

Тимофій ГАВРИЛІВ

*доктор філологічних наук, старший науковий співробітник
старший науковий співробітник відділу української літератури
Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0277-2448>
e-mail: havryliv9@gmail.com*

ДВА «КІНЦІ СВІТУ»: АПОКАЛІПСА ЯК КОД МОДЕРНІСТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ТА ЇЇ ФУНКЦІОНАЛИ

Досліджено апокаліптичний код модерністичної поезії на прикладі вірша «Кінець світу» українського поета-модерніста, уродженця Лемківщини Богдана Ігоря Антонича й однойменного вірша німецького поета-експресіоніста єврейського походження, представника апокаліптичної течії в німецькому експресіонізмі Якоба ван Годдіса. Виділено естетичний, соціокритичний та есхатологічний функціонали апокаліптичного коду модерністичної поезії, проаналізовано характерні вербальні практики, висвітлено зв'язок між лексико-семантичним рівнем і рівнем поетикальної семантики. Розкрито механізми образотворення, виділено притаманні апокаліптичному мовленню образи, здійснено детальний образно-семантичний, контекстний і культурно-історичний аналізи апокаліптичної тематики, визначено культурно-референційне поле апокаліптичного коду модернізму.

Вказано, що експресіонізм піддає релігійну апокаліпсу потужній реінтерпретації, з одного боку, секуляризуючи релігійний аспект, з другого – суттєво розширюючи референційне поле введенням знаків і символів інших культур, вірувань, міфологій, а також синтезуючи на їхній основі нову апокаліптичну візію, яка, не покидаючи художнього простору, не претендує на ту якість, що була визначальною для християнської апокаліпси. Стверджено, що експресіонізм перетворює апокаліпсу з есхатологічної невідворотності на місткий, семантично насичений культурний код як сукупність символів і смислів, а також їхніх комбінацій, що через мову (мову слів, мову зображення, мову просторових об'єктів, мову акустичних і візуальних одиниць) генерують певну картину світу.

Досліджено випрацювану в експресіонізмі формально й образно розмаїту, субстанційно, однак, гомогенну поетику апокаліптичного візіонерства. Встановлено: 1) апокаліпса апелює до стихій, повертає світ, зокрема світ образного мовлення до есенційного – води і вогню, грому небесних височин і гуркоту земних глибин; 2) на природні стихії накладаються знаки та символи культури, відбувається динамізація останніх, мета якої – їхнє остихійнення, залучення в апокаліптичний алгоритм; 3) символи і знаки культури втрачають нарощену сторіччями стабілізаційну семантику й повертаються до нуртливої есенційності.

Відзначено, що, по-різному вирішуючи естетичне завдання, «Кінець світу» Богдана Ігоря Антонича і «Кінець світу» Якоба ван Годдіса по-різному пропорціонують соціокультурний та есхатологічний функціонали.

Ключові слова: модернізм, експресіонізм, поезія, апокаліпса, код, функціонал, референційне поле.

Доба модернізму – одна з найскладніших, найбільш багатограних та найпродуктивніших в історії світової культури, «глобальний рух у суспільстві і культурі» (*a global movement in society and culture*), що витворив нове уявлення про «досвід та вартості сучасного індустріального життя» (*experience and values of modern industrial life*)¹. Модернізм виявив себе в усіх царинах творчого духу людства: малярстві, архітектурі, літературі, музиці, філософії, господарстві. Зародившись у Європі, він уплинув на культурне життя далеко поза межами континенту. Яскравим прикладом цього можна вважати японський модернізм, притаманний для творчості таких художників слова, як Акутагава Рюноске (芥川 龍之介) чи – почасти – Дзюнітіро Танідзакі (谷崎 潤一郎).

Ми використовуємо «модернізм» як сукупний термін на позначення літературних напрямів, течій та шкіл кінця XIX ст. й особливо першої третини XX ст. Загалом історики літератури пропонують для модернізму, для якого використовують термін «літературний модерн», ширші хронологічні межі: в Гуго Фридриха (Hugo Friedrich) вони охоплюють другу половину XIX ст. і першу половину XX ст.², у Сильвіо Віетти (Silvio Vietta) – все XIX ст. і значну частину другої половини XX ст.³, тоді як у рецензії Моріса Дікстайна (Morris Dickstein)⁴ на книжку Ентоні Кроніна (Anthony Cronin) про Семюела Бекета (Samuel Beckett), у якій Кронін називає Бекета «останнім модерністом», підводячи цим ризику під модернізмом 80-ми роками XX ст.⁵, та Ентоні Меллорса (Anthony Mellors)⁶ сягають сьогодення.

Експресіонізм, який заторкнув усі основні форми літератури, – частина модернізму. Настроєва амплітуда модернізму сягає від життєствердження (менше) до скепсису, самосумніву, песимізму (більше). Есхатологічне сприйняття – один із визначальних маркерів модерністичного світопрочитання. Есхатологія як система поглядів про кінець світу, джерела яких – у релігії, охоплює широкий спектр уявлень: від власне релігійних до світсько-профанних, які проговорюють кінець історії, загибель людства і кінець світу.

Апокаліпса – наріжний експресіоністичний дискурс. Рекуруючи до Об’явлення (Одрокровення) Івана Богослова та старобіблійних картин покари, експресіонізм піддає релігійну апокаліпсу потужній реінтерпретації, з одного боку, секуляризуючи релігійний аспект, з другого – суттєво розширюючи референційне поле введенням знаків і символів інших культур, вірувань, міфологій, а також синтезуючи на їхній основі нову апокаліптичну візію, яка, не покидаючи художнього простору, не претендує на ту

¹ Art Term: Modernism. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/modernism> (дата звернення: 19.04.2022).

² Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Reinbek, 2006. 331 s.

³ Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 s.

⁴ Dickstein M. «An Outsider to His Own Life». Books. The New York Times. August 3, 1997. Section 7. P. 11.

⁵ Cronin A. Samuel Beckett. The Last Modernist. London; New York: Harper Collins, 1996. 645 p.

⁶ Mellors A. Late modernist poetics: From Pound to Prynne. Manchester: Manchester Univ. Press, 2005. 230 p.

якість, що була визначальною для християнської апокаліпси. Експресіонізм перетворює апокаліпсу з есхатологічної невідворотності на місткий, семантично насичений культурний код як сукупність символів і смислів, а також їхніх комбінацій, що через мову (мову слів, мову зображення, мову просторових об'єктів, мову акустичних і візуальних одиниць) генерують певну картину світу⁷. Ця метаморфоза підставова для розуміння суті цього явища. Виділяю естетичний, соціокритичний та есхатологічний функціонали апокаліптичного коду модерністичної поезії. У подальшому їх буде детально проаналізовано на прикладі відповідних зразків експресіоністичної лірики.

Експресіоністична апокаліпса опікується літературним моделюванням кінця світу. Сумарність випродукованих нею апокаліптичних візій утворює поетику апокаліпси, що живиться загальнокультурною і партикулярно-літературною традицією, водночас творчо переосмислюючи її. Внаслідок такого переосмислення апокаліпса як культурний код набуває нової якості. Продемонструю це на прикладі лірики українського поета-модерніста, уродженця Лемківщини Богдана Ігоря Антонича і німецького поета-експресіоніста єврейського походження Якоба ван Годдіса (Jakob van Hoddis), а саме їхніх віршів із тожденою назвою «Кінець світу».

Між обома віршами пролягла чверть сторіччя. Коли «Кінець світу» Якоба ван Годдіса з'явився на початку «експресіоністичного десятиріччя», як традиційно ось уже впродовж сотні років називає проміжок між 1910 р. і 1920 р. німецьке літературознавство (період найбільшого розквіту експресіонізму в Німеччині)⁸, то «Кінець світу» автора «Зеленого євангелія» та «Сурм останнього дня» підсумовує добу європейського експресіонізму, що в українській літературі породила не менш значущі, а з погляду поетики незрівнянно яскравіші зразки, даючи змогу схарактеризувати український експресіонізм як *поетичний експресіонізм* (не у формально-жанровому, а у феноменологічному сенсі й категоріях естетичної вибагливості), роблячи український поетичний експресіонізм, попри спорідненість з іншими європейськими культурами і вбудованість в європейське культурне тло, явищем унікальним, відмінним від німецького, польського, румунського, чеського й іспанського експресіонізмів (у цих літературах він найяскравіше виражений), починаючи від таких найпоетичніших зразків українського експресіонізму, як новела «Я (романтика)» Миколи (Фігільова) Хвильового і новели та новелетки Степана (Олексюка) Тудора, до творів таких репрезентантів українського експресіонізму, як Василь Стефаник й Осип Турянський. До кола українських експресіоністів належить також Богдан Ігор Антонич, значна частина творів якого близька до експресіонізму або його репрезентує.

Важливість дослідження поезії Богдана Ігоря Антонича пояснюється естетико-феноменологічною самоцінністю віршів поета, вбудованістю поезії Антонича в широке тло доби, а також впливом, який його вірші справили і справляють на різні покоління українських письменників, зокрема на українську поезію сьогодення. Видання творів Антонича давали нові імпульси вивченню його творчості, нетривалої за часом і тим інтенсивнішої за змістом та поетичними чеснотами. Поява

⁷ Foucault M. Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966. 400 p.

⁸ Anz Th. Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus. *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* / Hg.: R. Grimminger, J. Murasov, J. Stückrath. Reinbek: Rowohlt, 1995. S. 257–283; Anz Th. *Literatur des Expressionismus*. 2. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. 276 s.

2009 р. повного зібрання творів відкрила нові можливості для літературознавчого опрацювання доробку поета. До творчості вихідця з Лемківщини зверталися в різний час Іван Огієнко, Ірина Вільде, Святослав Гординський, Богдан Рубчак, Ігор Калинець, Микола Неврлий, Марина Новикова, Микола Ільницький. Антиноміям поетичного світу Антонича присвячена монографія польської дослідниці Лідії Стефановської (Lidia Stefanowska)⁹, критичний огляд якої подає, зокрема, Микола Ільницький у передмові до повного видання творів поета¹⁰.

Сплеск наукового зацікавлення творчістю митця відбувся протягом останніх десятиріч. Окремим граням творчості Богдана Ігоря Антонича присвячені наукові розвідки Наталії Варич («Трансцендентність як основа метафоротворення в поезії Богдана-Ігоря Антонича»)¹¹, Олександра Кирильчука, рецептивна естетика («“Книга лева” Богдана-Ігоря Антонича в історико-рецептивному аспекті»)¹², Яни Рубан («Особливості стилю як елементу авторської свідомості у поезії Богдана-Ігоря Антонича»)¹³, Наталії Якубчак («Поетика ліричного циклу Богдана-Ігоря Антонича»)¹⁴, Ірини Мороз («Експериментаторство Богдана-Ігоря Антонича в жанрі сонета»)¹⁵, Ірини Скрипник («Концепт книги в міфологічному хронотопі текстів Б.-І. Антонича та Б. Шульца»)¹⁶, Остапа Сливинського («Богдан-Ігор Антонич і польські поети-модерністи: літературний діалог у контексті епохи»)¹⁷. Те, що в основі більшості наукових розвідок лежать рецептивна естетика, феноменологічно-герменевтичні, жанрознавчі та діалогічно-інтертекстові підходи, зумовлено природою творчого генія, якому вони присвячені.

Вірш «Кінець світу» Богдана Ігоря Антонича датований 4 січня 1936 р. і вперше опублікований у «Назустріч» 1938 р., тобто після смерті автора, з такою редакторською приміткою: «До друку готуються два посмертні видання поезій Богдана Ігоря Антонича. Завдяки прихильності рідні покійного маємо оце змогу помістити в цьому та в дальших числах нашого журналу ще недруковані вірші цього видатного поета, що показують його творчість у новому світлі»¹⁸. Йдеться

⁹ Стефановська Л. Антонич. Антиномії. Київ: Критика, 2006. 312 с.

¹⁰ Ільницький М. Від «дочасного світла» до «сурм останнього дня». *Богдан Ігор Антонич. Повне зібрання творів*. Львів: Літопис, 2009. С. 6–7.

¹¹ Варич Н. Трансцендентність як основа метафоротворення в поезії Богдана-Ігоря Антонича. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія*. Харків, 1999. Т. 8. С. 173–180.

¹² Кирильчук О. «Книга лева» Богдана-Ігоря Антонича в історико-рецептивному аспекті. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць*. Рівне: Вид-во РДГУ, 2007. Вип. 17. С. 18–29.

¹³ Рубан Я. Особливості стилю як елементу авторської свідомості у поезії Богдана-Ігоря Антонича. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ, 2010. Вип. 18 / наук. ред. М. М. Сулима. С. 86–91.

¹⁴ Якубчак Н. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича. *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2005. Т. 48. С. 24–31.

¹⁵ Мороз І. Експериментаторство Богдана-Ігоря Антонича в жанрі сонета. *Слово і час*. 2012. № 3. С. 70–73.

¹⁶ Скрипник І. Концепт книги в міфологічному хронотопі текстів Б.-І. Антонича та Б. Шульца. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 12–23.

¹⁷ Сливинський О. Богдан-Ігор Антонич і польські поети-модерністи: літературний діалог у контексті епохи. *Слово і час*. 2012. С. 74–83.

¹⁸ Назустріч. 1938. 15 січня. С. 4. Цит. за: Богдан Ігор Антонич. *Повне зібрання творів*. С. 862.

про збірки віршів «Зелена євангелія» та «Ротації». До останньої входить вірш «Кінець світу».

Обидві збірки перебувають у взаємній діалогічній напрузі. Філософія метаморфози, покладена в їхню основу, розкривається на різний лад: близькості до природи і життєствердності «Євангелія» («Життя по грецьки біос»¹⁹) протистоїть свідомісна есхатологія «Ротацій». Водночас збірки відповідають принципу єдності у протиставі. «Євангелія» містить вірші апокаліптичної тематики, яка найширше розкрита у «Ротаціях». Так, «Молитва за душі топільниць»²⁰ репрезентує твори апокаліптичної бібліотеки експресіонізму, у яких опрацьований мотив Офелії, порівняймо, наприклад, із віршами «Смерть закоханих у морі» («Der Tod der Liebenden im Meer»²¹) та «Офелія» («Orhelia»²²) раннього експресіоніста, чи не найяскравішого представника неігрової апокаліпси в німецькій ліриці Георга Гайма (Georg Heym).

Домінантна пора доби в цей останній період творчості Антонича – ніч. Фізичний вечір життя переплітається з вечором метафізичним, темрява згущується. Апокаліпса як код – із проблемою скінченності людського життя, кінець світу – з кінцем індивіда. Ліричний суб'єкт підсумовує й осмислює свій земний шлях, риторичні питання (форма) набувають екзистенційної об'ємності (зміст). Поет покидає світ і спільноту людей у сумніві щодо свого доробку, випитує в майбутнього своїх потенційних читачів. Рецептний запит адресований у невідомість до прийдешніх поколінь. Питання ліричного суб'єкта – хто його читатиме і чи взагалі хтось цікавитиметься його творчістю, коли самого поета вже не стане. Це також питання пам'яті про життя після життя – життя через творчість у людській (індивідуальній та спільнотній) пам'яті. Індивідуалізована і камерна, позбавлена апокаліптичної космічності, художньо здеестетизована й риторично-філософськи замортизована, приватна апокаліпса тим безпосередніше виражає трагізм людини як істоти, яка усвідомлює власну скінченність, не маючи при цьому інструментів фізичного подолання власної скінченності й компенсуючи неможливість фізичного подолання власної скінченності актом віри (релігія) або чином творчості (поезія):

Закінчуючи
 Хто ж потребує слів твоїх?
 чи той, хто важить хліб і сіль,
 чи той, що відсотки рахує,
 чи той, що у безсонну ніч
 бунтарські зазиви друкує,
 чи той, кого гарячка палить
 і з голоду запеклий вже,
 чи той, що чорні тюрми валить,
 чи той, що тюрми береже?²³

¹⁹ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. Львів: Літопис, 2009. С. 197.

²⁰ Там само. С. 224–225.

²¹ Heym G. Dichtungen und Schriften. Hamburg; München: Heinrich Ellermann, 1964. Bd. 1. Lyrik. S. 151–152.

²² Ibid. S. 160–161.

²³ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. С. 241.

Благовіщенна тональність «Зеленого євангелія» контрапунктує з апокаліптичними сурмами «Ротацій». Частина поезій, створених у той самий час, введено до «Євангелія», частину – до «Ротацій». В одних віршах закладається протосфера, у якій кшталтуватиметься апокаліптичний код інших. Ця протосфера передбачає розмивання просторових і часових меж, коли «...І день не день, і ніч не ніч, і спів не віщий нам»²⁴.

Ніч – сон – смерть: у багатьох культурах спорідненість сну та смерті закорінена архетипно і присутня в міфологічних протонаративах. Функціонування поезії, структура поетичного образотворення споріднена зі сновидінням і є особливим різновидом мріяння. Прикметно, що в деяких мовах сон та мрія виражаються однією лексемою. Так, німецьке Traum означає і мрію, і сон, як і англійське dream, у коло значень якого входить також візія, адже мрія дотична до візіонерства. Візіонерство – вищий ступінь мріяння, яким буденно-профанне мріяння виводиться у релігійний, філософський та поетичний виміри. І релігійне, і філософське візіонерство послуговується мовленням, дуже близьким до поетичного. Експресіонізм випрацював формально й образно розмаїту, субстанційно, однак, гомогенну поетику апокаліптичного візіонерства. Дотична до песимістичної складової модерністичного світопрочитання, ця поетика водночас виходить за межі песимізму і входить у простір, що його Фрідріх Ніцше (Friedrich Nietzsche) помістив поза добром та злом, поза охопністю категоріями етики – як певний інакший досвід, який у своїй суті не є досвідом суто естетичним, проте послуговується естетичними категоріями, цим робочим інструментом за браком придатнішого²⁵.

Апокаліпса апелює до стихій, повертає світ, зокрема й світ образного мовлення до есенційного – води і вогню, грому небесних височин і гуркоту земних глибин. На природні стихії накладаються знаки та символи культури, відбувається динамізація останніх, мета якої – їхнє остихійнення, залучення в апокаліптичний алгоритм. Символи і знаки культури втрачають нарощену сторіччями стабілізаційну семантику й повертаються до нуртливої есенційності «Гремить підземний лоскіт здаля» (природа) / «вдаряє в мури буря дзвонів» (культура, в якій поєдналися урбанно-профанне (міські мури) та релігійно-сакральне (церковні дзвони))²⁶.

Поряд із суто літературно-стилістичною складовою естетичний функціонал апокаліптичного коду Антонича містить низку референцій, які вводять текст у культурно-історичний контекст доби, в якій жив та творив поет, і в ширшу тяглість культури як багатотисячолітньої традиції, щоб, виростаючи з національного, локального й містечкового, крисань і саней, лемківської епіфанії Бога, який народився в містечку Дуклі, піднятися в універсальність понадбар'єрного діалогу (над бар'єрами мов та епох).

Крук – символ, який віщує лихо, відсилає до широкого діапазону поезії: від Тараса Шевченка до Едгара Аллана По (Edgar Allan Poe) з хрестоматійним віршем «The Raven» («Крук»/«Ворон»), у якому ворон виконує функцію просторово-орнітологічної експлікації негативного / песимістичного стану людської свідомості. Символіка і всі апелювання в «Кінці світу» Антонича блискуче вмотивовані. Так, крук з'являється на початку вірша, адже він – провісник: «Мов буря плахта, хмара

²⁴ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. С. 222.

²⁵ Nietzsche F. *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. München: Goldmann, 1999. 334 s.

²⁶ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. С. 239.

круків/ сідає на дахах бриластик»²⁷. Гарпагони й калібани відсилають до історії європейської літератури – комедії «Скнари» Мольєра (Molière / Jean-Baptiste Poquelin) і драми «Буря» Вільяма Шекспіра (William Shakespeare). Діахронія культурних референцій структурована у зворотному напрямку – із сучасності в минуле: від Мольєра і Шекспіра до гетер, як у Стародавній Греції називали освічених незаміжніх жінок, які вели вільне життя, і сарданапалів, від імені асирійського царя VII ст. до Р. Х. Ця глибинна культурна етимологія нуртує під номінальною семантикою зовнішніх (поверхневих) експлікацій, згідно з якою «гарпагон» означає «скнара», «калібан» – «покруч», «гетера» – «повія», «сарданапал» – «розпусник». Негативні семантичні експлікації посилюються кінцесвітніми знаками, один із них – хвороби, які до того ж не є стилістичними фігурами, а перебувають у прямому причинно-наслідковому зв'язку з розпусністю («люїзи» – сифіліс). Рух навспак негативними лексематичними регістрами одночасно мовби оголює, усуває культурне нашарування за нашаруванням, здійснює працю, що уподібнює поета до археолога. Така законтекстованість додатково естетизує апокаліпсу, роблячи її кодом культури і так разом із соціокритичним пом'якшуючи есхатологічний функціонал.

Наприкінці здійснюється лексематичний стрибок у сучасність. Запозичує поет, з одного боку, в окцидентальній бібліотеці, з другого – в арсеналі засобів власної доби. Технічні новації використовуються не для відвернення катастрофи, а для посилення апокаліптичного ефекту: «... місто котиться в провалля/ під лопіт крил і мегафонів»²⁸. Мегафони – атрибути масовості, масовізація – чинник тоталітаризації. Масовість присутня від першого рядка вірша у вигляді множини головних атрибутів апокаліпси, починаючи від хмари круків першого рядка першої строфи, через гарпагонів, калібанів, гетер, сарданапалів і завершуючи лопотом крил та мегафонів. Феномен маси як керованої, що якоїсь миті стає некерованою, руйнівної стихії цікавив мислителів, сучасників Антонича, які й самі були причетними до світу художньої літератури загалом та модернізму й експресіонізму зокрема, а їхні есеї сповнені поетикальних чеснот. У масі відбувається дегуманізація людини – людське «я» розчиняється в екстазі множинності. Тоді як Хосе Ортега-і-Гассет (José Ortega y Gasset) наголошує на бунтівному характері маси, яка відбирає вплив в аристократії (деєрархізованість маси проти єрархічних моделей суспільної організації)²⁹, Еліас Канетті досліджує момент переходу маси з величини керованої і маніпульованої до некерованої автогенеративної стихії³⁰.

Множині порочності протистоїть одинина пророка і міста, у той же час ліричний суб'єкт виносить себе (власну індивідуальність) за дужки змальованого у вірші апокаліптичного дійства, причому пророк і місто вступають у поле негаційної напруги, понадто одинина міста незіставна з трагічною самотністю пророка, адже місто інкорпорує множинність негативних чинників. Пророк і місто опиняються на протилежних берегах, формально їх розведено в різні кінці вірша як певного графічного, образного та смислового простору. Одинина пророка й одинина міста утворюють клямру для множинності розпутників, гарпагонів, гетер, сарданапалів.

²⁷ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. С. 238.

²⁸ Там само. С. 239.

²⁹ Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Нью-Йорк: Видання Організації Чотирьох свобод України, 1965. 158 с.

³⁰ Канетті Е. Маса і влада. Київ: Альтернативи, 2001. 416 с.

Однина Сонця та Землі розпартикуляризована й так скасована та введена у множинність: «Земля розкрила зворів пащі», а «сонця коло» «розбите в кусні»³¹. Фігура пророка з'являється внаслідок порівняння: «... і місяць, звівши сині руки, немов пророк, став місто клясти». Алітерація «місяць» – «місто» акустично цементує їхню позицію контрагентів. Проте найважливіша роль множини – у перекиданні містка від естетичного до есхатологічного функціоналу.

Вірш «Кінець світу», створений 1910 р., побачив світ 11 січня 1911 р. на шпальтах берлінського часопису «Der Demokrat». Менш знано, що він мав додаткову назву «Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur» («Часопис ліберальної політики та літератури»). Це важлива обставина, що дає змогу усвідомити близькість, а також взаємодію тогочасних літератури та політики і розвіяти враження про модернізм як про явище аполітичне, як це виникає на основі творів Марселя Пруста (Marcel Proust), Вірджинії Вулф (Virginia Woolf) чи Джеймса Джойса (James Joyce). Таке уявлення спрощує суть модернізму як явища комплексного, з великою стильовою і світоглядною амплітудою, загерметизовує його в його феноменності, ускладнюючи позиціонування в соціально-політичний контекст доби.

Саме німецький модернізм був найближчим до політичних процесів, його взаємодія з політикою – найінтенсивнішою і найрозгалуженішою. Виразним прикладом взаємодії літератури й політики можна вважати постать Ернста Толлера (Ernst Toller), німецького драматурга й одного з чільних діячів Мюнхенської республіки рад. Без політичного виміру годі досягнути відрухову естетику німецького експресіонізму, в основі якої лежить критика німецького міщанства, що має в Німеччині тривалу і яскраву традицію, яка відносить нас до романтизму з його критикою філістерства й ще далі в минуле – до періоду постання і розквіту гуманістичної літератури з такими хрестоматійними зразками, як «Похвала глупоті» і «Корабель дурнів» Себастьяна Бранта (Sebastian Brant). Варто зазначити, що ця критика – невід'ємна складова формування урбанного простору, вона супроводжувала його. Іншою найвідомішою складовою та символом цього процесу було славетне магдебурзьке право, сформована ще в Середньовіччі система міського самоврядування – одна з найпоширеніших правових систем на теренах Європи, що заторкнула й українські землі. Дух магдебурзького права влився в урбаністичні поезії Богдана Ігоря Антонича, ним просякнені міські вірші поета, його вплив простежується і в тематичному, і в естетичному плані: магдебурзьке право співформує образ та звукопис міського ландшафту.

Для осягнення феномена німецького експресіонізму важливо усвідомлювати тяглість традиції, що в такому вигляді не властива жодному іншому європейському письменству, у якому наявні і модернізм загалом, і експресіонізм зокрема, і більшість інших напрямів, стилів, течій, близькість та спорідненість яких закладає підоснови для розмови про єдність Європи через Європу культури, про родинну Європу культури, яку у вужчому центрально- та східноєвропейському контексті обґрунтовував Чеслав Мілош (Czesław Miłosz), слушно сконфронтувавши питання естетики з питанням етики³², що стало визначальним в інтелектуальному дискурсі,

³¹ Антонич Б. І. Повне зібрання творів. С. 239.

³² Мілош Ч. Родинна Європа / пер. з пол.: Л. Стефановська, Ю. Іздрік. Львів: Літопис, 2007. 390 с.

починаючи з пізніх 40-х. Досить згадати Теодора В. Адорно (Theodor W. Adorno) і його критику неможливості конвенційного писання після Аушвіца, якою естетику піддано радикальній етичній ревізії³³. Мусимо усвідомлювати, що від другої половини ХХ ст. естетика все частіше й невідворотніше піддається випробуванню етикою, чого в такій наполегливості та з такою об'ємністю не відбувалося ніколи досі. Етика стала наріжним каменем естетичної теорії Т. Адорно³⁴.

Тео Бук (Theo Buck) пише про неймовірний вплив («*ein Gedicht, das unter den kulturell Interessierten eine unglaubliche Wirkung auslöste*»³⁵), Стефан Вечорек (Stefan Wiczorek) уточнює, що вірш викарбував стиль цілого покоління і цілої епохи другої декади ХХ ст. («*prägte den expressionistischen Generations- und Epochenstil im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts*»)³⁶, а Петер Рюмкопф (Peter Rühmkopf) називає «Кінець світу» найславетнішим віршем німецького експресіонізму («*berühmtestes Gedicht des deutschen Expressionismus*»³⁷). Наголошування на неймовірному впливі цього вірша в сучасній науці (Т. Бук, С. Вечорек) та літературі (П. Рюмкопф) повторює й закріплює визнання, яке «Кінець світу» здобув від перших хвилин оприлюднення. Упродовж 110 років (!) рецептивна естетика фіксує незмінно високий статус цього вірша. Без «Кінця світу» годі уявити й опрацювати німецький експресіонізм. «Кінець світу» відкриває «Сутінки людства» (1919), найрепрезентативнішу та найважливішу антологію німецької експресіоністичної лірики, упорядником якої виступив Курт Пінтус (Kurt Pinthus).

Успіх вірша та його вплив на сучасників (і письменників, і читачів) підтверджується з різних джерел. Франц Пфемферт (Franz Pfemfert), літературний редактор часопису «Der Demokrat», ще 1918 р. зазначав: «Цей вірш геніального Якоба ван Годдіса започаткував у січні 1911 р. ЛІРИКУ АКЦІОНІЗМУ, яка тепер називається “експресіоністичною”. Без Якоба ван Годдіса годі уявити нашого Альфреда Ліхтенштайна [Alfred Lichtenstein – Т. Г.], більшість “прогресивних” ліриків»³⁸. Навіть тоді, коли експресіоністична доба через табузацію і переслідування авторів у період Третього Райху випала з наукового й культурного обігу, «Кінець світу», на що вказує відповідна вікіпедійна стаття, був одним із нечисленних текстів, що їх

³³ Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft. *Soziologische Forschung in unserer Zeit. Leopold von Wiese zum 75* / Hg. K.G. Specht. Geburtstag. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 1951. S. 228–240.

³⁴ Див.: Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter / Hg. P. Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995. 160 s.; Johann W. Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte. *Epistemata Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. Bd. 892. 310 s.; Hofmann K. Poetry after Auschwitz – Adorno's Dictum. *German Life and Letters*. 2005. Vol. 58. Issue 2. S. 182–194.

³⁵ Buck Th. Jakob van Hoddiss. «Weltende» (1910). *Theo Buck. Streifzüge durch die Poesie: Von Klopstock bis Celan. Gedichte und Interpretationen*. Köln; Wien: Böhlau, 2010. S. 191.

³⁶ Wiczorek St. Jakob van Hoddiss. «Weltende». *Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte: Von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan* / Hg.: J. Emklaar, H. Ester, E. Tax. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. S. 125.

³⁷ Rühmkopf P. Zur Teilnahmslosigkeit erstarrt. Jakob van Hoddiss: «Weltende». *Rühmkopf P. Strömungslehre I. Poesie (= dnb 107)*. Reinbek, 1978. S. 143.

³⁸ Raabe P. Jakob van Hoddiss. Weltende. Die zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte. Zürich: Arche, 2001. S. 9. «Dieses Gedicht des genialen Jakob van Hoddiss leitete, im Januar 1911, die AKTIONSLYRIK ein, die jetzt das Schlagwort “expressionistische” Lyrik nennt. Ohne Jakob van Hoddiss wäre unser Alfred Lichtenstein, wären die meisten “fortschrittlichen” Lyriker undenkbar».

зберегла zdeформована/репресована культурна пам'ять спільноти («Близько 1950 р. лише вірш “Кінець світу” і шістнадцять віршів однойменної збірки, яку опублікував 1918 р. Франц Пфемферт, була znana серед загалу»)³⁹. Вже сам факт створення окремої вікіпедійної статті, присвяченої цьому віршу, вказує на його значущість.

Критика міщанства (бюргерства) виявилася не лише в поезії та естетиці, а й у буденному чині – анаграмуванні власних імені та прізвища: «Зміна прізвища обірвала зв'язок з його добре влаштованою бюргерською єврейською сім'єю»⁴⁰. Одним із перших про неймовірний вплив цього вірша написав Йоганнес Роберт Бехер (Johannes Robert Becher), сучасник ван Годдіса, який починав експресіонізмом, а згодом перетворився у Східній Німеччині на «царя від культури» (*culture tsar*), за висловом Пітера Фріца (Peter Fritzsche)⁴¹. Бехер не шкодує суперлятивів в оцінці впливу вірша на колег-літераторів і пише про абсолютне захоплення та метаморфозу, яку спричинив «Кінець світу», вживаючи слово «метаморфоза» у значенні «преображення»: «Мені бракує поетичної сили, аби поновити вплив того вірша, про який говоритиму. Я перенапружу найсмівливішу фантазію моїх читачів, намагаючись змалювати чар, який ніс у собі вірш “Кінець світу” Якоба ван Годдіса. Здавалося, ці дві строфи, ці вісім рядків перетворили нас на інших людей, піднесли нас зі світу глухого міщанства, який ми зневажали, не знаючи, як із нього визволитися. Ці вісім рядків спокусили нас. Нова й нова краса відкривалася нам у цих восьми рядках, ми наспівували їй, бурмотіли, белькотіли, нахвистували, йшли з цими вісьмома рядками на вустах до церкви, сиділи, нашіптуючи їх на велосипедних перегонах»⁴². Бехер, безпосередній очевидець і літературний діяч експресіоністичної доби, також свідчить, що ціле покоління сучасників зазнало диводійного перетворення завдяки одному-єдиному двострофникові з катренів із кільцевою римою, компактність якого складає враження усиченості, не доведеності до кінця, раптової обірваності, мовби вже так сигналізуючи кінцесвітню безодню.

На відміну від Антонича, у вірші якого апокаліпса зарепрезентована у вигляді великої строкатої процесії гріхів і пороків, що закінчується в безодні, коли розверзається земля, «Кінець світу» ван Годдіса побудований значно камерніше. В Антонича домінує есхатологічність, споріднена з релігійно-міфологічними кінцесвітніми уявленнями, у яких, зрештою, робить структурні й образні запозичення, у ван Годдіса на перший план виступає ігровий вимір апокаліпси.

³⁹ Hoddis J. van. Weltende. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Weltende_\(Jakob_van_Hoddis\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Weltende_(Jakob_van_Hoddis)). (дата звернення: 20.04.2022). «Um 1950 sind lediglich noch das Gedicht *Weltende* und die sechzehn Gedichte umfassende gleichnamige Sammlung, die 1918 von Franz Pfemfert publiziert wurde, weiteren Kreisen bekannt».

⁴⁰ Buck Th. Jakob van Hoddis. S. 191.

⁴¹ Fritzsche P. Reading Berlin 1900. Harvard: Harvard University Press, 1996. P. 13.

⁴² Becher J. R. Das poetische Prinzip. Berlin: Aufbau-Verlag, 1957. S. 103–104: «Meine poetische Kraft reicht nicht aus, um die Wirkung jenes Gedichtes wiederherzustellen, von dem ich jetzt sprechen will. Auch die kühnste Phantasie meiner Leser würde ich überanstrengen bei dem Versuch, ihnen die Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht «Weltende» von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wussten, wie wir sie verlassen sollten. Die acht Zeilen entführten uns. Immer neue Schönheiten entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir pffiften sie vor uns hin, wir gingen mit diesen acht Zeilen auf den Lippen in die Kirchen, und wir saßen, sie vor uns hinflüsternd, mit ihnen beim Radrennen».

Якоб ван Годдіс – фундатор і найяскравіший представник ігрової апокаліпси в німецькомовному експресіонізмі. Саме ігрова складова апокаліпси – наріжний камінь соціокритичного функціоналу. Процесії в добу Антонича – передусім релігійно-християнські. Процесія в його вірші «Кінець світу» відсилає до біблійних міст, у яких взяли верх нечесність та розпуста і які за це були покарані руїною, занепадом, зникненням. Так, уже тут, біля самих джерел, місто й апокаліпса поєднані. І біблійна, і експресіоністична – урбанні, їхній лексичний та образний ряд законтатований на урбанній субстанції, на зіткненні структурованості та стихійності. Місто мислиться як порочне у своїй істоті.

Вже в першому рядку вірша «Кінець світу» ван Годдіса відбувається порушення звичного плину речей. Що означає «Із бюргера злітає капелюх»? Це – порушення норми, втручання стихії у структурованість міщанського побуту, конфронтація структурованості та стихійності (фізично-явищний вимір), порядку й хаосу (соціополітичний) і кроносу та хаосу (міфологічний). Кронос давньогрецької міфології – бог початку і кінця, який сполучає дві протилежності.

Капелюх – символ стабільності та стачечності. Ван Годдіс – виточений соціальний критик. Епоха міщанської стабільності добігає кінця, за зовнішньо-атрибутивною репутабельністю криється лукавість і нещирість міщанської світобудови, а позаяк нещирість, то й нестабільність. Бюргерство – храм на піску. Те, що в релігійних і міфологічних наративах набуває епопейного розмаху, у ван Годдіса діється за умовчанням, уся ця традиція у його вірші імплікативна, есхатологічний функціонал підпорядкований соціокритичному – критиці філістерства. Мало того, атрибут репутабельності та стабільності перетворюється на інструмент руйнування стабільності й урбаністичної субстанції як частини цієї стабільності.

Якоїсь миті ван Годдіс, вивільняючи демона стихії, вивільняє біблійні конотації, рекуруючи до потопу – однієї з головних сцен апокаліптичного наративу, яка на противагу абсолютній безмежності апокаліпси Івана Богослова виявляє не лише руйнівний, а й очисний (пургаторійний) та рятувальний виміри, причому рятувальний виразно домінує і є властивим змістом послання. Проте вже наступної миті вивільнена стихійність повертається назад у камерність, а разом із нею поновлюється ігровий вимір апокаліпси. Він промаркований і в найвирішальнішу мить найбільшого вербального остихійнення: всі страхиття, що діються, прочитані (*liest man*). Їхній статус газетного повідомлення послаблює есхатологічний незмір апокаліпси:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämmer zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken⁴³.

⁴³ Van Hoddis J. Weltende. Gesammelte Dichtungen. Zürich: Die Arche, 1958. S. 7.

Із бюргера злітає капелюх,
Щось свище дико і наводить жах,
Додолу валиться за дахом дах,
Потоп – чит. – вводить береги у рух.

Вже буря тууут, все море їй належить,
І дамби не витримують комизу.
Людей лоскоче панібратський нежить.
Трамваї падають з мостів донизу⁴⁴.

По-різному вирішуючи естетичне завдання, «Кінець світу» Богдана Ігоря Антонича і «Кінець світу» Якоба ван Годдіса також по-різному пропорціонують соціокультурний та есхатологічний функціонали.

REFERENCES

- Adorno, Th. W. (1951). *Kulturkritik und Gesellschaft*. In K. G. Specht (Ed.), *Soziologische Forschung in unserer Zeit. Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag* (pp. 228–240). Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften [in German].
- Antonych, B. I. (2009). *Povne zibrannia tvoriv*. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Anz, Th. (1995). Der Sturm ist da. Die Modernität des literarischen Expressionismus. In R. Grimminger, J. Murasov, J. Stückrath (Eds.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (pp. 257–283). Reinbek: Rowohlt [in German].
- Anz, Th. (2010). *Literatur des Expressionismus* (2nd ed.). Stuttgart: J. B. Metzler [in German].
- Becher, J. R. (1957). *Das poetische Prinzip*. Berlin: Aufbau-Verlag [in German].
- Buck, Th. (2010). Jakob van Hoddiss. «Weltende» (1910). In Th. Buck, *Streifzüge durch die Poesie: Von Klopstock bis Celan. Gedichte und Interpretationen*. Cologne; Vienna: Böhlau [in German].
- Cronin, A. (1996). *Samuel Beckett. The Last Modernist*. London; New York: Harper Collins [in English].
- Dickstein, M. (1997, August 3). «An Outsider to His Own Life», Books. *The New York Times*, 7, 11 [in English].
- Fan Hoddys, Ya. (1997). Kinets svitu. In T. Havryliv, *Zakony heohrafii* (p. 57). Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard [in French].
- Friedrich, H. (2006). *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch [in German].
- Fritzsche, P. (1996). *Reading Berlin 1900*. Harvard: Harvard University Press [in English].
- Heym, G. (1964). *Dichtungen und Schriften* (Vol. 1). Hamburg; Munich: Heinrich Ellermann [in German].

⁴⁴ Фан Годдіс Я. Кінець світу. Гаврилів Т. Закони географії. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. С. 57.

Hofmann, K. (2005). Poetry after Auschwitz – Adorno's Dictum. *German Life and Letters*, 58 (2), 182–194 [in German].

Ilnytskyi, M. (2009). Vid «dochasnoho svitla» do «surm ostannioho dnia». In *Bohdan Ihor Antonych. Povne zibrannya tvoriv* (pp. 6–7). Lviv: Litopys [in Ukrainian].

Johann, W. (2018). *Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte. Epistemata Literaturwissenschaft* (Vol. 892). Würzburg: Königshausen & Neumann [in German].

Kanetti, E. (2001). *Masa i vlada*. Kyiv: Alternatyvy [in Ukrainian].

Kiedaisch, P. (Ed.). (1995). *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam [in German].

Kyrylchuk, O. (2007). «Knyha leva» Bohdana-Ihoria Antnonycha v istoryko-retseptynomu aspekti. *Aktualni problemy suchasnoi filolohii. Literaturoznavstvo*, 17, 18–29 [in Ukrainian].

Mellors, A. (2005). *Late modernist poetics: From Pound to Prynne*. Manchester: Manchester Univ. Press [in English].

Milosh, Ch. (2007). *Rodynna Yevropa* (L. Stefanovska, Yu. Izdryk, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].

Moroz, I. (2012). Eksperymentatorstvo Bohdana-Ihoria Antnonycha v zhanri soneta. *Slovo i chas*, 3, 70–73 [in Ukrainian].

Ortega-y-Gasset, J. (1965). *Bunt mas*. New York: Vydannia Organizatsii Chotyriokh Svobid Ukrainy [in Ukrainian].

Raabe, P. (2001). *Jakob van Hoddis. Weltende. Die zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichte*. Zürich: Arche [in German].

Ruban, Ya. (2010). Osoblyvosti stuliu yak element avtorskoï svidomosti u poezii Bohdana-Ihoria Antnonycha. *Literaturoznavchi obrii: pratsi molodykh uchenykh*, 18, 86–91 [in Ukrainian].

Rühmkorf, P. (1978). Zur Teilnahmslosigkeit erstarrt. Jakob van Hoddis: «Weltende». In P. Rühmkopf. *Strömungslehre I. Poesie (= dnb 107)*. Reinbek [in German].

Skrypnyk, I. (2012). Kontsept knyhy v mifolohichnomu khronotopi tekstiv B.-I. Antnonycha ta B. Shultsa. *Slovo i chas*, 10, 12–23 [in Ukrainian].

Slyvynskyi, O. (2012). Bohdan-Ihor Antonych i polski poety-modernisty: literaturnyi dialoh u konteksti epokhy. *Slovo i chas*, 3, 74–83 [in Ukrainian].

Stefanovska, L. (2006). *Antonych. Antynomii*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

Van Hoddis, J. (1958). *Weltende. Gesammelte Dichtungen*. Zürich: Die Arche [in German].

Varych, N. (1999). Trantsendentnist yak osnova metaforotvorennia v poezii Bohdana-Ihoria Antnonycha. *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva*, 8, 173–180 [in Ukrainian].

Vietta, S. (1992). *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler [in German].

Wieczorek, St. (2009). Jakob van Hoddis. Weltende. In J. Emklaar, H. Ester, E. Tax (Eds.), *Schlüsselgedichte. Deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte: Von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan*. Würzburg. Königshausen & Neumann [in German].

Yakubchak, N. (2005). Poetyka lirychnoho tsyклу Bohdana-Ihoria Antnonycha. *Naukovi zapysky NauKMA*, 48, 24–31 [in Ukrainian].

Tymofii HAVRYLIV

*Doctor of Sciences in Philology, Senior Researcher
Senior Researcher Fellow at the Department of Ukrainian Literature
I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of NAS of Ukraine
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0277-2448>
e-mail: havryliv9@gmail.com*

TWO «END OF THE WORLD»: APOCALYPSE AS A CODE OF MODERN POETRY AND ITS FUNCTIONALS

The apocalyptic code of modernist poetry is studied on the example of the poem «The End of the World» by the Ukrainian modernist poet, a native of Lemkivshchyna Bohdan Ihor Antonych, and a poem of the same name by a German expressionist poet of Jewish origin, a representative of the apocalyptic Aesthetic, socio-critical and eschatological functionalities of the apocalyptic code of modernist poetry are singled out, characteristic verbal practices are analyzed, the connection between lexical-semantic level and the level of poetic semantics is highlighted, mechanisms of formation are revealed, a detailed figurative-semantic, contextual and cultural-historical analysis of apocalyptic themes was carried out, the cultural-reference field of apocalyptic speech of modernism was determined.

It is pointed out that expressionism subjects the religious apocalypse to a powerful reinterpretation, on the one hand secularizing the religious aspect, on the other – significantly expanding the field of reference by introducing signs and symbols of other cultures, beliefs, mythologies, and synthesizing a new apocalyptic vision space, does not claim the quality that was decisive for the Christian apocalypse. It is argued that expressionism transforms the apocalypse from eschatological inevitability into a capacious, semantically rich cultural code as a set of symbols and meanings, as well as their combinations, that through language (language of words, image language, language of spatial objects, language of acoustic and visual units) world.

The formally and figuratively diverse, substantially, however, homogeneous poetics of apocalyptic visionary work developed in expressionism has been studied. It is established that 1) the apocalypse appeals to the elements, returns the world, in particular the world of figurative speech to the essential – water and fire, the thunder of heavenly heights and the roar of the earth's depths; 2) signs and symbols of culture are superimposed on natural elements, the latter is dynamized, the purpose of which is to calm them down, to involve them in the apocalyptic algorithm; 3) symbols and signs of culture lose the centuries-old stabilizing semantics and return to dull essence.

Methods of textual, contextual, functional, poetic, semantic analysis, hermeneutic and poststructuralist methods are used.

It is noted that Bohdan Ihor Antonych's «The End of the World» and Jakob van Goddys's «The End of the World» also solve socio-cultural and eschatological functionalities in different ways.

Keywords: modernism, expressionism, apokalypse, code, functional, reference field.