його значення в духовному житті людини згідно вчення слова Божого» (1860). Тут серце описується як особливий орган душі, який є осередком усього тілесного і духовного життя людини, виток життя, колом, в обертах якого полягає буття. Центральною проблемою філософії П.Юркевича, як і Г.Сковороди, є проблема людини – малого світу (мікрокосму). На думку П.Юркевича, релігійне переживання відкриває перед нами той факт, що серце є більш глибокою основою душевного життя, ніж розум. Концепція морального життя людини, розроблена П.Юркевичем за християнською традицією, була зразком екзистенціального мислення, обґрунтованого і розвинутого К.Ясперсом, Е.Гуссерлем, М.Гайдеггером, М.Бердяєвим та іншими. Більш давні джерела свідчать про провідну роль саме серця, а не розуму, у пізнанні, зокрема, Арістотель вважав фізичне серце, а не мозок, органом мислення, Б.Паскаль писав про особливу «логіку серця», а Г.Гегель визначив душу як «мисляче серце».

Український символізм перейняв від Європи нову естетичну техніку письма, прагнучи творити нове за формою, але національне за духом мистецтва. Прикладом для українських митців була творчість французьких символістів. Як напрям символізм з'явився у Франції і досяг там найвищого розквіту у 80–90 роки XIX ст., хоча перші теоретичні праці та символістські погляди у літературі і мистецтві почали з'являтися у 60-ті роки XIX ст., продовжуючи тут існувати протягом першої третини XX ст. Головними його представниками були Ш.Бодлер, С.Малларме, Ж.Мореас, Р.Гіль, А.де Реньє, А.Жид, П.Клодель та ін.

Символізм набув популярності також в інших літературах Європи, відтак імена найяскравіших його представників були відомі українським митцям, які намагалися знайомити з ними читачський загал. Бельгійський символізм був представлений фігурою видатного драматурга, поета, есеїста М.Метерлінка, який принципи своєї творчості визначив у трактаті «Скарб смиренних» (1986), у Німеччині і в Австрії принципи символізму розвивали С.Георге, Г.Гауптман,

Г.Гофмансталь, норвезький символізм представлений творчістю Г.Ібсена, К.Гамсуна, А.Стріндберга. В англійській літературі символізм та естетизм представлений творчістю О.Уайльда. Сильною гілкою був символізм в Ірландії, найяскравіше виявлений у творчості У.Б.Йейтса. В італійській літературі символізму вирізнялась постать Г.д'Аннунціо. У Росії головними представниками символізму були М.Мінський, Д.Мережковський, Ф.Сологуб, В.Брюсов, К.Бальмонт, О.Блок, А.Белый, В.Іванов.

Символізм був поширений і в інших видах мистецтва. В образотворчому мистецтві його представляли П.Гоген, Г.Моро, О.Роден, А.Беклін, Д.Г.Россетті, Е.Берн-Джонс, О.Бердслі, Я.Тороп, М.Врубель. У музиці – К.Дебюссі, А.Скрябін.

Найбільш адекватною формою пізнання органічних і духовних явищ у творчості символістів визнається художній символ, що здатний знаменувати реальну сутність речей і становить основну категорію та головний організуючий засіб художньої системи символізму. Його застосування у мистецтві не було відкриттям лише літератури символізму, оскільки символічність є ознакою мистецтва загалом, на що вказували О.Потебня, І.Франко, О.Лосєв, Д.Наливайко. Теоретики французького символізму, зокрема, А.Ванор у праці «Символічне мистецтво» (1889), доводять, що теорія літературного символізму існувала споконвіку. Її можна розпочинати від філософів раннього християнства – Кирила Олександрійського, Августина Блаженного, зороастрійських та єгипетських жерців, католицизму.

Основні принципи символістського вираження та дефініції символу символісти сприйняли від романтиків, Новалиса, зокрема про те, що символ у мистецтві сприяє сходженню від світу реального до вищого, їх містично-релігійне розуміння поезії. Важливими були тези Ф.Шеллінга та Ф.Шлегеля про те, що природа і мистецтво символічні за своєю суттю, твердження Т.Карлейля, що символ є втіленням і одкровенням Нескінченного. Німецький містицизм був виток подальшого містицизму символістів. В Англії ідеї романтизму проявилися у вигляді прерафаелізму, у Франції – у поєднанні символізму і неокатолицизму. Наслідком їх вважався також толстоїзм [13, с. 80].

Важливою складовою естетики символізму стали погляди Р.Вагнера («Мистецтво і революція», «Художній твір майбутнього», «Опера і драма» та ін.), який розвинув ідеї німецького романтизму, прагнучи довести вплив мистецтва на життя людей. Особливу роль у його працях відіграє музика, яка спроможна збудити волю, усунути межі між індивідуальним і всезагальним, здатна об'єднувати, пізнавати сутність світу. Основною у праці «Мистецтва майбутнього» Р.Вагнера була думка про синтез мистецтв, що стане вінцем творчості. Як музичний теоретик, він створив учення про лейтмотив і нескінченну мелодію, висвітлював

роль речитативу як первинної форми музичної творчості та контрапункту в музиці. Погляди Р.Вагнера стали підставовими для концепції звукового образу символістів.

Іншим попередником символізму був містицизм англійського літературного і мистецького напрямку, що виник у середині XIXст. – «пре-рафаелітизму». Він виявився у творчості Д.Г.Россетті, Х.Ханта і Дж.Е.Міллеса, які згуртувались у 1848 році, до них пізніше приєднався Е.Берн-Джонс. Згодом назва об'єднання поширилася і на поетів В.Морріса та А.Ч.Свінберна. Представники прерафаелітського братства сповідували пристрасть до середніх віків, які для них уособлювали казковий період народного життя, асоціювалися з царством мрії, фантазії. Вони захоплювалися мистецтвом XIV і XVст., венеціанської школи, італійських митців, які творили до Рафаеля (Фра Анжеліко, Джотто). Ідеали цього мистецтва, віднайдені у майстрів XIVст., були відкриті критиком Дж.Рескіном («Модерне мистецтво», 1843), що виступав як містик і католицист.

У символізмі виявляється зв'язок з парна-сизмом, що був перехідною сходинкою від романтизму до символізму. Деякі твори А.Ламартіна, Ш.Сент-Бева, В.Гюго надзвичайно подібні до творів П.Верлена. Об'єктивність парнасців лише в теорії суперечить ліризму символістів: об'єктивність у ліриці є лише засобом зображення єдиного предмета ліричної поезії – душі поета [17, с. 915]. З групи парнасців вийшов П.Верлен, найпомітнішого з парнасців – Ж.Ередіа – часто зараховують до символістів.

Більш складним є стосунок символізму до натуралізму, боротьба з яким була його гаслом і становила не боротьбу літературних шкіл, а скоріше боротьбу світоглядів. «Однак, символізм є логічним розвитком принципів натуралізму, він зберіг дві основні риси натуралізму: схильність до чуттєвого характеру зображення і догмат самодостатнього мистецтва, що проголошувався обома напрямками з однаковою наполегливістю» [17, с. 915]. Обидві тенденції – романтична і натуралістична – були важливі для виникнення нового символістського світовідчуття: «Модернізм є відчуттям романтичної всеохопності молодості, помноженим на тенденції аналітично-пізнавальні, які розвинулися між тими двома хвилями ірраціоналізму в межах століття», – зазначає польський дослідник К.Вика [29, с.75], який водночас твердить про співіснування в Німеччині і Польщі того часу натуралістично-модерністичного синхронізму [29, с. 131].

Письменники-модерністи кинули виклик позитивізму, що побутував в українському письменстві у вигляді народництва, оскільки головною особливістю української історії на зламі століть була напруженість між національним питанням і всіма іншими соціальними і культурними пита-

нями [4, с. 15]. Патріотизм був притаманний як традиційному українофільству, так і модерній свідомості, у якій він посідає значне місце і надає особливого неоромантичного характеру модерній творчості, але ґрунтується зовсім на інших засадах. У символістській критиці перелому століть термін «народництво» починає вживатись головним чином як означник старої, подоланої естетичної традиції, тому нові настанови символізму виникають як протиставлення застарілій народницькій позитивістично-раціоналістичній традиції.

Зміна в естетичній свідомості була пов'язана з поглибленням спостережень над дійсністю, яке сприяло тому, що «з примату спостереження мусив виникнути примат враження, який декларував щораз більш незвичні поєднання. Ця зміна лежить в основі імпресіонізму, який є відкриттям приголомшливого багатства світу, барв, і ця тенденція [...] означала щораз більше наближення до природи, щораз досконалішу описову настроєвість. Ще крок – і природа стане великим зібранням символів, бо вже багатство візії природи викликає багатство настроїв, які народжуються з символічного трактування дійсності», – пише К.Вика [29, с. 133].

Мистецтво символізму прагнуло виражати Ідею у зримих формах, об'єкт сприймався у ньому через духовний світ суб'єкта, часто синтетично і декоративно. Ці моменти наближували мистецтво символізму до художніх напрямів порубіжжя XIX–XXст. – Арт Нуво у Франції, Сецесії в Австрії, Югендштилю – в Німеччині, модерну – в Росії. Кризовий стан культури спричинив низку типів чуттєвості, культурно-побутової поведінки схилку віку, які одночасно репрезентували певний філософський світогляд, художній стиль і спосіб життя. Формами переживання кризи на Заході були декаданс, дендизм, естетизм.

Прямими попередниками символізму як «школи» чи напрямку стали поети Ш.Бодлер (1821-1867), П.Верлен (1844-1896), А.Рембо (1854-1891), а одним з ініціаторів руху і його теоретиком – С.Малларме (1842-1898). Ш.Бодлер у своїх теоретичних працях, що ввійшли до збірників «Романтичне мистецтво» та «Естетичні пам'ятки», сформулював основні принципи символізму, втіливши їх у поетичній книзі «Квіти зла». Вони ґрунтуються на уявленні Е.Сведенборга про те, що увесь світ пронизаний відповідностями, що всі предмети, явища, як у духовній, так і у предметній сферах спілкуються між собою та вказують одне на одного. Це наближення отримує містичне обґрунтування, оскільки, за словами поета, «природа – це храм», наповнений символами. Реалізується це, зокрема, у прагненні передати одне відчуття засобами іншого. Митець, згідно з Ш.Бодлером, здатен творчою уявою заглиблюватися у відношення речей, виявляти їх життя за допомогою художніх засобів – метафор, порівнянь. Ш.Бодлер відкрив своєю творчістю протилежні «безодні» в душі лю-

дини – божественну і сатанинську, які будуть жити творчість багатьох символістів, увів поняття «відповідності», «аналогії», «уява», «ієрогліфи природи» у теоретичний лексикон символізму. Девізом символістських пошуків став його сонет «Відповідності». Теорія Ш.Бодлера була пізніше проілюстрована сонетом А.Рембо «Голосні», концепцією Р.Гіля, що знаходить відповідності між музичними інструментами і фарбами. Вони засвідчували прагнення символістів розширити художнє сприйняття, а також витворювали особливий герметизм символістської поезії як «мистецтва для посвячених».

Особлива роль у виробленні канонів нової поезії належить П.Верлену, С.Малларме, А.Рембо. С.Малларме як «останній романтик і перший декадент» наполягав на необхідності навіювати образи, передавати не речі, а свої враження від них, говорив, що назвати предмет – значить знищити три чверті насолоди від вірша, який створений для поступового вгадування, мрією поезії називав навіювання, вважав мистецтво справою обраних. Його гаслом був «герметизм». Тільки поет, на його думку, може проникнути у таємниці всесвіту, єдиним його обов'язком є залишити після себе орфічне пояснення Землі. Основою естетики символізму став принцип антириторичності, сформульований С.Малларме у творі «Мистецтво поезії».

П.Верлен розкриває у своїх творах найінтимніші переживання людини, рисами його поезії є сповідальність і свіжість переживань, гра півтонів, відтінків, барв і почуттів, нюансів вражень, відтворення яких вимагало радикального оновлення поетичної мови. Найприкметнішою рисою верленівської поезії є музичність, яка передбачає нову поетику вірша як прикмету справжньої поетичної творчості. Принцип «музичність – перш за все» сформульований ним у відомій поезії «Поетичне мистецтво». В уявленні П.Верлена поезія, як і музика, прагне до невербального відтворення реальності, подібно медіуму.

А.Рембо був революціонером у поезії, він прагнув звільнення свідомості від традиційної логіки, тягара повсякденності, прагнув радикального оновлення поезії, намагався створити принципово нову універсальну мову, за допомогою якої сподівався вивільнити людський дух, привносив у поезію нові сміливі метафори, один з перших у французькій літературі запровадив верлібр. У його поезії втілювалася ідея відмови від «красномовності», риторики, віднайдення дотичних рис між поезією і прозою.

Суттєвим принципом мистецтва символісти вважали навіювання, сугестію, яка пов'язана з символом та підсилює його, стаючи провідною категорією естетики символізму. Польська дослідниця М.Подраза-Квятковська називає дві концепції сугестії у поезії символізму: перша через утруднення перцепції провадить читача до активної настанови, до співпраці, друга, подібно до гіпнозу,

змушує читача до безвільного піддавання настрою [25, с. 310]. Перша веде початок від «слів, що повертаються до мовчання» С.Малларме, інша знайшла вираження у наближенні поезії до музики через збагачення ритміки, звукове інструментування, затертя семантичної вартості слова, застосування музичної термінології, лейтмотиву, повторення слів, звуків, образів, що призводило до сталого словесно-звукового та образного репертуару.

Принципи мовного універсалізму втілювались у музичності поезії символізму. За словами П.Богацького, творчість символістів була школою мелодизму. Поетична творчість для них – «позбавлення слів їх змислу раціонального заради розкриття в них змислу надраціонального, безвідносного, позачасового» [2, 84]. Рішуча переоцінка символістами завдань поетичного слова спричинила революцію в царині віршування. Розширення словника, оновлення поетичного синтаксису, введення нових прийомів музичної виразності мови, зокрема, збагачення рими, звукового інструментування вірша, введення до вжитку вільного вірша без чітко вираженого ритму і метру (верлібру) сприяли цьому. Застосування тропіки не задовольняло символістів, вони прагнули навіяти настрої читачеві музикою поетичної мови, незалежно від її змісту.

Іншим принципом символістської поезії була міфотворчість. Міф, як інструмент пізнання, підтримує зв'язок із символом. Істинний міф, позбавлений будь-яких особистісних характеристик, є об'єктивною формою збереження знань про реальність, отриманих у результаті містичного досвіду, що приймається на віру в акті нового пізнання реальності. Уява письменників-символістів знаходила натхнення у переосмисленні стародавніх міфів, а також у створенні нових. Особливою їх увагою позначені міфи, сюжети яких містили мотиви невинуватих пристрастей, згубної краси, чуттєвості, безумства (Саломея, Офелія), гібридні образи (русалка, жінка-змія), ототожнювані з можливістю існування у двох світах.

Як напрям символізм почав формуватися з 1880 р. навколо літературного салону С.Малларме і публічно заявив про себе у 1880 р., одночасно з публікацією поетичних збірників і маніфестів, якими були «Трактат про слово» Р.Гіля з передмовою С.Малларме, «Літературний маніфест. Символізм» Ж.Мореаса, «Вагнерівське мистецтво» Т.де Визе-ва. Ж.Мореас у маніфесті виступив на захист своїх однодумців, розкритикованих П.Бурже. У статті «Поети-декаденти» він утвердив назву «символізм» для нової школи, вважаючи, що саме цей термін найкраще передає творчий дух «сучасного мистецтва». Можна виокремити дві головні тенденції в символізмі, хоч у конкретній творчості і в теоретичних маніфестах вони часто межують чи переплітаються. Це неоплатонівсько-християнська лінія, або об'єктивний символізм, і соліпсистська

лінія, чи суб'єктивний символізм. Найбільш послідовними теоретиками першої тенденції були Ж.Мореас, Е.Рейно, Ш.Моріс, Ж.Ванор; серед головних представників другої можна назвати А.Жида, Ремі де Гурмона, Г.Кана.

Частіше символізм не містив чіткої релігійної ідеї, лише певний релігійний настрій, що мав стосунок до багатьох релігій. Ця не нова, але завжди загадкова суміш високого спиритуалізму з сенсуалізмом – найзнаменніша риса символізму [17, с. 916]. На думку Д.Обломівського, саме такий символ був покладений в основу поезії Ш.Бодлера, на відміну від містицизму релігійної та середньовічної поезії. Його другий план характеризує внутрішній світ людини. Символізм такого типу був притаманний також українській поезії символізму, зокрема, творчості більшості поетів «Молодої Музи».

Російський символізм, який мав вплив на наддніпрянську поезію, був наслідком кризових явищ світогляду, загостреного релігійного почуття. Він вбирав дві течії – «старших символістів» (І.Анненський, В.Брюсов, К.Бальмонт, З.Гіппіус, Д.Мережковський, Н.Мінський, Ф.Сологуб) та «молодших символістів» (А.Белый, О.Блок, В.Іванов, С.Соловйов). До початку 1990-х років російський символізм досягнув розквіту і мав розгалужену видавничу базу – журнали «Весы» (1903), «Золоте руно» (1905-1910), «Аполлон» (1909-1917), видавництва «Скорпіон», «Ори». Загальноновизнаними попередниками російського символізму вважають Ф.Тютчева, А.Фета, В.Соловйова, серед популярних поетів другої величини – А.Надсона. На зміст російського символізму, особливо на молодше його покоління, вплинула філософія В.Соловйова, його концепція Софії – Премудрості Божої. Це одночасно премудрість Старого Заповіту і платонівська ідея мудрості, Вічна Жіночність Гете і Світова Душа, тонке, незриме духовне начало, що пронизує світ, є творчим першопочатком. Маніфестами російського символізму вважають лекцію Д.Мережковського «Про причини занепаду і нові течії у сучасній літературі» (1892), збірку В.Брюсова «Російські символісти», статтю А.Белого «Про релігійні переживання» (1903), у якій слідом за Д.Мережковським поет наполягав на необхідності поєднати мистецтво і релігію, прагнув наблизитись до Світової Душі.

Глибокий містицизм, притаманний російському символізму, не був характерний для інших літератур, зокрема, для польської, близької «Молодій Музи». У польській, як і в українській літературі кінця XIX – початку XXст., спостерігалось поєднання кількох напрямів – декадентства, символізму, імпресіонізму, реалізму і натуралізму. Серед критиків поширеною є думка, що у Польщі також не було символізму у французькому сенсі цього поняття, не було ні естетичної доктрини символізму, ні послідовної творчої діяльності

митців у цьому напрямку. Тому, «незважаючи на те, що ця течія у літературі порубіжжя «відчутна», вона не є настільки сильною, щоб підпорядкувати інші тенденції і дати назву періоду» [7, с. 31].

Лірика «Молодої Польщі» формувалась в останні десятиріччя XIXст., її досягнення відносяться до першого десятиліття XXст., а творчість окремих її представників, наприклад, Б.Лесьмяна, продовжувалась до 1937 р. Початком «Молодої Польщі» більшість дослідників вважає 1890 р., коли відбувся дебют найбільш видатних поетів першого покоління «Молодої Польщі», зокрема, Я.Каспровича (1889) і К.Пшерви-Тетмайера (1891). Відповідно до класифікації К.Вики, виділяється два періоди у цій епосі: до першого покоління митців належали Я.Каспрович, С.Виспянський, А.Ланге, Міріам (З.Пшесмицький), до другого – письменники, які прийшли у літературу на десять років пізніше – Л.Стафф, Т.Міцінський, Б.Островська, М.Вольська, С.Кораб-Бжозовський, Б.Лесьмян [10, с. 120]. Двома найважливішими ознаками польського модернізму є пробудження духовності (спіритуалізм) і ставлення до мистецтва як до найвищої вартості. Найважливішими маніфестами покоління модерністів були «Вступ до вибраних творів драматичних Метерлінка» Міріама, «Молода Польща» А.Гурського, «Конфітеор» С.Пшибишевського [29, с. 95]. Маніфестом, що формував наміри молодого гурту письменників «Молодої Польщі» була стаття С.Бжозовського «Ми молоді», у якій зазначаються такі цінності молодих письменників, як «щирість повна, глибоке духовне життя, одухотворення усіх суспільних стосунків, поглиблення мистецтва і підпорядкування його людській правді» [22, с. 139].

С.Пшибишевському належить відомий маніфест «Конфітеор» («визнаю», «сповідаю»), в якому сформульовано концепцію «нагої душі» як метафізичної сутності та викладається сучасне розуміння мистецтва: «Мистецтво є відтворенням того, що є вічним, незалежним від всіляких змін чи випадковості, незалежним від часу, ані від обставин, відтак: відтворенням істотного, тобто душі. Душі, присутньої чи у всесвіті, чи в людськості, чи у поодинокому індивідуальному вияві» [26, 236]. Оскільки мистецтво є відображенням душі, для якої не існують категорії добра чи зла, краси чи потворності, воно не має обмежень, чи то моральних, чи суспільних, мистецтво не має жодної мети, є метою само в собі, є абсолютном, бо є відтворенням абсолюту – душі. Роль митця при цьому є наближеною до ролі Бога, Творця, що стоїть понад світом і понад життям. Заглиблюючись у світлі та темні сторони буття, він осягає присутність Бога. Митець повинен уникати суспільних чи народних тем, побутописання. Народ є часткою вічності, і митець повинен відображати внутрішній дух народу.

Обґрунтування теорії символу знаходимо у працях представників «Молодої Польщі» З.Пшесмицького та І.Матушевського.

З.Пшесмицький у «Вступі до драматичних творів М.Метерлінка» дав таке визначення символу: «Символ є [...] аналогія жива, органічна, внутрішня, є відтворенням дійсності, в якій форми постаті і явища чуттєві мають свій звичний сенс [...]; внутрішня, відома частина символу мусить бути конкретним образом зі світу чуттів, так, щоб навіть для тих, хто жодної глибини шукати у ній не буде, мав цілком ясне, зрозуміле значення; «коріння» однак повинен він мати у темному, тобто за тим конкретним образом мусить відкривати нескінченні віднокруги прихованої, нескінченної, вічної, незмінної істоти речі» [27, с. 392].

Перше покоління «Молодої Польщі» було «бунтом молодих», що протиставили себе естетичним і світоглядним ідеалам попередньої епохи позитивізму у вигляді програми (як у Міріама) або у художній творчості (як у Я.Каспровича, К.Тетмайера, С.Виспянського). К.Тетмайер створив зразки пейзажної лірики Татр, у якій домінували осінні, імлісті, присмеркові фарби, образ був інструментований, ритмізований, а також еротичні поезії, заглиблюючись у сенси чуттєвого кохання. Чуттєве переживання світу через колористично наповнений пейзаж передавали Я.Каспрович, Л.Стафф, М.Вольська, Б.Островська. У Я.Каспровича природа поставала у категоріях символізму, засвідчувала стан ліричного суб'єкта. Б.Лесьмян, як більш пізній символіст, вводив у поезію світ сонних візій, звертався до казок, міфів, легенд різних народів. Із здобутками нової літератури загал знайомили такі популярні у Польщі і Галичині видання, як «Życie» Міріама, «Chimera».

Звістки про нові віяння у європейських літературах в Україну, і перш за все в Галичину, надійшли в середині 1890-х рр. Літератури українська і польська були тісно пов'язані географічно. Найбільшим центром літератури польського модернізму був Краків, тим часом середовищем нових ідей виступив також Львів [23, с. 64]. Духовний клімат Львова становила «вільна, багатостороння, творча, культурна співвібрація з Європою», «інтелектуальна свобода» [23, с. 64], лектура (1894 р. доповідь про бельгійських символістів прочитав у Львові теоретик, літературний критик і поет Міріам Пшесмицький). Літературне середовище Львова було рідним для багатьох польських письменників – Я.Каспровича, Л.Стаффа, С. і В.Бжозовських, М.Вольської, Б.Островської, К.Іржиковського, О.Ортіна, польських критиків, художників, музикантів. Про особисті контакти «Стефаніка, Лепкого, Луцького й Новаківського з Виспянським, Пшибишевським, Орканом, Тетмайером і іншими корифеями нової польської поезії» пише П.Карманський [8, с. 127]. Ця літературно-артистична богема вплинула на перші модерністичні настрої на Галичині.

Молодомузівці, за словами П.Карманського, «хотіли навчити загал читати справжню поезію [...], вільну від трафаретних,

барвінкових і вербових пейзажів [...] і шукали нової форми вислову, намагалися витончити наявні творчі засоби у формі і в змісті. Одні [...] задивлялися на ближчий захід, на «Молоду Польщу», інші сягали поглядом куди далі» [8, с. 126]. Знайомство з вершинними явищами нової західноєвропейської літератури передбачало засвоєння і розвиток їх на національному ґрунті. Молодомузівці «хотіли створити якусь платформу, – пише Б.Рубчак, – якусь програму для чисто українського символізму. Не маючи в своїм народі ні Бодлера, ні Тютчева, ні Норвіда – вони мусили творити з нічого» [15, с. 37]. Звідси – і певна наївність їх висловлювань, і великий ентузіазм у пошуках.

Літературне угруповання «Молода Муза» мало свого теоретика, яким став О.Луцький. Він навчався у Ягеллонському університеті у Кракові та Карловому університеті у Празі, знав декілька мов. Своє розуміння суті нового мистецтва письменник втілював у передмові до альманаху «За красою», листах до І.Франка, статтях «Літературні новини 1905 року», «Культурне становище сучасної галицької Русі», «Молода Муза». О.Луцький розумів, що нові явища у літературі пов'язані з докорінним переломом у свідомості сучасної людини, які найкраще заобсервував А.Франс у студії «Чому ми сумні?», що змушують її шукати «там, де – хоч би в облаках нового містичного неба – могло воно найти своє тепло і спокій серед бурхливих днів» [9, с. 55]. Роль ідеолога модернізму у літературі наддніпрянської України виконав М.Вороний, який першим переклав українською П.Бурже, Ж.Мореаса, орієнтував письменників на твори, які б змістом і формою могли «хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур» [5, с. 10].

Проголосивши прихід нового покоління письменників, які розуміли, що «мистецтво не можна замикати у тісній матеріалістично-позитивістичній клітці», молодомузівці висунули гасло «воля і свобода в змісті і формі, але все ширість і тепло сердечне і зрозуміння всіх ніжностей в почуваннях людських і найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону» [9, с. 57]. Творча настанова молодих львівських письменників була задекларована у журналі «Світ»: «Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви, в світ ясних золотих зір» [12, 1]. Принципом творчості молодомузівців було проголошення культу поезії як краси, антиутилітарності. Підтвердження цьому можна вбачати у поетичних рядках В.Пачовського «Се штука – я не пхаю тут ідей!», однак, як зазначає М.Рудницький, «ніколи «Молода Муза» не притримувалася гасла «мистецтво для мистецтва»: «особистісні, суб'єктивні мотиви не ослабили в них громадських почувань» [21, с. 9].

Здобутки молодомузівців у поезії були поміркованішими, ніж їх програмні декларації.

При цьому «кожний письменник репрезентує власну лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу властивих саме йому ідей і форм» [5, с. 9]. М.Яцкову вдалося найскравіше втілити ідеї «Молодої Музи» своїм експресивним стилем, у якому гострота спостереження, точність деталі поєднана з ірреальністю, тонка лірична настроєвість співіснує з натуралістичністю, в нього чи не найтісніше поєднані бодлерівські ідеал та сплін, фольклорний символ з модерною технікою письма, що доходить місцями майже до сюрреалістичних образних конструкцій [5, с. 12]. П.Карманський привніс у поезію молодомузівців естетику мандрів, екзотичних пейзажів, мотиви смутку, розчарування, космічного болю, що підносять, на думку І.Франка, його поезію від дрібниць буденщини до проблем загальнолюдської духовності й етики, конфліктів між добром і злом [5, с. 13]. Б.Лепкого не можна віднести ні до поетів соціального типу, ні до співців «чистої краси», він перш за все був співцем українського села, для якого важлива пам'ять традиції, посилена ідеологією національної державності у християнсько-релігійному варіанті [5, с. 14]. Найбільше споріднює його поезію із засадами символізму мотив природи, на фоні якої людина постає атомом, маленькою пилиною, човном на хвилях океану. Джерелом лірики С.Чарнецького були настрої, викликані творами мистецтва, тонке сприйняття природи. В.Пачовський серед молодомузівців був поетом, домінантою лірики якого було кохання, еротичні мотиви. Не зважаючи на декларацію «чистого мистецтва», він не цурався національних проблем, «поет визначив себе жерцем у храмі виідеалізованої держави свого народу» [5, с. 14]. Його твори історичної тематики, присвячені ідеї національного відродження, зокрема, драматичні

поєми «Сон української ночі» (1902), «Сонце Руїни» (1916), «Золоті Ворота» (1934) засновані на легендах, насичені фольклорною символікою, яскравим мовним колоритом. Впізнаваною манеру В.Пачовського-символіста зробила виразна музичність його поезії. Скромніший доробок належить С.Твердохлібу та О.Луцькому.

Отже, український символізм через глибинну динаміку української літератури і суспільства відрізнявся від літературних зразків, запропонованих літературою французького символізму та іншими європейськими літературами, був позбавлений рис містичності, релігійності, глибокого соліпсизму. Він сформувався на основі європейської «філософії життя» та вітчизняної «філософії серця», продовжував і розвивав ідеї романтиків, творчо переосмислював досвід європейських літератур, поділяв світогляд французького передсимволізму та символізму, мав тісні контакти з польською літературою, брав теми і мотиви з фольклору, тяжів до барокової і романтичної поетики. Його підґрунтям була естетика Ф.Шеллінга, О.Шлегеля, містика Е.Сведенборга, філософія та культурологія А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, С.Пшибишевського, В.Соловйова, музичне мислення Р.Вагнера. Важливим джерелом творчого натхнення символістів були релігії (перш за все християнство), міфологія, а також деякі форми духовних культур Сходу (буддизм), теософія та антропософія. На відміну від європейського, він сформувався не лише як реакція на вичерпаність культури позитивізму, а як прагнення реформувати національну літературу. Його заслуга полягала у прагненні освоїти новий філософсько-естетичний зміст європейської літератури, включити українську літературу у загальноєвропейський літературний процес.

Література

1. Біла А. Символізм : [наук. вид.] / А.Біла. – К.: Темпора, 2010. – 272с.
2. Богацький П. Сьогочасні літературні прямуювання / П.Богацький. – Прага-Берлін, 1923. – 88 с.
3. Жирмунский В. Литературные течения как явление международное / В. М. Жирмунский // V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению (Белград, 1967). – Ленинград : Наука, 1967. – С. 3 - 21.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франківський період / О. С. Забужко. – К. : Наук. думка, 1992. – 119 с.
5. Ільницький М. Краси свічадо / М. Ільницький // Розсипані перли : поети «Молодої Музи». – К: Дніпро, 1991. – С. 5 – 17.
6. Ковалів Ю. Українська поезія першої половини ХХ ст. / Ю. Ковалів // Українська мова і література. – 2000. – Ч.12 (172). – 40с. – (Бібліотека «Першого вересня»).
7. Кульчицкая-Салони Я. Польская литература на рубеже XIX и XX века / Я. Кульчицкая-Салони // Русская и польская литература конца XIX– нач. XX века / под ред. Е. З. Цыбенко, А. Г. Соколова. – М. : Изд. МГУ, 1981. – С. 30 -36.
8. Карманський П. Українська богема / П. Карманський ; вст. ст. і прим. П.Ляшкевича. – Львів : Олір, 1996. – 144 с.
9. Луцький О. Молода Муза : [передрук з газети «Діло» від 18 листопада 1907 року] / О. Луцький // Остап Луцький – молодомузець / зібрав Юрій Луцький; вст. ст. Б.Рубчака. – Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. – С. 55 - 59.
10. Мачевская И. Лирика Молодой Польши / И. Мачевская // Русская и польская литература конца XIX - нач. XX века ; под ред. Е. З. Цыбенко, А. Г. Соколова. – М. : Изд. МГУ, 1981. – С. 119 - 136.

11. Моклиця М. Філософія модернізму / М. В. Моклиця // Всесвітня література в середніх навчальних закладах. – 2002. – № 2. – С. 41 - 44.
12. Наше слово // Світ : літературно-науковий часопис. – Львів. – 1906. – Р.І. – 24 лютого. – Ч. 1. – С. 1 - 2.
13. Нордау М. Вырождение / М. Нордау. – К. : Типография И. И. Чоколова, 1902. – 292 с.
14. Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Д. Обломиевский. – М. : Наука, 1973. – 304 с.
15. Рубчак Б. Пробний лет / Б. Рубчак // Розсипані перли : поети «Молодої Музи». – К. : «Дніпро», 1991. – С. 18 - 41.
16. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р.А.Гальцева. – М.: Политиздат, 1991. – 366с.
17. Символисты // Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгаузь, И. А. Ефронъ. – С.-Петербург : Типография акц. общ. «Издательское д'Гло», Брокгаузь – Ефронъ. – Т. XXIX. – 1900. – С. 912 - 917.
18. Товкачевський А. Григорій Савич Сковорода // Українська Хата. – 1913. – №3. – С.170-185 ; №4-5. – С. 258-274 ; №6. – С.350-362 ; №7. – С. 478-496.
19. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине / Леся Українка // Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т.8. : Літературно-критичні статті та публіцистичні статті. – С. 62 - 75.
20. Українська душа [збірник наукових праць] / відп. ред. доктор філософських наук Вікторія Храмова. – К. : Фенікс, 1992. – 128 с.
21. Чорна Індія «Молодої Музи» : [новели] / В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий та ін. ; авт. передмови М.Рудницький . – Львів : б-ка «Діла», Ч. 18. – 1937. – 183 с.
22. Brzozowski St. My młodzi / St. Brzozowski // Programy I dyskusje literackie okresu Młodej Polski ; opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska. – Wyd. 2. – Wrocław (Warszawa - Kraków - Gdańsk) , oddział w Krakowie, 1977 – S.128 -139.
23. Hutnikiewicz F. Młoda Polska / F. Hutnikiewicz. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. – 484 s.
24. Matuszewski I. Nastrój, sugestia, symbol. (Fragmenty) / I. Matuszewski // Programy I dyskusje literackie okresu Młodej Polski ; opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska. – Wyd. 2. – Wrocław (Warszawa - Kraków - Gdańsk), oddział w Krakowie, 1977. – S. 411 - 417.
25. Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezii Młodej Polski. Teoria i praktyka / M. Podraza-Kwiatkowska. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1975. – 429 s.
26. Przybyszewski St. Confiteor / St. Przybyszewski // Programy I dyskusje literackie okresu Młodej Polski ; opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska. – Wyd. 2. – Wrocław (Warszawa – Kraków – Gdańsk) , oddział w Krakowie, 1977. – S. 235 - 243.
27. Przesmycki Zenon. O symbolu i symbolizmie. (Fragmenty) / Zenon Przesmycki // Programy I dyskusje literackie okresu Młodej Polski ; opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska. – Wyd. 2. – Wrocław (Warszawa – Kraków – Gdańsk) , oddział w Krakowie, 1977. – S. 387 - 392.
28. The symbolist movement in the literature of European languages / edited by Anna Balakian. – Budapest : Akademiai Kiado, 1982. – 732 p.
29. Wyka Kazimierz. Modernizm polski / Kazimierz Wyka. – Krakow, 1959. – 338 s.

Муширoвская Наталия.

Украинский символизм конца XIX – нач. XX в.: онтологические и эстетические подосновы

Аннотация: Стаття посвящена українському символізму як естетическому і історико-літературному феномену, вписуваному в контекст початку XX століття, в частині, репрезентується творчістю об'єднання «Молодая Муза» і має філософсько-онтологічні і естетическі підоснови, характеризується рядом національних особливостей.

Ключевые слова: символизм, стиль, символ, суггестия, миф.

Ukrainian symbolism of end of XIX – beginning of XXst.: ontological and aesthetically fundamentals

Summary: The article is devoted to ukrainian symbolism as generally esthetic and historical-literary phenomenon that is being blended with the beginning of the XX century context, namely, in poetic works of association “Moloda Muza” (Young Muse); that has philosophic-ontological and esthetical fundamentals and is characterized by a number of national peculiarities.

Key words: symbolism, style, symbol, suggestion, myth.

Муширoвська Наталія – кандидат філологічних наук, викладач кафедри методики викладання і культури української мови РДГУ.