

ЕКСПРЕСІОНІЗМ – ІМПРЕСІОНІЗМ: СТИЛЬОВА ОПОЗИЦІЯ ЧИ ДИФУЗІЯ?

Процес диференціації стилів — досить непростий насамперед з огляду на те, що жоден стиль (у крайнім разі, в епоху модернізму й постмодернізму) не існує “в чистому” вигляді; швидше маємо справу з явищем стильової дифузії. Також часто зустрічається ситуація, коли характеристика однієї художньої системи може бути екстрапольована на текст, стильовий статус якого зовсім інший. Наприклад, визначений Д.Чижевським характер барокового стилю збігається з експресіоністичним: “...Потреба [...] трагічного напруження та катастрофи [...] в природі бароко знаходить не стільки статику та гармонію, як напруження, боротьбу, рух; [...] бароко не лякається найрішучішого “натуралізму”, зображення природи в її суворих, різких, часто неестетичних рисах, — поруч із зображенням напруженого, повного життя знаходимо в бароко і якийсь закохання в темі смерті; бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття; для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження”¹.

Перераховані Д.Чижевським “головні риси стилістичного вміння бароко” (“бажання сили, перебільшення, гіперболи, перевага парадоксу та прихильність до “дивності” гротеску, напруження продуктивної антитези”²) абстраговано можуть бути приписані й експресіонізму. Тим більше, якщо додати “категоричну відмову” авторів бароко від “ідеалів краси”.

Чим пояснити такий стан речей? Традиційністю? Іміграцією стилів? Космологічною моделлю світосприймання (“стильове минуле” не минає)? Чи погодитися з думкою М.Бердяєва про те, що “...зміна напрямів у мистецтві не означає прогресу. Жодним чином не можна стверджувати, що сучасні письменники перебувають на більш високому щаблі розвитку, ніж Софокл, Данте або Шекспір. Зміна класицизму, романтизму, реалізму, символізму, сюрреалізму, експресіонізму та ін. не означає розвитку, а означає історію людської душі і відображення її пошуків”³.

Отже, можна зробити висновок, що певний стиль як відображення пошуків людиною істини, виникнувши раз, не зникає, а “чекає” моменту “до вимоги”, спливаючи з надр колективної художньої свідомості в необхідний час. Пропущений кризь призму модерної (сучасної) пам’яті, він, порівняно з першостилем, модифікується залежно від змін у сфері внутрішнього життя людини, тому й диференціювання стилів — справа не тільки розумово-аналітична, а й (можливо, навіть більшою мірою) інтуїтивно-провидча.

Є.Маланюк у статті “Думки про мистецтво” категоричний: “Даремне шукати законів творчості, даремне вигадувати гіпотези й схеми, бо всі ці вигадки залишаться лише гіпотезами й схемами.

Занадто складним інструментом є митець, занадто тонкі й ще не відкриті елементи входять в склад реактивів твору”⁴.

Відштовхуючись від думки Є.Маланюка, зауважимо, що впізнавати стиль означає виокремити певні культивовані художні прийоми та принципи; вичленити й номінувати елементи естетичної структури, а також виявити механізм їхньої взаємодії, спосіб оформлення їхнього “броунівського руху” в барокову, романтичну, символістичну, імпресіоністичну, експресіоністичну... форму. Отже, інтуїція дослідника, “шосте” чуття — одна із заporук успіху. Через стиль як площину, де найбільшою мірою концентрується естетичність тексту,

¹ Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — С. 240.

² Чижевський Д. Слово і Час. // Слово і Час. — 2004. — №10. — С.75.

³ Бердяєв Н. О назначении человека. — М., 1993. — С.285.

⁴ Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і Час. — 1993. — №6. — С.64.

виявляються не тільки засоби творення художнього світу, а й та світоглядна база, що впливає на вибір цих засобів і становить фундамент, на якому вибудовується стильова конструкція.

Отже, з питання світогляду як наріжного каменя в основі двох стильових течій імпресіонізму та експресіонізму розпочинається шлях деталізованого порівняльного аналізу цих літературних феноменів, шлях, окреслений ще в перші десятиліття ХХ ст., коли розпочалося осмислення явищ імпресіонізму та експресіонізму на теоретичному рівні.

На пізніших етапах розвитку теоретичної думки щодо виявів модерністичного художнього мислення така позиція закріпилась. Зокрема, в сучасному українському літературознавстві “першою ластівкою” в цьому питанні стала теоретична частина дослідження О.Черненко “Експресіонізм у творчості Василя Стефаника” (1989), де авторка говорить про зудар названих мистецьких напрямів на основі протилежних світоглядних настанов. Пізніше С.Пригодій продовжив традицію опозиційного підходу до характеристики імпресіонізму та експресіонізму на ґрунті порівняння імпресіоністичного та експресіоністичного типуажу⁵. Власне, такого принципу бінарності дотримується більшість із дослідників імпресіонізму: вочевидь, експресіонізм — найкраще тло для увиразнення питомих ознак імпресіонізму. Оскільки теоретична розробка імпресіонізму більш поширена, ніж його стильового опонента, то уявлення про нього чіткіші й повніші.

В.Пахаренко, визначаючи особливості експресіоністичного стилю, також зауважує, що “на межі ХІХ–ХХ ст. в європейському малярстві, а згодом і музиці та літературі *на противагу* (курсив наш. — Г.Я.) імпресіонізові утверджується новий стиль — експресіонізм. [...] Головна розбіжність між імпресіонізмом та експресіонізмом — у світогляді”⁶.

Отже, стильовий образ світу диктується певною налаштованістю на життя, природу, суспільство. Ці погляди оформлюються у відповідні концепції — ідеологічні, філософські, етичні, психоаналітичні. Окремі з них, як правило, виникають паралельно з художньо-естетичними концепціями і вказують, що зміни у свідомості людства фіксуються на всіх рівнях. Інші формулюються дещо пізніше, уступаючи в першості мистецтву, чим підтверджують його особливий статус у розвитку цивілізацій.

Філософську базу імпресіонізму становить:

1) релятивізм, що ґрунтується на принципі відносності людських знань. Релятивізм абсолютизує цю відносність, заперечує момент абсолютно істинного в знаннях — і на цій підставі заперечується об’єктивна істина (не об’єктивний світ), пізнаваність світу (“поправка на суб’єкта”). Згідно з цим імпресіонізм значною мірою перебуває в силовому полі реалістичної настанови;

2) філософський позитивізм та емпіризм; єдиним джерелом істинного знання проголошено емпіричні дані, чуттєвий досвід. Звідси — така властивість *імпресіоністичного* персонажа, як *емпіричний сенсуалізм*. Звідси — така важливість *сенсорики* (органів чуттів), *сенсорний характер* картини світу, що постає в імпресіоністів (Григорій Косинка, Микола Хвильовий).

У плані *хронотопу імпресіоністичному* тексту властиве “*тут-існування*” і “*тепер-існування*”, *локалізація* часопростору. В імпресіоністів переважає гносеологічна концепція світу. З цим пов’язана *атомізація, деталізація*, а також *індивідуалізація, суб’єктивізація*. І, що дуже важливо, імпресіоністична картина світу внаслідок оції (усе ж!) реалістичної (у широкому сенсі цього слова) настанови стає результатом відтворення письменником усього, що доступне нашим органам чуття (відтворене наче під мікроскопом незвичайно уважним, гострим оком художника-аналітика; наприклад, М.Хвильовий з його геніальною оптикою митця).

⁵ Пригодій С. Літературний імпресіонізм в Україні та США. — К., 1998. — С.180.

⁶ Пахаренко В. Художнє слово // Українська мова та література. — 2001. — №29–32. — С.57.

Такою світоглядною настановою пояснюється також і відсутність цілісності, завершеності картини світу в імпресіоністичних текстах. Принцип миттєвості, а отже, одиничності, разовості, фрагментарності, арабесковості, принцип враження – визначальний в імпресіоністів. Плинність, мінливість – “вивільнення часу” – це також пов’язано з релятивістичною основою.

В ідейному плані імпресіонізм характеризується розгалуженістю, багатозначністю. Недарма Г.Косинку, наприклад, звинувачували у відсутності чітко визначених ідейних позицій. Природі експресіонізму співзвучні філософські концепції інтуїтивізму, ірраціоналізму, антропософії, екзистенціалізму, феноменології. Домінанта онтологічного – ось визначальна ознака експресіоністичного тексту. Онтологізується як слово, так і текст у цілому.

Дивися-но, як із мене приходять на світ в катівні
Слова – кров моїх шарпань, полум’я ран розверзтих.
Мойсей, який шепеляво речі белькоче дивні,
Не маю свого Арона, щоб з Богом розмову вести...

.....

Мова знає буття, яке здобуває.

Слова кров – гнівом – співає?⁷

В експресіонізмі синтезуюча, конструктивна роль належить духові. Звідси – глобалізація, універсалізація, персоналізація (від юнгівських “персона”, “самість”), соліпсизм (останній зумовлює обов’язкову ознаку експресіоністичного тексту – автобіографізм, звичайно, не в розумінні ідентичності зовнішніх подій).

У плані *хронотопу* експресіонізм характеризується позачасовістю, позапросторовістю. З цим пов’язане функціонування *архетипів*. Архетипна структурність – ще одна властивість експресіоністичного твору.

У плані *морально-етичному* експресіоніст – *сповідувач* абсолютних, вічних цінностей.

Нема безлічі відтінків, що роблять невловимою різницю між добром і злом, нема метафоричного серпанку, що накидається на світ і робить з нього прекрасне видиво – є чітке усвідомлення, а відтак розмежування Добра й Зла, Неба й Землі і спрямування всіх зусиль на розвиток по вертикалі шляхом викорінення Зла.

У морально-етичній площині міститься і проблема вини й кари. Їй, як зауважує В.Пахаренко, експресіоністи приділяли посилену увагу. Голос сумління виявляє чистоту людської душі, її первосутність, повернення до якої – завдання експресіоністів.

Це повернення може відбутися тільки через смерть, яка виступає в ролі морального фільтра, а також стає своєрідним гарантом вивільнення духовної субстанції з біофізіологічного полону. Онтологізація смерті в експресіоністичних текстах пов’язана з *апокаліптичними мотивами*, що викликає *есхатологізм художнього мислення*. Це, своєю чергою, зумовлює культ страждання, абсолютизує біль, тоді як в імпресіоністів утверджується принцип *естетичного гедонізму*, і замилювання присутнє навіть там, де, за логікою, мав би бути осуд або хоча б неприйняття (наприклад, “Persona grata” М.Коцюбинського, “Місячний сміх” Г. Косинки). Імпресіоністичне слово, сказати б, виконує косметологічну функцію. Сугестуючи, воно занурює у світ прекрасних ілюзій, зовнішніх форм, кольорів, запахів, звуків, даруючи відчуття краси й неповторності минущої миті.

Слово експресіоніста – скальпель хірурга, який безжалісно руйнує найпрекраснішу плоть, аби оприявити те, що під нею. Біль і смерть мають постійний ескорт – агонію, конвульсії, кров, рани, крик, стогін, муку, навіть якщо це мука народження нового слова, не кажучи про біль народження *нovoї* людини, а тим паче нового світу.

Та у розкоші й муці час надходить кричати
Тим, як кесарів розтин, зарубком Божим на тілі:
І кровоточать голови, лезом сонця надтяті,
І лона, роздерті словом, як дитям породіллі ⁸.

⁷ Тувім Ю. Із кн. “Слово і тіло” // Сучасність. – 2004. – №7. – С. 5, 7.

⁸ Тувім Ю. Там само. – С. 5, 6.

Імпресіоністичний текст виконує *релаксаційну функцію*, врівноважуючи антитетичні ознаки, явища, предмети, властивості. Адже *ракурс бачення* змістить акцент, зітре різкі контури, пом'якшить контрасти і перетворить непримиренного ідеологічного ворога на глибоко нещасну істоту (твори М. Хвильового), злочинця, ката на стражденну людину (проза М. Коцюбинського), подружню зраду на місячну феєрію (“Місячний сміх” Г. Косинки), звичний пейзаж — на чарівне видиво.

Експресіоніст не дбає про естетичні ефекти. Апокаліптичний (чи то особистий, чи то загальний) контекст цьому не сприяє. За своє завдання експресіоністи вважають “знищити буденну людину, пройняти її жахом...” від усвідомлення масштабів своєї малості, примусити людину вольовим зусиллям “вилуцувати речі з дійсності” (за Т. Манном). Цей процес супроводжується не тільки страхом розуміння своєї недосконалості, а й страхом невідомості, адже у справі вмирання-самонародження досвіду немає.

Імпресіоніст бачить своє покликання в нюансуванні, атомізації дійсності, як стверджують дослідники. Тому така багата й поліфонічна його кольорова, звукова, запахова палітра (творчість М. Хвильового).

Експресіоніст володіє даром внутрішнього бачення, його око — *рентгенівське*, це т.зв. третє око.

І світяться зорі, і тліють жалі,
Стенаються грози, схиляються люди
Над оком уважним і мертвим землі,
Однаково й рівно усі віддали
Відбувшись на півці полуди.
І відблиски гроз, і людей, і подій,
Переламлені та розпухлі,
Лежать, як осуга, в безодні сліпій,
В Земному, бездонному кухлі.
Всі види країни, всі тіні віків.
Ховає в безодню неситу
Око роззявлене сліпаків,
Всевирущий колодязь світу...⁹

Творчість експресіоністів має *візійний* характер, часто — провидчий, це — *одкровення*, тому *езотеричність* — типова ознака експресіоністичного тексту. Інакше кажучи, метаісторичне проривається в історію. Оскільки це стосується духовного досвіду, а він не може оформитись у поняття, не може отримати визначення, то залишається один шлях — шлях інтуїтивного осягнення та описання осягнутого завдяки символістичній природі слова (феноменальний світ, даний у відчуттях, відступає перед подіями ноуменального, того, що осягається розумом). У такій ситуації виявляє себе подвійна воля (воля того, кому одкривається істина, і того, хто її осягає через слово). У цьому експресіоністичний текст споріднений із біблійним. Експресіонізм як концепція близький до християнства, особливо в потрактуванні М. Бердяєва: “існує складна екзистенційна діалектика божественного і людського...”¹⁰.

Концепцію експресіоністичного героя варто визначити як антропософську, імпресіонізм же антропоцентристський за своєю сутністю.

Дух осягається через одкровення, через осяяння і стає наслідком потужного вольового акту, якому передувала велика робота об'єкта-суб'єкта у плані наближення до Абсолюту; просвітлення (“осіяння екзистенції” — К. Ясперс) сталося в результаті могутнього потрясіння єства в межовій, екстремальній ситуації. Модус експресіоністичного героя визначатиметься як екстаз, криза, злам (травматологічна свідомість). Відповідно, експресіоністичний текст здобуває екстатичну природу на відміну від елегійно-спокійної імпресіоністичної. Динаміка, яка в імпресіоністичному творі ідентична “вивільненню часу”, стає результатом

⁹ Бажан М. Сліпці // Сучасність. — 1998. — №12. — С.48-49.

¹⁰ Бердяєв Н. О назначении человека. — С.266.

прагнення відтворити все мінливе, плинне у природі й у психіці людини, в експресіоністичному тексті стає настільки інтенсивною, що виникає ефект відсутності механічного руху (“поза межами болю”), аналогом якому може бути епіцентр смерчу. На мовному рівні це виявляється в культивуванні слів з особливо виразною конотативно-емфатичною основою. Екстаз — момент прориву в трансцендентне, а отже, вивільнення з матеріального; це — психічний “дев’ятий вал”, що нищить буденну людину й буденний світ, не прикрашає, не завуальовує, як це робить імпресіонізм, а руйнує, деформує, ламає, умертвляє заради народження нового, якісно іншого (експресіоністична катастрофічна іконографія). Для означення такого явища існує поняття “апокаліптично-месіанський експресіонізм”¹¹.

Супровідним процесу творчої деструкції стає біль. Тому не краса, а біль (або ж “краса” болю) стає центроорганізуючою силою у процесі творення естетичного виміру експресіонізму. Слід зауважити, що експресіоністична образність (експресіоністично-риторична “матерія”) як “принцип індивідуації” засадничих філософських концепцій значною мірою має за джерело виражальні засоби українського літературного бароко, зокрема спіритуалістичний словообраз, що оприявнює земну екзистенцію як проміжну й перехідну ланку у процесі трансцендування. Такі засоби — це гротеск, гіпербола, оксиморон, контраст, умовність, очуднення.

Експресіоністичному “діонісійському”, “темному” слову притаманне, окрім містичного, ще й одверто натуралістичне забарвлення, особливо там, де картина має виразно есхатологічну семантику з включенням потворного (апокаліптична метафорика загибелі й розпаду). Травматичний аспект експресіоністичного поетикального дискурсу в данім разі стає авангардним. Знаючи антиномічну природу експресіонізму, звертаємо увагу на присутність утопічно-ідеалістичного аспекту, до речі, превалюючого в імпресіонізмі. В експресіонізмі, як правило, ідеальне, гармонійне — кінцевий результат, те, що має настати, а в імпресіонізмі — це вже наявне, суще, нехай навіть ілюзорно-миттєве.

Першоелементом імпресіоністичної світобудови виступає метафора, що також викликає двоаспектність: аспект реального і такого, що постає крізь призму цієї миті враження (ракурсного), миттєвої асоціації.

Порівняльний аналіз двох естетичних феноменів спонукає до висновку, що не все так просто й однозначно опозиційно в цих стильових структурах, що більш поширений погляд менше відповідає наявному стану речей. Художня практика радше підтверджує думку, що заявлений у студіях про експресіонізм консенсус, суть якого полягає в поляризації експресіонізму та імпресіонізму, стосується термінологічного аспекту проблеми (враження — вираження) і концептуально-філософської платформи, що в теорії постають антагоністами, коли на практиці радше виявляють антиномічний зв’язок.

Отже, варто спрямувати пошуки не тільки в напрямку встановлення розбіжностей, а й подібностей, оскільки це допоможе розв’язати проблему блокування українського експресіонізму¹².

Розблокування цього літературного явища відбулося значно пізніше його появи на українських літературних теренах, внаслідок чого М. Хвильовий - імпресіоніст (Ю.Меженко) сьогодні постав як автор експресіоністичних творів (В.Агеєва, В.Яременко, М.Сулима); В.Стефанік закріпився на вершинах експресіоністичної новелістики (О.Черненко, М.Коцюбинська, С.Хороб), перебуваючи на початку ХХ століття в силовому полі імпресіоністичної критики (М.Зеров). Список можна продовжувати, і його доповнять імена О.Кобилянської, В.Винниченка, А.Головка, Г.Косинки, М.Бажана, О.Довженка, Гео Шкурупія...

¹¹ *Ліска Вівіан*. Передовий загін і травматичний досвід: невчасність німецького експресіонізму // *Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упор. Т.Гаврилів*. — Львів, 2002. — С.28.

¹² Див.: *Ястфубецька Г.* Дискурс імпресіонізму та експресіонізму в українській прозі 20-х років ХХ ст. // *Вісник Харківського національного університету*. — №50. — Вип. 33. — Харків, 2001. — С.399–404.

Така ситуація “невчасності” українського експресіонізму пояснюється, на нашу думку, силою взаємодії цих структур і наявністю спільних істотних стильових атрибутів та інтенцій. Почнемо зі світоглядкової платформи та концепції героя.

Експресіонізм характеризує ідеологічна апорія: його тоталітаристський, авторитарний, волюнтаристський потенціал controvertує з ідеологічно-утопічним.

Як уже зазначалося вище, імпресіонізм також амбівалентний за своєю ідеологічною природою: прагнучи подати якнайдостовірнішу, найоб’єктивнішу картину світу, він наріжним каменем своєї концепції робить одиначне, суб’єктивно-ідеалізуюче. Таким чином, обидві структури можуть слугувати як розхитуванню моральних основ суспільства (експресіонізм – тоталітарність і суголосна з ним жорстокість, садизм; імпресіонізм – уседозволеність і всепрощеність і, відповідно, аморальність), так і презумпції краси, ідеалу.

Згідно з останнім мотив бунту проти обивательщини домінує як в імпресіонізмі, так і в експресіонізмі.

Обидві стильові субстанції сугестивні. Емоційно-психологічна флюоресценція – важлива іманентна ознака імпресіонізму та експресіонізму.

Томас Анц – марбургський дослідник проблем модернізму та постмодернізму – зауважує, що “складносурядність, фрагментарність, любов до відкритих і відкидання закритих структур, децентроване автономне життя окремих частин на протывагу до надбудованого смислового центру стали основними рисами експресіоністичного стилю”¹³. Це вербалізований процес дезінтеграції свідомості (Т.Гаврилів). Фрагментаризація – контрапункт, де сходяться імпресіонізм та експресіонізм. Окремішність – центроорганізуючий фактор, провідний естетико-структурний принцип імпресіонізму.

Хаос – кунсткамера експресіонізму. “Дезінтеграція світу як цілості належить до основних чинників проблемної феноменології культурного модерну. Зрозуміло, йдеться про дезінтегративність сповненої страху не за світ, а за себе свідомості. Її екстраполяція “фрагментаризований світ” – це тільки один бік медалі, якнайкраще виексплуатований в експресіонізмі”, – зазначає Т.Гаврилів¹⁴.

Зауважмо, що “фрагментаризація світу”, а водночас розпорошення, розщеплення “Я” (в експресіоністів – утрата “Я”, універсализація) характерні також і для імпресіонізму (пригадаймо, якої критики зазнав “найвиразніший представник імпресіоністичної стильової школи” Г.Косинка саме через відсутність у його творчості цілісної картини світу, через абсолютизацію фрагменту).

Дезінтегративне мовлення знаходить адекватне відтворення через паратаксічний синтаксис. “Телеграфічність” стилю, “рубана фраза” – це той камінь спотикання для дослідників, що ідентифікують художній текст з тою чи тою стильовою структурою. Адже грань між імпресіоністичною свідомістю, яка сприймає і відображає фрагментований світ, і експресіоністичною, яка рефлексує з приводу дезінтеграції світу і самої себе, – дуже тонка, важко вловима.

“Телеграфічність” стилю можна сприймати як імітацію потоку свідомості (імпресіонізм – поглиблений психологізм), але такий стиль – також еквівалент експресіоністичного відчуття розструктурованого, деформованого, травмованого болем світу. Мабуть, чи не найяскравіша ілюстрація такої складної стильової діалектики – це рання проза Миколи Хвильового.

Що ж до категорії болю як визначальної в експресіоністичній концепції, то в імпресіонізмі вона теж має місце: тільки це біль краси, а не краса болю, як у експресіонізмі. Зрощеність імпресіонізму та експресіонізму виявляє себе навіть у тому, що в понятійному континуумі експресіонізму, окрім категорії “інтенсивізм”, “метафізичний натуралізм”, “психофізіологічний трансцендентизм”, фігурують і назви “ультраімпресіонізм”, “понадімпресіонізм”.

¹³ Анц Т. Суспільна модернізація, літературний модерн і філософія постмодерну // Експресіонізм: Зб. наук.праць. – С.13.

¹⁴ Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Там само. – С.82.

Отже, не суперечитиме істині твердження, що експресіонізм, у всякім разі в українській літературі, виник *не на протипагу* імпресіонізму, він став “особливою” формою імпресіонізму, “світлом” імпресіоністичного Абсолюту, “мозком душі” (Леся Українка) імпресіонізму. Саме тому експресіонізм не розминувся з українською літературою, як констатує М.Сулима¹⁵, він проіснував певний час інкогніто, витримуючи критичну експансію.

Розмитість стильових контурів — мабуть, заледве чи не визначальна риса української літератури взагалі. Українського експресіонізму в період його оприявлення в національному естетичному просторі це стосується також, чим і пояснюється його “відсутність” у критичному дискурсі 20-х років ХХ століття.

м. Луцьк

¹⁵ Сулима М. Експресіонізм та український футуризм // Там само. — С.146.

ЛЛ

Міністерство освіти і науки України
Національна академія наук України
Черкаська обласна державна адміністрація
Черкаський міськвиконком
Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького
Черкаський науковий центр шевченкознавчих досліджень

18-20 квітня 2006 року в Черкаському національному університеті відбудеться 36-а наукова Шевченківська конференція “Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи”, присвячена 192-й річниці з дня народження Т.Г.Шевченка і 130-річчю з часу видання пражського „Кобзаря” Тараса Шевченка.

Основна проблематика конференції:

1. Естетичні парадигми шевченкознавства.
2. Ідеологічні прочитання життя і творчості Т.Шевченка.
3. Шевченкознавство текстологія: основні концептуальні видання творів Т.Шевченка.
4. Шевченкознавство 20 ст. очима 21-го ст.
5. Шевченківська проблематика в історії, філософії, соціології, психології, мовознавстві, мистецтвознавстві, музикознавстві, кінознавстві, фольклористиці, етнографії.
6. Методичні аспекти шевченкознавства.

Розглядатимуться й інші актуальні проблеми шевченкознавства.

Вимоги до оформлення статей: *обсяг* — 5–8 сторінок, *формат* аркуша паперу А 4; *орієнтація* — книжкова; *береги*: ліве — 3 см., праве — 1 см.; верхнє, нижнє — 2 см.; *шрифт* — Times New Roman Cyr; *висота шрифту* — 14; *інтервал* — полуторний; *абзац* — 10 мм. Окремо додається дискета комп’ютерного набору в системі *Microsoft Word 7.0* або сумісній з нею.

Відомості про автора (авторів) статей повинні містити прізвище, ім’я, по-батькові, науковий ступінь і звання, посаду, домашню адресу, телефон (якщо є).

Заявки на участь у конференції приймаються до 1 березня 2006 року за адресами: 01001, Київ-1, вул. Грушевського, 4; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, В.Л.Смілянській;

18031, м.Черкаси, бульвар Т.Шевченка, 81; Черкаський національний університет, В.І.Пахаренку.