

Анна Біла

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД:

ПОШУКИ. СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ



«СМОЛОСКІП»



Анна Біла — поет, критик, літературознавець, доцент Донецького національного університету.

Авторка праць з історії та теорії літератури, монографії «Образ автора в ліриці Івана Франка» (2002), поетичних збірок «Відбиток» (2000), «Pas de chatte» (2001), «Субмарина для Марінетті» (2002).

Учасниця літературного угруповання «OST» та Асоціації українських письменників.

Книгу А. Білої я читав із задоволенням і зацікавленням. Від початку до кінця — це зразок ясного і софістикованого мислення. Це подих свіжого повітря в українському літературознавстві, остаточне стертя тих радянських упереджень і стереотипів, які несправедливо трактували український авангард як щось антинародне і антикультурне. Інтелегентно написана, без зайвого надуманого жаргону, але з сучасним підходом і термінологією, ця книга являє собою справжній вклад у науку про український авангард.

Олег Ільницький,
Альбертський університет
(Канада)

В українському літературознавстві такої повної й науково опрацьованої монографії на цю винятково цікаву, всеохоплюючу й донедавна ще табу-тему не було. А. Біла у своїй праці охопила все найважливіше, що стосується українського літературного авангарду, його напрямів (футуризм, конструктивізм, експресіонізм, сюрреалізм), їх реалізацію, інтенсивність, реценцію та ін. Саме цей комплексний і в значній мірі критичний підхід в опрацюванні цієї цікавої й дотепер ще мало вивченої проблематики, і становить справді наукову вартість її дослідження.

Микола Неврлий
(Словаччина)

Праця А. Білої — унікальне, єдине у своєму роді і вельми перспективне дослідження, яке може стати надійним фундаментом для подальших розвідок у цьому напрямі. Низка положень роботи змушує по-новому побачити ситуацію українського мистецтва першої половини ХХ століття і викликає масу асоціацій у зв'язку з аналогічними явищами у східноєвропейському мистецтві цього часу. Надзвичайно важить те, що А. Біла розглядає літературні факти у безпосередньому зв'язку із синхронними процесами в інших мистецтвах — в образотворчому, театральному. Лише так і може бути осмислений комплекс ідей авангарду.

Григорій Коваленко,
Державний інститут мистецтвознавства
(Росія)

Анна Біла

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД:

ПОШУКИ, СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ

Анна Біла

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД:

ПОШУКИ, СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ

Київ
«Смолоскип»
2006

ББК Ш34(4УКР) (=411.4)6*002.281

Б 61

У монографії розглядаються становлення, теоретичні засади і практичні надбання українського літературного авангарду. В колі уваги дослідниці – типологічні риси ідеологічно-естетичного руху, контекстуальні особливості функціонування авангардистських стильових напрямів, таких як футуризм, конструктивізм, експресіонізм і сюрреалізм, проблема стильових ерзаців і специфіки проникнення інноваційних принципів «лівого мистецтва» у паралельні художні дискурси. У монографії використано широкий фактичний матеріал, що дає змогу унаочнити взаємозбагачення художніх практик в авангарді і плідність естетичного експерименту в ХХ столітті.

Для літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, широкого загалу читачів.

*В художньому оформленні обкладинки використано роботу
Валера Бондаря «Св. Покрова», 2002 р.
(скло, олія, темпера).*

ISBN 966-8499-44-1

© Біла А., 2004, 2006
© «Смолоскип», 2006

ЧАСТИНА 1

КОНЦЕПТОЛОГІЯ
АВАНГАРДУ

*... Це – сретичне мистецтво,
з яким читацька маса
ніколи не зможе примиритися,
яке ніколи не матиме широкого впливу,
яке ніколи не створить зразків
загально визнаної краси.*

«Сборник нового искусства», 1919

Авангардизмові як художньому та ідеологічному явищу першої половини ХХ століття присвячено значну кількість досліджень у європейському літературознавстві, мистецтвознавстві й соціології. Сьогодні можна говорити про багатоетапний процес рецепції історичного авангарду в Європі, процес, який насправді був не лише явищем теоретичного порядку, а поставав як наслідок активного діалогу з сучасністю. Якщо перший етап авангардизму (умовно обмежуємо його 1910-ми роками) прокотився наче «космічний вихор» (М. Бердяєв) – і відповіддю на нього були шок, нерозуміння, обурення і негачія, то поступове завоювання географічного і часового простору зрілим авангардом (1920-і роки) і продукування нових оригінальних стильових гілок (напр., конструктивізму й сюрреалізму) змусило культурну спільноту визнати за авангардизмом право на життя.

Ця хвиля авангардного руху, що припадає на період до Другої світової війни, надзвичайно багата на маніфестографію, публічні акції, викриття суперників і «самовикриття», а також на теоретичні дослідження і практичні експерименти, які часто взаємоперетинаються, перебуваючи на межі нових технологій, психологічних відкриттів і власне художньої творчості. Більшість авангардистських пошуків була матеріалізована у виставках, публікаціях, театральних постановках, що дозволило новому поколінню у 1950–60-х роках реалізувати проекти «повного зібрання», або «документів» історичного авангарду. Беремо ці поняття в лапки тому, що сам жанр «повного зібрання» суперечить духові авангардного руху, який зосереджений на

сучасності, а не категоріях минулого і пам'яті. Особливо виразно «сучасність» маніфестувала у репліках італійських футуристів. Більшості з нас немає і трохи менше, ніж на добрий десяток літ. Нам стукне сорок, і тоді молоді й сильні хай викинуть нас на звалище, як обтяжливий непотріб» [482, с. 162]. Досягнення історичного авангарду не стали непотребом, а, подібно до будь-якого значущого культурного факту, що відбувся, перетворились на художній і теоретичний документ доби.

Завдяки «спадкоємному» поколінню і діяльності самих авангардистів у 1950–60-х роках побачила світ значна кількість аналітичних досліджень, присвячених дадаїзму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму [843; 857; 860; 863; 865]. Низка цих робіт завдяки перекладам і рецензіям стає доступною радянському читачеві [230; 400; 405]. Посилена увага до не надто віддаленої в часі спадщини авангарду зумовлюється активізацією руху «невдоволеної молоді», виникненням поп-арту, театру абсурду, новим етапом у розвитку абстрактного мистецтва, – ситуацією *сповільненого повтору* нерозроблених або напіврозроблених теоретично-технічних концептів історичного авангарду. Живий інтерес покоління 1960-х років зробив авангардизм об'єктом посиленої уваги, адже через осмислення колізій попереднього етапу руху це покоління намагалось осягти природу і перспективи теперішнього мистецтва. Упорядкувавши «основний архів» руху, дослідники зосередились на висвітленні окремих аспектів авангардистського світогляду: проблемі розуміння науково-технічного прогресу, значенні фрейдизму, питанні традиції. Чимала роль у вивченні семіотики авангардизму (передусім відношення до дискурсу влади) належить Р. Барту [44–49].

У 1980-і роки шальки терезів в оцінці історичного авангарду різко хитнулись у бік естетичного додання залежності від «проблематичної спадщини». Як зазначає Н. Кислова, оглядаючи західні публікації 80-х років, «нова хвиля» привносить у мистецький дискурс прагнення «відновити сам статус творчості як автономної професійної діяльності, що має свої власні цілі й завдання... – статус, значною мірою підірваний практикою і теорією авангарду» [323, с. 203]; покоління 80-х має на меті зняти опозиційність між поняттями «авангард» і «традиція» і відно-

вити лінію «історичної спадковості» [556]. У контексті художніх пошуків виникає особливий тип рецепції – постмодерністський; постструктуральний. Ці цінні мистецьких «правд» і для якого історичний авангардизм відкривається як один з культурних текстів. У цей же час зростає потреба розглядати авангардистські стильові гілки як національні версії з особливою етнокультурною специфікою [792; 842; 850].

В українській науці авангард як дискурсивне явище дотепер не був об'єктом системного аналізу. Перші спроби рецепції авангарду здійснили М. Сулима [704; 706], Д. Наливайко [529], Г. Вервес [122], О. Ільницький [295; 296], С. Павличко [563] і М. Шкандрій [866]. Слід наголосити, що авангардизм як мистецький та ідеологічний рух зацікавлює більшість українських дослідників не безпосередньо, а найчастіше в контексті проблеми зміни тенденцій художнього мислення [183; 523; 493], специфіки проекту модернізації культури [563] і в контексті міжкультурних взаємин [515]. Дослідження С. Павличко і В. Моренця, на нашу думку, особливо значущі як відповідний пункт аналізу українського авангарду, оскільки презентують загалом заперечувальний, апофатичний підхід, який цілком правомірний на першому етапі аналітичного осмислення, але в процесі безпосереднього ретельного вивчення мусить трансформуватись у стверджувально-поліфонічну концепцію об'єкта.

Більш толерують авангардизм (а передусім одну з його стильових гілок – футуризм) вітчизняна дослідниця творчості М. Семенка Г. Черниш [779] і діаспорні вчені – М. Шкандрій [866] і О. Ільницький [849]. Згадані дослідники виявляють зацікавлення структурними особливостями панфутуристичної концепції, оцінюють питому вагу мистецького та ідеологічного компонентів авангардистського руху.

Багатолітня копітка робота О. Ільницького над збиранням і аналізом фактичного матеріалу увінчалась фундаментальною монографією «Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study» (1997 р.; перевидана в Україні у 2003 р.), в якій простежуються витоки футуризму, групові «міграції» і творчий внесок найоригінальніших представників цього стильового напрямку. Розуміння національних і понаднаціональних рис

авангардного руху підводить дослідника до слухного міркування про те, що авангард гостро осмислює попередників і сучасників, «і його історія та артистична практика резонує на це осмилення багатою інтертекстуальною атмосферою» [849, с. XVII]. Корпускулярний підхід, застосований О. Ільницьким у дослідженні, дозволив уперше зібрати розпорошений фактичний матеріал (хоча зовсім безпідставно, на наш погляд, мінімум уваги приділено поетам «Нової Генерації» – історика літератури може зацікавити вже сам аспект «епігонства» і наслідування культуртрегерові) і підготувати ґрунт для аналітичного, «хвильового» підходу. Адже «...досліджуючи систему, ми в певний момент часу постаємо перед альтернативою: або вивчати, що вона становить собою зараз, заглиблюючись у різноманітні подробиці (аналогі: корпускулярний підхід, визначення координати), або шукати деякі загальні ритми її життя, намагаючись визначити її майбутнє (хвильовий підхід, визначення швидкості)» [578, с. 5]. Щоб уникнути подібної небажаної корпускулярності, необхідно обрати предметом наступного аналізу саме *ритм* авангардистської системи, тобто *стильові тенденції* її розвитку.

Особливого значення сьогодні набуває перевидання архівних матеріалів і «класичних творів» українського авангарду, – у зв'язку з цим найбільш вагомим є корпус текстів з коментарями «Український футуризм. Вибрані сторінки», упорядкований М. Сулимою [741], і художні альбоми: «Avantgarde and Ukraine» [840], «Український авангард 1910–30-х років» (що містить також вибрані статті) [740].

Досягнення російських дослідників у напрямку вивчення авангардизму є ґрунтовнішими. Сьогодні можна говорити про три етапи рецепції російського авангарду. Перший – період подвижницької діяльності й ретельного збирання автентичного дискурсивного матеріалу (чернеток, записників, ескізів Маяковського, Кручених, Гуро, Лисицького, Малевича, Родченка), передусім в архіві Миколи Харджієва, а також в інших родинних архівах (Малевича, Богомазова, Екстер, родини Синякових, Бурлюків). Механізм цього накопичення авангардної емпірики висвітлюється у спогадах сучасників – почасти в роботах В. Шкловського, М. Мейлаха [492; 640], почасти в біографічних портретах Ю. Анненкова [28; 29], спогадах Б. Лівшиця [457]

і В. Каменського [312], а також в оглядових історико-літературних дослідженнях другого періоду – 1960–70-х рр. – В. Маркова, М. Харджієва, М. Мейлаха [854; 855; 759]. Знакові роботи цього періоду, які окреслюють історико-культурний контекст доби, що дав поштовх для народження авангардизму в Росії, є підвалинами теперішніх літературознавчих і мистецтвознавчих робіт про авангардний рух.

При зіставленні західноєвропейського, російського й українського теоретичного доробку з розглядуваної проблеми стає очевидним, що вітчизняні дослідження або ігнорують авангардизм як оригінальний мистецький рух, або не відзначаються систематичністю і ґрунтовними аналітичними узагальненнями. Це зумовлює потребу осмислення різноманітних поглядів і підходів з метою теоретичного синтезу уявлень про історичний авангард як типологічне явище.

Подібна спроба синтезу концептуальних аспектів авангардного руху може видатись практично неможливою як історикам літератури, так і критикам мистецтва. Оскільки кожне покоління науковців намагалось оновити рецепцію явища (цілеспрямовано або в контексті полеміки щодо невирішених теоретичних питань) і натрапляло на ідеологічно-риторичні «пастки» – словесні й поведінкові жести, найчастіше у вигляді неґацій, що змушувало вчергове «відповідати» на авангардистське «послання». Симптоматичною у цьому зв'язку є мотивація А. Крусанова, упорядника літопису «Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор)», писати «історію життя», а не «історію творчості», бо «ще одна суб'єктивна оцінка навряд чи допоможе пояснити феномен російського авангарду» [395, с. 4]. Пересторога дослідника доречна, якщо враховувати, що аналітичне вивчення авангардизму в Росії має тридцятилітню історію, тоді як українське літературознавство сьогодні не може похвалитися жодним системним дослідженням. Настанова на аналітичне осмислення українського літературного авангардизму і передбачає розгляд теоретичних аспектів авангардного руху як явища типового для більшості європейських країн 1910-х – 1920-х років, а отже, розгляд типологічних його рис. Звернувшись до такої «нової» рецепції «старого авангарду», ми побачимо і «відкриті питання», і «пробуксовування» традиційної методології вивчення авангардного руху.

1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ АВАНГАРДИЗМУ

З перспективи часу початок ХХ століття сприймається як надпотужний вибух, що був підготовлений багатьма духовними чинниками. Звертаючись до мистецьких явищ цього періоду, дослідник не може оминати розгляду глобальних світоглядних перетворень, які матеріалізувало покоління межі століть. Ці перетворення стали об'єктом вивчення багатьох філософських, історичних та літературознавчих шкіл; більше того, надавши цим школам енергетичної, теоретичної та психологічної поживи, вони виконали роль своєрідної відправної точки і, ширше, – концептуальної матриці. Сліди такої інтерпретації об'єкта дослідження знайдемо в практиці Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Бодріяра, Р. Барта, Ж. Лакана.

М. Грушевський, як представник соціологічного напрямку вітчизняного літературознавства, небезпідставно наголошував на потребі уваги до творів, що «характеризують словесну творчість свого часу, естетичні вимоги і провідні ідеї громадянства» [178, с. 49]. Вагомість соціального дискурсу як інтенсивного каталізатора, а часом і формотворчої основи сьогодні очевидна. Втім, коло наших інтересів є ширшим – *комунікативний дискурс* останнього десятиліття ХІХ ст., що включає такі компоненти, як мода (у широкому розумінні – на літературу, філософію, психологію), ідеологія (як чинник перспективних дискурсів – політичного, культурного), особливості комунікативної «сітки». Завдання, яке ми ставимо перед собою в цьому підрозділі, – окреслити психоментальний образ людини кінця ХІХ ст., щоби виявити комунікативні канали, які уможливили генерування модернізму і авангарду.

Сформувавшись за ренесансної доби, гуманізм як комплекс цінностей, що презентує вільнодумну свідомість (суспільно-політичну і громадянську) і характеризується стихійним, людськоземним індивідуалізмом, педагогічним та побутовим утопізмом протиставленим авторитарному суспільству [464, с. 109–111], протягом кількох століть сягнув свого технічного, раціонального апотеозу – Просвітництва – і неминуче почав деформуватись. Як зазначає О. Ф. Лосєв, процес деформації розпочався

не в надрах самого ренесансного світогляду, оскільки за природою цей світогляд мав гетерогенну структуру. Саме тому «вже в епоху Ренесансу були висунуті і частково продумані рішучо всі напрями буржуазної естетики, які надалі характеризували собою цілі епохи, але тут вони поки що спорадично виникали і гинули в загальному хаосі земного самоствердження» [464, с. 52]. Європейський гуманізм, підґрунтям якого був християнський неоплатонізм, переживає поступову і неминучу еволюцію у цивілізаційному світі, змінюючи духовне осердя (вже неактуальне для нової епохи), але експлуатуючи «старі» культурні смисли. Наприкінці XIX ст. він презентований масивом класичної європейської спадщини, яка може бути осмислена як *гуманістичний наратив*, котрий, мавши безсумнівний авторитет, все далі відсувається в історичне минуле [199].

Криза старої Humanitas як відправний фактор формування базових для початку XX ст. дискурсів – К. Маркса, З. Фрейда, Ф. Ніцше (в радянській рецепції 1980-х років «трьома китами» минулого століття названі інтуїтивізм, фрейдизм та екзистенціалізм [405, с. 158]) – потребує глибокого і систематичного вивчення не лише тому, що дала життя ембріону нового мистецтва і нової людини, а також завдяки здатності репродукувати все новіші культурні гібриди. Не претендуючи на всебічне висвітлення згаданих концепцій, зупинимося на принципових моментах.

1.1. Ф. Ніцше і ніцшеанський дискурс

Концептуальні положення робіт Ф. Ніцше чи не найбільш рельєфно відобразили кризу великого європейського наративу і, відповідно, *людського* як базової його категорії. Звертаючись до Ніцше і знаходячи підтримку в його роботах, «ніцшеанці» різних гатунків не завжди глибоко усвідомлювали багатоаспектність проблематики таких різноспрямованих робіт, як «Несвоєчасні думки», «Людське, надто людське» і «Так казав Заратустра», тим паче – іманентну варіативність тексту Ніцше. На це особливу увагу звернув шанувальник німецького мислителя К. Ясперс: «Глибокий потік цього філософування, що перетинає нашу епоху, так і не був помічений натовпом. Ось правдивий стан речей: публіка перетворила цього філософа у збірку

загальних місць, може бути, і спровокованих якимись аспектами його філософії, але такими, що не становили її суті» [833, с. 85]. В роботі 1920-х років «Ніцше і християнство» Ясперс розглянув проблему відношення концепції Ніцше до церкви і релігії, патос нігілізму, образ Ніщо. Підкреслюючи, що особливість філософського мислення Ф. Ніцше полягає у скеруванні свідомості сприймаючого до постійного руху, динаміки думання для досягнення такого «мислення, що не завершується, але тільки розчищає простір, не створює твердого ґрунту під ногами, але тільки робить можливим невідоме майбутнє» (курсив автора. – А. Б.) [833, с. 84], дослідник наголосив: внаслідок такої «поруватості» концепції зростає ймовірність «спрощення» положень, які послідовники Ніцше розуміють як концептуальні (імперативні, застигли, а отже – антиніцшевські).

Виступаючи проти церкви і християнства, Ніцше спирається на християнське підґрунтя: єдність картини світу віруючого потреба осягнення істини, моральний імператив людини (у віруючого зумовлений присутністю божественного), – але ці основи позбавлені в мислителя своєї трансцендентної суті, адже людина більше немає жодного стосунку до Бога. «Ніщо не є істинним, усе є дозволеним» (Ніцше), на думку Ясперса, є тезою багатозначною, але надто привабливою для всіх зневірених. Вона вивільняє фанатизм заради фанатизму («насильство в нього не потребує жодного узаконення, жодного змісту, а саме в якості влади та її діяльності постає змістом» [755, с. 169]), але також відкриває нове поле розвитку надлюдських можливостей, закладених у людині. Цей «нігілізм сили» є водночас і деструктивним, і творчим. Для самого Ф. Ніцше він був поворотною точкою до людини нового світогляду, що може прийти на зміну деградууючому християнству і, як «його спадкоємець, перевершити християнство за допомогою того вищого рангу людського існування, яке християнство ж і виростило...» [833, с. 74]. Втім, «поруватість» і динамізм положень Ніцше (Б. Рассел справедливо наголошує, що Ніцше «не був творцем жодної онтологічної теорії» [624, с. 881]), потрапивши на подібний нестійкий ґрунт масової свідомості, призвів до приміфивізації, в результаті чого ідея надлюдини втратила свій еволюційний сенс і злилася з потягом до «нігілізму сили», оскільки «людина

усвідомила свою могутність – усвідомила себе рівною самому богу... залишилася на самоті зі своєю могутністю і своєю людською слабкістю» [24, с. 3].

«Спрощення» ключових ідей Ніцше стає очевидним, якщо звернутися, наприклад, до робіт М. Євшана. «Нам треба більше розмаху, більше безумства, більше оп'яняючого шалу: для того, щоб остаточно скинути з себе останки крамарської тверезости наших батьків, а полюбити розмах всього великого і гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого ширшого руху, що йде до виявлення індивідуальности», – пише М. Євшан у відомій статті «Боротьба генерацій і українська література» [249, с. 53] і не помічає, як позбавляє такої можливості (виявлення індивідуальності) своїх сучасників – молодомузівців, І. Франка, М. Семенка. Тому важко погодитися з думкою М. Наєнка про цілковиту переорієнтацію української культури у доробку представників «Української хати» [528, с. 142], адже ні широке цитування Ф. Ніцше, Г. Ібсена, Ш. Бодлера, ні *свідома* орієнтація на європейські естетичні зразки межі століть не дали хатянам ґрунтового відчуття історичного повороту. (Подібне «непорозуміння» з концепцією Ніцше спостерегла С. Павличко, коментуючи реакцію Лесі Українки на ніцшеанські захоплення О. Кобилянської [563, с. 48]).

Ідея людини-линви між тварною істотою (ви-твореною, грішною і залежною від креатора) і надлюдиною [547] звузилася до моністичного сприйняття світу, і в цьому сприйнятті визначились: 1) категорія краси і вічних цінностей; 2) волюнтаристичний кут осягнення (і насадження) цих категорій. Ідеї рухливості та еволюціонування людини в процесі звільнення від моральності шляхом критики цієї моральності увійшли, у випадку з М. Євшаном, у несформоване, нестратифіковане українське національне тіло і спростилися до потреби часткового повороту («перегляд [нової естетики] *під кутом зору*» (курсив мій. – А. Б.) [528, с. 142]), а не докорінної зміни вектора мистецького дискурсу.

На більш ґрунтовному рівні «засвоєння» ідей Ніцше спостерігаємо у німецькому монізмі, хоча й тут очевидним є передусім енергетичний «заряд» концепції: «...Велика, безсмертна справа його [Ніцше] життя досягає вершини в тому, що він іде

до самого підґрунтя найтонших поривів життя... піддає серйозній критиці... всі моральні цінності і етичні уявлення на підставі світогляду і досвіду, отриманих у такий спосіб» [150, с. 17–18]. У 1909 р. Г. Гессе у своїй доповіді апелює до людини, що формується – «людини духу», наголошуючи, що саме аспект динамічної мінливості людини є найвагомим концептом Ніцше. «Щоби його творчість зробити уповні приступною розумінню, потрібний великий, всеохопний виклад...», – констатує він і надалі звертається до символічно-алюзивного рівня «Заратустри»: адже сьогодні ми можемо лише вступити у текст Ніцше, як «у храм вражаючої, незрівнянної краси, зведений цим Великим Зодчим нових ідеалів, нових цінностей для нового покоління» [150, с. 18]. (Цікавим для нас є відчута Гессе потреба *всеохопного викладу*, – німецький письменник, по суті, передчував творення нового мистецького і філософського *наративу*, що приходив на зміну старому, гуманістичному). Шукаючи пояснень природі творчості у психоаналізі, Г. Гессе у 1918 р. з ностальгією згадує «духовний досвід Ніцше, нерозгаданий, неповністю «спожитий» сучасними умами. Саме лише підтвердження і уточнення психологічних пізнань і найтонших передчуттів Ніцше було б для нас дуже цінним» [151, с. 400]. Вагання Гессе є дуже характерною позицією людини першого десятиліття ХХ ст. Це вибір між двома однаково вагомими дискурсами, ніцшеанським і фрейдистським, однаково значущими, але концептуально відмінними.

Існують усі підстави говорити не лише про «філософські витоки модернізму» в працях Ф. Ніцше [786, с. 35], а про розгортання наприкінці ХІХ ст. самостійного культурного наративу, організованого низкою концептуальних положень Ф. Ніцше ідеї діонісійсько-екстатичної творчості, чоловічого начала мотивів долання меж (сприйняття, мови, сакрального) і постійного повернення [180, с. 119], теми імморалізму («за межею добра і зла»), осмислення міфу як умови існування будь-якої культури [188, с. 102]. Наративу, динамічний, метамовний рівень якого спростився або «розсіявся», за влучним виразом М. Зубрицької [283, с. 41], у мистецькому і філософському дискурсі ХХ ст. витворюючи індивідуальні та колективні інтерпретації (що буде простежено на конкретних прикладах) і формуючи головні

емоційну ноту всього століття – ноту тотального заперечення, принцип нігілізму як відмови від компромісу зі старою мораллю. Надалі комплекс ідей Ніцше, трансльованих у текстах ХХ ст., які «заклали філософський дискурс модерності» [563, с. 14], ми будемо називати культурним дискурсом Ніцше.

1.2. Фройдистський і марксистський дискурси

Психоаналіз З. Фрейда зняв табу з актуальної для ХХ ст. теми сексуального, драматизувавши сферу «приватного життя» представника середніх класів, «піднісши її до рівня античної трагедії» [190, с. 162]. Фройдизм поступово просотався у всі сфери людського існування, «сплітаючи» переконливу модель міжкультурної «мови» зі своєрідними смислами і кодами. Як зазначає дослідник неоавангардизму Ю. Давидов, гра на донедавна табуйованих натяках тепер «перестала бути елітарно-аристократичним заняттям небагатьох... до неї було заохочено переважну більшість, що не могло врешті-решт не призвести до певних змістових, теоретичних трансформацій у лоні фройдизму» [190, с. 163].

Передумови виникнення фройдистського і марксистського дискурсів є подібними. І психоаналітик, і філософ висунули концепції нового прагматизму. Якщо для Ф. Ніцше характерним є підхід до своїх робіт як до спроби «філософії життя», постійного формування (людина як «Бог, що постає» [549, с. 376]), то марксизм і фройдизм є інтерпретаційними концепціями зі сформованою ідеєю світу або ідеєю людини, залежної від позасвідомих імпульсів. Принципово пошуковий адетермінізм Ніцше вступає в бінарну опозицію до детермінізму Маркса і Фрейда. Втім, це тільки один з аспектів співвідношення трьох найвагоміших наративів ХХ ст. Між ними водночас існує глибока кореляція, оскільки вони об'єднані темою заперечення цінностей (християнських, морально-етичних, трансцендентних та ін.) і мають за відправну точку філософський нігілізм.

Дуже цінним є спостереження К. Ясперса щодо природи ніцшеанського нігілізму, оскільки це цілком справедливо щодо марксизму і фройдизму. На його думку, саме ідея творіння, ідея Бога і потяг до істини, організують «всеохопну, приведену в рух питомо екзистенційним потягом науки» [833, с. 67].

У концепціях Ніцше, Маркса і Фройда наука остаточно звільняється від ідеї Бога і творення, і потяг до істини, пізнання (підсилений діонісійством у Ніцше, детермінізмом – у Маркса і Фройда) стає імморальним. Як наслідок тотального філософського нігілізму з'являється космополітичне світовідчуття; фундаментальне «у пролетаріату немає батьківщини» можна прикласти і до Заратустри, не кажучи про абстрактні схеми людини в психоаналізі.

Властивість дискурсів утворювати між собою кореляції визначена їх особливістю претендувати не на ревізію і реставрацію текстів «Великого нарративу» Humanitas (християнства, платонізму, психології Штейнталя), але на докорінну зміну системи координат європейської людини, роз'яснюючи попередній нарратив культури / філософії / психології і тут-таки його знешкоджуючи цим роз'ясненням. Претензія на революційний перегляд онтологічних основ визначає схильність цих трьох дискурсів до маніфестативності, буквральності (простого вирішення складної проблематики), систематизації нібито «безформного» [271, с. 33] і до застосування символічних конструктів.

Загальний епістемологічний «зсув», що відбувся наприкінці XIX ст. завдяки марксизму і фройдизму, як пише Р. Барт, був найвагомим переломом нової доби, адже «жодних інших рішучих змін з того часу не відбулося... ми ось уже сто років як зайняті повторенням перейденого» [49, с. 413–414]. Сфера підсвідомого, осмислена в соціологічному плані Марксом, а в психологічному – Фройдом, відкривала можливість розглядати «справжні мотиви» людської діяльності, що переломлюються в колективній та індивідуальній свідомості у формі «ідеології» або «уявного»; це також викликало потребу роботи з мовою і текстами – як «охоронцями» підсвідомого – на стику різних дисциплін [49, с. 413]. (Доречно припустити, що ніцшеанський дискурс виступив культурологічною основою модерністського; марксистського і фройдистського – авангардного, більш радикального. Що зумовлено різним ступенем «абсорбції» того чи іншого нарративу, а також придатністю до практичного його застосування в тих чи інших умовах).

Ніцшеанський дискурс, заперечивши священне, яке перебуває за межею цього світу, зазіхнув на знищення релігійної лю-

дини [244, с. 107]. Постала арелігійна людина, переконана, ніби вона сама «витворює себе». Втім, на думку М. Еліаде, залишки ритуальності характеризували і цю арелігійну людину. Концепт сакрального продовжує проникати у філософські ідеї, соціально-політичні рухи, економічні теорії, зокрема і в структуру марксизму. Міф про визвольну, місіонерську роль пролетаріату, «страждання якого мають змінити онтологічний статус світу» [244, с. 108], міф як продукт несвідомого, проявився і в структурі оригінальної концепції Маркса, і в численних модифікаціях, окреслених поняттям «марксизм», стимулювавши «очевидність» і «природність» концепції, адже «історично змінні факти були тут зведені до рангу вічних» [44, с. 111]. Природний хід історії було заперечено і як очевидну закономірність проголошено псевдофізис – ідею людської (психічної, волюнтаристської, колективної) домінанти в історичному русі. (Нагадаємо, що в гуманістичній концепції людина перебувала в постійному зв'язку з Природою, натуральним; новітній час відкривається тотальною машинізацією – відбиранням у природи влади над людиною).

3. Фройд припустив, що людське Его є «пасивною сутністю, не наділеною власною енергією або силою, і тому воно урухомлюється лише завдяки зовнішнім щодо нього силам, локалізованим або в Ід (несвідомому), або в довколишньому середовищі» [619, с. XV]. Фройд, на думку структураліста Р. Барта, «розглядав психіку як щільну сітку відношень еквівалентності, відношень *значущості*» (курсив автора. – А. Б.) [44, с. 77]. Один з аспектів відношення становить явний смисл поведінки, другий елемент – прихований, або дійовий, смисл, а третій є результатом кореляції перших двох елементів. Звідси, за Бартом, особливості топології фрейдизму – це не опозиція зовнішнього і внутрішнього або тілесного «верху» і «низу», а топологія «лиця» і «вिवороту». При чому «лицева» і «вिवорітна» сторони постійно міняються місцями, «обертаючись довкола чогось такого, чого немає» [44, с. 77]. Концепція Фрейда була принципово децентрична, його відкриття «не підмінює колишній центр, абсолютний суб'єкт, що ставав чистим фантомом, і не намагається те, що постає як оманливе, підтвердити якоюсь іншою реальністю» [243, с. 350]. Загибель декартівського мислячого суб'єкта з початком активного побутування фрейдизму була однією з причин занепаду наративу Humanitas.

Саме фройдизмові – у різних теоретичних видозмінах, на нашу думку, довелось відіграти найвагомішу роль у становленні авангарду як мистецького руху. Особливо значущим, крім згаданого світоглядного перелому (тісно пов'язаного з історичним тлом епохи), видається вплив фройдизму на усвідомлення новою людиною свого мовомислення. Вміст психічного, на думку З. Фрейда, є наскрізь ідеологічним: «Від неясної думки неясного, невизначеного бажання до філософської системи складного політичного заснування ми маємо неперервний ряд ідеологічних і... соціологічних явищ» [135, с. 21]. Наслідком фройдистської проекції індивідуального психічного на колективне соціологічне постають, на думку М. Волошинова, численні умоглядно-спекулятивні концепції третього періоду фройдизму – «травми народження» в роботах О. Ранка, «колективного підсвідомого» в дослідженнях К.-Г. Юнга, – які були суб'єктивними психоаналітично-філософськими (а іноді і культурологічними) інтерпретаціями біо- і соціологічного існування людини.

Як іронізує Волошинов (псевдо-Бахтін), «смішно було б припустити, що всі ці маси прибічників Фрейда – спрагли зцілення пацієнти психіатричних клінік» [135, с. 5]. Мода на фройдизм зумовлена, в першу чергу, тим, що психоаналітична концепція заторкнула проблему *витіснених бажань*, пов'язаних з переживаннями людиною своїх *статі і віку* [135, с. 6–7]. Подібний біологічний детермінізм знайшов панацею – позбавлення психологічних (творчих та інших) травм через метод «озвучування», «виговорення», що у фройдизмі ототожнюється з катарсисом – звільненням від витісненого у підсвідоме ізольованого «комплексу» заборонених (Его, соціумом) бажань. Озвучити процеси підсвідомого означає зробити їх набуток свідомості і, в певному сенсі, виправдати перед цензуруючим «Я» і суспільством.

Розуміння мови підсвідомого як істини, осяяння, а офіційної мови як цензора й обману зробило мовомислення осередком дискурсивних конфліктів, а відтак центральним питанням в авангардизмі. Це бажання «схопити» і «розвінчати» невловне. Ніщо спричинило дадаїстське руйнування мови як соціально узаконених смислів і появу мовних футуристичних експериментів.

ментів, переслідувало сюрреалістів з їхньою практикою автоматичного письма як панацеї свободи, а в неоавангарді призвело до філософії мовчання, усвідомленої як поведінкового та екзистенційного вибору. Проблема знищення мови або звільнення від її соціалізуючої, несвідомої енергії, здатної постійно збільшувати нові й нові конотації, була також проблемою *ідеологічного характеру*, адже звільнитися від мови означало звільнитися від ідеології. Водночас будь-яке скасування мови, за Р. Бартом, суперечливо співіснує з її звеличенням: «Повстання проти мови за допомогою самої мови невідворотно впливає у прагнення вивільнити «вторинну» мову, тобто глибинну, «анормальну» (непідкорену нормам) енергію слова...» [47, с. 292]. Війна авангарду з мовою набула такої систематичності, що стала однією з його типологічних рис.

Спрощення соціально-економічної концепції Маркса (як і психоаналітичної – Фрейда), а також філософії життя Ніцше, як ми спостерегли, стало можливим завдяки іманентним особливостям цих дискурсів, що вели свою генеалогію від ассірійського чи нордичного міфів або пристосовували архаїчну символіку (що характерно для Фрейда), а через те могли бути «складені» або реставровані у зворотному порядку – свідомістю звичайного обивателя – і тим більше припасовані до вимог ідеологічного руху.

На початку ХХ ст. виникали насправді сприятливі умови для ідеологізації та «омасовлення» глибоких, але оздоблених символікою і фетишами, маніфестами і деклараціями, згаданих дискурсів. Перед наративом Ніцше, що не піддавався перекладу буденною мовою, а також роботами Маркса і Фрейда стояла людина, завдяки вульгаризованому сприйняттю якої текст розсіювався і множився ідеологічними, філософськими та іншими ідеями, віддаляючись у такий спосіб від самого себе (у найбільш радикальному варіанті це простежуємо на модифікації ідеї надлюдини у нацистській ідеології або спрощенні ідеї місіонерства пролетаріату в радянському діаматі).

З іншого боку, доречно згадати міркування Р. Барта про те, що, починаючи з Лойоли і продовжуючи де Садом і Ніцше, «правила інтелектуального дискурсу періодично підлягають «спаленню»... Інтелект починає призвичаюватися до нової логіки, він входить у необжиту галузь «внутрішнього досвіду»: одна і

та ж істина, об'єднуючи романтичне, поетичне і дискурсивне слово, вирушає на пошуки самої себе, оскільки віднині вона постає істиною слова як такого» [45, с. 348]. Можливо, у цій новій логіці інтелектуального руху також варто шукати причину взаємопроникнення різних наукових методологій?

На початку ХХ ст. ми спостерігаємо не поліфонію старого нарративу *Humanitas*, що сформувався за доби Відродження, але виникнення кількох самостійних «модерних» дискурсів, яким довелось стати поживним культурним середовищем авангарду і модернізму. Загибель «загальнозначущого міфу» веде за собою розкол соціуму на велике число «елітарних груп – прихильників різноманітних філософських міфологем і «дно» художньої свідомості – так звану «масову публіку», чиє художнє сприйняття організується з уривків і уламків «міфологем» [190, с. 17].

2. ПРОБЛЕМА ТЕРМІНОЛОГІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ АВАНГАРДНОГО РУХУ

2.1. Знову про «метафори з вусами» і «неповноцінний дискурс»

Г. Стайн, ставлячи питання про те, чому саме Парижу випало стати центром модернізму на початку ХХ ст., доходить висновку, що всім було потрібне тло глибокої переконаності у непорушності мистецтва, науки, моралі [687, с. 368]. Закономірними стильовими змінами цього періоду сучасні західноєвропейські дослідники вважають такі: найбільш рельєфні версії авангарду як найрадикальнішого мистецького руху початку століття зафіксовані в країнах з глибокою історичною традицією (Франція, Італія, Німеччина) і розгалуженою соціальною структурою, в той час як ослаблені авангарди (чеський, польський український) не в останню чергу залежні від нестабільної соціальної і культурної стратифікації. (Подібна рецепція характерна також для досліджень, присвячених проблемам модернізму, – С. Павличко [563], Т. Гундорової [179; 183], В. Моренця [515], Г. Грабовича [170]).

Avant-garde – з французької «передовий загін» – термін, що має у зарубіжній науці широке семантичне поле [786, с. 36] може виступати або синонімом модернізму (американська літе-

ратурознавча школа), або контрверсійним стосовно модернізму мистецьким дискурсом (європейські школи). Термін «авангард» був перенесений Т. Дюре у 1885 р. зі сфери політики в галузь художньої критики [354, с. 12]. Проблема генези, «братів і сестер» авангардного дискурсу, а особливо стосунку до модернізму, є однією з найскладніших, попри достатню кількість концептуальних досліджень (спробу таких узагальнень у вітчизняному літературознавстві здійснювали зокрема Д. Наливайко [529], Г. Вервес [122], В. Моренець [516]). А. Дебельяк наполягає на послідовному розрізненні естетики модернізму й авангарду, оскільки опозиція, критичне заперечення модернізмом капіталістичної технологізації і соціальної раціоналізації включали в себе інститут автономного мистецтва, в той час як художня, соціальна і політична програма авангардизму ґрунтується на радикальному запереченні попередніх художніх стилів, разом з буржуазним інститутом мистецтва і взагалі *будь-яким інститутом мистецтва*. Саме тому, на думку вченого, авангард може бути осмислений як результат *модерністського самокритицизму* [844, с. 55].

Радикальне заперечення традиції та інституту мистецтва постають ключовим критерієм розрізнення авангардної та модерністської поетик у більшості наукових досліджень [841; 843; 848; 852; 861]. Втім, ситуація в літературознавстві й мистецтвознавстві щодо терміна «авангард» надзвичайно складна, адже всі модерні (тобто «сучасні», «нові») мистецькі напрями початку ХХ ст., включно з тими, що сьогодні ми їх окреслюємо як «модерністські», протягом першої половини згаданого століття позначались як поняттям «модернізм», так і поняттям «авангард», – з акцентом на етимологічному значенні військової метафори («передовий загін»), яка відсилає до опозиції щодо попереднього, усталеного й узаконеного, мистецтва («ар'єргарду»). Отже, на початку ХХ ст. поняття «авангард» і «модернізм» в Європі вживалися на рівних, при цьому в Україні й Росії ситуація ускладнювалася лівополітичною маркованістю першого – зокрема в оцінці радянських ідеологів культури (див., наприклад, «На Западе» А. Луначарського [468]). Переважна більшість періодичних видань 1910-х – 1930-х років рясніє найменуваннями стильових відгалужень авангарду –

футуризму, імажинізму, дадаїзму, сюрреалізму, конструктивізму тощо, оскільки вже на початку історичного побутування ці стильові гілки претендують на першість і справжню «авангардність» (щодо решти сучасних стилів і угруповань).

Внаслідок шістдесятницької критичної рецепції мистецтва першої половини століття і у зв'язку з виникненням проблеми нового літературного дискурсу – постмодернізму, в Європі 1950-х – 1960-х років устійнюється поняття «модернізм» як явище опозиційне до «авангардизму» і як одна з метанарацій постмодернізму [816, с. 25]. Радянське ж літературознавство під цим пору (1960-х – 1970-х рр.) витворило свій погляд на стильові зміни в «буржуазному мистецтві» початку ХХ століття – отожднивши терміни «авангардизм» і «модернізм» і, зазвичай, схиляючись до першого, в межах якого розрізнялися «справжні» авангардисти і «несправжні», тобто «удавані» [190; 230], останній «термін» своєю появою зобов'язаний комуністові Д. Олдріжу [554]. Крім політичної орієнтації, тут бралася до уваги також «оптимістичність» / «песимістичність» нового мистецтва. Дещо поглибив проблему Д. Затонський у монографії «В наше время» (1979), що змушує ширше зацитувати фрагмент його дослідження, котре подає «взірцеву» версію теоретичної парадигми тих років: «Авангардне мистецтво було, на мій погляд, – пише дослідник, – типовим продуктом революційної епохи, що поставала, породженням її «дитячих хвороб» і лівацьких схибів. Все виглядало тоді неясним і сум'ятним. Розверзлися провалля, але й відкрилися далі.

Воно [мистецтво] живилося з джерела високих фантазій. І тому не задовольнялося реалізмом, тягнулося до романтики. Втім, реалізм, який здавався авангардистам банальним і низькопробним, не задовольняв їх і тому, що вже існував до їх народження, а це асоціювалося в їхньому уявленні з усім «старим», більш того – з «брехливим», «міщанським», «буржуазним».

Це зближувало авангардистів з модернізмом, навіть включало їх організаційно у загальний модерністський потік... Проте відправним пунктом модерністського послання був відчай, а авангардистського пошуку – надія. Нехай неясна й несмілива, вона кружляла довкола людини; за ідеал їй служило «всесвітв

братство» [267, с. 42]. Ідеологічна симпатія радянського дослідника очевидна. І дотепер подібна схема аналізу авангардизму (як напряму у «строкатому конгломераті груп» [267, с. 43]) зручно експлуатується в пострадянському літературознавстві, частково видозмінюючись, але без належного осмислення природи базової в цій схемі ідеологеми «братства народів».

Сьогодні недостатньо говорити про відмінність між явищами авангарду і модернізму лише за фактом їхнього стосунку до традиції. На цьому наголошує А. Дебельяк, вважаючи, що характерною ознакою напрямів авангарду була спроможність трансформувати «спадковий історичний ряд художніх стилів у симультанність компонентів, які доти існували відокремлено» [844, с. 63]. На цій вагомій рисі авангардизму акцентує також російська дослідниця Н. Гур'янова: «Вперше – услід філософії Ніцше – в теорії мистецтва раннього авангарду переважило визнання *множинності паралельно і правомірно існуючих систем*» (курсив мій. – А. Б.) [184, с. 102]. Ця іманентна особливість авангардизму (іманентна, оскільки зумовлена уявленнями про категорії часу, простору, місце людини-творця у Всесвіті та іншими структурними компонентами ідеологічно-естетичного руху) визначила стильову і жанрову розмитість, а також одночасне ангажування багатьох представників авангарду в кількох стильових напрямках [184, с. 102] і, зрозуміло, приналежність до різних, часто опозиційних, мистецьких груп. З появою раннього авангардизму, як переконує А. Якимович, «починається та історія розщеплень, зміщень, взаємних підмін та інших складних еволюцій парадигматичного вузла, яка потім плавно переходить у парадокси пізнього авангарду і постмодерну другої половини і кінця ХХ ст.» [824, с. 10].

Для авангарду характерними є психологічна атмосфера бунту, орієнтація на майбутнє, прагнення позбутися традицій, зміна комунікативної функції мистецтва, радикальний експеримент з формою. На думку С. Моравські, в історичному авангарді принципи мімесису зруйновані, роди мистецтва змішані, категорія краси скасована; офіційний світогляд піддано сумніву; виразно підкреслено саморефлексію, теоретичні твердження; авангард спирається на груповий стиль і позначений способом життя, сповненого богохульства і скандалу, способом, який завойовує

свої реальні позиції та успішно розвивається у домінуючих стилях [846, с. 10]. Крім цього, історичний авангард шукає шляхи «повернення (re-introduce) мистецтва в щоденне життя шляхом звільнення цінностей краси, свободи, істини з їхньої «в'язниці» художніх творів, і перенесення їх у життєву практику» [844, с. 57]. (У 1970-х рр. подібні міркування висловив П. Бюргер автор класичного дослідження з теорії авангарду [843]).

Італійський дослідник Р. Поджолі визначає чотири базові риси авангардизму (загалом аналогічні ключовим ознакам, диференційованим А. Дебельяком і С. Моравські): ««активізм» (для заради дії), «нігілізм» (спрямованість на деструктивну, руйнівну роботу), «футуризм» (розуміння теперішнього через співвіднесеність із майбутнім) і наслідковий «агонізм» (прагнення принести теперішнє в жертву майбутньому, оцінка сучасної цивілізації як такої, що гине, вироджується)» [860]. На апокаліптичності світовідчуття авангарду наголошують і сучасні російські культурологи – Б. Гройс [175], М. Епштейн [246].

Взагалі європейський авангард мав три періоди розвитку: 1) перед Першою світовою війною (ранній період), 2) між війнами (зрілий період), – обидва означені в європейському літературознавстві як *класичний*, або *історичний*, авангард; 3) після Другої світової війни (*неоавангард* [230], *трансавангард* [556]). Існують також спроби осмислення у постмодерністському мистецтві 1990-х рр., як ризоматичному явищі, *поставангардного напрямку* [846; 329; 196], або своєрідної «поезії після літератури» [403, с. 208].

Загальноєвропейською рисою авангарду другого періоду збагачення революційною ідеєю та антибуржуазною спрямованістю при пильній увазі до новітніх технологічних відкриттів. На думку Б. Гройса, бажання перекинути міст над провалляем між мистецтвом і «життям» зумовило виникнення нових мистецьких форм, які сприймаються сьогодні як не менш авторитарні й догматичні, ніж ті, що означають у своїй назві політично революційні цілі [175]. І дотепер увага частини дослідників зосереджена на болючому питанні щодо легкості політичного «злуки» італійського футуризму з профашистською ідеологією уряду Муссоліні; українського і чеського футуризму з пролетарськими культурами 1920-х років; складній поведінці французького

дадаїстів і сюрреалістів стосовно паралельних (модерністських) і «батьківських» художніх інгруп, – що зумовлено тривалою травматичною пам'яттю культури. У культурології подібна проблематика окреслюється як «безвідповідальність» і «вина» авангарду за наступний тоталітаризм [254, с. 189].

2.2. Проблема генетичних батьків авангарду.

Маньєризм / бароко / романтизм / авангард

Найближчим у часі попередником історичного авангарду постає романтизм. Естетична і стильова подібність обох дискурсів є вихідним положенням низки літературознавчих і мистецтвознавчих робіт [184; 336; 650], у яких наголошується, в першу чергу, на немітетичності (і, відповідно, – відкритті антіфізису як перекладу «емоцій і волі людини на мову, не позичену безпосередньо у природи» [142, с. 46]), концептуальній націленості у майбутнє (так, на думку Р. Поджолі, трансформується «презентизм», ідея *Zeitgeist* («духу часу») романтиків), суб'єктивізмі, ідеї домінування процесу над твором, подібності вихідних світоглядних позицій авангардизму і романтизму (агностицизм, зацікавлення містичними, кабалістичними текстами, занурення в ірраціональне), фрагментарності, динамізмі, нестабільності сприйняття і відображення світу, а також на розумінні мистецтва як *способу життя*. Знаходимо також інші дискурсивні подібності: активна маніфестографія, опозиційність щодо раціонального світосприйняття – з розумінням інтуїції як основного творчого джерела і відповідна «історична опозиція», як слушно зазначає Д. Чижевський, до світогляду просвітництва й старого академізму [781, с. 356], пошук наукового обґрунтування творчої інтуїції («Поезія, – пише дослідник, – стає поруч з наукою як *інший, але не нижчий*, шлях пізнання» (підкреслення моє. – А. Б.) [781, с. 356]). Остання риса реалізується в авангарді як наукова обґрунтованість і потяг до «техніцизму» навіть у найвіддаленіших від технічного експерименту видах мистецтва.

Можливо, припускає В. Крючкова, футуризм (і загалом авангард) – це «лише найновіший варіант такого, давно відомого історії типу мистецтва, яке головним своїм завданням вважає символічний виклад зовнішніх, раніше складених цілей, новизна

яких у цьому випадку і визначає новизну його стилістики?» [400, с. 58]. Справді, питання, поставлене відомою дослідницею модернізму та авангарду, заслуговує на серйозну увагу, оскільки наводить на думку як про загальні тенденції розвитку мистецтва, про хвилеподібну зміну стабільних стилів (античність, ренесанс, класицизм, реалізм) нестабільними (бароко, романтизм, модернізм), так і про збереження у матриці «новонародженого» стилю компонентів хронологічного «попередника» й «антагоніста» (на «академічності» футуристичного дискурсу акцентував Г. Аполлінер [400, с. 58]). Крім зазначених рис «романтичного походження», спостерігаємо подібність у схильності до «романтичного бунту», вірі у всевладність мистецтва (авангардизм був «свого роду художньою релігією», – зазначає Д. Сараб'янов [651, с. 105]), у претензії на тотальність, на інтернаціонально-вселенське почуття – і відповідне вираження цього потягу в екзотиці далеких, неопанованих країн (що виступають своєрідним емблематом вільної від суспільства людини), у зацікавленні національною фольклорною стихією (і приміфивом), яка постає вираженням «духу часу», – саме «в цій орієнтації на майбутнє авангард протистоїть класичним епохам. в яких теперішнє мислилось як вершина, до якої йшли попередні покоління і яку майбутньому належало зберегти під загрозою падіння до варварського стану» [401, с. 14].

(Проблема романтизму, як відомо, дотепер є однією з найскладніших у літературознавстві. Спробу належної систематизації здійснив М. Наєнко, окресливши поняття «романтизм» багатопланово: як художній напрям у літературі рубежу XVIII–XIX ст., як художній стиль кінця XIX–XX ст. і, нарешті, як стильову тональність, «котра присутня у мистецтві всіх епох – від фольклору до найновіших форм професійної творчості» [527, с. 16]. У такому визначенні (напрямок, стиль, тональність /тип творчості) є спроба подолати опозиційність «реалізм – антиреалізм», декларовану в дискусіях відповідної проблематики 1960-х років, а також уможливити осмислення неординарних явищ стильового «синкретизму» XX ст. в українській та інших європейських літературах. «...“Прагнення ідеалу”, – підсумовує дослідник, – можна вважати визначальною рисою романтичного стилю з точки зору змісту... цю формулу можна поши-

рити ще одним словом – «жадання гуманістичного ідеалу», оскільки альфою і омегою романтичного світогляду була саме людина (гомо) з її прагненням до пізнання найвищого (тобто – ідеального) смислу буття» [527, с. 22]; і далі: «Жадання гуманістичного ідеалу – визначальна риса не лише романтичного типу творчості, а й власне романтичного стилю (в вужчому значенні) та романтичної тональності» [527, с. 23]).

Дотримуючись, у загальних положеннях, запропонованої М. Наснком класифікації романтичного, ми можемо спостерегти в авангарді ознаки романтичної стильової тональності. Водночас провідна риса романтичного світогляду – «жадання гуманістичного ідеалу» – більше відповідає модерністському культурному проекту (хоча рецепція модернізму як «нового гуманізму» потребує ґрунтовного переосмислення в сучасному літературознавстві). Цей аспект набуде ширшого висвітлення у практичній частині дослідження.

Більш віддаленими попередниками авангарду як дискурсу романтичного типу постають маньєризм і бароко. Думка про їх стильовий взаємозв'язок виникла майже одночасно з самим авангардом (статті А. Шемшуріна «Футуристи в рукописах XIV, XV и XVIII веков» [184, с. 103], В. Юноші «Котляревський і футуризм») і сьогодні плідно розвивається, особливо в критиці мистецтва, а саме у дослідженнях Д. Горбачова [160–163], – хоча у всіх випадках зіставлення бароко й авангардизму акцентується переважно на ідеї симультанізму та її втіленні у графічно-емблематичних віршах.

Справді, важко побачити пряму стильову відповідність між бароко та авангардизмом, яку ми констатували при зіставленні романтизму й авангарду, – адже барокова літературна й образотворча система безпосередньо залежать від теологічної стратифікації, що визначає концепти наслідування та екзегези Біблії, отже, образ у бароко постає, як зазначають і Л. Ушкалов [742, с. 43–54], і З. Генік-Березовська [189, с. 33], риторичною реальністю. Риторика барокового образу не має жодних аналогій з авангардним експериментуванням, оскільки ніби вставлений у раму, закріплений іконічний образ у бароко не піддається розвитку, сприймаючись як незмінна тотожність змісту (ідеї) і зовнішньої форми; внутрішня форма [607] у ньому «випущена»

або «проігнорована» і не корелює з «ідесю». Отже, риторичний образ бароко уособлює традицію в її найрадикальнішому вияві. Це і визначає потяг барокового поета до графічних, декоративних ігор, які, подібно до середньовічних енігм, мають на меті «стимулювати у читачів інтелектуальну напругу, яка б допомогла їм досягнути невідоме й незрозуміле, дати читачам інтелектуальне й естетичне задоволення від «розгадування загадок». У цих віршах словесна гра поєднувалася з графічними формами і живописними (колірними) ефектами... Тут втілювалася характерна для бароко тенденція до синтезу різних типів художньої творчості...» [391, с. 60]. Наведена думка В. Кречотня про синтез мистецтв набуває глибшого змісту, якщо ми доповнимо її розумінням моменту *компенсації* обмеженого творчого імпульсу бароко (по відношенню до словесного іконічного образу) декоративним, загалом зовнішньо-формальним імпульсом.

Вже пізня стадія Ренесансу, маньєризм, фіксує надмірність античного (класичного) стильового компоненту і, як наслідок, нахил до «амбівалентності світосприймання, антинатуралістичної афектності, ірраціональності основних художніх настанов і винятковості (елітарності) манер» [355, с. 291]. Безперечно, маньєризм постає як мистецька мода (і цим засвідчує подібність із декадансом кінця XIX століття як попередником нової літературної формації), на тлі якого увиразнюються віяння наступного стилю бароко. На думку О. Морозова, «маньєризм виник як особлива течія, коли ренесансні традиції ще були відчутні. Він протиставив Ренесансу суб'єктивну індивідуалістичну «манеру» – своє «бачення» художника. Але це протиставлення не означало повного розриву з Ренесансом, з яким маньєризм був пов'язаний тисячами ниток, що роздрібнювало саму «течію» [517, с. 39]. Ретельний аналіз історико-культурних причин виникнення маньєризму і зіставлення поглядів на проблему маньєризму в різних культурах дали дослідникові змогу припустити, що в період переходу від Ренесансу до бароко, власне, за часів побутування маньєризму в західноєвропейських культурних системах, ми спостерігаємо «нашарування фаз і стилів» [517, с. 40]. Подібна ситуація стильового деморфізму і виникнення ойкуменічних інтенцій (художній стиль розповсюджується до меж культурного світу – Ойкумени) характеризує такий

межу століть. Доречним при цьому здається міркування Вяч. Вс. Іванова: «Очевидно, ми мусимо визнати, що на межі двох епох сформувався такий стиль століття, що пізніше не трансформувалася радикально, а розвивалася, як колись великі напрями, подібні до бароко, класицизму, романтизму. Кожного з таких вагомих напрямів вистачало на багато десятиліть, іноді навіть на століття. Тому не будемо дивуватися, що авангардне (або модерне) мистецтво і література виявляються настільки тривалими» [288, с. 229].

Особливо цікавим аспектом маньєризму, успадкованим бароко й експлуатованим з часом у романтичному мистецтві, є амбівалентність сприйняття. Дисонансність і динамізм бароко, в якому, як ми побачили, структуровано та ієрархізовано образний іконізм, виникає як наслідок багаторакурсного бачення світу, завдяки чому топологія маньєризму і бароко – це і єднання «верхів і низів життя» [394, с. 47], і топологія лица-споду (Р. Барт), яка проявила себе ще у зародковій формі «химерного», багаторакурсного зображення (хрестоматійний приклад – химери Нотр-Дам), і деформації та гротеску (в українському варіанті також бурлеску), що спиралася на міфологічні уявлення. «Ілюзорний прорив площинності» [400, с. 66] і свідома «деформація зору» з метою виявлення прихованої сутності об'єкта були успадковані футуризмом (передача динаміки шляхом багаторазового або поліракурсного зображення об'єкта) і сюрреалізмом (візіонерська тенденція). Отже, можна погодитися з думкою З. Генік-Березовської, що концепти і «поняття, котрі вважалися константами бароко, набувають здатності час від часу повертатись, пронизуючи собою сучасність, особливо в кризові періоди, трансформуючи різні жанри та індивідуальні стилі» [189, с. 35–36]; подібної думки дотримується і російська дослідниця І. Кулікова [405, с. 65]. Напевно, «модернізація» концептів пояснюється загальними закономірностями існування художнього явища, котре, як писав В. Шкловський, «виражаючи себе, приходиться до самозаперечення, і наступний літературний напрям часто спирається не лише на своїх прямих попередників, але й на ті напрями, що, здавалося, були залишені, проте для нових цілей воскресли в іншому вираженні, знадобилися для нового відображення дійсності» [808, с. 587].

Вважаючи прямим генетичним попередником авангарду пізній Ренесанс (це видається цілком природним на тлі розглянутої концепції О. Морозова), Д. Сараб'янов зазначає, що він зближує соціальний і мистецький утопізм: «Людина, що відчула владу над світом і зрозуміла смак керування ним, народилася за доби Ренесансу. Авангард дав новий спалах цьому жаданню влади» [651, с. 102]. Пізній Ренесанс, на думку Д. Сараб'янова, відступив від реальності (вже набувши досвіду і знання цієї реальності) – «авангард також іде послідовно до своєї утопії поступово розлучаючись із наслідуванням реальності, не знаходячи у ній можливості адекватно висловити свої ідеї, а потім усе рішучіше зводячи новий світ, підпорядкований нереальному, метафізичним закономірностям. Авангард ніби повертається туди, звідки вирвався Ренесанс» [651, с. 105].

Отже, стилетворчі витоки авангарду доречно шукати в маньєризмі / бароко, а патос експерименту і принцип секуляризованого бачення традиційної проблематики – у романтизмі.

2.3. Авангардизм – модернізм: мутація ідей

Проблемі модернізму присвячено чимало робіт у літературознавстві, в тому числі в сучасній україністиці. В них питання «авангардизм – модернізм» хоч і не постає основним, втім, посідає своє особливе місце.

Об'єднуючи явища авангарду і модернізму, науковці шукають у першому ознаки модерності, як правило, віддаючи йому роль конституціонального складника модернізму. Цілком очевидним є факт спільної маньєристичної (барокової) і романтичної спадщини; декадентських витоків авангарду і модернізму; обопільної причетності до кризи старого європейського нарративу; мутації кількох соціопсихофілософських дискурсів у матриці зазначених мистецьких явищ. Втім, спроби диференціювати авангард і модернізм стають щодалі більш спокусливими з огляду на вже сформований у культурі європейських країн конгломерат постмодерністських цінностей. «З точки зору своїх концептуальних основ, – пише один з дослідників, – авангард тісно пов'язаний з модернізмом своїм неприйняттям реалістичної естетики... проте у функціональному відношенні авангард може бути специфікований як значно виразніший у педалюван-

тенденцій соціального протесту, ніж модернізм...» [354, с. 12]. Можливо, найбільш доречно розрізнити модернізм і авангард принаймні в їх вихідному, історичному моменті?..

Диференціюючи розглядувані мистецькі явища, не можемо покладатися виключно на психологічні або стильові чинники. Адже при цьому не враховується, по-перше, швидке розчинення принципів авангардистської новачності у паралельних практиках – завдяки моді на новизну, і, по-друге, власне ідеологічний потенціал руху. Отже, необхідно визначити принципові *світоглядно-естетичні* опозиції між модернізмом і авангардом:

- якщо модернізм орієнтований на *літературоцентризм*, то авангард розглядає життя як *суцільний художній проєкт*. Згідно з вужчим тлумаченням, «модернізм – явище художнє... авангардизм – явище суспільне» [666, с. 185], що визначає воєнно-політичну владу як перспективу і межу авангардистського художнього потенціалу [176, с. 48];
- модернізму властиве комплексне сприйняття естетичного процесу завдяки покладанню «краси» в його основу; *синтетичність*. Натомість в авангарді знаходимо апеляцію до часткового, *аналітизм*;
- модернізм видає себе за «новий гуманізм», лише *почасту ревізуючи* цінності гуманістичного наративу. тоді як авангард проявляє *позаетичність* (відсутність першого компоненту в такій категорії, як етико-естетична цінність), що уможлиблює деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу;
- модернізму властиве *вибірково критичне* ставлення до традиції, натомість авангард перебуває в *абсолютній опозиції* до минулого (і традиції в тому числі) [176, с. 71], що спонукає до фетишизації новизни. У цьому аспекті цікаві міркування про опозиційність між авангардом і постмодернізмом, які виявляють, у свою чергу, нові точки дотику між модернізмом і постмодерном: «... Два способи відштовхування від власного культурного минулого. Перший спосіб – розтин минулого і повне оперування його елементами у нових комбінаціях. Другий спосіб – скасування минулого і спроби творення чогось абсолютно нового і несхожого. Якраз перший і можна назвати постмодерністським, а другий – авангардистським» [38, с. 17];

- для модернізму характерні *поміркваність, інфантильність, індивідуалізм*, тоді як патос авангарду перетворює поняття «*оптимістичний апокаліпсис*» (богохульство, скандальність, груповізм). Спробу типологізувати дискурс авангарду як «психотичний», а модернізму як «*сиротничий*» (В. Руднєв – див. [487, с. 174]), що розвинулась у постструктуралізмі (ї витоки якої слід шукати в концепції І. Гассана [114, с. 5–6]), можемо вважати радше метафоричним узагальненням, аніж теоретичною позицією.

Семантична контроверсійність між модернізмом і авангардом настільки ангажує будь-якого дослідника, що він зрештою перестає помічати, як опиняється всередині дискурсу, долучаючи все нові інтерпретаційні компоненти до автентичних «голосів». У випадку першого підходу (отождоження) він проявляє повну глухоту до «волаючого тексту».

Слід зважити на те, що сьогодні цілком прийнятним є термінологічне визначення модернізму як дискурсу, або вербалізованої мистецької формації 1910-х – 1920-х років, з відповідними смислами, кодами, системою цінностей. Водночас авангард розглядають передусім як зародкову форму «нових дискурсів мистецтві», оскільки він, «створивши свій «список цінностей», перестає бути авангардом, втрачаючи ознаку революційності (зламу цінностей) і набуваючи ознак суспільно визначеної інтертекстуальності, тобто традиції» [255, с. 24].

Переважає більшість авторитетних дослідників схиляється до термінологічного визначення авангарду як *ідеологічно-естетичного руху* [176; 556; 759; 843; 860; 867]. Останній буде своєю «смісли», «значення», «ієрархії» значень відповідно до темпоральних (і топографічних) культурних потреб на ґрунті одночасного становлення як мистецтва, так і влади (компонентів марксизму і фрейдизму тут виразніші, ніж у модернізмі, який також претендує на «філософію життя», вводячи в оману щораз нових реципієнтів – щодо власного «гуманістичного проекту»). На наш погляд, у свій класичний період (середина 1910-х – поч. 1920-х років) авангард стає *актуальним дискурсом* – у більшій чи меншій мірі адаптувавшись до ідеології. Цей період є нетривалим (панфутуризм в Україні, бюджетянство в Росії, ма

ханізований футуризм в Італії, експериментальний період дадаїзму в Німеччині тощо), і його згортання зумовлене не тільки політичними чинниками (що більш очевидно в культурній ситуації Росії та України), але й особливостями мови – формуванням нових смислів, які сприяють поступовій, якщо не одразу, «іконізації» ранніх авангардних жестів, вульгаризації авангардистського «способу життя» [67, с. 24] шляхом його спрощення – завдяки моді і зростаючому «інфікуванню» паралельних практик формальним експериментаторством. Авангард, стаючи дискурсом, усвідомлюється згодом як *природний, звичний* – в обивательському значенні цього слова, і саме тому перетворюється на історію, архів. Цей перехід знаменує подвійницький регрес, але в культурно-історичному плані означає перспективу «розсіювання» і появи «повних зібрань» авангардистських артефактів.

2.4. Пошук «нижньої хронологічної межі» авангардизму: український та російський варіанти

У сучасному українському літературознавстві сформувався кілька підходів до проблеми авангардизму. У парадоксальний спосіб практично всі вони обирають за об'єкт аналізу не внутрішньостильові та історико-культурні аспекти руху, але «авангардний експеримент» на тлі модерністського дискурсу. Головна причина такої «неповаги» полягає у тривалій залежності українського літературознавства від ідеологічної парадигми радянської науки. Звичне і надійне, з ідеологічної точки зору, стильове тло, на яке можна спиратися, небезпека будь-яких стильових «диверсій», – все це відчувається у спробі відвести авангарду місце «асенізатора» або очистителя культури [515], «мінус»-літератури [335] поруч з модернізмом як адептом «нового гуманізму» або у визначенні авангарду, за відсутності «справжнього модернізму», як вторинного явища [563].

Сучасна інтерпретація авангарду В. Моренцем (монографія «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща») видається доволі симптоматичною. Проблеми цього мистецького та ідеологічного руху автор присвятив два самостійних розділи дослідження, заінтригувавши читача новим підходом до питання про місце конструктивізму

в авангарді, ролі авангардизму – по відношенню до модернізму. Зіставляючи авангардні тенденції в Україні і Польщі, дослідник керується думкою про трансісторичний характер явища. «...Ми розуміємо авангард передусім не як історичний епізод, що мав своє місце на зламі перших десятиліть ХХ століття, а як присутній у полі кожного історичного часу певний тип естетичної свідомості, чинник саморуку жанру, найтісніше пов'язаний із традицією свого часу і залежний від неї» [515, с. 146]. Причому модернізм інтерпретовано автором також з погляду трансісторизму: «[Свою відповідь на проблему] ... маємо намір обґрунтувати власне якісним розрізненням модерну й авангарду як відмінних духовно-інтелектуальних станів, що разом із традиційною художньою свідомістю становлять динамічне поле синхронної взаємодії кожного етапу жанрового саморуку» [515, с. 139–140].

У самому трансісторичному підході до літературних явищ немає нічого протиприродного, навпаки, це насправді давній і закріплений в науці ракурс осмислення дійсності (починаючи від класиків грецької філософії і завершуючи класиками діалектичного матеріалізму), якби не методологічні казуси, що постають внаслідок подібного «метаісторизму». Прагнучи побачити, слідом за авторитетним російським культурологом М. Епштейном, «сталу закономірність саморуку художньої свідомості», дослідник наближається до думки про перспективність розгляду бурлескних полотен І. Красіцького або «Енеїди» І. Котляревського як явищ авангарду [515, с. 151]. Така ж установка на авангард як «очистителя культури» дозволяє «відмахнутися» від авангардних мовностильових і концептуальних здобутків: «... Чи можна нині переконливо говорити про широке літературне побутування *типово авангардних* текстів (курсив автора. – А. Б.) О. Кручених, М. Семенка, Б. Ясенського, О. Вата, В. Поліщука? Навряд: усі вони є фактом історії літератури, і вже як стильовий виняток (переважно в очах фахівців) – фактом рецепції літератури... Авангард завжди лишається в тому «міжчассі», в якому він на потребу оновлення літератури активно розвивається... лишається «на полі брані», призвідцем якого він і виступає, – осторонь традиції (а тим паче класики) й модерного художнього пошуку» [515, с. 153].

Закид дослідника щодо відсутності літературного побутування видається більш ніж дивним: повне забуття піонерів «юної, ніжної і бистрокрилої республіки» (К. Буревій) упродовж шонайменше п'ятдесяти років, натужне «повернення» їхніх імен до літературного процесу 1960-х – 1970-х років (а то й 1990-х!) у вигляді випусків проскрибованої «Бібліотеки поета», відсутність представників різних стильових напрямів навіть у вузівських підручниках до 1990-х років – і на додачу тотальна неграмотність сприйняття явищ авангарду (як вітчизняних, так і зарубіжних) у сьогоденній «читаючій публіки» свідчить про фактор свідомого нищення альтернативної культури, приречення її на забуття у парадигмі панівної ідеології. Здається, подібний закид увиразнює природу методології вченого: навіть широко цитуючи роботи Р. Барта і Ж. Дельоза й оперуючи здебільшого постструктуральною термінологією, дослідник лишається вірний принципам традиційного наукового аналізу, тобто діалектичному методу. (Причому не можна не помітити в подібній «рецепції» неповне оперування текстами, – якщо, напр., пародійний вірш Е. Стріхи дослідник сприймає за автентичне явище футуризму...) Напевно, саме через свідому, настановчу неувагу до вітчизняного авангарду В. Моренець констатує: «...В світоглядно-естетичному плані (з більшою чи меншою мірою художньої оригінальності) [український футуризм] повторив усі провокативні «жести й фігури» європейського...» [515, с. 159].

Конкретно-історичний підхід до українського авангарду зустрічаємо у відомій роботі С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». Говорячи про авангардизм, «який асоціюється передовсім з постаттю Михайля Семенка», дослідниця рішуче констатує, що він «має досить мало спільного з наступними українськими авангардами, зокрема тим, що народився в середині 80-х років» [563, с. 183]. Звинувачуючи (в особі М. Семенка) український авангард у псевдосучасності, антиінтелектуалізмі, антифілософізмі, антиіндивідуалізмі, антиелітаризмі, антипсихологізмі, апології насильства, принциповому антимодернізмі [563, с. 190], С. Павличко ігнорує стильові відрухи в межах авангарду, іронізуючи над потугами семенківців (представників так званого «другого призову» у футуризмі), але

не відбирає у цього явища права на історичні межі (будучи зорієнтована мейнстримом європейської критики на конкрет-но-історичне його прочитання).

У російському літературознавстві й мистецтвознавстві останнього десятиліття увиразнилися два основні підходи до осмислення хронологічних меж аналізованого тут явища. Цьому сприяла тривала і ґрунтовна традиція збирання і вивчення національної спадщини, постійно діючий імпульс самозбереження культури. У своєму ставленні до авангардизму російські дослідники менш категоричні, ніж їх українські колеги, і припускають широке та вузьке тлумачення поняття.

«У широкому смислі, – пише А. Крусанов, – до авангарду зараховують всі новаторські антитрадиційні прагнення в мистецтві незалежно від їх хронології та ідейно-художнього наповнення. Таке тлумачення терміну «авангард» основане на семантиці самого слова, а не на якомусь конкретно-історичному явищі. У вузькому смислі тлумачення терміну ґрунтується на конкретно-історичному колі синхронних та споріднених ідейно-художніх впливів мистецтва ХХ століття, що мають визначену нижню хронологічну межу» [398, с. 107]. Як бачимо, толеруючи обидва підходи до явища, упорядник раритетного літопису російського авангарду не вимагає від історії культури гвалтівних аналогій щодо її попередніх епох. Інший дослідник, Д. Сараб'янов, розмірковуючи над особливостями функціонування терміну «авангард», слушно зауважує: «Будучи запозичений з військової термінології і цілком законно перенесений у коло політичних уявлень, він не надто коректний по відношенню до мистецтва, оскільки страждає на жорсткість і позбавлений гнучкості, відповідній природі художнього мислення» [650, с. 85]. Більшість сучасних дослідників сходяться на думці про потребу визначення «нижньої хронологічної межі» або «стартового майданчика» авангардизму.

Проблема нижньої хронологічної межі авангарду є дискусійною. Якщо літературний авангард зводити до однієї стильової домінанти – футуризму, як це постає з робіт М. Шкандрия [866], О. Ільницького [849], С. Павличко [563], В. Моренця [515], О. Бобринської [82–84], то «відлік» авангарду слід вести щонайменше від 1909–1910 років – власне, від перших футури-

стичних маніфестів. Втім, історія авангардного руху буде неповною, якщо ми проігноруємо його образотворчий вектор, не згадавши, що «найбільш радикальному в авангарді», чим означив себе футуризм, передували експресіонізм, кубізм, фовізм, а майже паралельно з футуризмом витворювалися нові напрями – дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, конструктивізм. Спокусливий пошук «стартового майданчика» авангарду [650, с. 90], або «вихідної позиції», «передавангарду» [398, с. 108], не завершується однозначною відповіддю, – оскільки при розгляді ідеологічного і мистецького руху дослідник постає перед проблемою якісно нового рівня: проблемою *світоглядної спорідненості* всіх згаданих *стильових версій* авангарду, подібності координат світосприйняття, поколіннєвих орієнтацій, що уможливають існування динамічного, нестабільного дискурсу, який уперше в історії культури віддав перевагу множинності паралельно і правомірно існуючих систем [184, с. 102].

Безперечно, у радянській науці існував усталений погляд на хронологічні межі авангарду. Як підсумовується у 1 томі УЛЕ, нижня межа означена 1905 роком (відповідно 1-й період: 1905–1938 рр.; 2-й період – після Другої світової війни) [540, с. 15]. Або щодо раннього варіанта глумачення «відправної точки»: «Виникнення «лівих течій» пов'язане з періодом Першої світової війни і початку кризи імперіалістичної системи» [736, с. 8]. Втім, для цієї парадигми літературознавчої науки більше важила демаркаційна лінія між мистецтвом і антимистецтвом, «справжнім авангардом» і «вигаданим, удаваним» («Якщо перші поступово відійшли від формалістичних пошуків і утвердилися на позиціях соціалістичної ідеології та естетики, то другі залишилися в полоні буржуазних поглядів, суб'єктивістських модерністських впливів» [540, с. 15] або: «... Немає нічого небезпечнішого при підході до проблем художнього авангарду, ніж витворення легенди про якийсь єдиний авангардизм. Адже така легенда позбавила б нас можливості протиставляти удаваному авангардові авангард справжній... Удавані авангардисти відривають форму мистецтва від його змісту, зайняті формалістичними, псевдоноваторськими дослідженнями, спрямованими на руйнування мистецтва» [230, с. 8]).

Враховуючи перші виступи експресіоністів, саме 1905-м роком можна визначити офіційний початок авангардного руху (натоді утворюється група німецьких експресіоністів «Міст»). У цьому розумінні «класичний період» європейського авангарду охоплює 1905–1939 рр., російського – на думку А. Крусанова – 1907–1932 рр., при чому синонімами цього останнього, як слушно зазначає дослідник, «на певних етапах історичного розвитку виступали терміни «футуризм», «ліве мистецтво», «лівий фронт мистець» [398, с. 107].

Більш «туманним» видається питання «стартового майданчика» українського авангардизму, і тут впевнено почуваються літературознавці, що ототожнюють футуризм з авангардом, оскільки хронологічні межі цього явища достеменно відомі: 1914–1930 [849]. Натомість критики мистецтва уникають чітких хронологічних детермінант, будучи не в силі провести межю поміж російським і українським авангардизмом і акцентуючи на універсальному, понаднаціональному характері руху [748, с. 186], [853, с. 195-214]. Попередньо, зважаючи на очевидні історико-культурні факти (харківські мистецькі об'єднання «Літерень», «Союз Семи»), можемо говорити про 1910-і роки. Розв'язанню зазначеної проблеми допоможе практичний розгляд авангардистських напрямів у 2-й частині.

3. НАЦІОНАЛЬНІ ТА СТИЛЬОВІ ВЕРСІЇ АВАНГАРДИЗМУ

У рамках літературного авангарду традиційно виділяють стильові варіанти: експресіонізм, футуризм, імажинізм, сюрреалізм, конструктивізм. У межах кожного з напрямів знаходимо безліч стильових відгалужень; і в зв'язку з цим надзвичайно цікавим є питання «родових витоків» тієї чи іншої авангардної гілки (наприклад, відношення експресіонізму до дадаїзму, кубізму, «абстракціонізму»; кубізму як стильової «матриці» орфізму і пуризму тощо).

Крім стильових ознак і часових меж, авангардизм має також просторово-географічну і, як наслідок, культурологічну специфіку, що проявляє себе на тлі більш або менш виразних утопічних і, особливо, космополітичних тенденцій. Завдяки цьому виникають підстави говорити не так про національні версії стильових авангардних напрямів (хоч і така методологія була

деколи успішно застосована – див. розділ, присвячений конструктивізму, в дослідженні В. Моренця [515]), як про *легітимне інтернаціональне поле авангардистської теорії і практики*, поле, з якого кожен новий творець-деміург вільний брати досягнення попередників і сучасників для щоразового оновлення авангардистського дискурсу. Адже креативні досягнення осмислюються представниками авангарду як *науково-технічні*, а відтак *загальнозначущі* для майбутнього людства.

Безперечним первістком авангарду є *експресіонізм*, що виник як опозиція до імпресіоністичної художньої системи з її посиленням на відображення плинності і фрагментарності перцепції багатоманітного зовнішнього світу, аполітичності і культом суб'єктивності й стилізації життя [141, с. 49–50]. Опозиція експресіонізму до стильових попередників (не зайвим буде нагадати, що, крім імпресіонізму, такими виступали реалізм і натуралізм) пояснюється принциповою відмінністю світоглядних орієнтирів нового напрямку. О. Вальцель у дослідженні «Імпресіонізм і експресіонізм у сучасній Німеччині (1890–1920)» підкреслив, що «перехід від імпресіонізму до експресіонізму супроводжується глибокою зміною філософського розуміння світу. Мистецтво відтворення дійсності відповідає панівному в ХІХ столітті матеріалістичному і позитивістському світогляду; мистецтво самотійного духу, не залежного від зовнішньої дійсності, відповідає новому пробудженню ідеалістичних прагнень думки» [118, с. 9]. Дослідник наголосив не лише на вагомій опозиції «міметичне» – «неміметичне» мистецтво, але на модусі відмови творця-експресіоніста від релятивізму 1880-х років, що зумовлено докорінними змінами у філософському дискурсі 1890-х – 1910-х рр., у тому числі роботами М. Фришейзена-Келера, Л. Штейна, Е. Гуссерля, Г. Зиммеля, Г. Бара і В. Ратенау, в яких була наголошена потреба творення альтернативної (щодо імпресіоністичної теорії «відчуття») світоглядної концепції, себто ідеалістичної. Тому протистояння між експресіоністами та їхніми попередниками можна вважати явищем поколіннєвим: «... Імпресіонізм надзвичайно наблизився до точки зору релятивістичної теорії знання, яке бачило в понятті «річ» лише зручний засіб найскорішої орієнтації, тільки засіб економії думки... відображення так званих речей у наших відчуттях»

[118, с. 40–41], подібним було ставлення імпресіоністів та до людини, – як до компоненту матеріального світу. Світоглядний релятивізм, що лежав в основі імпресіонізму як художньої течії, спонукав до «безкінечних повторів одної і тієї ж особливості циклічності, серійності» [737, с. 76] і фрагментарності. На думку українського дослідника В. Мельника, «імпресіонізм став, фактично, перехідним етапом від класичного реалізму до його онолюваних форм» [494, с. 35], а отже, сприймався новими ідеалістичними напрямками у філософії як інерція традиційного до другої половини XIX ст. релятивізму. Натомість новоутворений експресіонізм наприкінці XIX ст. вимагає креації *синтетичного мистецтва*, яке дає «картину життя... без покрову, накиненого на нього щоденністю» [118, с. 65], постаючи відрухом щодо «всіх естетичних переконань і світорозумінь, властивих більшій частині XIX ст.» [118, с. 87]. Такий підсумок дозволяє О. Вальцелю вбачати в експресіонізмі ознаки *нової революційності*. У молодому радянському літературознавстві експресіоністи також знаходять підтримку. Ось, наприклад, яку оригінальну, хоч і не вільну від соціологічного трактування інтерпретацію дав читабельний (офіційно дозволений в Країні Рад) Р. Кулєв: «Виродження модернізму... призвело до краху не тільки етики, але й усього світогляду покоління, що винесло на свої плечах цю течію. Діти повстали проти батьків, і перші сутички розгорнули знамена імпресіонізму як логічного завершення перехідної формули від модернізму до чогось іще, досі невідомого, очікуваного» [407, с. 210]. Не беручи до уваги «мілітаристську образність» і зневажливу ноту дослідника щодо модернізму, можна погодитися з думкою про експресіонізм як явище масштабної відповіді-реакції і на ранній європейський модернізм (символізм, неоромантизм), і на залишкові явища реалізму (натуралізм, імпресіонізм).

Експресіонізм, особливо у малярстві, усвідомлювався своїми творцями як явище понадісторичне і позачасове, таке, що має аналоги у первісному мистецтві, готиці, частково в бароко. Це себто виникає в ті історичні періоди, коли над розумом панує інстинкт, а над об'єктом домінує суб'єкт [542, с. 19]. Теоретик експресіонізму Вільгельм Воррінгер обґрунтовує розвиток мистецтва у протиставленні двох принципів: абстрагування і відчуження.

вання [542, с. 18], – і принципів абстрагування відведено тут чільне місце як цілісному, активному, що відповідає естетиці експресіонізму.

Дуже симптоматичною постає спроба німецьких експресіоністів «узаконити» свій художній світогляд, роздивитися ознаки нового стилю в доісторичних та історичних епохах, продемонструвавши генезу і характер спадковості. Визначною ця риса для хронологічно першого з-поміж авангардних стильових напрямів здається тому, що в ній вільно спостерегти світоглядну подібність до модернізму. Орієнтуючись на духовні цінності, експресіонізм виступає безпосереднім наступником неоромантизму і символізму [238, с. 8], хоча активно це заперечує. Отже, думка Р. Кулле потребує певної корективи: і модерністські стилі, й експресіонізм як ранньоавангардистський стильовий напрям мали спільне поживно-дискурсивне середовище і світоглядну проблему боротьби поколінь. Але саме у межах експресіоністичної естетики актуалізувалася загострена внутрішня конфліктність, що трансформується також по відношенню до експериментаторів споріднених мистецьких інгруп.

Для експресіонізму характерний патос спіритуалізму і загальом містико-релігійний акцент у творчості, – передусім унаслідок усвідомлення митця в ролі нового Бога, а творення – як результату *катастрофи народження* (не плутати з «травмою народження» у фройдизмі!). Зосередивши за інерцією неоплатонізму свій творчий пошук на *втраченій сутності*, експресіоністи мусили підійти до естетики розлому, жаху, катастрофи (і найближчої версії гуманістичного розлому – війни) – тих аномалій людського світу, в яких домінує інстинкт і афектація і виявляються зайвими накинута цивілізацією оболонка (у тому числі й оболонка *красивості*). Прорив у сферу «ейдосів», «справжнього людського» міг здійснитися шляхом абстракцій та умовностей. «За змістом своєї поетичної доктрини, – констатує Р. Кулле, – експресіонізм тісніше за все пов'язаний з драматургією як галуззю передусім «вираження» і втілення ідей у конкретні сценічні форми» [407, с. 216]. Загострена конфліктність, пошуки оголеної структури вплинули на особливу увагу експресіоністів до драматургії і лірики. О. Білецький, розглядаючи у 1925 р. основні літературні течії першої третини ХХ ст.,

підкреслював формальне новаторство експресіонізму, який «...примусив письменників згадати, що в мистецтві жива людська особа важніша від «майстерності». Динамізм – і в розгортанні сюжету, і в мові, шукання незвичайних, курйозних, парадоксальних тем і ситуацій, в яких найзахованіші куточки людської особи розкриваються з найбільшою інтенсивністю... все це здалося свіжим після модернізму... і все це єдналося експресіоністів з патосом осуду, на око ніби зовсім революційного» [73, с. 301].

Експресіонізм – спочатку в живопису, а згодом у поетичній практиці – запропонував новий художній світогляд: явища, предмети реального світу постають деформованими; згідно суб'єктивістським сприйняттям, реакція художника на дисбаланс у тріаді «Я – Всесвіт – людство» є трагічно загостреною, адже епоха «вимагала смерті зношеному людському «ніщо», щоби почати все знову – від нового людського «я», від нової невинності і нової несвідомості» [186, с. 63]. «Це боротьба проти самодостатньої матерії, проти панування реальних фактів, проти фізики буднів... [Так] досягається з'ясування духовної структури» [392, с. 76]; зображенню предметної форми експресіонізм протиставляє зображення абсолютного прийому [146, с. 152].

Найбільш яскравою є школа німецького експресіонізму, угруповання «Міст» (Дрезден, 1905–1912; художники Е. Геккель, К. Шмідт-Ротлуф, Е. Кірхнер, Е. Нольде), «Синій вершник» (Мюнхен, 1910–1914; Ф. Марк, В. Кандинський, А. Марке, П. Клеє, Л. Фейнінгер). «Праві експресіоністи» гуртувались довкола журналу «Буря» (1910–1932; А. Деблін, А. Еренштейн, О. Кокошка), «ліві експресіоністи» друкувались у журналах «Дія» і «Біле листя» (Е. Толлер, Й. Бехер, Г. Кайзер, В. Газенклевер, Р. Леонгард).

На національному рівні експресіонізм проявив себе як явище складне і неоднозначне: з одного боку, він цементував розщеплене німецьке «я», зосередився на потребі споглядання літературі, малярстві, у конкретному випадку людського існування); з іншого боку, під час Першої світової війни більшість експресіоністів виявила підкреслену пацифістську орієнтацію, що не могло не вплинути на реакцію «суспільності» щодо політичної байдужості експресіоністів. Також участь низька

представників цього напрямку в активістському (соціалістично-німецькому русі 1910-х – 1920-х рр. навряд чи може розглядатися як усвідомлена політична позиція: практично всі експресіоністи мають у творчому доробку тексти з патосом соціальної критики, втім, ідеологічна структура експресіонізму надзвичайно складна, і акцентована внутрішня конфліктність (ідей «антипсихологічної логіки» [118, с. 92], вираження «єдиного великого почуття» – через афектацію, екстаз, містичне осяяння) заважає оформитися завершеній ідеологічній програмі.

Відтак російський дослідник Г. Недошивін вважає актуальною проблему «експресіоністичної тенденції» [542, с. 30–31], експресіоністичного патосу і образності, які, будучи вільні від світоглядної концепції напрямку, продовжують експлуатуватися іншими напрямками на формальному рівні протягом усього ХХ ст. Це питання детальніше розглядатиметься на матеріалі українського експресіонізму (частина 4).

Найближчим до технічних експериментів експресіонізму був *кубізм* (Аполлінер, Сандрар; Пікассо, Гріс, Брак), художня техніка якого вплинула на всі наступні авангардні та модерністські течії – оскільки в ньому була закладена «якась генеративна граматики, що породжувала все нові і нові форми» [399, с. 6] – механоморфози Пікабіа, реді-мейд Дюшана, колажі Ернста, «знайдені об'єкти» сюрреалістів, фотомонтажі німецьких дадаїстів, скульптурні асамбляжі Пікассо, контррельєфи Татліна і Єрмілова. Цей ряд можна продовжити, але головна причина акцентування уваги на кубізмі в малярстві полягає у постійному тісному взаємозв'язку різних видів мистецтва в авангарді. Головний принцип «граматики» кубізму – «зіштовхнути сприйняття з накатаної колії, задати йому концептуальну програму, план складання будівлі із зруйнованих форм» [399, с. 11]. Світоглядні основи, на яких зосереджувався експресіонізм, у кубізмі замінені на формотворення, техніцизм, функціональну доцільність. У цьому кубізм – безпосередній предок одного з найпізніших у часі представників історичного авангарду, а саме конструктивізму.

У 1916 р. у Швейцарії (журнал «Кабаре Вольтер»), а потім у Франції, Німеччині, Італії, Угорщині, Югославії й Америці виникає також генетично близький експресіонізму *дадаїзм*

(представники – Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар, Р. Гюльзенбек). Частина дадаїстів, відбувши бурхливий скандальний період життя (особливо це стосується цюрихських, берлінських і паризьких дадаїстів), поповнила склад експресіоністичних угруповань, інша частина (паризька філія дадаїзму А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон) трансформувалась у 1920-х роках у новий напрям авангарду – сюрреалізм.

У слові «дада» німецькі емігранти у Швейцарії Гуго Балль, Трістан Тцара знаходили інтернаціональний зміст – відсутність *серйозного* смислу: «Інтернаціональне слово. Тільки слово. Створити з цього напрямок у мистецтві – означає застерегти різні ускладнення. Дада – психологія, дада – буржуазія, і шановні поети, що творите за допомогою слів, ніколи не створюючи саме слово, – ви теж дада» [41, с. 316]. Більшість дослідників намагається простежити риси експресіоністичної спадковості в дадаїзмі, але упорядник видання каркасу текстів і документів дадаїзму К. Шуман застерігає: «...Категоричність, якою більшість дадаїстів відмежувалася від експресіоністів, свідчить про значно глибші і принциповіші розбіжності, а не лише про боротьбу між двома літературними угрупованнями або художніми напрямками, що спалахнула на початку століття» [213, с. 6]. Причина суттєвих розбіжностей між експресіонізмом і дадаїзмом полягає в оцінці перспектив авангардистського руху. Експресіоністи покладали надії на «моральне оновлення суспільства» [213, с. 6] і бачили себе «жрецькими» нової експресіоністичної релігії. Саме тому в маніфесті 1918 року дадаїсти означили своїх попередників як покоління, яке «вже сьогодні пристрасно жадає свого літературного і художньо-історичного визнання... вони повернулися до патетично-абстрактних жестів, витоки яких у беззмістовному, зручному нерухомому житті» [767, с. 318]. Дадаїзм, у своєму радикальному ставленні до буржуазного інституту мистецтва, наголошував на потребі зміни ролі митця (вже не творець, а «монтер», «конструктор»), відмови від творчого волюнтаризму і суб'єктивізму з метою повернути сенс поняттям «матерія», «дійсність» [213, с. 7]. У цьому аспекті (десакралізація творчого акту, техніцизм, увага до матеріального) дадаїзм близький до італійського футуризму і має подібні технічні винаходи, такі як бруїстські й симультани

вірші, графічні експерименти з текстом. Особливого значення в дадаїзмі набуває колаж і монтаж, які підкреслюють домінування «техне» над мистецтвом, перемогу Людини над Природою. Дадаїсти рішуче заперечували свій зв'язок з футуристами, хоча припускали при цьому можливість використання окремих технічних досягнень, запозичених у суміжних авангардистських напрямів («Він [дадаїзм] перетворив кубізм на естрадний танок, він пропагував шумову музику футуристів (суто італійські проблеми якого йому не хочеться узагальнювати) у всіх країнах Європи» [767, с. 319]).

Завдяки посиленому ігровому началу дадаїсти підтримували в житті особливий сміховий континуум: «Говорити «так» означає говорити «ні»: вражаючий фокусник існування окрилює нерви справжнього дадаїста – так він лежить, так він мчить, так він їде на велосипеді – Напівпантагрюель, Напівфранциск, і регоче, регоче. Він проти естетично-етичної установки! Проти теорій літературних дурнів, що заповзялися переробити світ!» [767, с. 320]. Дадаїзм пропонував уявити світ як набір парадоксів, – розуміючи свободу творчості як інтеграцію та дезінтеграцію «матеріальних залишків». Іронія і самоіронія, що відрізняє дадаїзм від інших авангардистських напрямів, майже раблезіанська, майже подібна до іронії св. Франциска: вона обіймає весь світ з його парадоксами, не претендуючи на жодні зміни, докорінні або часткові. Якщо відмежуватися від дадаманіфестографії (найбільш радикальної у своєму жанрі), можна спостерегти у дадаїстичному сміховому контексті предтечу постмодерної амбівалентної іронії. Алогічне, ірраціональне, парадоксальне, що постають у дадаїзмі через зняття будь-яких антиномій і завдяки індивідуальній життєвій ролі (тепер принципово несерйозній), демонструють ситуацію ризоматичного художнього дискурсу 1910-х років: неістинне – це також дада, неістинне також справедливе, а отже, немає великої різниці між «істинним» та «не-істинним», мистецтвом і не-мистецтвом, політикою і грою, – адже все це «дада». Ризоматична поверхня дискурсу відбиває повну зміну ціннісної ієрархії, у версії дадаїзму – через звільнення сміхом. У рецепції 1980-х років це осмислюється так: «Гра розвивається і набуває самостійності. А це означає вивільнення і протиставлення непідкорюваних

інтеграції та неспівмірних реальностей – звучання або лексичних асоціацій, шрифтів або значень – щодо лінійного і агресивно тоталітарного розуміння» [820, с. 481].

Наголос на звільненні від авторитету (батька, держави, релігії тощо) є провідним в естетиці дадаїзму і свідчить про потребу децентрації в культурі 1910-х років, що зумовлюється подвійною ситуацією відповідальності й вибору творця естетичних цінностей в умовах Першої світової війни. Особливо складною згадана психологічна ситуація виявилася для німецької еліти, дадаїзм відгукнувся парадоксальністю своїх маніфестів на зростаючу девальвацію понять «Батьківщина», «народ», «інтелігенція», «мистецтво», – понять, які склали кістяк політичної риторики і які не можна було «відродити», в тому числі, «цінокрові», але виключно шляхом еміграції, іронії і політичного колажу: «Дада займається політикою, як гімнастикою», – писав у перодійному «Розвінчанні» дадаїзму Вальтер Мерінг [498, с. 217].

Водночас дада «виник як реакція на інтелектуалізм, який був банальним уже тому, що користувався пам'яттю замість розуму, і внаслідок цього мусив... залишатися абсолютно нелогічним, щоби не бути асимільованим міщанством» [787, с. 457]. Як можна вільно спостерегти, дадаїзм становив собою унікально спорадичний авангардистський напрям, для якого «бунт» і «гра» були самоціллю. Спорадичність ми розуміємо як мало не фізіологічну потребу дискурсу сягати межових форм: антиестетизму, аполітизму, – підриваючи засади «старої (перш за все німецької) етичності». Але зовсім не випадковою виглядає наявність у колі представників дада п'ятдесяти відсотків професійних психологів або «слухачів курсу» З. Фрейда, що сприяло орієнтації на прогресивні для свого часу психологічні концепції (напр., на фройдизм в інтерпретації богемського психоаналітика Отто Гросса) з усвідомленою потребою «боротьби поколінь», переоцінки «батьківського міфу», долання «комплексу інфантильності» тощо.

Сюрреалізм, зародившись у надрах дадаїстичної естетики, став одним з найбільш глобальних мистецьких рухів ХХ століття. Хронологічно сюрреалізм обіймає 1920-і – 1950-і рр., охоплює когорту оригінальних поетів, драматургів, художників, дизайнерів, кіномитців. Причина широкої популярності сюр

реалізму, на думку дослідників А. і О. Вірмо, полягає у колективних принципах руху і постійному спонуканні до «стану ярої пристрасті», що змушувало генератора сюрреалістичних ідей А. Бретона перманентно «включати» нових учасників сюрреалізму і прощатися зі «старими»; інша причина – регулярні міжнародні виставки, активна театральна і видавнича діяльність, яка стимулювала увагу преси [128, с. 23–33]. Додамо, що всесвітнє визнання сюрреалізму могли дати митці лише яскравого, інтенсивного обдарування: А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Елюар, С. Далі, М. Ернст, Ф. Пікабія, Г. Арп, Р. Магрітт, А. Массон, Ж. Превер, Ж. Батай, Л. Бунюель...

Авторство слова «сюрреалізм» приписують Г. Аполлінеру, як і перші сюрреалістичні тексти (драма «Груди Тересія», 1917). Втім, протягом кількох років «дадаїстського визрівання» відбувався пошук імені нового мистецького напрямку: «супернатуралізм», «сюрраціоналізм», «суперреалізм», «суперідеалізм» тощо. На «право володіння» терміном «сюрреалізм» претендували також експресіоніст І. Голль і дадаїст П. Дерме, які розуміли його як «перенесення реальності на вищий [художній] рівень» [128, с. 22], тоді як у бретонівській інтерпретації термін «сюрреалізм» визначає *напрямок духовних пошуків* і задає точку відліку новій «філософії життя», в якій ціннісна основа забезпечена вектором ніцшеанського духовного волюнтаризму, а згодом – концептологією фрейдизму. «Я вірю, – пише А. Бретон у Першому маніфесті сюрреалізму 1924 р. (який більше нагадує критико-психологічний трактат), – що в майбутньому сон і реальність... зіллються в певну абсолютну реальність, у *сюрреальність*» (курсив автора. – А. Б.), для чого необхідно «досягти самих джерел поетичної уяви і більше того -- утримуватися там» [100, с. 48–51]. На принципі фіксації сновидного стану засноване автоматичне письмо сюрреалізму, що прагне відтворити «новий спосіб чистого вираження», «чистий психічний автоматизм, який має на меті передати... реальне функціонування думки. Диктування думки поза будь-яким контролем з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи етичними міркуваннями» [100, с. 55–56]. Наслідком сюрреалістичної революції «якась нова мораль мусить посісти місце тієї існуючої моралі, що є джерелом усіх наших бід», – вважає А. Бретон [100, с. 70].

Головну увагу в теорії сюрреалізму приділено психічним процесам, сну, галюцинації, божевіллю. Послугуючись психоаналізом З. Фрейда і власними спостереженнями (А. Бретон відбував військову повинність як лікар у психіатричній клініці), теоретик на пряму акцентує на людській потребі *бажати*, «викликаючи на допомогу можливості незнаних станів для того, щоби досягти надреальності» [792, с. 312]. Експериментуючи з галюциногенами, сюрреалісти спостерегли, що «розум, доходячи до межі підсвідомого, перестає розпізнавати, де він перебуває. Оскільки в ньому народжувалися образи, які починали втілюватися у плоть і кров, образи ці ставали матерією життя» [37, с. 393]. Відтак сюрреалізм, безперечно, телеологічний і оптимістичний, оскільки ставить перед людиною проблему постійного пошуку і реалізації її сюрреального світу, що, в підсумку, є компонентом «колективного несвідомого».

Інтерпретаціям сюрреалізму як інтернаціонального і поліструктурного явища з мінливими мистецькими цінностями (див. дослідження А. і О. Вірмо «Мэтры сюрреализма» [128]) сьогодні протистоїть спроба розуміння цього руху як цілісного, з продуманою художньою теорією, і питомо французького. Наприклад, Ж. Шеньє-Жандрон вважає, що в інших країнах (за винятком Бельгії та Югославії) «вибух сюрреалістичної активності... припадає в основному на 30-і роки – але тут слід говорити радше про неконтрольно розкидане полум'я, про непідвладне охопленню розпорошення ідей, ніж про якийсь цілісний рух» [792, с. 320]. Доцентрове осмислення сюрреалізму (як художньої школи національного типу), поза сумнівом, збагачує теоретичну думку, але наразі як ніколи вагомою є відцентрова тенденція, аналітичне висвітлення національних версій (чеської, польської тощо) з їх специфічними стильовими особливостями і навіть «розпорошеними ідеями».

Надзвичайно цілісним світоглядно, в ряду авангардних напрямів, проявив себе *футуризм*. Природу його стильової монолітності чи не найкраще пояснив М. Бердяєв, вказавши на аналітичний характер футуристичного руху, зростання значення машини і машинності, а відтак «розшарування матеріального складу всесвіту» [61, с. 14]. Футуризм, на думку М. Бердяєва, є пасивним відображенням машинізації, але спроба зовнішнього

наслідування ритму об'єктивного розпаду матерії надає футуризму грубої «цілісності та незнання» [61, с. 27].

Італійський футуризм (Ф.-Т. Марінетті, Дж. Лучіні, Л. Руссо, А. Роньйоні, У. Боччоні, Дж. Єверіні) від початку народження «претендував не просто на новачі у сфері художньої діяльності, але – на створення нової концепції всієї культури, нової логіки відношення мистецтва і життя і навіть нових форм самого життя» [83, с. 9]. Італійський футуризм пройшов кілька етапів, змінюючи об'єкт науково-художнього дослідження (від 1910 до поч. 1920-х – доба «пластичного динамізму» і «симультанності»; від 1922 до кінця 1920-х – «механічне мистецтво», естетика машини, поступова втрата монополії на авангардизм; 1930-і роки – реставрація і політизація міфологем раннього періоду), але не втрачаючи рис ідеологічного руху. Футуристичний проект культури, що полягав у радикальній «чистці» існуючої традиції, з покладанням на культ сили, героїзму, жертвовності, із зверненням до міфологем війни, чоловічого начала, на різних етапах у найцікавіших формах поєднувався з оспівуванням ультрасучасного способу життя і «помноженої (силою машини) людини». Незаперечним лишається той факт, що футуристи «створили естетизовану версію політики, в якій форма, міф, символічне значення і зорова ефектність політичної акції переважають, а часто і визначають їх ідеологічний зміст» [82, с. 74].

Російський футуризм був відмінний від італійського, в першу чергу, в ідеологічному аспекті. Футуристичні об'єднання в Росії: «Гилея» (1910, маєток Чернянка Таврійської губ.; ініціатори – В. Хлебніков, Д. Бурлюк; належали В. Маяковський, В. Каменський, І. Євєрянін, О. Гуро, О. Кручених, Б. Лівшиць та ін.) з виданнями «Пощечина общественному вкусу», «Первый журнал русских футуристов», «Рыкающий Парнас»; «Центрифуга» (1913, Москва; С. Бобров, М. Асєєв, Б. Пастернак, Б. Кушнер, Г. Петніков); «Мезонин поэзии» (1913, Москва; В. Шершеневич, С. Третьяков, К. Большаков). У середині 1910-х років в Росії поступово оформилися такі гілки футуризму: бюджетлянство, егофутуризм, кубофутуризм. У 1920-х роках авангард здобув нове дихання у працях ЛЕФа (О. Брік, Н. Чужак, В. Шкловський, С. Третьяков та ін.) та ЛЦК (О. Чичерін, І. Сельвінський, К. Зелінський).

Польський футуризм сформувався між 1917 і 1920 рр. У 1917 р. Б. Ясенський, С. Млодоженец, Т. Чижевський створили в Кракові «футуристичний клуб «Katajynka». Ця назва була покликана символізувати «простолюдне» мистецтво, з його щоденним і нагальним» [841, с. 347]; у 1918 р. виник другий центр футуристів (Варшава) з А. Стерном і О. Ватом. У 1922 р. футуристи почали співпрацювати з краківським ревію «Zwrotnica», а в 1923 р., як констатує в оглядовій статті Е. Бальцежан, «на превелике задоволення критиків, рух розпався» [841, с. 348].

В Україні центром авангардизму протягом 1910-х рр. виступають Київ, Одеса, а особливо Харків, активно впливаючи на культурне життя імперії і ведучи плідний діалог з московськими футуристичними групами: об'єднання «Голубая лилия» (художники М. Синякова, Д. Гордеев, К. Сторожниченко), студія футуристів «Выкусъ» (певний час до неї належав В. Єрмілов), «Лирень» (Д. Гордеев, В. Хлебников, М. Асеев, Г. Петніков, М. Синякова) [643, с. 295–299], «Союз Семи» (художники В. Бобрицький, Б. Косарев, Г. Цапок, Б. Цибіс та ін.) [750, с. 13–16]. Спроба тлумачення українського авангардизму як виключно російського паростка-епігона є необґрунтованою і поспішною. «В українській історії мистецтва, – на думку Д. Горбачова, – можна легко поміфити чимало пріоритетів. Перша публікація абстрактного твору з'явилася тут – малюнок Кандинського на обкладинці каталога «Салон Іздебського» (1910). перша широка міжнародна авангардна виставка в Росії... відбулась в Одесі і Києві, а вже потім у Петербурзі і Ризі... Україна була одним з першоджерел загальноросійського авангардизму: вона ж стала останнім його прихистком...» (йдеться про журнал «Нова Генерація» – А. Б.) [162, с. 38]. Це міркування справедливе також щодо українського літературного футуризму 1914–1930-х років, який мав більше спільних типологічних рис з футуризмом італійців, ніж з будетлянством або егофутуристичною практикою.

Конструктивізм хронологічно належить до найпізнішої стильової версії авангарду, будучи ґрунтований на максимальному загостренні технічної раціоналізації у пізніх версіях кубізму – орфізмі й пуризмі. Раціоналізація мистецтва відбувалася за критеріями «доцільності, економності, лаконічності форми».

твірних засобів» [460, с. 379]. Прагнучи творити мистецтво «не варіацій, а інваріантів», конструктивісти (Ф. Леже, Ле Корбюзьє) поєднали у своєму стилі риси неокласицизму з функціоналізмом [399, с. 22]. Хоча порівняння поезики конструктивізму з класицистичною мусить бути застережене: якщо мірилом класицистичної естетики виступала *тілесна краса* (пропорційність), то критерій конструктивізму – технологічне відношення *доцільності і краси машини*. Поза цим конструктивізм можна вважати статичним напрямом, а конструктивістський світ – «над-чуттєвим», оскільки «матерія й інтелект були основою [його] існування» [298, с. 41]. Конструктивізм є «технологічним ідеалізмом, спробою створити організований світ технічних ідей на противагу неорганізованості людського світу» [298, с. 41] і в своєму розвитку «вивчає реальні взаємовідношення абстраговано-геометричних форм до геометричного порядку виробничого життя», перебудовує мистецтво «на ґрунті реальних основних форм речей... за допомогою математичних і механічних взаємовідношень речей. Художник-конструктивіст є художник-техник, механік, архітект» [671, с. 194].

Початок конструктивізму співвідносять з маніфестом французьких пуристів Амеде Озанфана і Шарля Едуара Жаннере (Ле Корбюзьє) – «Після кубізму» (1918 р.). Але реальне становлення конструктивізму припадає на середину – кінець 1920-х років: реалізуються перші проекти європейських конструктивістів на промислових виставках (1925, 1926 рр.), а в українському і російському авангардизмі відбувається перехід від «абстрактних комбінацій різноманітних фактурних форм... до політичних плакатно-монументальних творів і утилітарно-реklamних робіт» [750, с. 44], утворюються російські організації «Левый фронт искусств», «Литературный центр конструктивистов», українська група «Авангард», і панфутуризм трансформується у новогенераційну фазу.

Попри те, що етногеографічний чинник у структурі авангардизму не відіграє принципового значення (за винятком негативної маркованості у футуризмі – оскільки виступає ознакою «старого», себто традиційного мистецтва), він набуває належної чинності в інтерпретаціях авангарду, що в парадоксальний спосіб накладає відбиток на стильові особливості. Звідси –

потреба двобічного підходу: по-перше, розрізнення національних версій авангардизму, по-друге, осмислення його стильових варіантів.

4. МАНІФЕСТАТИВНІСТЬ І ПУБЛІЧНІСТЬ ЯК ПСИХОЛОГІЧНІ УСТАНОВКИ ІСТОРИЧНОГО АВАНГАРДУ

Маніфест постає об'єктом нашої уваги як знакове явище авангардного руху, документ епохи, як важливий компонент авангардистської поетики і, нарешті, особливий тип художньої публіцистики. Природно, рівень вивчення маніфестографії авангардизму безпосередньо залежить від міри її доступності більш-менш широкому загалові читачів. При цьому широта оприлюднення і якість коментування свідчить про рівень культури нації, її спроможність до рецесії дражливих моментів власної історії.

Першість у систематичному видруку й осмисленні маніфестів належить італійцям і французам (див. [82; 648; 792]), а також німцям [213; 863], значно менше маніфестографія оприлюднена росіянами [459; 640; 724] – саме тому практично всі дослідники авангарду змушені посилалися на автентичні тексти, збережені в літературних музеях (щоправда, винятком з цього правила є унікальне видання А. Крусанова, що включає колекцію фрагментів з маніфестів, афіш, нотаток, газетних статей та інших компонентів футуристичного наративу [395–397]). Не випадково опублікування маніфестів і програм супроводжується поступовим осмисленням їх функцій у комунікаційних актах авангардизму.

На думку І. Карасика, маніфест в авангарді є наслідком «відцентрових тенденцій, знаком відмежування, в тому числі всередині власного табору. «Лівий» маніфест значущий не стільки як конкретний зміст (сума ідей), скільки як жанрова форма зі своїми лексичними, ритмічними, інтонаційно-психологічними закономірностями, зі своїми обов'язковими смисловими та фразеологічними кліше. Все це і робило маніфест необхідною частиною авангардного ритуалу, засобом групового самовизначення. Сама наявність маніфесту вагоміша, ніж вміщені у ньому принципи. Маніфест – «чиста» форма або «чиста» функція» [315, с. 132]. Дослідник розрізняє дві основні

функції словесних авангардних декларацій. По-перше, закріплення винайденого винаходу; по-друге, «поведінковий акт... вчинок, жест, що належав до складу цього «театру життя» [315, с. 130]. Особливо цінним спостереженням, хоч уповні й не реалізованим у цитованому дослідженні, є думка про театралізованість авангардистського способу життя (виступів, виставок, вечірок, побуту загалом). У цьому контексті закономірними для авангардного руху виступають акції публічного покарання (О. Бобринська відзначає, що побиття А. Софіччі у 1911 р. групою, очолюваною Марінетті, «не було власне побутовим фактом, але становило суттєвий компонент футуристичної естетики, що апелювала до «прямої дії» і тяжіла до видовищності, ефектного жесту й екстремальних ситуацій» [82, с. 21]), саботаж виступів супротивників, театралізовані дійства з ексцентричними костюмами, розмальованими обличчями, а також «негативні програми» – звернення, спрямовані проти філістерського зубожіння сучасників (наприклад, відома «Пощечина общественному вкусу», 1913 р. [112]), *колективні памфлети* сюрреалістів («Труп» – проти покійного вже тоді А. Франса, «Паяц» – проти Л. Арагона), а також *квазітрактати*, які були покликані вписати авторів маніфесту «в контекст інтелектуальних явищ епохи» і в яких «дилетантизм компенсується в самій творчості, де інтуїція висувається на перший план» [650, с. 87].

Наскрізна театралізованість постає в авангардизмі наслідком усвідомлення життя як органічної сфери існування мистецтва, а отже, жесту і вчинку – як життєдайного мистецького компонента, складника авангардного послання. Поняття «*homo ludens*», запропоноване Й. Гейзінгою, якнайкраще пасує до психологічного типу авангардиста, для якого полем гри виступає екзистенція, а арбітром – сам митець (або група), що встановлює закони, правила, а головне, надзвичайно вагомі в авангарді прямі акценти «за» і «проти». «Авангардистський маніфест, – підкреслює Л. Андрєєв, – маніфести «ячєства»... «я» футуристів, дадаїстів, ультраїстів – головний герой сучасної драми, воно активне і агресивне до незмоги, воно «собі причина» і «собі межа»... І маніфест футуризму, опублікований напередодні світової війни, криваву бійню не лише передбачав, але, можна сказати, і готував, проголошуючи здравиці на честь війни і закликаючи

«знищити все і вся» [24, с. 6]. Тотальність гри, про яку пише дослідник і в яку було втягнуте мистецтво початку ХХ ст., на-вряд чи є ознакою занепаду мистецтва. Весь механізм людського існування був ушкоджений, розбалансований, але причиною цього стали закони складніші, глобальніші, ніж закони нового сприйняття кольору, звуку, лінії, слова і жести.

Гра (загравання з «класиками», «виклик на поєдинок» сучасників, гра з трансісторичними символами, з неадаптованим у мистецтві матеріалом та інші типи ігор) зосереджує нашу увагу на іманентній природі цього руху: авангард вводить оптимістичну, азартну й очищувальну гру, вводить так наполегливо, ніби мусить вийти переможцем, новим Богом, володарем дискурсивного простору (на відміну від модернізму, де Автор глибоко переживає «відлучення» – від Абсолюту, себе-як-цілісності, оскільки свідомість модерніста розщеплена, деформована, «спокучена», – якщо говорити мовою християнства). Маніфест, як закріплений словесний жест, прирівнюється в авангарді до акту сакрального й законодавчого, адже саме він програмує, озвучує та інтерпретує подальші принципи позиціонування інгрупи.

При найближчому розгляді авангардистської маніфестографії можна спостерегти амплітуду мовностилістичних варіантів маніфестів: від статті, наукового трактату, лекції – до художнього тексту. Втім, незалежно від мовностилістичних особливостей, маніфестографія і цюрихських, і паризьких дадаїстів, чеських поетистів, польських авангардівців, французьких сюрреалістів, італійських футуристів характеризується низкою концептуальних мотивів або положень.

1. У центр кожного маніфесту покладено ідею *духовної свободи*. «Єдине, що може ще мене надихнути, так це слово «свобода»... воно здатне безмежно підтримувати давній людський фанатизм» [100, с. 41]. Свобода від соціальних умовностей, табу, від традиції (і зокрема старого мистецтва як охоронця згаданих конвенцій), від «надуманості» сучасного мистецького дискурсу. Свобода в уявленні авангардиста забарвлена потужною ніцшевською ідеєю про самоцінність індивідуального психо-емоційного переживання. У такий спосіб людина-митець в авангарді заміщує категорію трансцендентного / космічного / деміургічного, звідси постають вимоги й перспективні розробки»

етапів нового завоювання світу, повернення до великого експерименту, в якому світ / природа / макрокосм виступають великою лабораторією для людини-деміурга. Ці маніфестативні вимоги символізують, у певному розумінні, дні Творення і нового розподілу ознак, якостей, компонентів картини світу (і самого світу) починаючи від сьогодні, від абсолютного нуля – епохи, мистецтва, людини.

Не випадково, декларуючи свободу, А. Бретон (як, зрештою, і К. Малевич, і Ф. Марк – різні за світовідчуттям титани авангарду) апелює до «давнього людського фанатизму», до інстинкту, – оскільки інстинкт і являє собою первісне відчуття, не ускладнене цивілізаційними і культурними табу. Вільна людина може витворити нову епоху, нову мову, підкоривши природу – індивідуальному відчуттю.

Зазначений імператив свободи є лицевою стороною потужної ідеологеми диктату нових соціокультурних конвенцій. В ігровій і грайливій формі, часто безвідносно до волі аполітичних маніфестографів (це справедливо, приміром, щодо В. Кандинського, К. Малевича, Д. Бурлюка, Дж. Северіні та ін.), підкреслено поетично народжувалася нова ідеологія. Чи варто у цьому звинувачувати виключно авангардизм, як це постає з робіт Б. Гройса або М. Епштейна, культурологів 1980-х, що «спожили» наслідки тоталітарного патосу ХХ століття? Чи варто при цьому посилагися на бунт мас, як це характерно для «філософа еліти» Ортеги-і-Гассета: «Юрба раптом вийшла на очі й посіла кращі місця у суспільстві. Раніше, якщо вона існувала, то лишалася непомітною, займала задній план суспільної сцени; тепер вона підійшла аж до рампи, і це вона – головна діюча особа. Вже нема головних героїв: є тільки хор» [560, с. 17]? Подібні питання завжди хвилюватимуть нові покоління пост-тоталітарного суспільства (див. [660]), але залишатимуться принципово невирішеними, адже яскрава маніфестативність авангарду свідчить про глибоке розуміння його творцями принципу розбудови «старої культури» – на засадах логосу, слова, – для якої саме проголошення тотальної свободи рівнозначно примусу. Іншими словами, максималістський код новітньої епохи витворювався передусім через словесно-мовну форму, що залучило мистецький експеримент до ідеологічного дискурсу.

2. Уявлення про духовну свободу ускладнене у маніфестаграфії концептом *інтуїтивного, нерационального* типу людського сприйняття: «... Галюцинації, ілюзії і т. п. – це такі джерела задоволення, якими зовсім не варто нехтувати» [100, с. 41]; «ми – дикуни ... ми ні від кого не залежимо і захищаємо лише відвертість і своєрідність!» [731, с. 243]; «важливі безпосередні думки» [241, с. 307], нове мистецтво позитивне – «тому що воно інтуїтивне. Тому що воно, плекаючи найпростіші почуття, з готовністю... віддається великому диву існування!» [241, с. 307]

Як бачимо, в авангардистських маніфестах наголошується не так на способі інтуїтивного опанування світом, як на джерелах – сплячих, прихованих, законсервованих у людині до недавньої епохи. Не випадковим постає заклик до дитячого, примітивного, дикунського, а водночас – до пізнання галюцинацій сновидінь, наслідкового стану дії психотропних речовин. Роль яку обирає авангардист у переважній більшості випадків, – роль трампа, сретика, блазня або юродивого – загалом порушників соціальних умовностей, що тяжіють над людиною (див. [246]). При цьому цивілізаційні «нав'язування» розглядаються як буржуазна «усередненість» і, відповідно, духовна убогість.

3. Авангардний рух має установку на безперервну *духовну активність*, плекаючи *вольовий тип* індивідуальності [683, с. 9]: «...Будь-яка дія несе в собі внутрішнє виправдання, принаймні, для тієї людини, що здатна її здійснити... ця дія наділена осяйною силою, котру може послабити будь-яке роз'яснення» [100, с. 44]. Авангард саме у неперервності дії-вчинку-творення вбачає життєспроможність. Це активний, оптимістичний, а точніше – *радісний* рух, – мотив радості домінує навіть у маніфестах експресіоністів, не кажучи вже про дадаїзм і сюрреалізм: «...Вірю у можливість чистої сюрреалістичної радості для людини...» [100, с. 72]; «бути противником відкладання солей... Просидіти лише мить на стільці – означає небезпеку занести життя... Тканина під рукою рветься» [767, с. 320]. Активність, оптимізм авангарду передбачають новий месіанізм – «сучасний шалений» [831, с. 50], прагнення духовної спільності між представниками реформованого людства [224; 311; 800]. У цьому розумінні йому близький майже релігійний патос [57].

втім, подібні заохочення на практиці урівноважуються трохи не сектантською вибірковістю учасників авангардистської інгрупи.

4. Духовна активність митця скерована у напрямі *практичного застосування* (вище ми говорили про нерозривність дії-вчинку-творення), яке в різних стильових напрямках виражається або як «натуралізм» [240, с. 296], або як адаптація, приборкання речевості, предметності світу: «Чи можна бути настільки сліпим, щоби не помічати одухотвореності і благородства предмета, прекрасного самого по собі, прекрасного своєю унікальною, утилітарною і гармонічною структурою, вільного від прикрашання, що завжди заохочувало найбільш дикі та відсталі інстинкти?» [216, с. 251]. Саме ця риса зумовлює патос захвату науково-технічними відкриттями у футуризмі й сюрреалізмі, а також активну підтримку будь-яких цивілізаційних нововведень – спорту, техніки, гігієни: «...Коли... селянський син віддає перевагу перед традиційним беретом кепці та джемперові, ми захоплено передбачаємо, що він от-от потягнеться до зубної пасти і вперше переступить поріг ванної» [216, с. 252–253].

5. Втім, *концепт гігієни* у маніфестографії авангарду набагато глибший і належить не лише до цивілізаційної сфери *Lebenspraxis*. Тотальна чистка / гігієна необхідна для порятунку людини від занепаду під вагою ритуалів, репутацій, академій, декоративного (=міметичного) Мистецтва, музеїв, – усе вищеперераховане є ознакою поганого смаку, філістерства, обману, словом, ознакою *публіки*. Оскільки ці категорії ворожого щодо нової людини охоплюють як історичний досвід культури, так і екстракультурні площини (від яких вона безпосередньо залежить), то формується *двобічний метод* «чистки», який у різних стильових версіях набуває більшої або меншої агресивності, розхитуючи шальки стильових терезів (щодо зовнішнього / внутрішнього акцентування). Перший пропонує *зміну способу бачення*: «Він справді людина. Він частина всесвіту, точніше, всесвітнього почуття... Він не міркує про себе, він переживає себе... він підводиться до рівня бога великою вершиною почуття, досягти якої можна лише в невідомому екстазі духу» [241, с. 307]), у тому числі *зміну структури ока* митця – тепер «дистильованого, уважного, не зтягнутого рожевою плівкою

кон'юнктивіту» [217, с. 248] або чистого вираження [100, с. 55] – в сюрреалізмі; відкриття *нового відчуття* у футуризмі – «наперекір смішній пошлості ми вносимо в літературу нові мотиви, породжені життям і технікою. Нове відчуття допомогло нам відкрити їх, і ми надаємо їм нової форми, вивівши за межі плоскої реальності» [731, с. 243]. Другий напрям – це напрям *нон-конформізму*, війни за незалежність нової людини [100, с. 72], боротьби з вульгарністю, «добрим смаком», натовпом: «На тому березі спить смертоносним сном важка брила – підсліпувата тугодумна публіка. ... Треба безжально різонувати по живому, щоб зрозуміти, чому публіка не може ані роздивитися, ані прийняти звалених на її голову нововведень... Грізний дракон, страшний спрут, звір, що не відає зла, – ось в яких образах постала б публіка, якою вона є... Невже у цього убогого збіговиська є свій критерій, своє мірило цінностей?» [731, с. 240–242]; боротьба зі старим мистецтвом: «Як скинути з себе все зміїне, слизьке, все рутинне, борзописне? Все нарядне і приглядне, все відмінне й манірне, благовірне, бузувірне?..» [41, с. 317] або: «Дадаїзм не протистоїть життю естетично, але рве на шмаття всі уявлення етики, культури і внутрішнього життя, які є лише одягом для слабких м'язів» [767, с. 319]. Утворення «негативного ряду» трансформується в авангардних маніфестах також на суб'єктному рівні: я / ми – вони, відповідно «друзі» інгрупи та її «вороги». Безперечно, кожен стильовий напрям авангарду, незалежно від часу виникнення, мислить себе першим, головним, фрондою, а інших (і особливо це стосується прямих «конкурентів» – актуальних представників «лівого» мистецтва) – вторинними, маловартісними, ошуканцями. Тому категорія «друзів» доволі вузька і, як правило, хронологічно відкинута в минуле, а категорія «ворогів» – об'ємна, і до неї належать переважно сучасники, а також «класики». Як вважають А. і О. Вірмо, для авангардизму надзвичайно вагомим є психологічний образ ворога [128], і зміна негативної маркованості, як правило, свідчить про новий етап становлення авангардистської концепції.

Заперечення минулої історії, культури, мистецтва (так званої «негативна програма» авангарду) у маніфестографії щільно пов'язані з намаганням деміургійно призначити нову точку відліку для історії людства. Така точка безпосередньо співвіднесена

моментом народження того чи іншого авангардного напрямку: футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, навіть конструктивізму (ви-
нятком є хіба що експресіонізм, який осмислюється апологета-
ми як понадісторичне, універсальне явище [241, с. 310]).

Уже сама маніфестографія, як словесний жест авангарду, може виявити цікаву особливість цього руху. Характеризуючись потужною імперативністю, деміургійністю, активністю, претендуючи на нове розташування сил у театралізованому житті, а також на планетарному, вселюдському рівні, він *іманентно* являє собою *ідеологічний рух* [205]. Можливо, якщо прийняти цю особливість, що, в силу дієвості ідеологем, виозначається на всіх рівнях авангардного тексту, і зокрема на стильовому рівні, – можливо, за такого підходу до цього унікального явища ми на-
решті позбавимося упередженості й викличної неґації колосаль-
ного відсотка вітчизняної та зарубіжної спадщини, неґації, що супроводжує роботи низки російських та українських літера-
турознавців.

5. ПОЛІТИЧНЕ ЗААНГАЖУВАННЯ.

МІЖ МИСТЕЦТВОМ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ

Як справедливо зазначає Р. Барт, «більшість претензій на звільнення (суспільства, культури, мистецтва, сексу) формулюється в термінах дискурсу влади: люди пишалися, ніби відроджують те, що було розчавлено, але не помічали, що самі розчавлюють при цьому направо і наліво» [46, с. 561]. Авангардний рух вже у своїх витоках становить очевидний приклад зародку ідеології, оскільки транспонує ідею звільнення людського духу на ґрахіс життя. Будучи породжений тектонічними зрушеннями у сфері побуту, техніки – матеріального світу (і, поза сумнівом, зрушень ракурсу і відліку сприйняття), він спирається на денотативний рівень мови як на новий архіпелаг побутово зримих феноменів. Але спирається динамічно, переживаючи весь процес «як розширення можливостей мови» [47, с. 293].

Цілком очевидно, що науково-технічна революція початку століття безпосередньо вплинула на характер «лівого» мистецтва; водночас НТР стає наріжним каменем, об'єктом суперечки як мистецького руху, так і політичних (передусім також «лівих»)

рухів. Варто зосередитися на дії цього механізму. Виступивши однією з причин деформації бачення світу, відкриття в галузях фізики, механіки, медицини і психології водночас стимулювали, як ми зазначили, і деформацію гуманістичного (ренесансного) нарративу, оскільки людина уподібнилася Богові, відокремившись від природи силою надпотужної думки. Заперечення тотожності з природою (яке сформулювалося протягом ХІХ ст. у межах позитивістської філософської парадигми) створило необхідні умови для виникнення нової картини світу – такої, який щоразу постає через втручання людини-бога, а природи як матеріалу, велетенської лабораторії, майстерні. «Текст або картина, – справедливо зауважує Б. Гройс, – стали осмислюватися у цій перспективі не як дублювати реальних речей у певному уявному ідеальному просторі, а як... реальні речі серед інших речей, подібні до тракторів чи аеропланів» [175, с. 67]. Антифізис став *основною ідеологією*, яка проникла практично у усі політичні рухи і була використана як раціонально-виправдальний компонент нової, себто «лівої», «міфології».

Авангард проявляє підвищене зацікавлення самим процесом псевдо- і антифізису, оскільки сприймає його глибоко семіотично; на відміну від традиційного мистецтва, авангард розвивається як відкритий дискурс, поглинаючи денотативні «сміття», яке інші дискурси не спроможні вмістити (в силу внутрішньої організації, застигlosti установок). Цілком слушно зауважує Р. Барт, що вперше в історії культури авангард досягає розхитування денотативного рівня мови [47, с. 293], але водночас (і не в останню чергу саме завдяки цьому) відбувається стрибок на денотативному рівні – через перенасичення утилітарним, «гіперсучасним». Втім, коли процес «поглинання» в основному відбувся, авангард тут же починає претендувати на *володіння і законодавчу роль* з характерним для цього руху радикальним реформізмом і непримиренністю щодо минулого, також на витворення єдиної *метамови*. Саме тоді починається «регресивний рух»: авангардизм «привласнює» собі НТІ, оскільки ототожнює *текст і владу*. Цим пояснюється «першість» і агресивність «лівого» руху в літературі (у порівнянні з образотворчим мистецтвом) – через історично зумовлене надмірне навантаження вербального рівня (останній прирівнюється до

сакрального, що підготовлено логоцентристською естетикою «стабільного» стилю, реалізму), особливо в соціальній структурі Російської імперії (і надалі Радянського Союзу): володіння мовним дискурсом прямо пропорційне владному контролю. Оскільки сама новопостала влада є, за своїм характером, семіотичною («Запущена машина мала в основному філологічний характер», – пише з цього приводу Г. Почепцов [608, с. 263]), і виникає ілюзія (Р. Барт у цьому випадку послуговується словом «міф»), ніби «ліве мистецтво» *обґрунтовано, легітимно* є законодавчим у суспільстві.

Відкритість авангардного дискурсу (який формується на стадії, коли витворено ряд означувальних відповідників і починає вибудовуватися ієрархія конотативних значень) зумовлена також принциповою дифузією соціального, артистичного і науково-технічного, а не тільки виключною спроможністю поглинати матеріал чужих (у тому числі закритих) дискурсів. З цієї точки зору, історичний авангард був явищем «терористичним», адже намагався «протиставити символічному існуванню органічне» [403, с. 200].

6. МІФОЛОГІЧНА СТРУКТУРА АВАНГАРДУ ЯК ІДЕОЛОГІЧНОГО РУХУ

Р. Барт торкнувся питання міфологізації довкола «лівого» мистецтва і проблеми взаємовідношення «міф – ідеологія», розуміючи під міфом графічну систему в чистому вигляді, «в якій форми ще вмотивовані тим концептом, котрий вони репрезентують» і особливістю структури якого є те, що означувальне вже утворене з готових знаків мови [44, с. 93]. Проблема, започаткована дослідником у ранній, структуральний, період творчості (1960-і рр.), була розвинута й поглиблена у фундаментальній роботі «S/Z» [50]. У ній на прикладі розгляду оповідання О. Бальзака автор продемонстрував, що дискурс, в якому витворюється текст, є наскрізь ідеологічним: «У реальній практиці мовного спілкування денотативний рівень завжди більший чи менш ідеологізований, хоч і прагне приховати це, видаючи себе за щось «природне» та ідеологічно «непорочне» [362, с. 14], – і потребує деконструкції через введення нової наукової метамови.

Отже, міф, на думку Р. Барта, властивий усім культурним епохам і постає явищем наскрізь ідеологічним за своєю природою. Дослідник розрізняє фрейдистський, «лівий», сталінський, а також слабкі та сильні міфи: «...У сильних... політичний заряд даний безпосередньо і деполітизація відбувається з великим труднощами; у слабких поетична якість предмета зблякати ніби стара фарба, але досить незначних зусиль, щоби вона швидко відновилася» [44, с. 113]. Будучи на певному етапі симпатиком комунізму, Р. Барт схиляється до думки, що «Міф і Революція взаємовиключають одне одного, оскільки революційне слово *повністю* (курсив автора. – А. Б.) політичне, натомість міфичне слово у вихідному пункті становить собою політичне висловлювання, а під кінець – натуралізоване.

«Ліві» міфи виникають саме тоді, коли революція перестала бути революцією і стає «лівизною», тобто починає маскувати себе, приховувати своє ім'я, виробляти невинну метамову і представляти себе як «Природу» [44, с. 116]. Р. Барт сприймає «лівий» міф як наслідкове явище революційного піднесення, що цілком справедливо, але помилково узагальнює, стверджуючи ніби «метамова для пригноблених – розкіш... Мова пригноблених... це транзитивна мова, вона майже неспроможна брехати; адже брехня – це скарб, ним можна користуватися, коли є запас істин, форм» [44, с. 118]. Дослідник випускає з уваги факт *свідомого* насадження зверху, *культивування* комуністичного міфу в 1920-х роках, тобто *навмисного* ускладнення транзитивної мови «гноблених».

Безперечно плідним методологічним принципом Р. Барта у «Міфологіях» є аналіз структури міфу. Втім, щоби не ускладнювати термінологічний апарат, скористаємося надалі поняттям *міфологеми* як компонента міфу, у значенні застиглої поняттєвої конструкції, утвореної зі знаків мови, яка продовжує регенерувати в літературній та образотворчій системах новітнього часу (проблемі узагальнюючого термінологічного розрізнення присвячено роботу С. Мишанича [505]).

В основі авангарду як ідеологічної системи перебувають два найбільші політичні міфи новітнього часу, як їх характеризує М. Еліаде [244, с. 128], – фрейдизм і марксизм; у меншій мірі ніцшеанська модифікація нордичного міфу про надлюдина.

Оскільки «міф ніколи не зникає: в колективному масштабі він іноді проявляється з великою силою у вигляді політичного міфу» [244, с. 137], – можна визначити ряд міфологем, що лежать в основі авангардизму як ідеологічного руху. По-перше, це міфологема *футуристичності*, векторної скерованості у майбутнє, яка забезпечує авангарду контрпозицію щодо традиційного і модерністського культурних досвідів. По-друге, міфологема *есхатологічності* (у Р. Поджолі – «агонізм»), на якій акцентує особливу увагу російський культуролог М. Епштейн: «Авангард найтісніше пов'язаний з апокаліптичним світовідчуттям, що сягнуло крайньої гостроти у ранньому християнстві, а потім довгі століття витіснялося з традиції змирненої релігійності... В авангарді лише тому так важко розпізнати риси релігійного мистецтва, що воно не передує світському, а слідує за ним. Авангард ближчий до ікони, ніж до картини, і ближчий до письмен і знаків єдинобожеських храмів, ніж до ікони, адже його предмет – проходження світу, згорнутого і запечатаного, як сувій, напередодні великого перетворення... Авангард – це і є мистецтво побудови образу методом його *проходження* (курсив автора. – А. Б.), відшарування від зримої, уявної поверхні світу. Це реалізм апокаліптичного століття, що усвідомило нетвердість і примарність усіх способів побудови світу в собі й для себе, – апокаліптичний реалізм» [246, с. 225].

Справді, у різних напрямках авангарду можемо спостерегти риси релігійної екстатичності, «жести юродивого», потребу «самоприниження мистецтва» [246, с. 223], а також есхатологічну спрямованість і ентропійну образність, втім, недоречно вважати ці ознаки рисами релігійної свідомості руху: авангард *експлуатує* міфологему месіанства *першого і останнього в часі* (стилю, руху), що, знову таки, щільно пов'язано з есхатологічним міфом другого пришествя Христа і на практиці реалізовано через концепцію нуля історії і нуля мистецтва («Чорний квадрат» К. Малевича; мерц-картини К. Швіттерса), з ідеєю деструкції і творення метамови та з іншими особливостями поетики.

В авангардистській «мітотворчій системі» особливого значення набуває *категорія часу*. Проблемі часу (сакрального і мирського) М. Еліаде приділяє особливу увагу, адже «замаскована міфологічна поведінка сучасної людини особливо яскраво

виявляється при аналізі її ставлення до часу. Не слід забувати, що одна з головних функцій міфу якраз і полягає в тому, щоб відкривати вихід у великий час, періодично повертати первісний час. Це виражається в тенденції нехтувати сучасним, тим, що називається історичний момент» [244, с. 134]. Актуальність проблеми часу підкреслюють також дослідники неоавангардизму, як коментує Н. Кислова: «Один з найвагоміших аспектів загальної кризи західної культури вбачається... у «втраті історичних параметрів мислення», зруйнуванні поняття «історії як континууму», «неперервності історичного процесу». «Розколотість» історичної самосвідомості сучасної людини пов'язують з усе ще діючим прокляттям, що наклав на історію Ніцше» [323, с. 205]. Напевно, «діюче прокляття» варто пов'язувати не з ніцшеанським дискурсом, а з міфологічною основою ніцшевського наративу.

Уявлення про час в авангардизмі не підпорядковано ані природному, циклічному розгортанню, ані літургійному (також циклічному – в силу відтворення біблійного міфу і наслідування його у поведінці релігійної людини); це час *технократичний*, витворений людиною для власних потреб (у першу чергу, для опанування стихіями – природними і людськими). І відлік цього часу, як уже було зазначено, нульова точка історії, перебуває в *історичному теперішньому*, адже «розгортання безкінечної інтуїції йде по прямій... немає циклів і повернень. Немає сенсу відроджувати старе, необхідно творити нове, через те у творчості немає місця наслідуванню, мімесису» [623, с. 119]. Веторна заданість у майбутнє забезпечується деміургійною спроможністю людини-бога, і в цьому розумінні міфологічний сустрат авангарду споріднений з космогонією титаномохії (відносно в авангардних текстах активізуються образи велетнів заводу, людини, машини, а також археобрази Атлантиди, Хрону, «дітей Сатурну», Загибелі світу; і природу подібної різноманітності варто тлумачити виходячи з глибинної міфологічної основи руху, а не лише як вияв романтичного потягу до пізнання «незвіданих країн» [198]).

Таким чином, взаємонакладання двох міфологем – християнсько-юдейської есхатологічної і балкано-грецької космогонічної [508, с. 514] вплинуло на оригінальну концепцію часу авангарді. Цьому ідеологічному руху, як ми побачимо, на відмі-

від модернізму (з паритетним ставленням до минулого і релятивним до теперішнього / майбутнього) і на відміну від традиційного реалізму (з циклічним часом і орієнтацією на «втрачений рай» класицистичної гармонії), властива експлуатація найдавніших міфологічних матриць. Можливо, саме тому авангард постає в країнах християнського світу, з глибокою культурно-історичною традицією, на тлі якої впізнається як щось *знайоме* або *своє*, і, можливо, саме тому він легко кореспондує з лівополітичними рухами, виявляючи в них подібну латентну міфологічну структуру?..

7. МАСКУЛІННЕ І ФЕМІННЕ. SELF-IMAGE

Потреба послуговуватися поняттями феміністичної та психоаналітичної критики виникає не випадково, оскільки саме у цих методологіях проблема модерності інтерпретується у тісному зв'язку з питанням неврозу як характерної ознаки психології людини межі століть. «... Загальноєвропейський світоглядний перелом, – переконує Н. Зборовська, – відображався у душах людей невротичною стривоженістю, втратою ґрунту, пошуками нової сутності після втраченої цілісності. Вся література періоду порубіжжя вражена неврозом, вибухом інстинктів, що шукають для оправдання свого існування нової культурної програми» [269, с. 35–36].

Авангардний рух – у різних стильових напрямках – від початку декларує активне чоловіче начало, успадкувавши від нарративу Ніцше зверхнє ставлення до жінки – як до «неповного» чоловіка.

Роль жінки в суспільстві зводиться Ніцше до продовження роду і виховання дітей. Жінка в його працях постає недосконалою людиною, що маскує під своїми емоціями порожнечу, будучи покликана реалізувати себе лише через дітонародження – велике таїнство становлення: «Тут росте дещо більше, ніж ми, – ось наша таємна надія; ми готуємо йому все для щасливої появи на світ... У такій жертвній відданості *варто* жити! Можна жити! І хай буде це очікуване – думка чи факт: до всякого зачаття і розвитку ми ставимося так само, як до вагітності, і різні слова «хотіти» чи «творити» – не більше ніж порожні звуки!...» (курсив автора. – А. Б.) [548, с. 197].

Особливу радикальність щодо гендерного питання виявляє футуризм, для якого зневага до жінки «була перш за все символічним позначенням ідеального архетипу нової футуристичної культури – надприродної, що пододала зв'язаність логікою законів природного, біологічного світу, і ґрунтується на спиритуалістичних енергіях і надприродних силах» [82, с. 38]. У цьому випадку ми зустрічаємо ситуацію чоловічого соціосексуального звільнення, або ж чоловічої емансипації.

Цілком слушно підкреслює Н. Зборовська, що психоаналітичний дискурс початку ХХ ст. відкриває *неусвідомлену гомосексуальність* у психології творчої особистості чоловіка [269, с. 63]. Якщо вдатися до конкретних фактів, зокрема біографічних, ми з подивом зауважимо у надрах авангардистського богомного побуту тенденцію до біологічної відмови від гетеросексуальності та, відповідно, культуротворчої (в мистецькому дискурсі) заміни потягу до жінки гомоеротичним коханням, що постає однією з синтетичних версій андрогінно-нарцисичної любові. Як відомо, фрейдистський дискурс привносить поспільне зацікавлення різними видами сексуальних перверсій, хоча мода на них витворюється ще за декадансу, себто у 70-х–80-х роках ХІХ ст., і постає як певний різновид «утоми» і «надлишку» в культурі (красномовним підтвердженням цьому є твори О. Вайлда, Б. Шоу, Г. Ібсена). Перверсійні «утіхи» були насправді доступні лише небагатьом і асоціювалися з артистизмом, елітарністю, вишуканістю. Літературний образ такої «втомленого денді», безперечно, впливав на побутовий стиль епохи (див. зокрема роботу Т. Гундорової, в якій фемінність розглядається як стиль доби на прикладах життя О. Кобилянської та Лу Саломе [182, с. 110]). Чи можна припустити, що ранній модернізм, в якому «невротичні настрої живили модерністичні експерименти, і це при тому, що самі автори прагнули до об'єктивізму», і в якому боротьба статей «засвідчувала розгубленість, розірваність і слабкість модерного суб'єкта перед лицем цивілізаційних катастроф і проблем» [182, с. 213], вплинув на латентну фемінність авангарду? Між тим саме такий підхід до проблеми зустрічаємо сьогодні в російській реінтерпретативній критиці (А. Якутович). Спробуємо зосередитися на цій суперечності.

Успадкувавши від ніцшевського наративу упереджене ставлення до жінки як обмеженої істоти і, подібно до модернізму, будучи зацікавленим сексуальною природою людини, авангардизм плекає у мистецтві поведінковий образ владного «суперчоловіка» – з посиленням сексуальним інстинктом і відповідною цьому інстинктові атрибутикою (війна, спорт, техніка), що виступають сублимантами лібідозної енергії. Через такі заміники чоловік звільняється від необхідності реалізувати своє культурне послання («message») через жінку. Надмірний біологічний інстинкт (а він, поза сумнівом, таки надмірний в авангарді, бо «мачизм», агресивність культивується як альтернатива старій, фемінній, інфантильній культурі), нехтуючи дарвіністським біологізмом, оформлюється у таких концептах:

- гомоеротичне кохання;
- андрогін-нарцис;
- механічна людина.

Перше має місце в біографічному контексті представників «лівого» мистецтва, але в даному випадку нас більше інтригує власне культурологічне рішення проблеми чоловічої емансипації. Не випадково ми звернулися до ніцшеанського наративу, в якому отожднено процеси народження дитини, факту історії і творчості. Чоловік долає біологічну владу над собою шляхом народження «механічного дива» – людино-машини або машино-людини, ідеальність форм якої вступає в конкуренцію з тілесними формами жінки. Помилкою було би вважати футуризм (а також дадаїзм і сюрреалізм) жононенависницьким рухом: витоки зверхнього ставлення до жінки зумовлені не так прагненням тотальної сексуальної свободи, як бажанням звільнитися від нав'язливого *еталону*, або, як зазначає О. Бобринська, *культу любові та вічної жіночності* [82, с. 39]. Заперечення цього іконічного образу жінки – оспіваної менестрелями, незворушної Джоконди, а назагал підступної (бо ірраціональної за природою) і владної – викликає потребу «розвінчання», підкреслення хижої суті та перверсійного характеру еталону.

(Пригадаймо зокрема «Джоконду з вусами» М. Дюшана та його ж напівінсталяцію «Жінка», в якій фігурують лише зовнішні атрибути жіночого світу – білизна, косметика, себто *сурогат жінки*, – але відсутнє «тіло», патосно оспіване художниками попередніх епох. Не менш показові картина Д. Бурлюка

«Venus of Milo Today» і вірш О. Влизька «Тет-а-тет з венерою мілоською» [741, с. 190–197]. Згадані твори промовляють не як «акти вандалізму», наруги над культурним надбанням і, тим паче, над жінкою, але як момент десакралізації старого мистецтва і водночас образу жіночості.)

Оригінальний підхід до проблеми психотипу митця авангарду запропонувала М. Моклиця в дослідженні «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика», спробувавши виявити психологічні типи «футуриста», «експресіоніста», «сюрреаліста» тощо. Так, приміром, психологічний тип футуриста, на думку дослідниці, «визначається сенсорним вектором інтенційності... домінує чоловічий, денний, активний, сильний виток»; різновиди такого типу – Діоніс, Дон Жуан і Леонардо. «Якщо для Символіста та Експресіоніста головне джерело істини – ірраціональне походження, то для Футуриста (і Сюрреаліста) – джерело істини завжди раціональне» [513, с. 142], «Футурист – тип сильний, схильний до боротьби, але його боротьба не така конфліктна і не трагічна, як у Експресіоніста» [513, с. 144]. Психологічний тип Експресіоніста – Прометей, Наполеон, Вертер; ціннісно орієнтований, сильноетичний тип людини [513, с. 133]; тип Сюрреаліста – Фауст, Гамлет, Дон Кіхот, малоетичний тип з патосом відносності [513, с. 151] і т. д. В основу розрізнення покладено уявлення про існування «нижньої» та «верхньої» півсфер свідомості, кореляція між якими безпосередньо впливає на психологічний тип людини. Втім, синтез методологій різних наук не виключає суперечливих узагальнень, які ігнорують власне стильову (в авангарді – технічну) специфікацію (див. зокрема [363]).

Ставлення до жінки в авангарді визначає маскулінну культурологічну субстанцію цього руху: будь-який усталений компонент культури є для нього об'єктом відвертого заперечення. Фаллоцентризм (відновлення архаїчного культу сили в експресіонізмі й футуризмі) або грайлива андрогінність дадаїзму й сюрреалізму, патос техніки і спорту в конструктивізмі виступають альтернативою традиційному логоцентристському мистецтву, в якому культ краси, природи, родини, іконізація жінки-еталона призвели до баналізації культури. Водночас це альтернатива фемінній тенденції модернізму, в якому м'якість

аморфність, перверсійність постають самостійними концептами, тобто ознаками стильового новаторства.

Авангард некоректно розглядати в межах антифеміністичного руху (що запропонувала С. Павличко), оскільки жінка не заперечується його представниками як біологічний об'єкт (а подекуди і творчий суб'єкт), натомість переосмислюється виключно образ жінки в культурі. А те, що ця тенденція подеколи набуває надмірного агресивного вияву (проект сексуальної революції Валентини де Сен-Пуан, за яким завойовники повинні реорганізувати демографічний стан підкореної нації, привносячи свіжу кров [82, с. 38]; «олітературена» бісексуальність С. Далі [214]), варто сприймати за ознаку відповідного стильового варіанта. В авангарді сама культура асоціюється із феміністністю, з фізисом (природою), настільки безвільним і некерованим, що його тривале існування унеможливило свободу людини: закріпивши всі смисли через іконічні образи (Порядку, Жінки, Суспільства, Моралі тощо), ця «стара культура» заперечила творчість – «вагітність» – себто потенційність і заповнила семантичним баластом «порожні форми» мови. У цьому розумінні авангардизм відчуває свою очищувальну місію і надихається відповідним патосом. Більше того, авангард дає підстави для активного становлення феміністичного руху (на основі заперечення), оскільки іконізація жінки в культурі, що його інтригує, є зворотною стороною нарцисичного «задивляння в себе» чоловіка і приховує порожнечу, – тоді як «ліве мистецтво» покликане розідеологізувати ці змертвілі «пустоти культури», витворюючи новий тип ідеології.

8. МІЖ ЕЛІТАРНОЮ І МАСОВОЮ КУЛЬТУРОЮ

Успадковуючи від бароко семантичну подвійність, а саме спроможність знаку і референта перебувати у відношенні взаємозворотності (а відтак час від часу і злитості) [400, с. 77], стильові напрями авангарду тяжіють до своєрідного випробування референта на «істинність», розміщуючи «читання» не в горизонтальному ряду (знак – знак), а у вертикальному (знак – референт). Приміром, для Р. Барта у 1960-х рр., не в останню чергу внаслідок ретельного аналізу шістдесятницької «моди на лівизну» (бітники, гіпстери), цілком очевидним постав факт боротьби історичного авангарду з денотативним рівнем мови

(у той час, як констатує французький дослідник, у другій половині ХХ ст. виникає активна робота з конотативним її рівнем). На відміну від реалістичного мистецтва (йдеться передусім про дихотомію реалістичний – нереалістичний типи), що характеризується прагненням максимально достовірного відображення (наслідування-мімесису – природі, суспільству як легітимізованій природі), а через те справляє враження *доступного* у спогляданні-читанні, авангардні стилі нереалістичні і претендують на відтворення не екзистенції, а есенції (застосовуючи екзистенціалістську термінологію) і, відповідно, на своє, *суб'єктивне* бачення референта. Отже, переверот у *ракурсі* сприйняття (точці бачення і читання; «типу ока» тощо) ускладнює, якщо зовсім не руйнує, можливість осмислення твору в авангарді.

Незважаючи на те, що «ліві» напрями, породивши у 1960-х – 1970-х роках поп-арт, соц-арт, різноманітні види кінетичного мистецтва, міцно увійшли у наше життя – завдяки рекламі, театру і кіномистецтву, – дотепер «малозрозумілими» для пересічної людини лишаються супрематичні роботи К. Малевича, картини М. Дюшана і П. Мондріана. Можна констатувати принципову націленість читацького / глядацького сприйняття на бажання «порозумітися» з автором, – але ж саме «порозуміння» заперечується авангардом як компроміс і одна з умовностей «старого мистецтва». Така відсутність установки на мистецьке і психологічне порозуміння зі споживачем, спричинена не тільки агресивністю й безкомпромісністю «лівих» напрямів, а й специфікою зміни акцентів (про що йшлося вище), може свідчити про *елітарність* авангардизму. Справді, цей висновок здається незвичним, якщо ми пригадаємо ідеологічну «обтяженість» явища. Тим не менш, саме він є наслідком роздумів над особливостями сприйняття «реалістичного» і «нереалістичного» типів мистецтва.

Психоемоційні особливості сприйняття, на думку Ф. Штейн-нталя (а слідом за ним також І. Франка з трактатом «Із секретів поетичної творчості»), полягають у природному поверненні думки від менш звичного до більш звичного, від ускладненого до простого [753]. Власне, цим характеризується реалістичний різновид мистецтва, що спирається на сталий, закріплений зв'язок «знак – референт», адже «...у реалістичному мистецтві обидві сфери – «знаку»... та його референта – виразно відме-

жовані одна від одної через певне співвідношення у свідомості людини. Те чи інше поєднання ліній і кольорових плям означає конкретний об'єкт тому, що воно створене художником з цим наміром. Між «знаком» (живописним образом) і предметом стоїть людська свідомість, котра і роз'єднує, і зв'язує їх, визнаючи напрямок, в якому вони співвідносяться між собою» [400, с. 80]. Це більш ніж справедливо щодо вербального мистецтва, хіба що відношення «знак – референт» конкретизуємо через складник «людської свідомості» як носія культурного (не лише психофізіологічного) досвіду, що містить складну систему символів, закріплених у певній традиції. Знищення закріпленого співвідношення «знак – референт» перетворює «культурний досвід» реципієнта і творця на загалом непотрібний набуток. (Тим не менше, в авангарді подибуємо оригінальне використання різночасової символіки. Саме гра з трансісторичними символами (риба, андрогін, число, карти, сходи), а не обігрування задля вивільнення культурного нашарування епох або функціонального розтлумачення, акцентує на принциповому зміщенні ракурсу творення і сприйняття). У цьому й полягала розбудова «з нуля форм», на якій наголошував К. Малевич; саме тому кубісти і футуристи мали підстави вважати старе мистецтво звалищем непотребу: ці стильові напрямки виробляють концепт, що стане абсолютним для всіх версій авангарду, концепт нового (читай: *іншого*) мистецтва, який переважна більшість сучасників сприйняла на рівні антитези «старе – нове» і аж ніяк не на рівні *іншого, альтернативного*.

Таке мистецтво потребувало повної реформації звичного людського сприйняття і тому зверталось до читача вишуканого, артистичного, або, у крайньому випадку, починало свою реформацію з нігілізму як найрадикальнішого для свідомості міщанина «струсу». Цікавою у цьому розумінні є відома репліка О. Блока, занотована в записнику з приводу традиційного мистецтва і бюджетянських акцій:

«Коли я говорю із своїм братом-художником, то ми обидва чудово знаємо, що Пушкін і Толстой – не боги. Футуристи говорять про це з тими, хто і без того потайки вважає Пушкіна хамом («аристократом» або «буржуа»). Ось у чому лестощі і, відповідно, обман.

А що, коли так: Пушкіна навчили *любити знову по-новому* зовсім не Брюсов, Щеглов, Морозов і т. ін., а... *футуристи*. Вони його лають по-новому, а він стає ближчим по-новому» (курсив автора. – А. Б.) [77, с. 198].

Опустивши попередню думку про механізм абсорбції «лівої» ідеології у малокультурному середовищі («Пушкін – хам»), загостримо увагу на роздумі Блока про потребу зрушення, «струсу» свідомості публіки з метою навернення її до мистецтва «Сварити в ім'я нового зовсім не те, що сварити в ім'я старого хоч би нове було невідомим (воно-бо завжди таке), а старе великим і відомим. Уже тому, що сварити в ім'я нового – важче і відповідальніше» [77, с. 198].

Втім, авангардисти прагнуть сформувати свого реципієнта і споживача. І тут цілком доречним виступає ідеологічний компонент, що допомагає легко абсорбувати принаймні *установку* на нове. Цей ідеологічний компонент А. Блок окреслює як *нещирість, обман, лестощі*: скасовуючи старе мистецтво, авангардисти наголошували на його непотрібності (будучи у переважній більшості високоосвіченими людьми, що засвоїли культурні смисли попередніх епох). Нова культура могла початися від нуля, з тотального незнання – і така пропозиція імпонувала своєю простотою, а у випадку злуки, наприклад, з марксистською ідеологією «панівних та гноблених класів» була на диво зручною для безграмотної маси.

(Прикметно, що варто залишити внутрішньостильовий рівень осмислення авангардистських явищ (співвідношення «знак – референт»), і переходимо на рівень плаского споживання прихованої (умовно елітарної) реформаційної програми, стаючи одним з її реципієнтів. Цей момент «переходу» потрібний для того, щоб усвідомити «двобічність», яку зафіксував ще А. Блок своїм нарративом, відступаючи від «об'єктивного» (позакультурного) бачення до внутрішнього, тобто до ролі реципієнта авангардистського тексту).

Дискурс авангарду зі сформованим концептом *інакшого* сприйняття і творення виявляється надзвичайно складним, рафінованим, елітарним, малодоступним для пересічного споживача «культурних цінностей». Водночас, будучи відкритим дискурсом (якщо дотримуватися думки про його відкритий [25] або межовий характер [197]), культивує ігровий момент

мистецтві, він заохочує реципієнта – антипрограмами, акціями, виставами, гепенінгами – і, формуючи свого глядача і слухача, готовий пожертвувати «складністю» смислу. Іншими словами, як ідеологічний рух, авангардизм має потребу в масовому прочитанні свого тексту (див. [289; 864]), а таке прочитання він може забезпечити лише шляхом свідомого спрощення концептів («лестоців і обману» – як зафіксував А. Блок).

Р. Поджолі, дослідження якого «Teoria dell'arte d'avanguardia» (1962) широко цитує, аналізуючи, В. Крюčkова, вважає моду одним з найвагоміших посередників у процесі соціальної адаптації авангарду [401, с. 14], адже «завдяки впливові моди, авангард приречений завойовувати ту саму популярність, яку він зневажає, – і в цьому початок його кінця. Фактично це і є неминуча, невблаганна доля кожного руху: повставати проти минаючої моди старого авангарду і вмирати, коли з'являється інша мода, рух або авангард» [401, с. 14]. Досліджуючи соціальний механізм дії і виживання авангардизму в капіталістичному світі, Р. Поджолі вбачає історичну закономірність у хвилеподібному русі – від елітарної концепції історичного авангардизму через «моду на авангард» – аж до маскультири. «Сутність дії моди, – коментує В. Крюčkова, – і полягає у постійній переробці явищ елітарного авангарду на загальнодоступний кітч» [401, с. 14]. Напевно, обидва дослідники мають слушність, визнаючи моду універсальним «розчинником» і адаптером, а в соціальному плані – також «ланкою», «змичкою» між «богемною» інтелігенцією та «масами»: з огляду на застосовану в дослідженнях марксистську методологію, авангардизм і мода виступають явищами трансісторичними, постійно відновлюваними відповідно до потреб нового покоління й епохи – до моменту зміни соціального ладу, себто до історичного реваншу пролетаріату. (Не випадково робота В. Крюčkової «Социология искусства и модернизм» (1979) ставить за мету презентувати провідні концепції авангарду / модернізму, розуміючи потреби нового радянського покоління у формуванні свого бачення модерного і традиційного).

Втім, думка про моду як соціального адаптера будь-якого нового мистецького явища викликає низку додаткових питань: на якій стадії авангардного руху стає актуальним процес адаптації модою? який спосіб двобічної кореляції між авангардним

рухом і масовою реалізацією? І нарешті: можливо, мода є явищем універсальним, своєрідним відбитком культури того чи іншого періоду, і в такому випадку авангардизм на полігоні мистецтва є лише одним із багатьох джерел концептів (як і «модернізм», «традиціоналізм»)? Спробуємо наразі розглянути це питання на матеріалі лише одного аспекту авангардного руху.

9. ДЕНДІЗМ І ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Одним з найскладніших концептів авангарду, що по-різному розроблявся у розбіжних стильових напрямках, є проблема синтезу мистецтв. Пошук нового ракурсу сприйняття цілком логічно відбувається на межі різних видів мистецтв: образотворчого, музичного, словесного і навіть циркового, хореографічного тощо. Втім, на відміну від родової доби в житті європейських народів, коли синкретизм був органічною формою побутування мистецтва, нерозривно пов'язаного з міфом і ритуалом, синкретизм межі століть є *штучним* і, наголосимо, *концептуальним* явищем.

Уже в літературному декадансі зустрічаємо теорію звукового символізму, зацікавлення графічною стороною слова, початкову спробу створити метамову, яка згодом знайшла своє втілення на межі століть у ліриці А. Рембо, Г. Аполлінера, Б. Сандрара, А. Белого і В. Хлебнікова. Ці «інновації» поглиблюються авангардистськими напрямками, але насамперед постають як *технічні* відкриття, що ніби спираються (найчастіше так і було) на останні наукові досягнення в галузі фізики, психології, медицини. Так, «мерц-теорія» дадаїста Курта Швіттерса є результатом застосування психоаналітичного методу і пошуків образотворчого експерименту [789]; концепція симультанного живопису, музики і навіть харчування в італійському футуризмі спиралася на психофізіологічні особливості людини і синтезувала принципи ряду мистецтв; «автоматичне письмо» співіснувало у практиці сюрреалістів зі «способом роботи наосліш» [400, с. 133]; тривимірні об'єкти М. Дюшана, теорія архітектонів К. Малевича і «проунів» Ель Лисицького [623, с. 113–130] були проривом у багатовимірність завдяки поєднанню конструктивістських і футуристичних методів, а загалом синтезували архітектурних і малярських пошуків. Тут можемо знайти по

нення, чому новонароджений кінематограф (вершина кінетичного, динамічного, мистецтва) сприймається авангардистами різних країн як питомо власна версія і навіть перспектива «футуристичного мистецтва» – мистецтва майбутнього. Водночас виникає гіпотеза, що пізні стилі авангарду (напр., конструктивізм), з теорією функціональності і «виробничого мистецтва», покликані «отілеснити», «оречевити» концепт синтезу мистецтв і виконати вагоме історичне завдання – підпорядкувати таке мистецтво життєвим вимогам «побутової свідомості», а відтак – спростити синтетичні, філософськи ускладнені засади стильових попередників.

Дослідники нео- і трансавангарду [230; 556] констатують, що основні мистецькі концепти дискурсу були сформовані за доби історичного авангардизму і демонструють різний ступінь референтності щодо генетичного попередника. Навіть у межах історичного періоду можна побачити поступову схильність до спрощення концептів – так, приміром, В. Крючкова вважає, що «в діяльності двох напрямів [футуризму і кубізму] була ніби закладена генетична програма подальшого розвитку модернізму (дослідниця ототожнює поняття «авангард» і «модернізм» – А. Б.). В якомусь сенсі вони справді проклали нові шляхи. Всі наступні напрями лише висували нові варіанти деструкції за тією ж схемою» [400, с. 68]. Не погоджуючись з домінуванням виключно деструктивного в авангарді, на чому наголошує В. Крючкова, вважаємо слушною думку щодо поступового «розсіювання» концепту ускладненого взаємозворотного відношення «знак – референт» у винаході таких прийомів авангарду, як «автоматичне письмо», «літохронія», «фюмаж», «рейограми» та інших практичних засобів руйнування цього відношення, що розвинулись у неоавангардизмі 1960-х років (інсталяція, редімейд, перформанс). Вивільнення «чистого прийому» з-під влади референта й особистих емоцій було підкреслено особливостям читацького / глядацького сприйняття. Вичерпна реалізація авангардистського проекту у більшості західноєвропейських країн уможливорює зіставлення з аналогічним процесом «спрощення» концептуальних засад у підрадянських країнах, але з урахуванням принципової відмінності, а саме деміургійної функції авангарду в сталінську епоху – як безпосереднього предтечі соцреалізму [176, с. 84].

Процес суспільної адаптації будь-якого модерного явища в культурі на доступному матеріалі – манері одягатися – вперше розглянув Р. Барт у відомому дослідженні «Система моды» (1967). Він підсумував, що мода вбила дендізм, тобто знищила стиль, і взагалі має властивість поступово розмивати і нищити будь-який «-ізм» культури [43]. Справді, можемо простежити це на прикладі вбрання і прикрас російських та українських футуристів.

Як вважає Ю. Демиденко, підкреслений естетизм зовнішнього вигляду митців межі століть не був випадковістю чи віянням часу, «на незвичність їх (Вайлда, Готьє, Бодлера, футуристів А. Б.) туалетів вплинуло і незадоволення сучасними чоловічими модами, і своєрідний індивідуалізм, і любов до гри й театралізації в житті, і виклик навколишньому суспільству – «спокуса «антиміщанства», і пов'язаний з ним елемент самореклами» [226, с. 71]; відомий вислів О. Вайлда: «Найперший обов'язок у житті бути настільки артистичним, наскільки це можливо. Який інший обов'язок, ще ніхто не відкрив», – став «гаслом цілої епохи і породив таке дивне явище, як «російський денді XX століття» [226, с. 74].

Артистична мода початку ХХ ст. витворювалась у середовищі мистецької та інтелектуальної богеми і підкреслювала неподібність митця до представників інших соціальних станів. У межах російської футуристичної інгрупи виникли перші пародії на чорний фрак і капелюх з високою тулією як атрибути манірного, слабкого, жіночного денді. «... Вибір циліндра, що традиційно вважався приналежністю респектабельної людини, пише дослідниця кубофутуризму Т. Горячова, – був продиктований бажанням звести цю ознаку доброго тону до пародії, прикрасивши ним ексцентричний костюм і розфарбоване обличчя. У такій комбінації циліндр втрачав свою безперечну соціальну значущість і перетворювався на елемент травестійного буденляньського костюма» [168, с. 144]. Крім пародійного ефекту, дослідниця вбачає в потребі змішувати компоненти недотичних, історично віддалених стилів схильність авангардизму до інтелектуального колажу як «одного із засобів побудови нової моделі світу» [168, с. 146]. Романтизований вигляд футуристичної Семенка з «трофейною» люлькою [485, с. 212] та іншими ексцентричними атрибутами зафіксувало око художника А. Петрицького.

кого: «... В багатолюдному кафе, в сірому костюмі без комірка... їсть рахат-лукум і п'є чорний кофе по-турецькому...» [573, с. 56]; відомі також побутові нотатки футуриста «другого призову» О. Коржа про елегантну Семенкову «постать з люлькою і соковинькою» [350, с. 21], яка назавжди запам'ятовувалась, асоціюючись з образом неординарного, поетичного, божественного. У Петрограді навіть у 1920-і роки спогад про епоху нових російських денді ще зберігався у зовнішньому вигляді оберіутів [226, с. 77]. Усі ці факти свідчать про вагомість зовнішньої атрибутики для модернізму і авангарду як історичних явищ, себто про потребу формування особливого стилю життя – як неперервного творення, життя як факту мистецтва. Втім, стиль, що формував літературний міф про інгрупу (дадаїстів, футуристів), швидко ставав здобутком *моди*, перетворюючись на явище буденне, а отже, змінне. Одяг, інтер'єр, так само як жести і поведінка, в авангарді постають органічними компонентами *стилю*, а відтак є семантично наповненими, у той час як *мода* на дендізм, футуризм внутрішньо спустошена, існує на правах зовнішньої оболонкової подібності [202].

Компоненти побуту як зовнішні атрибути стилю в авангардизмі не менш вагомі, ніж теоретична проблема симультанізму. Поєднуючи у цьому підрозділі такі, на перший погляд, різнотипні аспекти, як художня теорія й артистичний побут, ми намагалися підкреслити, що потреба синтетичного мистецтва (внаслідок симультаністського експерименту), яка узагальнюється в різних напрямках авангарду після стадії неґації і аналітичного розкладу, відбивається також на зовнішньому вбранні учасників руху, побуті – у поєднанні трансісторичної символіки, тобто специфічної симультанності «часових» і «смакових» історичних акцентів. Водночас «дендізм» і «симультанність» відкривають у новому ракурсі дві провідні тенденції авангарду, на яких акцентує у соціологічному дослідженні А. Туровський: по-перше, зв'язок художньої діяльності із зовнішніми феноменами, і, по-друге, установка на комунікацію як комунікацію [867, с. 192]. Психологічний конфлікт митця авангарду – між потребою *практичної* реалізації художнього проекту і сумнівом у реальності, яка забезпечує життєву практику [867, с. 179] – урівноважується демонстративною ефектністю біографічного міфу.

Розглянувши типологічні риси ідеологічно-естетичного руху ми підходимо до попередніх висновків, що виконують роль теоретичної гіпотези подальшого практичного дослідження стильових напрямів авангарду. Сформувавшись у поживному середовищі мистецької моди на психоаналітичні, філософські та соціологічні дослідження пізнього позитивізму і контрпозитивізму, авангардизм як мистецький рух успадкував, подібно модернізму, змішані генетичні ознаки. Але на відміну від модернізму з домінуючою концепцією «спадковості – тягlosti» та стильовою інтровертністю як наслідком психологічного інфантилізму, авангардизм у переважній більшості стильових версій порушив уявлення про циклічність історичного часу, середившись на трансформаційних змінах теперішнього і тим самим зруйнувавши статичну ціннісну (а відтак жанрову, стильову та ін.) ієрархію культури.

Нова естетична система, яку відстоює авангард на початку століття, є альтернативою традиційній і модерністській – першодусім завдяки науково-технічній і практичній установці мистецьких пошуків, принциповій зміні комунікативних завдань. Саме в авангардизмі виникає потреба синтезу різнорідних знань про людину і світ, потреба нової енциклопедичної і поліморфної культури. Цим пояснюється і зростаючий аналітизм, і значна міра ірраціонального досвіду пізнання (але не містичного як у модернізмі).

Стислий аналіз естетичних та історико-культурних витоків явища і стильових «мутацій» у межах несучільного авангардного руху свідчить, по-перше, про необхідність систематичного вивчення декларованих напрямів національного авангарду (футуризму, конструктивізму), тобто таких, що побутують на офіційній (явній) карті літературного процесу; і недеklarованих напрямів (експресіонізму, сюрреалізму), що проявили активність як стильові варіанти авангарду, будучи типологічно подібними до відповідних європейських версій. По-друге, одним з вагомих завдань вважаємо також вивчення авангардистської стильової дифузії у модерністському дискурсі (реалістичної, експресіоністичної і сюрреалістичної поетики) і навіть впливу на модерністський дискурс авангардистських ідеологічних положень («правила гри», «образ ворога» тощо).

ЧАСТИНА 2

ФУТУРИЗМ ПЛЮС
УРБАНІЗАЦІЯ ВСІЄЇ КРАЇНИ

*Наука й техніка,
санітарія й громадська гігієна,
здоровий побут, фізкульт,
автодор,
... будівництво рік і каналів,
залізниці,
аероплани,
пароплави, порти,
електрифікація степів,
радіо, боротьба за комунізм –
от наші конкретні
вдари.*

М. Семенко

Період становлення футуризму співвідноситься в часі з новою історико-культурною добою, або з новим *епоном*, як зазначав у 1916 р. Микола Бердяєв, наголошуючи на необхідності моменту розпаду старого споглядального мистецтва, з характерним каноном статичності й краси, і винаході аналітичного мистецького мислення [61, с. 9]. Есхатологічні настрої російського мислителя видаються природними на тлі поширеного в Росії історіософського дослідження О. Шпенглера «Присмерк Європи» з концептом циклічно-регресивного розвитку європейської цивілізації. На актуальності згаданої теми для росіян початку ХХ ст. наголошує сучасний культуролог Б. Гройс, підкреслюючи, що російський історичний авангард розумів «доісторизм» і «дотрадиційність» свого мистецтва як можливість *компенсації* європейської культурної вичерпаності: «В той час як авангард Заходу мусив емігрувати в пошуках первісного до інших країн та епох – на Таїті, до Африки, в грецьку архаїку і т. д., – російський художник опинився у суспільстві, культура якого споконвіку була розколота на європеїзовану культуру міської еліти і селянських мас... Розкол цей був не лише культурно-соціальним: він проходив – і зараз проходить – через кожну російську людину, розколюючи її на «західну» і

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

«російську» частину...» [175; с. 69]. «Розколини свідомості» за гадкової російської душі (власне психологічна проблема інтелігенції) і співіснування в Росії початку ХХ ст. паралельних світів культури – «високого», елітарного, і «низького», народного, – як вважає дослідник, стали запорукою швидкого та інтенсивного розгортання футуристичного руху (цей погляд з Б. Гройсом також поділяють Д. Сараб'янов і М. Епштейн [650; 246]), руху, зосередженого на експлуатації різних культурних сфер обов'язковою трансформацією «низьке – високе» і навпаки завдяки перетопленню розбіжних енергій цих сфер у масову.

У такому сенсі російський футуризм був знаменним культурно-психологічним явищем, оскільки долав комплекс російського інтелігента як одвічного «боржника» перед народом через повернення до нуля естетичного і «доісторичної» ролі миття – знову блазня і юродивого [246], якому дозволено «гратися» тепер уже з пустими формами культури. Розуміння футуризму як нового «еону» в житті вітчизняної культури зустрічаємо також в італійській рецепції [860]. Закономірним постає питання, яка психологічна природа футуристичного руху в Україні? Чи був український футуризм явищем таким же природним і плідним з історико-культурної точки зору, як, приміром, російський? Чи зазнав стильових модифікацій? Поставлені питання є наріжними для 2-ї частини нашого дослідження.

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду етапів футуризму в Україні, мусимо акцентувати на кількох аспектах, а саме на історичних курйозах, що постали внаслідок суб'єктивної інтерпретації сучасників – «критиків» і «ворогів» футуризму. Перший можна сформулювати так: український футуризм – це мавпування російського, який, у свою чергу, є епігоном європейських зразків. Такий погляд, більш або менш завуальований, міцно увійшов у літературознавство від «Етюду про футуризм» М. Сріблянського [685], а також перших рецензій «журналу» на ранньофутуристичні збірки М. Семенка «Держання» і «Кверофутуризм» [253; 686], зміцнився в критичних репліках М. Зерова і П. Филиповича в 1918–1919 рр. на сторінках «Критика», потім в агресивній реакції вуспівських «критиків», згодом підтвердився у передмові Є. Адельгейма до видання вибраних творів М. Семенка [11] і в монографічних дослідженнях М. Неврлого і Ю. Коваліва [535; 336].

Друге положення зазвичай є наслідком першого: футуризм – явище неорганічне в українській культурі [27; 469; 795], провінційне і вторинне [535; 165]. Пояснення цьому реципієнти шукають або в молодості української нації, або у неструктурованості українського суспільства, або у суперечності космополітичного і культурно-ревізійного аспектів футуристичної політики щодо націотворчої і державотворчої ідей. Іноді подібний підхід умотивовується творчим критицизмом представників неоавангарду [747, с. 23].

Третій рецептивний курйоз – заперечення права футуризму бути одним з векторів модернізації культури в силу радикального антипсихологізму, антигуманізму й антифемінізму [563]. Остання думка в цьому ряду синтезує, перверсуючи, перше положення. В цілому, таке позиціювання – результат рефлексій над ідеологічною «провиною авангарду», суть якої чи не найкраще сформулював Е. Райс: «Якщо Лесеві Курбасові або Хвильовому, Хлебнікову або Міхоелсові довелося вибирати між мистецтвом високого лету та фізичною загибеллю, якщо Тичина або Довженко, Бєлий або Прокоф'єв не витримали нерівної боротьби і все-таки загинули, кожен на свій риб трагічно, то адже ніщо не силує Неруду, Брехта, Арагона або Пікассо творити не так, як вони того бажають» [621, с. 64].

Четвертий аспект стосується загального бачення футуризму в контексті української літератури ХХ століття: футуризм в Україні тотожний поняттю «авангард» і розбудовується довкола життєвої лінії Семенка-культуртрегера. (Відтак логічно, виходячи з ототожнення біографії Семенка і «біографії футуризму», знову припустити, що «одна людина не витворює стилю» і що футуризм як стильове явище є випадковим і малозначущим для української культури).

І нарешті останній аспект: український літературний футуризм як колиска російського футуризму. Це твердження поставало вже в 1990-х роках і зумовлене літературознавчим осмисленням неопублікованих або частково опублікованих текстів і спогадів К. Малевича [473], Д. Бурлюка [111], Б. Лівшиця [457], Б. Лавреньова [66], М. Архипенка [572], С. Делоне-Терк [402] і відкриттям колосальної спадщини образотворчого авангардизму [740; 840], а відтак переосмисленням значущості літературного. Психологічний ґрунт таких міркувань – гіперкомпенсація істо-

ричного приниження українців, які тривалий час мусли сприймати власну культуру виключно крізь скельця культури північного сусіди, себто як вторинну. Підстави для перегляду історичного коріння футуризму справді існують, якщо пригадати, що задум футуристичного угруповання «Гилея» виник у с. Черняхів Таврійської губернії (нині Херсонська обл.), на батьківщині Бурлюків, які вважали себе нащадками козацького роду [111], а більшість російських будетлян були постійними мешканцями харківської садиби української родини сестер Синякових у Красній Полянї під Харковом [91]. Цікаво, що ці загальновідомі факти історії російського футуризму, як і виставки російських футуристів на українському терені (1910–1914 рр.), і рецепції візиту російських футуристів до Харкова, оминає літописець російського авангарду А. Крусанов [395]. Осмислювати аспект подібного творчого спілкування митців необхідно, принаймні з огляду на перспективні міжнаціональні взаємозв'язки, але враховуючи при цьому, що культурна гіперкомпенсація при вивченні спадщини К. Малевича, О. Екстер, Д. Бурлюка виключно на підставі етногеографічного чинника є малокоректною.

Наголошуючи на зазначених теоретичних стереотипах, властивих вітчизняній літературознавчій і мистецтвознавчій думці ми хотіли підкреслити, що сама полеміка зі згаданими положеннями може обіймати ціле монографічне дослідження, перетворившись, врешті, на чергову малопотрібну апологію. Постає потреба іншого розкриття теми футуризму, яке могло б виявити природу (ритм, структуру) футуристичного руху (школи, стилю) і його неоціненні естетичні здобутки для українського літературного дискурсу ХХ століття.

Вихідним положенням нашого подальшого розгляду постає теоретичне припущення, що *стильовим* стартовим майданчиком футуризму можна вважати в українській літературі сюрреалізм [73; 74], або, точніше, ранній модернізм 1910-х рр. з його симбіозом (розмитою матрицею) стилів [494]; верхньою *стильовою* межею, поза сумнівом, виступає соціалістичний реалізм 1930-х рр. [176; 300]. Найбільша активність учасників футуристичних угруповань і акцій припадає на початок – середина 1920-х років (зрілий, панфутуристичний, період). Отже, подальша дослідна робота буде структурована відповідно до цього стильового, чинника.

1. СТИЛЬОВИЙ СИМБІОЗ 1910-х рр.
І ВИНИКНЕННЯ КВЕРОФУТУРИЗМУ

1.1. Художньо-артистичне життя першого
десятиліття ХХ ст. в Україні

Початок ХХ ст. в Україні демонстрував дискурсивні суперечності раннього модернізму: слабку концептуальну основу (і, відповідно, частково функціональний критичний дискурс), уповільнений рух у напрямку творчого експерименту, високу внутрішню конфліктність митця-модерніста, зумовлену низкою історично сформованих соціально-культурних комплексів («вторинності» вітчизняної культури в колі європейських; ангажовано-відповідальної ролі митця в житті нації тощо). Модернізм постав тут більшою мірою в художній практиці, «зазнавши чимало корекцій, пов'язаних зі специфікою розвитку і самої нації, і літератури» [494, с. 29], і меншою мірою як критичний дискурс, як програмово організований національно-культурний і літературний рух [181, с. 4]. Тим не менше, саме це покоління межі століть сформувало уявлення про письменницьку *артистичну* і *професійну* діяльність, – і якщо перше відкидатиметься у 1920-х рр. як «чуже» пролетаріатові, то друге буде «взяте на озброєння» і зведене до фахового рангу робітника культури.

Значення переломної доби не варто недооцінювати. Творча спадщина покоління межі століть, хоч і була об'єктом ретельного вивчення в радянському літературознавстві, відкриває сьогодні, завдяки синтетичній рецепції і застосуванню нових методологій аналізу (див. дослідження В. Агеєвої, Т. Гундорової, Я. Поліщука [1; 180; 601]), вражаючу *щільність* «тихих, але значних переворотів» [752, с. 471], наводячи на думку про кілька облич українського модернізму, збагаченого оригінальним співіснуванням цілого ряду стильових потоків – неоромантизму, символізму, імпресіонізму (який, до речі, осмислювався в Україні як явище цілком модерністське). Щоби зрозуміти всю значущість перших десятиліть ХХ ст., мусимо звернутися до образотворчого мистецтва, адже в першу чергу в його межах сформувався новий образ світу і людини.

Українське образотворче мистецтво цього періоду, подеколи зберігаючи риси еклектики, звертається до стилю модерн,

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

інакше відомого під назвою «сецесія» (останній термін найчастіше вживається щодо польського мистецтва перехідного періоду; аналоги модерну у Франції «ар нуво», в Італії – «ліберті» в Німеччині – «югендстиль»). «Іноді модерн плутають з модернізмом, – слушно наголошує Т. Сайгушкіна, – хоча їх художні завдання прямо протилежні: модерн – спроба, можливо, остання, красою порятувати світ, модернізм – падіння авангарду, який на відміну від генія Василя Кандинського і Казимира Малевича схопив зовнішню форму, втративши глибину ідеї» [646, с. 18].

Загальноєвропейські ознаки модерну – надмірна декоративність, «повне заперечення традиційних прийомів, відмінна винахідницьке ставлення до форми і деталі, широке застосування екзотичних природних мотивів, наявність елементів романтичного символізму» [832, с. 191]; спроба компромісу між «мистецтвом і життям з неминучим у даному випадку акцентом на «смак епохи», на утилітарно-прикладних, декоративних функціях творчості» [698, с. 9]; поєднанні «Сходу і Заходу, чорного і білого, тонкої естетики і кітчю» [646, с. 18]. При цьому необхідно наголосити, що принцип сецесії як стилю межі століть полягає саме в *ужитковому* застосуванні романтично-символістської (або постімпресіоністичної) образності, що призводило до її змістового «спустошення» і надмірного декоративізму. Г. Стернін пропонує розглядати модерн як стиль, що претендував стати *універсальним*, перетворивши «побут на мистецтво, мистецтво на побут» [698, с. 9]. Природно, що риси стилю модерн могли легко абсорбуватися наступними стильовими напрямками образотворчого мистецтва, в силу поєднання амбігентних, дисгармонійних, алогічних компонентів у рухливій стильовій структурі, а відкритість модерну до споживачів, відповідно, перевага архітектури, портрета і книжкової графіки як «продавбельних» видів і жанрів) заклала необхідну ринкову пропозицію.

Українська сецесія найяскравіше проявила себе у станковому живопису й книжковій графіці (Г. Нарбут), монументальному живопису (В. Васнецов, М. Врубель, Ф. Кричевський) – жартівливі образи, які трансформували принципи «козацького бароко» [75; 751], портретному живопису (О. Мурашко, О. Богомазов), особливо в архітектурі як найбільш ужитковому роді образотворчого мистецтва.

творчості (В. Городецький, О. Гінзбург, Л. Влодек, почасти О. Бекетов). На думку мистецтвознавця В. Ясієвича, який присвятив проблемі архітектурного модерну ґрунтовну розвідку, європейський модерн, що спирався на протосимволістську традицію передрафаелітів, заклав основи конструктивізму і «ар деко» (декоративізму) 1920-х – 1950-х років [832, с. 184]. Це справедливо і для української сецесії, що мала два етапи розвитку (1890–1905 і 1905–1914 рр.) і стала підґрунтям радикально нових явищ в образотворчому мистецтві (футуризму, супрематизму тощо) [832, с. 197].

Утвердження оригінального національного стилю в Україні початку ХХ ст. відбувалося відтак на хвилі сецесії, у творчості художників, що «відійшли від натуралізму в бік імажинізму та експресії» [161, с. 94]. У 1910-х рр. національна сецесія закономірно ускладнюється рисами питомо барокової традиції, а її стильові ознаки «перетоплюються» в прото- і авангардистських стилях таких художніх об'єднань як-от: угруповання «Голубая лилия» (Харків, 1907–1912), футуристична студія «Выкусь» (Харків, приблизно 1910 р.), авангардистське об'єднання «Кольцо» (очолював Є. Агафонов; Харків, 1911–1914 рр.), літературно-видавнича група «Лирень» (Харків, 1914–1919), кубофутуристичний гурт «Союз Семи» (Харків, 1916–1919 рр.). Починаючи з 1908 р. відбувається ряд виставок, на яких увиразнюється обличчя нового мистецтва – «Звено» (Київ, 1908) за участі братів Д. і В. Бурлюків, Є. Агафопова, О. Прибильської, О. Екстер і О. Богомазова [853, с. 188–189]; дві міжнародні виставки «Салон Іздебського» за підтримки В. Кандинського (Одеса – Київ – Петербург – Рига, 1909–1910), третина учасників якої – українські художники-футуристи; виставка «Кольцо» (Харків, 1911–1912, 1914) – з експозиціями О. Богомазова і О. Екстер [161, с. 94], синтетична виставка угруповання «Союз Искусств» (Харків, 1918), персональна виставка «Союза Семи» (опублікований збірник «Семь плюс Три»; Харків, 1918 [91; 97; 683]). Виникають, завдяки зусиллям художниць О. Екстер, Е. Прибильської і Н. Давидової, центри т. зв. «народного футуризму» на Київщині і Полтавщині, в яких за ескізами вітчизняних супрематистів у 1915–1916 рр. сільські майстри робили вишивки та килими [163].

Не важко помітити, що образотворчий авангардизм зароджується як явище *позанаціональне*, а точніше, *загальноімперське*. Крім цієї ознаки, спостерігаємо, що мистецькі угруповання 1910-х років були синтетичними, часто поєднували літературно-видавничу і мистецьку практику, об'єднуючи професіоналів різних категорій (літераторів, видавців, художників, книжкових графіків). (Наприклад, книги російських поетів-футуристів В. Хлебнікова і А. Кручених оформлюють в цей час українські художники, учасники мистецької групи «Союз Семи», Василь Єрмілов [762, с. 171] і Борис Косарєв [97]. Подібне книжкове оформлення розглядається не як «декоративне доповнення» до тексту, а як повноцінна творча співпраця художника і поета.) Природа артистичної взаємодії роз'яснюється, коли згадаємо про те, що, крім «офіційного обличчя» (виставки або достатньо висвітлена літературна полеміка на шпальтах «Ради» і «модерністами» і «Української хати» з «українофілами» [494 с. 22–29], [563, с. 127–166]), мистецький процес плідно розвивався в позаофіційному руслі – приватних літературних вечірок, наприклад, у Красній Полянці під Харковом, у садибі родини Синякових (збирались В. Хлебніков, М. Асеєв, Давид і Володимир Бурлюки, В. Нарбут, Г. Шенгелі, Г. Петніков) [91], на чернігівських літературних вечорах у М. Коцюбинського (відвідували М. Жук, П. Тичина). Справді, доречно припустити, що російський літературний футуризм на момент свого виникнення мав ознаки «сімейного дискурсу»: «родина Бурлюків, до якої був прийнятий Маяковський з Лівшицем і Кручених, пари: Гуро – Матюшин, Розанова – Кручених, Гончарова – Ларіонов, брати Зданевичі... Це був цінний досвід для майбутньої культурології: не просто усвідомлені, але відчуті родові зв'язки...» [91, с. 153]. Український літературний футуризм також зароджується у напівродинному колі: художник і поет Семенко (цілком в руслі мистецьких синтетичних угруповань 1910-х років з українського терену) плюс талановитий графік Павло Ковжун. Подібні аналогії можна знайти в німецькому дадаїзмі і французькому сюрреалізмі, але головний аспект, на якому наслідок слід наголосити, – домінування при виникненні футуризму сімейних, родових зв'язків над національними, що накладає особливий відтінок «домашності», – зберігається у стосунках

як російських, так і українських футуристів навіть у період стильової самототожності. (Наприклад, дискурс родинності актуалізується у «Зустрічі на перехресній станції...» – через символічну проекцію, запропоновану М. Семенком: «...І коли б ми не зустрілись, то все одно зустріч нашої ідеї, нашої культурної формації відбулася б у цій же кількості, хоч і з другими прізвиськами» (курсив мій. – А. Б.) [285, с. 248]).

Неофіційне («тусівкове» [454, с. 16]) літературно-мистецьке життя цього періоду та офіційний виставковий і газетно-журнальний дискурс створювали насичене поживне середовище для майбутніх цехових і синтетичних об'єднань початку 1920-х років. І кардинальні стильові зміни в образотворчому мистецтві України 1910–1914 рр. були нерозривно пов'язані зі стильовими змінами в літературі цього періоду.

Водночас недоцільно ототожнювати ранній літературний модернізм з явищем сецесії в образотворчому мистецтві [71], як це робить, наприклад, Я. Поліщук [601, с. 195–210]. Можна знайти безліч віддалених аналогій між декоративізмом сецесійної архітектури і «флористичною декоративністю» лірики Г. Чупринки [601, с. 209], але подібні «зіставлення» ще не дають підстави вважати сецесію явищем українського *письменства* кінця XIX – початку XX століть, тим більш некоректно говорити про «сецесійну традицію», яка «плідно позначилася на становленні цілісної поетики українського модернізму» [601, с. 210].

Апелюючи до образотворчого дискурсу, ми не прагнули ускладнити теоретичний апарат літературознавства поняттям «літературна сецесія», а мали за мету наголосити на активному *діалозі різних векторів* вітчизняного мистецтва, що відбувався в кількох офіційних культурних центрах першого десятиліття XX ст.: Києві, Харкові, Одесі, Петербурзі, Москві, – а отже, акцентувати на *загальноімперському характері* і подібному *стильовому підрунті* передумов виникнення футуризму в образотворчому мистецтві і літературі (сецесія – ранній модернізм), що загалом потребує окремої дослідницької уваги.

Схожих висновків дійшла також відома дослідниця українського образотворчого мистецтва Валентина Васютинська-Маркаде [853, с. 185]. У синтетичному дослідженні «Art d'Ukraine» (1990) мистецтвознавець пропонує визначати нижню хроноло-

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

гічну межу українського авангарду 1907–1914 роками, орієнту ючись на згадані виставки у Києві, Харкові та Одесі.

Перша світова війна перервала естетичні пошуки багатьох експериментаторів. Це справедливо і щодо творчого протофу туристичного гурту братів Василя і Михайля Семенків і П. Ков жуна (адже перший загинув на фронті, а двох інших війна роз кидала по світах), і щодо сформованих об'єднань російських футуристів. Як пише А. Крусанов, у цей час в російському фу туристичному русі «поглиблювався процес перегрупування сил... Щезли колишні групові рамки... відбувалася поступова відмова від рекламно-епатажної практики» [395, с. 252]. Мате ріальні ускладнення, пов'язані з війною, і пошук шляхів уник нення мобілізації змушували частину творчої інтелігенції зосе редитися на периферії імперії, в губернських центрах. Арти стична еліта цього періоду, на думку В. Маркаде, була віддалена від політичних, в тому числі національно-державних, проблем: «До революції 1917 р. Україна не була самостійною державою. Національні антагонізми, ворожі до царського пресингу, не мали безпосереднього відношення до богеми, царства перманентно го бродіння, змінної за своєю природою, яскравої і неспокій ної, яка не цікавилася, очевидно, нічим іншим, крім проблеми самого мистецтва» [853, р. 185]. Зосередження художників на проблемі формотворення у мистецтві, на динаміці естетичних смаків початку століття підтверджується інтенсивним розгор танням українського образотворчого авангардизму (зі стильо вими версіями кубофутуризму, експресіонізму, супрематизму) *одночасно* (як паралельно – М. Бойчук, О. Архипенко, так і в організаційній єдності з російським і французьким – Д. Бур люк, О. Екстер, С. Делоне-Терк) з *європейськими авангардист ськими версіями*. Хронологічний і стильовий аналіз, проведе ний В. Маркаде, доводить, що «колиска авангарду формується не в Росії, а плідніше і скоріше в Україні, яка свою оригі нальність, а не вторинність запозичень, поставить на перше місце, щоби збудити правдивий вир у спокійних водах символі зу» [853, с. 191].

Нарешті ми наблизилися до причини «запізненого», «кв слідувального» і «несвоєчасного» (див. перерахування стереот пів) українського літературного авангарду, який ототожнює

ся низкою літературознавців з футуризмом Михайля Семенка [335; 469; 563]. Причиною «експансії» авангардизму в українському образотворчому мистецтві, інтенсивного артистичного життя першого десятиліття ХХ ст. була кардинальна відмінність між двома видами мистецтва. Працюючи з образами, українські художники виявилися більш чутливими до зміни естетичних категорій, ніж письменники – які, природно, працювали з художнім словом. Оскільки художнє слово у перше десятиліття ХХ ст. в українському дискурсі було обтяжене політичними (компенсаторно-психологічними і реваншистсько-державними) конвенціями – риторикою сформованого народницького логоцентризму і новоромантичного (модерністського), становлення якого ще тривало, то період піднесення в образотворчому мистецтві (1907–1914 рр.) паралельно був часом виключно *латентного визрівання* образно-словесної форми у двох її стильових версіях – символізму (ранній П. Тичина) і футуризму (М. Семенко).

Активний процес творення артефактів образотворчого футуризму, що припадає в Україні на 1913–1919 рр. (кубофутуристична монументалістика О. Архипенка, кубофутуристичний живопис О. Богомазова і О. Екстер, ранні роботи М. Бойчука), від 1914 року вирівнюється розгортанням кверистичного (пошукового) періоду літературного футуризму.

12. Відторгнення футуризму від недиференційованого «стильового тіла».
- Опозиція до символістського образного ряду

1.2.1. Футуристичний «стиль життя»

Дослідник європейського авангардизму Йозеф Гайстайн, аналізуючи літературну ситуацію у Франції початку ХХ ст., пропонує застосовувати поняття «дух авангарду», в такий спосіб визначаючи «суттєву різницю між футуризмом і літературними феноменами, що характеризують французьку літературу розглядуваної епохи» [848, с. 94] (відомо, що французька література сформувала дві повноцінні авангардистські течії: дадаїзм і сюрреалізм, – в той час як футуризм не був комплексно реалізований [848, с. 94–95]). Поняття «дух авангарду» може відповіда-

ти характеру революційних перетворень у системі гуманістичних цінностей першого десятиліття ХХ ст., усвідомленню людиною нових перспектив практично в усіх галузях науки і виробництва. Художні пошуки українських і російських митців розглядуваного періоду, ґрунтовно перебудовані відповідно до ціннісних і формотворчих змін в ієрархії сецесії, відбуваються або в напрямі виробничих технологій, або в напрямі чистої (неужиткової) абстракції, яка, врешті, постає науково-творчим експериментуванням (розщеплення спектру, пошук «додаткового елемента», опанування новими фактурами тощо). Дух авангарду, очікування радикальних історичних змін – характерна риса культурної ситуації 1910-х рр. у Франції, Італії, Німеччині, Англії і Російській імперії, і зокрема вируючих культурних центрів останньої – Петербурга, Москви, Харкова, Києва, Одеси.

За іронією долі майбутній культуртрегер українського футуризму (як організованого українського авангардистського напрямку) розпізнає цей «дух епохи», перебуваючи під час навчання в Петербурзі: «Засліплений виступом В. Маяковського та його друзів у Психоневрологічному інституті... 24 листопада 1913 р. М. Семенко кидає все – скрипку, навчання в престижному навчальному закладі і, відмовившись від себе самого... вирішує подарувати футуризм Україні», – коментує М. Сулима [704, с. 29]. Донька М. Семенка, менш категорична в інтерпретації причин світоглядного і стильового перелому, вважає, що «вирішальну роль відіграли якісь враження 1913 року, коли в Петербурзі, і в Москві футуристичний рух активізувався» [851, с. 24], наголошуючи, що під час навчання в інституті Бехтерева М. Семенко був учасником «Літературно-художественного альманаха», органу поетичної студії В. Брюсова [851, с. 24]. «Психологічна залежність» М. Семенка від В. Маяковського надається досить умовною, якщо зважимо, що цей період (1912-1913 рр.) В. Тренін і М. Харджієв визначають як «учнівський» навіть у творчості самого російського поета [732]. Так чи інакше, протягом листопада – грудня 1913 р. (періоду, коли відбувається радикальна стильова зміна в ліриці поета) лише у Петербурзі відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів [395, с. 143], на яких тривали колективні читання його футуристів, кубофутуристів, бюджетлян, «всеків», виголо-

вально квазінаукові та мистецтвознавчі доповіді, присвячені футуризму, – Д. Бурлюком («Пушкин и Хлебников»), К. Чуковським («О футуризме»), М. Кульбіним («Грядущий день и искусство будущего»), «Футуризм и отношение к нему общества»), що зазвичай завершувалися колективними диспутами. У цей же час відбулися виставки Н. Гончарової і О. Гуро, побачили світ численні видання футуристичних творів, маніфестів і каталогів різних угруповань, була реалізована постановка трагедії «Владимир Маяковский» і «Победа над солнцем» (В. Маяковський, О. Кручених, М. Матюшин, К. Малевич) [395, с. 146–156]. Загальною тенденцією періоду, на думку А. Крусанова, було прийняття футуристичної моди («Маніфест к мужчине» М. Ларіонова) [395, с. 121], а також футуристичного епігонства з метою невинного епатажу і як засобу комерційного характеру. У січні – лютому 1914 р. Москву з лекціями відвідував лідер італійського футуризму Ф.-Т. Марінетті, що активізувало зацікавлення публіки футуризмом, російським зокрема, але й викликало своєрідну ланцюгову реакцію: протягом зими-весни 1914 р. російські футуристи вояжували з подібними лекціями і поезо-концертами імперськими регіональними центрами, виступили в Одесі, Сімферополі, Севастополі, Харкові, Ростові-на-Дону, Києві, Полтаві [395, с. 194–250]. «Не пов'язані між собою в ідейно-художньому відношенні і не постаючи наперед запланованою акцією, в сукупності ці виступи яскраво виразили накреслену ще раніше стихійну тенденцію: експансію футуризму за межі Москви й Петербурга» [395, с. 238], – підсумовує А. Крусанов. Хоча безпосередньою метою представників нового художнього напрямку було не лише поширення «футуристичної ідеї» в імперії (ідеї, натоді концептуально малоокресленої), а в більшій мірі – комерційний успіх модного явища.

Привертає до себе увагу, в контексті цього періоду «бурі й натиску» російського футуризму, факт поповнення «футуристичних лав» за рахунок російськомовної творчої інтелігенції Харкова, Одеси, Києва, – великих імперських міст, в яких домінувала російськомовна і загалом російськоцентрична культура. У той же час український культурний терен, якщо не враховувати «футуристичний перелом» М. Семенка в 1914 р., до 1920 року (а саме до перших публікацій В. Поліщука в кам'янець-

подільській газеті «Наш шлях» [575, с. 53–54] з претензіями на Семенкового футуризму, але без реальної альтернативи) стає пасивним спостерігачем подібних акцій, не витворюючи власне літературного угруповання футуристичного кістяку. І в цей же час, у цьому ж культурному підсонні, відбуваються радикальні зрушення в образотворчому мистецтві, що достатньо вільно трансформує знову «винайдені» (трансісторичні) символи, проявляючи вражаючу схильність до формування нових, футуристичних, цінностей і до утворення європейського рівня центрів національного авангардизму.

Протягом навчання в Петербурзі, наснажений атмосферою справжнього, артистично-технологічного, міста, М. Семенко удосконалює образну систему лірики (яка у другій половині 1913 р. набуває імпресіоністично-романтичного характеру). Поет переживає вплив модного (найбільш популярного в цьому сезоні в Петербурзі) Ігоря Северяніна. Але не зупиняється на окремих формотворчих досягненнях, переймаючись «духом авангарду» – нехай і російського.

Факт світоглядного перелому у творчості М. Семенка найповніше реставрує О. Ільницький [849]. Після виходу в Києві збірок «Дерзання» і «Кверо-футуризм» (лютий 1914 р.), що викликали різке і категоричне неприйняття колишніх однодумців «хатян», М. Семенко, разом з В. Семенком і П. Ковжуном, планує повторне і систематизоване видання «Кверо-футуризму» (побачило світ у березні-квітні 1914 р.), публічні виступи, постановки, готує постановку футурдрами «Трагедія онуч», що передбачала «футуристичну музику і футуристичні декорації» (буклет «Кверо-футуризм у філософії» [849, с. 30]. Характерних планів М. Семенка протягом першої половини 1914 р. (до військової мобілізації трьох українських футуристів у жовтні 1914 р.), як бачимо, аналогічний характеру футуристичної активності в Петербурзі і Москві. Митець послуговується окремими футуристичними концептами (ставлення до традиції – українського фільства та іконічного образу «батька Тараса»; космічна екзотика далеких країн тощо) і завойованою російським футуризмом мовною територією (наприклад, принципами лексичного і жанрового новотворення – поезоконцерт, футурдрама) так само невимушено, як послуговувалася жанровими, стилістичними

ворчими і жестикуляційними досягненнями футуризму численна армія сучасників І. Сєверяніна, В. Маяковського, О. Гуро і О. Кручених. Як тут не погодитись із влучним порівнянням авангарду з «електромережею, де трапляються короткі замикання, але немає одного – видимого нами причинно-наслідкового зв'язку»? [91, с. 153]. (Так, першість у винаході «чорного квадрата», вважає Д. Горбачов, слід віддати не К. Малевичу, а О. Богомазову; за термін «сюрреалізм» змагалися представники різних стильових напрямів; поняттю «футуризм» у 1910–1914 рр. учасники російського літпроцесу надавали діаметрально протилежного змісту).

Причинно-наслідковий зв'язок між петербурзьким періодом і планами Семенка кийвського передвоєнного півріччя очевидний, але очевидним є також характер цієї наслідковості. Стильові компоненти (егофутуристичні, кубофутуристичні, імпресіоністичні, романтичні) в «Дерзанні» і «Кверо-футуризмі» М. Семенка міксовані і ніби взяті до користування (у 1918 р. він підсумує: «...Я остроїв поезію в стрій / ні разу не надіваний» [655, с. 143]), адже на українському мовному матеріалі М. Семенко трансформував *стильовий симбіоз*, характерний для першого етапу футуризму, стильову моду; за влучним виразом Й. Гайстайна, власне *дух авангарду*. А відтак цей поет обрав особливу «біографічну модель, особливий стиль в системі способу життя ХХ століття» (курсив мій. – А. Б.) [841, с. 362], який і покликаний втілити футуризм [208].

1.2.2. Конфлікт з «Українською хатою». «Кверо»

Стосунки М. Семенка з представниками «Української хати» (1909–1914 рр.) лише умовно можна назвати полемічними, оскільки М. Сріблянський (Шаповал), М. Євшан (Федюшка) і М. Семенко перебували у різних дискурсивних площинах і різних соціальних ролях. Критики часопису – в ролі наставників і інтерпретаторів раннього модернізму, з його розщепленням і неструктурованістю, М. Семенко – в якості поета-початківця, автора цілком модерністської збірки «Prelude» (1913 р.) та поетичних «кривлянь» [685, с. 459] під назвою «Дерзання» і «Кверо-футуризм» (1914 р.). О. Ільницький, присвятивши проблемі рецепції творчості М. Семенка «хатянами» окремий розділ

монографії («Анатомія літературного скандалу: Михайль Семенко і витoki українського футуризму») слушно констатує: «Н жаль, цей скандал не приніс жодних повчальних уроків ані літературній критиці, ані суспільству. Критики і патріоти, зважаючи на свій рід занять, дійшли висновку, що вони конче мусять подолати Семенкову загрозу. Не було зроблено жодних зусиль для розуміння його намірів або спроб осмислити його участь в літературному процесі» [849, с. 27].

М. Сріблянський у двох опусах (у статті «Етюд про футуризм» і рецензії на «Кверо-футуризм») продемонстрував відверте заперечення нового напрямку не як літературно-мистецького явища (напевно, знайомий з досвідом російських критиків) українського футуризму в особі М. Семенка: «Європейський футуризм сміливий, широкий, іноді блискучий трансформувався в Азії в дивацтво і ідіотизм, а на Україні в плягіаторську лехкостухість. [М. Семенко] ... взяв з футуризму тільки негативне (розв'язність і вульгарний тон) і хоче це представити за футуризм» [686, с. 471]. Хоча критик і не виявляє обізнаності з європейським футуризмом (наприклад, італійським), він комплементує цей «справжній» футуризм (така «модерністична вибірковість» характеризуватиме і виступи «неокласиків», які в перекладацтва віддавали першість французьким «парнасцям», ігноруючи досвід новаторського образотворення «проклятих поетів»). Справедливо підсумовує С. Павличко, що ставлення «хатян» до паростків українського футуризму було горизонтом і «лакмосом модерності» «Української хати» [563, с. 161].

Семенко-футурист дратує М. Сріблянського і спонукає не тільки до брутальних висновків, але й до категоричного приречення українській літературі початку ХХ ст.: «Українське письменство ще не має своєї мови, письменники ще не мають своїх думок. Українці поки-що живляться чужим, передержують чуже, що їм достається не зовсім легальним шляхом» [685, с. 4]. Замість спостерігати характер і напрям розвитку футуризму, критик вдається до повного заперечення оригінальності українського письменства, тим самим зміцнюючи *модус вторинності* українського перед російським і, тим більше, європейським. Подібне ставлення «хатян» спостерігаємо і до представників «Молодої музи» як поетів безсилля, фальшу, браку артистичності.

[251], і взагалі до лірики першого десятиліття ХХ ст., яка, за словами М. Євшана, є добою «епігонів епігонів», що марно розтрачують «придбане добро» і строяться «в чужі пера» [252, с. 243]. Але критичні репліки на адресу експериментів М. Семенка увиразнює ідеологічне підґрунтя представників «Української хати»: заперечення будь-яких спроб «ідіотичної поезії, якою бавляться в Петербурзі та Москві» має на меті ширший виступ «хатян» проти «наруги» над українським словом (з іронічним зауваженням: в ім'я «вищої культури») – поета, що «йде в сутенери, зазирає в чужі передпокої, відки падають йому охляпії» [253, с. 62], проти намагання «типового українця, що не знає української мови», хикати «вн тк, видаючи це за будучу мову» [685, с. 464], нарешті, проти М. Семенка як символу «українського розкладу і цинізму», продукту «патріотичного хамства, що хапається за всі найновіші лозунги, не знаючи їх змісту...» [685, с. 464]. Цей ідеологічний вектор критики «Української хати» був підпорядкований потребі «творчого чину», цінність якого вимірюється громадською роллю і світоглядом митця [249, с. 52] й необхідністю зосереджувати творчі зусилля українських письменників «на рідному полі», тобто, як тепер стає зрозуміло, в умовному просторі культурної резервації... У ставленні до футуризму виозначилась роль «Української хати» як цензора, який погоджувався навіть на гіршу літературну якість, але «не придбану», здобуту «легальним шляхом». А під налічкою «патріотичне хамство» слід було розуміти не тільки «епігонство» і «поверхову нахапаність» в літературі [685, с. 464], а й заперечення творчим жестом М. Семенка національних цінностей, зокрема канонічної постаті Т. Шевченка.

Полеміка з представниками патріотичної критики («Української хати» і «Дзвону») була відзначена М. Семенком у передмові «Pro domo sua» до другого видання «Кверо-футуризму». Латинська назва передмови багатозначна: «на свій захист», «на захист свого дому», «для себе особисто», – і виказує подвійність функції передмовляння до книги віршів – полемічний наступ з метою відстояти власні творчі інтереси. Передмова структурно поділена на три частини. Перша – іронія з «марксистуючого молодоміщанства» часопису «Дзвін» (в якому автор «Держання» був не без іронії названий «кращою силою «Української

хати»): «Марксісти й прочі підлюди, – пише М. Семенко, – краще не беруться до обмислів про мистецтво... в яким вони примітивності своїх почувань, стільки ж розуміють, скільки корова в тих квітах, що топче...» [654, с. 4]. Друга структурна частина – роздум над «ідейним крамарством», під яким М. Семенко розуміє блокаду продажу зимового видання «Кверо-футуризму», зумовлену «ідейними» причинами – шоковою реакцією на антишевченківські тенденції й очікуванням «що скаже преса» [654, с. 4]. Нарешті, третій структурний компонент «розподіл території» публічної першості: М. Семенко пропонує трупі М. Садовського, що гастролювала в цей час в Україні, не повертатися до Києва, в якому «вони [артисти] якісь обляпані й нещасні» [654, с. 4]. «Pro domo sua», відтак, є достатньо колоритним прикладом заявки «войовничого» авангардизму: будучи у повному розумінні слова маніфестом (роль маніфесту виконує програмова стаття «Кверо-футуризм», що відкриває збірку), ця передмова до другого видання виозначає типологічні риси авангардистського жесту: демонстрацію внутрішньої і зовнішньої свободи від ідеологічних конвенцій (Семенко поділяє погляди «хатян» щодо незалежної від партійної справи літератури – звідси напад на «марксистів» часопису «Дзвін»); називання «ворога» «своїми іменами» – наступ як найкращий захист (що споріднює передмову з полемічними репліками сюрреалістів – «Труп», «Труп-2»); виклик «обивателю» і митцю, який обслуговує «відповідну публіку», «гречкосіїв» [654, с. 4] (пор. образ публіки-монстра в дадаїстських маніфестах); іронічну й подекуди сардонічну тональність «захисту». Останній аспект «Pro domo sua» цікаво зіставити з «Голосом імпресіоніста в захисту живописи» групи «Звено» (1908), яку О. Кошуба називає «маніфестом художнього авангарду України і Росії ХХ століття» [383, с. 155]. «Гірке сало, чад і сморід у твоїх, кого любив натоп, кого він годував так довго солодкими похвальбами, що вони стали подібними до тварин, – пишуть автори каталогу виставки. – ...Старе мистецтво – весь живопис, де час минув тонкою сіткою зморшок дряхлості!» [383, с. 155]. Очевидною є подібність концептів образотворчого і літературного авангардизму, понаднаціональний характер програмних мотивів, що відтак формують *легітимне поле авангардного мистецтва*.

сту. Цікаво, що подібне спостереження фігурувало вже в перших критичних рецензіях 1910-х рр. на образотворчий футуризм. Приміром, ось як аналізує тогочасний критик поствидавковий збірник «Семь плюс три»: «Немає більше потреби знайомитись з академічною велемудрістю Парижу, Риму і Мюнхена – кожен футурист у самому собі носить канони свого мистецтва. Ця обставина дозволяє розглядати Союз Семи... як шлком самостійне ядро нового культурно-історичного руху...» (цит. за: [97, с. 47]).

Жест М. Семенка на адресу публіки був підтвердженням полемічно-ігрової передмови до першого видання «Кверо-футуризму», в якому констатувалась примітивність читача і відсталість «широкого українського мистецтва» – передусім через гальмівний культ Шевченка, маркований «ювілейними святами» (див. [253, с. 61]) та ідеологічною однакостістю – монологізмом українського слова. З приходом М. Семенка в українській літературі відбувся не лише «давно очікуваний розподіл функцій майстрів слова» [704, с. 30], вже в маніфестографії перших поетичних збірок (задовго до формування образу П'єро, що «задається», «кохає» і «мертвопетлює») можна побачити спробу витворення *альтернативної мови мистецтва* – вільної від національно-патріотичних та інших ідеологічних модусів.

Провідною ідеєю «пошукового футуризму» є думка про мистецтво як *прагнення, поставання, вираз руху*: «...Абсолютного мистецтва – чогось досягнутого – немає, не було й не повинно бути. Конечний істотний стан речей не цікавить мистецтва» [654, с. 1]. Виходячи з концепції викладача психоневрологічного інституту К. Ф. Жакова (його роботи «Основы эволюционной теории познания», 1912) про психофізіологічний паралелізм (співвідносність існування, пізнання і речі) [851, с. 23], М. Семенко постулює «відсутність принципів в філософії, відсутність тривалого в мистецтві» [654, с. 1]. Він вживає поняття «чисте мистецтво» (як «процес шукання й переживання, без здійснення»), контроверсійне щодо мистецтва «знайденого і пережитого», яке «зберігається в музеях» і становить собою «канон, культ задоволення і преклонення» [654, с. 1].

Ідея відносності спонукає М. Семенка зосереджуватися на процесі творення, а не результаті: «Абсолютне знання... Можливе лише в прийдешнім. Тому воно футуристичне» [654, с. 2]. Творчий процес «динамічний субстанціонально», але оскільки динамізм був осмислений лише зараз, в нову епоху, то виникає потреба «переключення» артистичної уваги: «Мистецтво футуристичне в тім розумінні, що воно є стремління до найглибшого і найблизшого, найширшого і вкупі з тим найменшого, без цілі здійснення, знайдення...» [654, с. 2]. Проголошуючи в мистецтві «боротьбу шукань» і «динамічний лет», кверофутуризм постає «зъявищем тимчасовим, яко течія, й постійним яко метод», адже головним аспектом нової теорії і практики (Семенко наголошує, що новий напрям у мистецтві не абстрактно-теоретичний) є активізація художньої інтуїції.

Як видно з концептуальної передмови-маніфесту, Семенко синтезує ідеї психології, філософії, мистецтвознавства, а поняття «чисте мистецтво» в його наративі синонімічне не функціональній свободі слова («l'art pour l'art»), а терміну «творчий процес». Подібно до італійських футуристів і французьких сюрреалістів, основою нового мистецтва він вважає інтуїцію. Але його непокоїть той факт, що теорія в українському письменстві зазвичай поставала «після реалізації творчості»; він бажає бачити кверофутуризм справжнім, тобто *програмовим*, напрямком літератури, подібно до всіх ідеологів авангарду, творити «відуля форм», від теорії – до практики. Свій радикалізм у ставленні до «витвореного» і «пережитого» Семенко називає *штучним рухом* наблизити наше мистецтво до тих границь, де в *всесвітському мистецтві* починає ся нова ера» (курсив мій. – А. Б.) [654, с. 2]. М. Семенко змушений відповідати на питання, як поставила ображена українська громадськість, і тому перекладає до проблеми відсутності «літературного преемства» цей тимчасового кроку, переконуючи, що «консеквентність містить ся не в хронології, а в самій суті того, що ми назвали мистецтвом у кверо-футуристичнім його розумінні» [654, с. 2–3]. Отже, для культуртрегера нового художнього напрямку не має принципового значення причинно-наслідковий зв'язок (російський український футуризм, проблема першості у теорії і щодо пра...

тичних досягнень), бо він розуміє роль футуризму в українському письменстві як *очищення* (від «пошлорутини і рабськопідлеглисти») і *надолуження відстані* між українським і європейським мистецтвом, між літературою і випереджаючим її життям. Нарешті М. Семенко підкреслює іманентну особливість футуризму, яка гарантує руйнування причинно-наслідкових зв'язків, – це мистецтво «загальнозначиме», є виявом «всеплюдського почуття», себто понаднаціональне: «Воно не може бути ні українським, ні яким іншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивності... тонкий шар національного мистецтво вже перебуло» [654, с. 3]. Але і це питання поглиблюється Семенком через пояснення, що національне мистецтво повинне вступити у понаднаціональну фазу, щоби не бути партикуляризованим і популяризованим зусиллями обивателя. (На цьому етапі футуристичної теорії М. Семенко ще припускає можливість існування «рідної» стихії – за умови її *потрібності* сьогоднішньому дню).

Маніфест М. Семенка «Кверофутуризм» підтверджує обізнаність автора із сучасною авангардистською маніфестографією («бути обізнаними з новими течіями світової культури входило у їхню [українських футуристів] програму, – слушно відзначає Г. Вервес. – Вони самі себе усвідомлювали складовою частиною *міжнародного поетотресту*» (курсив мій. – А. Б.) [122, с. 40]). Але головне, що свідчить про органічність футуристичного початку в українському літературному дискурсі, – це розуміння М. Семенком футуризму як «індивідуального вибору» артистичного способу життя (уповні не втіленого «молодомузівцями» і «хатянами») і як можливого рішення нагальних проблем української літературної ситуації [208].

Як відбувалося практичне засвоєння петербурзького досвіду, футуристичної образності і футуристичного жесту в ліриці М. Семенка? На це може дати відповідь збірка «Кверофутуризм», що містить 25 «поезопісень», поміж яких – програмові вірші, наслідувальна символістська лірика і вірші-пародії.

Програмові тексти Семенка розробляють неоромантичну тему протистояння борця / пророка загалові, ранньосимволістські мотиви «болю глибоких ран», «прекрасного храму»,

«царства вічних змін», людини-тліну. Тема смертельного протистояння духу покори і юрбі («співати буду я й кричать по впаду / натхненний без кінця» [654, с. 6]) трансформується мотив «воскресіння», есхатології і творення «нового світу» («так віки минуть аж поки сонце стане / і зникне світ / тоді струшу я прах усе навкруг розтане / я підіймусь тоді бо знову світає / настане. / То буде Мій привіт» [654, с. 6]) – загалом літературного прототипу образної моделі «Сонячних кларнетів» П. Тичини. Але спостережена есхатологічно-креативна тема у книжці М. Семенка раптово змінює модус у самоіронічному простакуватому здивуванні: «Аж ось коли вродився я / ну й диво / чекав чекав поки земля / пестливо / мене сплекає врешті решт / щастливо...» [654, с. 7], – цілком очевидно, що Семенко вводить *ігровий вектор* у діалог з читачем.

Гра з характерними ознаками ранньосимволістської лірики стає самостійною темою у віршах «Звуки над морем носилися...» і «тихоплеще сярічка душі...». У першому пародіюється образний ряд сучасної української лірики: «Ноги мелькали між зорями / Зуби блищали над горами / Тихо спускались потвори ми / Вкрившись ясними просторами // Чайками в морі кружилися / В чистій калюжі умілися...» [654, с. 8]; другий вірш пародіює характер української віршової «модерності», заграючи з графічними і звуковими межами слова: «тихоплеще сярічка душі / сонношепчуть сядесь комиші / тихоказка пострунах бреньить / ясномрія сюказку живить» [654, с. 9]. Револуція мови починається з розкладання усталеної мовної системи і літературного канону. «Оскільки звуковий образ, – відзначає особливості лірики російських футуристів М. Горлов, – не залежить від смислу даного слова, то він... не збігається з його графічними рамками, вивалюючись за його межі» [167, с. 26]. Подібна «загравання» з класикою було самостійною темою будетлян, які піддали сумніву графічні й смислові межі слова, наприклад, у таких шанованих класичних рядках: «Сплетяху лу сосанно» («Узрюли русской терпсихоры»), «Незримый хранитель могу» («Модан»), «Все те же львы иные девы» тощо. «Перерозклад» мови якого вдається М. Семенко, аналогічний будетлянському, але в межах української культурної традиції має вигляд поодиноким

літературного «хуліганства», тобто претендує на більший відсоток несподіваності. (Плідність графічно-звукового перерозподілу продемонструють у 1980 – 1890-х рр. представники літутурповання «ЛуГоСад» – І. Лучук, Н. Гончар і Р. Садловський [467]. Концептуальність ігрового компоненту в неоавангарді дотепер засвідчують твори Назара Гончара [158]).

Обидва розглядані тексти М. Семенка, на відміну від попередніх програмових петербурзького періоду, написані в Києві і апелюють безпосередньо до українського поетичного і мовного матеріалу. Зрозумівши своє мистецьке покликання футуриста наприкінці 1913 р., поет відчув потребу фізично повернути Київ [159, с. 654] – як необхідний літературний плацдарм майбутньої футуристичної акції. М. Семенко намагається розбудувати в київських текстах альтернативно-опозиційний образно-смысловий ряд на ґрунті мовностилістичної пародії сучасної модерністської літературності. Символістська «серйозність» і футуристична «грайливість» утворюють оригінальний (міксований) стильовий характер «Поезопісень»: по-перше, маніфестативні вірші з декларацією «перетворення світу» і мистецтва, «нових тем», «екстазу почуття», «нової казки», що експлуатують символістський образний ряд; по-друге, полемічні (широковідоме послання «Пане Вороний...») і пародійні вірші, які демістифікують пасеїстику модерністської лірики і народнопоетичної стихії, цією лірикою перетвореної («Білі білі як коралі / білі зуби зуби Галі...» [654, с. 10]); нарешті, вірші експериментального типу, що відображають переключення з «прозового» на «поетичний» модус існування («Одержав від товариша листа...», «Ну, Ви таки захопили мене всього...», «Мені сьогодні тоскно серед своїх поез...») – вірші, які «передбачають» інтимну та пейзажно-філософську тему владивостоцького періоду, а також пошукову ономапопечічну лірику 1918–1919 років.

Приділимо більшу увагу ліричній темі, яку М. Семенко декларував як здобуток футуризму – зображенню міста, урбанізованої людини і урбаністичного побуту: «В моїм житті немає змісту / чи взагалі в житті є зміст? / і жили й кров віддав я місту – / а на землі багато міст...» [655, с. 20], – саме так констатує поет у збірці «Кверофутуризм».

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

1.3. Урбаністична лірика М. Семенка (від кверо- до панфутуризму)

Урбаністична лірика становить цікавий і маловивчений «підвид», що побутує на рівні з громадянською, філософською, інтимною, пейзажною лірикою – як проблемно-тематичний різновид ліричного роду [88, с. 190], а не жанровий його варіант. (Спроба інтерпретації лірики у тематично-проблемному розрізі належить в україністиці Е. Соловей – див. посібник «Українська філософська лірика» [677]).

Лірика міста – природний результат осмислення технологічної експансії, наслідок поступового відкриття деміургійно-технократичної ролі людини у новому столітті і психологічної адаптації до цієї нової ролі. У такому розумінні урбаністична лірика є підвидом з найбільшою питомою вагою історизму, тип її образності насправді визначається конкретним змістом епохи [729, с. 175].

Витоки урбаністичної лірики мусимо шукати за доби стильового «нашарування» останньої третини ХІХ ст., у декаданс як заключному акорді філософії європейської культурної вичерпаності. Тема загибелі культурного світу, природи, мистецтва оформилася в ліриці Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме через предметно-зображальний компонент твору, але вже у творчості Е. Верхарна і Б. Сандрара цей предметний компонент став одним з ключових у вираженні емоційно-оцінної реакції ліричного суб'єкта.

Найближчим до лірики міста проблемно-тематичним різновидом є *Naturlyrik*, в якій «пейзажний елемент перебирає на собі функцію договорювання почуттів і думок ліричного «я» засобами, що перебувають ніби за межами їх словесного вираження» [664, с. 89], – подібність виявляється, перш за все, у домінуванні предметно-зображального, що ніби «витісняє» ліричне «я», тим самим увиразнюючи перебіг емоції, оскільки саме ліричний суб'єкт виступає тим «оком», «вихідною точкою» спостереження предметності.

Урбаністичний світ, як наслідок технологічних потенцій людини, на межі ХІХ–ХХ століть стає наріжним об'єктом художнього зацікавлення, трансформуючись у вербальному і образотворчому мистецтві через дві «новоміфологічні» структури

умовно означимо їх як «регресивну» і «прогресивну». Регресивна полягає у сприйнятті міста і технізації як гуманістичного занепаду (напр., есхатологічний мотив у ліриці символістів), прогресивна інтерпретує ці факти нового часу як вивільнення деміургійно-креативних можливостей людини (мотив робітника в лабораторії Природи у футуризмі). Природа, що постає об'єктом або тлом зображення в пейзажній ліриці, заміщується зображенням міської «флори і фауни», і в такий спосіб місто виступає категорією Природи, *натурального* – але в системі цінностей нової людини.

Урбаністична лірика Михайля Семенка постає не лише явищем референційного порядку щодо новочасної дійсності поч. ХХ ст. з її науково-технічним поступом, але також особливим проблемно-тематичним різновидом з характерними структурними особливостями.

Перші зацікавлення М. Семенка темою міста датуються 1914 роком. Урбаністичний компонент у поезіях «Асфальт», «Настрій», «Бажання» виконує роль ситуативного тла і покликаний посилити настроєвість. Так, лапідарна описова конструкція «Спека не можна дихать / Давить горло асфальт...» накреслює фон сцени у крамниці; натомість у вірші «Настрій» М. Семенко вдається як до предметно-зображальних (референтних), так і до літературних образів міста, увиразнюючи романтичний поворот теми: «Зміяться змії рівнобіжно. / Навколить мла. Побіг експрес. / За ним я мчу безшумногнівно / І чуда жду з брудних небес» [655, с. 57]. Адаптувати урбаністику з її предметною агресивністю, включити її в поетичний світ – неабияка проблема для українського лірика, що можна побачити при зіставленні двох «поезопісень» – «І я, і Ви – почули голос мая...» і «Вколисують мій сон гудки...». У першому вірші компонент міського побуту відіграє безпосередню, референтну роль: «Мчи-мо в хвилях мототрамвая... Прощались біля ліфта...», – але розгортання емоції ліричного героя відбувається завдяки посиленій інструментовці пейзажних компонентів, що складають одне з «колій» традиційного паралелізму: «Ми в Дарниці. Так гарно. Мило. / Пахучососни. Гуляємо. Десь плеще. / Груди затопило...» [655, с. 56]. Водночас у другому вірші є спроба відтворити предметність міста і «каталогізувати» урбаністичні враження:

«Вколисують мій сон гудки. / Як пробіжить експрес прудкий – / Я сплю. / І тоне в нервах містоспут. / Ажурмережев ізумруд / Ловлю... // Танго змінє екосез / кружляють лютять ся менади / і нерухомі енгонади / я сплю...» [654, с. 15]. Цілком очевидно, що у 1914 році пейзажна інструментовка емоції набагато краще вдається поетові, ніж урбаністична. Остання справила враження важкої, необробленої і навіть чужорідної поетичній системі.

Питанню поетичної «спадковості», «наслідуванню» і «защичень» в ліриці М. Семенка можна присвятити окрему розвідку: цей аспект дослідження, цікавий у творчості будь-якого митця, у нашому випадку ускладнюється не завжди адекватною, науково виваженою рецепцією сучасників – М. Бажана, М. Зерова, В. Поліщука тощо. (Хоча першу ґрунтовну студію присвячену ліриці культуртрегера, запропонував у 1929 р. Л. Скрипник [668]). Саме тому порівняльний аналіз лірики Семенка, Северяніна і Маяковського намагалася зробити донька поета Ірина Семенко [851], на потребі цього наголошував також наймолодший з «футуристичного призову» – Володимир Гаряїв [143–144]. Не претендуючи на систематичний огляд проблеми, погодимось з авторитетною дослідницею лірики Семенка Г. Черниш, яка вважає, що вплив Ігоря Северяніна, безсумнівно, позначився на жанротворенні (зокрема на жанровій характеристиці – поеза, еротеза, prelude), в той час як рівноправне співіснування начал «імпресіонізму на межі футуризму» [779, с. 80] уподібнює поетику раннього Семенка поетиці О. Гуро. Не можна не спостерегти подібності лірики Северяніна і Семенка в аспекті зосередження на деталях міського побуту (наприклад, северянінські урбаністичні деталі: «Элегантная коляска, в электрическом биеньи, / Эластично шелестела по шоссе-ному песку...» [659, с. 89], «О город прославленных устриц И пепельно-палевых дюн...» [659, с. 228]; семенківські – «...місто вібує стумливо...» [655, с. 139], «...Було так багато руху і самотно плакатив без потреби / З ілюмінованого театру / окіне матографований Шекспір» [655, с. 154]). У Северяніна, як правило, референтом урбаністичної деталі є модний аксесуар котки, повії, денді, – аксесуар, що виконує роль знаку стилю епохи, артистичного життя; рідше урбаністична деталь заміщає

пейзажну, що зустрічаємо в ліриці Семенка. Має слухність донька поета, акцентуючи, що «поезія Сєверяніна з її потягом до «салонності», не властива Семенкові, поету глибокому і по суті трагічному... Крім того, на відміну від повністю однопланового у своїй умовності сєверянінського «я», ліричний герой раннього Семенка суперечливий і подвійний» [851, с. 31–32]. Максимальне наближення до *автентичної ситуації* прогулянки-мандрівки містом можна вважати типологічною рисою лірики обох митців, – не виключено, що «модний» І. Сєверянін, учасник багатьох публічних мистецьких акцій, обраний Королем поетів, був ретельно прочитаний М. Семенком у петербурзький період, хоча безпосередній вплив варто шукати не в урбаністиці, а в грайливій тональності віршів Семенка 1913 і навіть 1914 р. («Повні густої густої принади / владно звуть мене менади / туди де заходить сонце / де засвітилося її віконце // ажурне віконце яснорусої Ганки / мене кличуть привабні фіранки...» [654, с. 19]). Можливо також, що у випадку з ранньою лірикою Семенка (друга половина 1913–1915 рр.) ми маємо справу із запозиченням «ідеї, світосприйняття, способу і принципу відображення світу», що, на думку М. Тростнікова, є найбільш складним варіантом інтертексту і передбачає копіювання чужорідної естетики у своїй творчості [734, с. 564]. Особливо цікаві аналогії простежуються у способі лексичного новотворення: у Сєверяніна – *олуненная аллея, бензиновый ландолет, хрусталист хрупь, поззоконцерт, офилалчен и олилиен озерзамок, день алосиз, шампанский полонез* тощо; в Семенка – *багнесь, безхвиля, димність, фантазоцирк, обожеволені коси, сірєнний ранок, обезпрозорений аметист, бронхітить горло* та ін. Принцип творення лексеми, очевидно, таки засвоєний Семенком від Сєверяніна. Він полягає у максимальній економії словесного матеріалу й економії віршового простору [851, с. 102]. Щодо українського мелосу таке словотворення виконувало майже революційну роль – як можливість креації нової поетичної мови, що уникає складних синтаксичних конструкцій і пропонує психоемоційне наснаження образу, в тому числі предметного світу.

Попри спільність принципів конструювання поетичного образу, в ліриці Сєверяніна відчуваємо хизування новоутвореними компонентами, що ніби виставлені на огляд читача, а че-

рез те набули картинної завершеності; в Семенка лексичні нововведення щільно вплетені в емоційну тканину тексту. Варто при цьому наголосити: найбільша питома вага новотворів у М. Семенка зумовлена передусім новою для української лірики тематичною площиною – відображенням урбаніки. А оскільки у справжній ліриці реалії, елементи предметного світу ніколи не є самоціллю, а «виконують роль «надінформації» та епічних подробиць ліричного сюжету» [664, с. 79], цілком до речним виявляється мовностилістичне конструювання, що ускладнює структуру поетичного образу.

(Цікаво, що паралельно у 1915 р. зустрічаємо оригінальний випадок поєднання-отождоження пейзажного і урбаністичного компонентів: «похмурість і димність далекого міста / Над бухтою / Застиглі військові пароплави / Міноноски в тонучих лініях...» [655, с. 69]. Контур об'єктів розмитий, нечіткий, що характеризує лірику Семенка владивостоцького періоду, – часу глибокої внутрішньої роботи поета над проблемою адекватної передачі емоційної реакції).

Типово футуристичний мотив антифізису [824] (заміни Природи категорією Міста) зустрічаємо у вірші «Бажання» («Чому не можна перетворити світ?..», 1914 р.), при цьому М. Семенко вдається до осмислення поетичного мотиву В. Маяковського – загалом ще чужого образній системі власної лірики: «...А то ходиш цим балаганом, що звуть – природа, / Й молиш: о, хоч би вже тебе чорти вхопили!» [655, с. 58]. Чужорідність мотиву полягає у концептуальному розгортанні ідеї антифізису, в риторизмі образів («Місяця стягнуть і дати березової каші, / Зор віддати дітям – хай граються...»), генетично подібних до бароково-бурлескних.

Подібний риторично оформлений, іронічний критицизм став характерною ознакою зрілих творів М. Семенка з негативною футуристичною програмою, набуваючи самодостатніх стилістичних ознак. Але чи буде і надалі поетично осмислюватися М. Семенком провідний для італійців (і меншою мірою – для росіян) мотив антифізису? Наприклад, у збірці 1918 р. «Перше мертвопетлює» поет звертається до цієї ж теми, але вже без «бурлескної» образності, опанувавши предметністю урбаністичної лірики: «Засвітить в чорну ніч електрику безжурну, / уявить, ш

навколо – храм. / Полюбіть, полюбіть зруйнованість мурну – /
Більше немає, немає драм...» [655, с. 147]. Образи міської
конкретики (банна похмурість, аеропланні перепони), що на
мовностилістичному рівні є неологізмами поетичної економії,
передають оптимізм і упевненість у надійності *нового храму* –
міста як осередку людського існування, як тотальної альтерна-
тиви Природі.

Мотив міста-спрута (і відповідна концепція урбанізму як
гуманістичного «регресу»), зафіксований нами у поезії 1914 р.
(«Вколискують мій сон гудки...»), є нечастотним у ліриці М. Се-
менка. Витоки образу слід шукати у ліриці Е. Верхарна (збірка
«Міста-спрути», 1895), популярного у першому десятилітті
XX ст. Поетична стихія Е. Верхарна захоплювала О. Блока, вірші
активно перекладалися В. Брюсовим. У листопаді 1913 року
поет навіть відвідав Москву і Петербург з лекціями [500, с. 582],
і якщо виникає потреба говорити про впливи (напр., виступу
В. Маяковського у Психоневрологічному інституті, де вчився
М. Семенко), то не зайвим буде згадати приїзд Е. Верхарна і
Ф.-Т. Марінетті, акцентуючи увагу на культурній активності
імперських центрів, на постійному «бродінні» – художніх думок,
настроїв, на «передвижницьких» акціях російських футу-
ристів (і поетів, і художників). Це настроєве і стильове розмаїт-
тя не могло не позначитися на ліриці М. Семенка – зокрема на
образному ряді («містоспрут») і на концепті антифізису в ліриці
кверофутуристичного періоду.

Типологічний мотив антифізису (він властивий всім націо-
нальним версіям футуризму) поглиблюється у вірші М. Семен-
ка «Міркування» (1919) – поетичній рефлексії на тему можли-
вої зупинки динаміки життя і біологічної еволюції: «Коли
з'єднаються всі самотні в пари / І прибере реальні форми невідомість,
– / Прогнутья розплавлено асфальтові тротуари – І що ж буде,
що ж буде натомість? (...) Розмітерлінить поет Марінеттову тишу,
/ Перетворить аеропланно затоплений дзвін, Замість драми – переживатиме на розі афішу – / Що ж тоді робитиме він?...» [655, с. 150]. Рефлексія увиразнюється урбаністичною предметністю, ніби нарошуючи все нові аналогії «зупинки» людства, що з легкістю відкриває читачеві основну тему Семенкової маніфестографії – тему смерті мистецтва. Обидва

мотиви – антифізису і смерті Мистецтва – кореспондують між собою переважно у жанрі поетичної рефлексії (цікаво спостерегти, що чільне місце урбаністична предметність посідає не в цьому різновиді лірики).

Отже, підвалини урбаністичної проблематики в ліриці Семенка були закладені ще в студентський період, забезпечені активним включенням поета у літературний дискурс, знайомством із творчою атмосферою Петербурга. Сфотографовані в цей час урбаністичні реалії будуть поетично осмислені у пізніших збірках, а набутий літературний досвід (засоби футуристичної роботи з мовним матеріалом) постане згодом у ліриці Семенка (також і Шкурупія, Бажана, Ярошенка, Маловічка) як інтернаціональне легітимізоване поле футуристичної поетики. Адже справедливо охарактеризував специфіку образу в поезії В. Шкловський: «Образи – «нічії», «божі». Чим більше усвідомлюєте ви епоху, тим більше переконуєтесь у тому, що образи, котрі ви вважали створеними цим поетом, вживаються ним будучи взяті від інших, і то майже незмінно. Вся робота поетичних шкіл зводиться до накопичення і виявлення нових прийомів розташування і обробки словесних матеріалів...» [805, с. 336]. Тому в принципі неможливо погодитися з упередженою думкою Є. Адельгейма про місто як екзотичний образ у ліриці «простакуватого» і «провінційного» М. Семенка («він [Семенко] залишався в Петербурзі і навіть у Києві якимсь зачарованим мандрівником з глухого «ромоданівського шляху» [11, с. 26]), а відтак – рівноцінний образам Патагонії, Океанії, Антарктиди, – себто напівреальних омріяних країн. Як слушно зауважив О. Білецький у зв'язку з урбаністикою М. Семенка «становище українського урбаніста нелегке: хоч-нехоч йому доводиться часто грати роль Таргарена чи Дон-Кіхота і творити із нічого свого «сказаного, задимленого звіря»... Найбільше українських міст – Київ, порівнюючи з величезним Нью-Йорком і Мельбурном, що мріються поетові – ще недавно був великим селом... де урбанізм, незважаючи на всі змагання, лишається літературою...» [74, с. 23–24]. Саме тому дослідник, загально скептичний у ставленні до футуризму як стильового явища, акцентував на вагомій суспільній та артистичній ролі Семенка: «Його значіння в ініціативі збудження: він пульс літературно-

світу, що, не вгаваючи, б'ється... Футуризм улегшив пролетарським поетам їхні шукання в сфері форми, і вже це його виправдовує для української літератури» [74, с. 24].

Відтак, розглядаючи урбаністичну лірику М. Семенка, необхідно враховувати як фактори наслідування (конструювання неологізмів – спосіб поетичної економії Северяніна), типології (провідні концепти футуристичної картини світу), так і фактор самостійного «вивільнення» мовностилістичних і образних пластів, – що можна побачити лише на діахронічному розтині лірики поета.

Опанування урбаністичною темою у творчості М. Семенка відбувалося поступально: спочатку урбаністичний компонент заміщав пейзажний, виступаючи обов'язковим атрибутом «міської людини». Змінився фізис – змінився «матеріал» поезії. Мікроодинамиками поетичного простору Семенкової лірики 1913–1914 рр. постають, як правило, лексеми з нульовим переносним значенням (наприклад, науково-технічна термінологія), іменники, що перебувають у безпосередньому референційному зв'язку з предметами і явищами довколишнього світу. Урбаністична конкретика, що фігурує у ліриці Семенка, є явищем апоетичним настільки, наскільки мова прозаїчної буденності антитетична до ліричної тональності. Втім, як значив Я. Мукаржовський, «як би в самих поетичних текстах не підкреслювалась тенденція до прямого значення, читачем вона сприйматиметься лише як противага до надто підкресленої образності попереднього періоду... лише коли попередній період розвитку остаточно відіме у пам'яті читацької аудиторії... надмірне акцентування прямого значення відчуватиметься як надмірність, яку слід знов урівноважити» [519, с. 145]. Очевидно, саме на тлі попередньої, традиційної і ранньомодерністської лірики урбаністика Семенка була явищем інноваційним і тому шокуючим для сучасників. Перші позитивні відгуки 1919 р. на трампо-урбаністичні ігри Семенка акцентували граничну щирість по відношенню до буденного: «Теперішній Семенко, – це Ви. Скажіть (собі), що Вас більше обходить в щоденному життю? / Ціна на сіль (страшенно підскочила), / Чи квітка на верхівлі Гімалаїв? / Ех, Гімалаї, Гімалаї! / – Квітки і Гімалаї – це на свято, на концерти, лекції, вистави, / – Масте рацію. / А сіль –

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

це щодня, іменно щодня. Так. / Та про що Ви більше думаєте. чим клопочетесь, як не гудзиком свого пальта і своєю квартирою? / Так саме й Семенко. / Як Ви. // Семенко зробив з поезії те, що Ви щодня робите в життю... Це знаменито. Це ідея Щирість – талант і дуже рідкий» [360, с. 28–29].

Сама по собі урбаністична конкретика в ліриці Семенка згаданого періоду, взята як фрагмент поетичного цілого, є сегментом прозового світу, і тільки раптове переключення з предметно-зображального реєстру (своєрідний урбаністичний різновид *Naturlyrik*) на особистісний, суб'єктний (шляхом «проривання» ліричного «я») дає можливість відбутися поетичній ситуації «...Всі сквери й парки залюднені вдень / а ввечері відчиняться сади. / Я чую вибухи фейєрверків / і звідкись плинуть мідні звуки...» [655, с. 59]. З цього фрагменту (вірш «1.V.914-го») бачимо, як Семенко вводить у поетичний обіг актуальне мовлення, що і визначає подання міста в «граничному наближенні» [11, с. 37], а також зведення «до мінімуму дистанції між «написанням» і «читанням» [851, с. 37]. Синтаксично розбиті, епічно-описові конструкції, організовані темпоритмічно (т. зв. «кадрувальна техніка») у вірші «Етюд» (1914) можуть бути охарактеризовані як мінімалістське поетичне рішення урбаністичної теми: «...Зрідка візник торохтить нудливо / Зник знову тихо краплить / Мариться ліжко знемога злива / Серце мовчить // Автомобіль в нім заснулий сідок / парасолька повія вітер проникає / Зроблю ще крок / Скрикує» [655, с. 65]. Почергове переключення реєстру (малопоетична метафора «серце мовчить») переносить центр ситуації у свідомість героя, на тлі цього нове «переключення» – «зроблю ще крок» – посилює дію оголення (референційних) описово-об'єктних картин, перетворюючи індивідуальне переживання на «сцену», «ситуацію».

Введення «буденних речей» у поетичний контекст мусить змінити бачення цих речей, оскільки «художність, стосунок до поезії даної речі, є результат способу нашого сприйняття і «метою мистецтва є дати відчуття речі як бачення, а не її впізнання; прийомом мистецтва є прийом «очуднення» [буквалюно: «остранения»] речей і прийом ускладненої форми, що збільшує складність і тривалість сприйняття» [805, с. 339]. Звернення у цьому випадку до відомої роботи В. Шкловського

мовлене потребою акцентувати, наскільки актуальними були мовностильові і жанротворчі експерименти М. Семенка, осмислені сучасниками як «гранична щирість». Про таку своєчасність оновлення мовних пластів молодий В. Шкловський, також учасник футуристичних акцій, говорив у зв'язку з експериментами В. Хлебнікова, І. Сєвєряніна, наголошуючи на особливості поезії як мовлення-креації [805, с. 341]. Російська культура має традицію революційного оновлення поетичної мови від часу Пушкіна («Пушкін вживав просторіччя як особливий прийом зупинки уваги» [805, с. 341]), тоді як для української, з її розгалуженим розмовним субстратом, кардинальне оновлення могло полягати у зверненні до економного, вузькосемантичного мовного пласта. На початку століття таким новоутвореним, семантично нейтральним і вільним від традиційної мовної «образності» пластом виступала атрибутика міських реалій.

Вже перші урбаністичні спроби М. Семенка визначили основний імпульс подальшого розвитку формотворення в українській ліриці. Урбаністична тема викликала до життя особливий жанровий різновид у творчості Семенка – вірш, в основі якого була поетично осмислена ситуація: замішання в місті, у кав'ярні, під час спостереження досягнень АВІАХЕМ тощо, – ситуація з обов'язковим згорнутим конфліктом. Різновид ситуаційного вірша близький до новинарського жанру в журналістиці, до етюда, шкідця – у прозі. Тому зовсім не випадковими здаються міркування Г. Черниш та Л. Крігера про імпресіоністичні стильові риси лірики Семенка (хоча при цьому обидві дослідниці наголошують на особливостях пейзажної лірики та інтроспекцій), адже тільки на тлі нагромадження урбаністичної описовості міг по-новому зазвучати голос ліричного «я». У цьому, на нашу думку, полягає парадоксальність «вірша ситуації» як жанру, що демонстрував граничну гостроту конфліктності у межах самого ліричного роду і нові можливості формотворення як енергії, «що підтримує єдність всіх елементів твору» [522, с. 324].

Нове жанрове утворення систематично удосконалювалося М. Семенком. Найбільша кількість таких віршів припадає на 1918 – 1919 рр. (відповідно збірки «Біла студія», «П'єро мертвопетлює», «BLOC-NOTES»), але і в пізніших поетичних книгах,

зокрема присвячених темі НЕПу, ситуаційний вірш відіграє тиме свою вагому роль. Тому простежимо особливості цього формоутворення детальніше.

Як говорилося, родзинкою цього типу вірша є «переключення реєстрів» – з епічного, об'єктного полотна урбаністики на особистісний, суб'єктний рівень. Наведемо ряд таких зразків переключень, вимушено редукуючи розгалужений урбаністичний компонент:

1. «Облуплені стіни з червоними віконницями. / Тротуар похилений до канавки... – Полинялість витріщила сполоханих зір. / В глупу ніч, виринувши з ями, / Прочвалав двоногий звір» [655, с. 139];

2. «Улиці залюднені, трамваї стрійні, / З очей таємних шовкові нитки... Не розімку я прозорий ланцюг, / Не оділлю я фатальних думок – / Бо так багато на сонці вранці / Зустрічню злотних таємних ниток» [655, с. 142];

3. «ффф / дмухало пирхало... м'які кокетки / блискним поглядами / кхе кхе кхе / ! Ви» [655, с. 149];

4. «Жовтий павук шиплячий / Ворушить огневим ротом Тріпотять листки віджилі / Перед подихом міської смерти / умру нарочито віддих спинивши / У десять годин без чверти» [655, с. 153];

5. «...Улиця пишається підфарбованими кралями / І на щорозі – неіснуючий мольберт. / А! Ось ввіходить в дзеркальну аптеку за іноземцевськими краплями / З безвідрадною фізіономією Роберт» [655, с. 160];

6. «...Пошкутильгала пудрована проституція / Самотно раяльвиліз на тротуар. / З фотографічної вітрини зійшла пані Люція / І чийсь пес біля ліхтаря вмер» [655, с. 161];

7. «В повітрі акацією й ще чимсь гострим пахло – / На тій вулиці, між заснулих будинків... Інтимно обнявшись кавалер говорив дамі з досвідченим хистом: / «Як жаль, що я не можу поділити сьогодні вашого сну» [655, с. 162];

8. «...Вечір вдаряє по серцю міцними холодними краплями Сум збожеволів і втихомирено погас» [655, с. 164];

9. «...Тротуари хрустять і скаржаться від натовпнених ніг Зодяги тругуться м'ясо топчеться жінчини верешать і плутаються / Телеграфні стовпи гнуться розхилився камінний ріг» [655, с. 167].

Наведені фрагменти демонструють такі особливості урбаністичного «ситуаційного вірша» М. Семенка. Найпростіший спосіб «переключення реєстру» – це безпосереднє або опосередковане введення суб'єктивного переживання або знаку переживання (приклади 2–5, 8), цьому можуть допомагати як різного роду метафори (апперцепція суб'єкта обслуговується вже засвоєними лірикою прийомами: *сум погас*), так і синтаксичні конструкції (еліпсис, вигук, репліка персонажа), що переривають попередню розгорнуту урбаністичну картину. Інший спосіб – раптова і нічим не пояснювана зміна об'єкта зображення, часто з відтінком утаємниченості (приклади 1, 6, 9). Останній варіант, як і більшість «об'єктивних» урбаністичних поезій Семенка («Осте сте...», «Прожекторовий промінь», «Сонце освітлювало червоні дахи...», «Зойкно вилітали гамори несмілі...», «Тротуар»), побудований з гомогенного поетичного матеріалу (атрибути урбаніки, що подеколи інструментовані метафорикою або звуковими прийомами) і має цікаву синтаксичну особливість: «переривання» припадає саме на момент зміни розгалуженої сурядної конструкції (семантика тривалого теперішнього) на поетичну коду у вигляді лапідарного речення з дієсловом доконаного виду минулого часу (семантика вичерпаності ситуації): «...Кафе залюднені викидають на тротуар гомін. / Сурми розтинаються голосно, всміхаються рекламні плями, / Здалека, випадково, до центру досяг прожекторовий промінь» [655, с. 158]. Дослідниці Г. Черниш та І. Семенко (під псевдонімом Л. Крігер) констатують у таких випадках вплив «убофутуристичного живопису на лірику Семенка. (Очевидним є і зворотний вплив – лірики цього поета і культуртрегера на образотворче мистецтво, зокрема на творчість А. Петрицького, адже «...сучасний живопис, починаючи з кубізму, постійно має справу із зображальною транспозицією поетичних тропів – метафори, метонімії, синекдохи» [521, с. 309]). У ситуаційній ліриці Семенка з ускладненими синтаксичними конструкціями можна побачити процес транспозиції концептів кубізму, іноді навіть буквального «перекладу», вербалізації мови образотворчого мистецтва: «розхилився камінний ріг», «незримлять крила / тріпоті / гамір залізних експериментів», «на середині мосту дуг герб» тощо. При цьому сягає межі лексичний мінімалізм

(скорочення слів до основи, неологізми економії, пропуски прийменників з метою уникнути визначеності ракурсу зображення) – загалом риси *економії матеріалу* в кубізмі, що замість зображення предметів зосередився на зображенні елементів, з яких вони конструюються (роботи Б. Косарева, В. Єрмілова О. Екстер та ін.).

У цьому зв'язку не зайвою видається аналогія між творчими пошуками М. Семенка і Б. Лівшиця. Протягом 1911–1914 рр. російський поет, примкнувши до групи «Гилея», також шукає принципів переносу нової кубістичної техніки у сферу лірики окреслюючи «традиційність» поетичного мислення, що панувала в російській літературі дофутуристичного періоду і яку він мав долати у своїй поетичній практиці, – як «романський підхід до матеріалу, що сприймається як певна заданість. Всі експерименти над віршем... мислились в суворо окреслених межах вже конституційованої мови... Словесна маса, розглянута зсередини з центру системи, уявлялась лейбницевською монадою, замкненим у своїй завершеності предметним світом» [457, с. 47–48]. Намагаючись відобразити «божевільний зсув побутових пропорцій» [457, с. 133], Б. Лівшиць мусив «шукати опори в досвіді образотворчого мистецтва – головним чином живопису, що вже за сорок літ перед тим викинув гасло розкріпачення матеріалу» [457, с. 49–50].

Спадає на думку, що кубізм відіграв роль «генеративної граматики» не лише стосовно мови образотворчого мистецтва, але й щодо суміжних мистецтв. Принциповою (і єдиною можливою) формою, покликаною передати зіткнення урбаністичних і суб'єктивних площин у ліричному творі, для Семенка був верлібр (для Лівшиця – пошук «об'єктивного критерію нової поезії через вираження його мовою математичних формул» [457, с. 95]). Саме верлібр загострив увагу на внутрішньому конфлікті ліричного переживання, на мовностилістичних ризиках, що здійснювали «переключення» – об'єктного відображення на психоемоційну реакцію ліричного суб'єкта.

На конструктивному значенні «вільного вірша» наголошував російський імажиніст В. Шершеневич, вважаючи верлібр ідеальною віршовою формою передачі урбаніки: «Завданням сучасного поета є виражальна передача динаміки сучасного

міста... Скільки не говорити про місто, міста цим не передати, ритм сучасності тільки у формі і, виходить, мусить бути винайдений формальний метод» [801, с. 37]. Вражаючою є синхронність актуальних теоретико-практичних пошуків М. Семенка і згаданих представників російського авангарду; водночас тим вагомішим видається самостійний формотворчий пошук лідера українських футуристів у напрямку відображення динаміки сучасного міського життя. Як значив Б. Якубський у ґрунтовній статті-рецензії на «Кобзар» 1924 р., М. Семенко «з самого початку і далі весь час має перед собою якісь формальні завдання, уважно до них ставиться, не поводитья аби як з формою, починає з примітивніших художніх шукань, потім увесь час ускладнює їх... В цьому розумінні він для свого часу виразно нове, незвичайне з'явище в українській поезії...» [827, с. 244].

Особливе місце в урбаністичній ліриці посідають також оноματοпеїстичні експерименти М. Семенка – експерименти, до сьогодні належно не поціновані літературознавцями, незважаючи на подібні технічні пошуки літературного покоління 1980-х – 1990-х рр.

Ономатопея (звуконаслідування) – особливий різновид футуристичної лірики, що розглядався, наприклад, російськими та італійськими футуристами як вагоме теоретико-практичне надбання. «У пошуках універсальної мови ті та інші прагнули підійти до первісних витоків мови, – пише сучасний дослідник, – визначити вмотивованість мовленнєвого знака і зруйнувати його умовність та довільність. У зв'язку з цим оноματοпея виявляється можливою універсальною моделлю мотивованого мовленнєвого знака, який перебуває у прямому зв'язку з референтом і не потребує «раціонального» посередника» [297, с. 470]. Оноματοпея (в окремих випадках їй синонімічні поняття «заум», «самовите слово», «слово на волі» [652, с. 142–143]) виступає у зазначених національних гілках футуризму засобом свідомого руйнування «пасеїстичної» поезії і «воскресіння» слова [297, с. 470], тобто одним із чинників подолання «словесного рахітизму» [110, с. 136] і активного формотворення на мовностилістичному рівні. Я. Мукаржовський приділив окрему увагу оноματοпеї як прикладу «ненормованого естетичного», вагомого для певних етапів існування мови. На його думку,

завдяки ономотопеї «мовний знак, що служить акустичному наслідуванню зовнішньої дійсності, привертає увагу до своєї звукової сторони, яка у комунікативних висловлюваннях частково відтісняється на задній план смислової сторони» [520, с. 41].

Г. Імпості, на основі дослідженого матеріалу, пропонує розрізняти ономотопею просту, або метонімічну (репродукування природного звука), і синестетичну (відтворення синестетичних асоціацій) [297, с. 470]. У творчості М. Семенка зустрічаємо обидва різновиди поетичного звуконаслідування, що свідчить на нашу думку, про свідому технічну роботу лідера українських футуристів у цьому напрямку. Цікаво, що «чистий» різновид ономотопеї у Семенка належить до 1914 р., але більшість ономотопеїчних «вправ» (1918–1919 рр.) виконують переважно роль окремих компонентів урбаністичної лірики: «Безумить грюками / розривається метал / скрипить ріже сталь...», «Блимно і крапно / блиск лініями / тремтіння фігурами...» [655, с. 151], – компонентів, які служать вивільненню звукового потенціалу мови, але щільно вмонтовані у (ще) відчутну синтаксичну конструкцію. Ономотопея виступає одним із засобів передачі психоемоційних вражень і ніколи не є самоціллю в ліриці Семенка.

З іншого боку, Семенкова ономотопея може бути складником графічної конструкції («Хайльсеменками...», збірка поезомалюнків «Моя мозаїка», «Каблепоема за океан»). На перший погляд, ці явища різного порядку, але якщо пригадати подібні графічні експерименти бароко (див. [706]), то зрозумілою стає спільна основа обох поетичних прийомів: в ономотопеї фонема несе смислове навантаження (автомобілібілі – відтворюється внутрішня форма слова «автомобілі» і виникає додаткове значення «неперервного авто» [851, с. 36], білого авто); в поезомалюнку смислове навантаження покликана нести графема. Виникнення «синкретичного» жанру, наприклад, в «Автопортреті» або в поезомалюнку «Пейзаж», дослідники пояснюють давньою пам'яттю української культури [189], а також своєрідною проекцією «дитячої свідомості». «По суті, – пише М. С. Лима, – Михайль Семенко завжди залишався хлопчиськом. Одні легше при звичаються до усталеного в житті, інші ж воліють все переробити по-своєму. Одні купують іграшку в крамниці, інші – конструюють і майструють свою, власну, ні на що не

«схожу» [708, с. 185]. Подібною, самостійно сконструйованою, «поетичною іграшкою» була ономапопеїчна лірика поета.

Спроба виявити формотворчі особливості урбаністичної лірики Семенка дає підстави зробити висновки про свідому роботу поета над особливим ліричним жанром (що найбільш оптимально розвинувся на матеріалі урбаністичного різновиду) – ситуаційним віршем. Дослідження М. Семенком можливостей вербалізації побутових ситуацій і психічних рефлексів на місто як постійний «подразник» і джерело інтенцій нової людини було самостійним, розгорталось на плідному ґрунті за своєю богемно-артистичного досвіду петербурзького періоду. Цей напрямок жанротворення тим більш показовий, що відбувався поруч із розробкою типологічних для футуризму мотивів (смерті Природи, Мистецтва), але урбаністична лірика Семенка не цікавиться згаданими мотивами, оскільки урбаністичне тло емоції поет розробляє за аналогією до пейзажного. Виникнення урбаністики за аналогією до *Naturlyrik* особливо підкреслює потребу перенесення дослідної уваги з «типологічних мотивів» футуризму (які загалом виступили узаконеним інтернаціональним, себто «спільним», полем авангардної поетики) на аспект індивідуального формотворення [211].

14. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка

Еротична лірика лідера українських футуристів, сконцентрована передусім у книгах «П'єро кохає», «П'єро задається», «П'єро мертвопетлює», «В садах безрозних», а також у циклах «Селянські сатурналії» і «Гімни св. Терезі», була об'єктом вивчення доньки поета, І. Семенко [851], почасти Є. Адельгейма [11], Г. Черниш [779], О. Ільницького [849] і С. Павличко [563]. Втім, образ-маска П'єро осмислений більшістю дослідників або побіжно, у контексті загального огляду творчості, або схематично, як тотожний образу трампа у футуристичній поетиці. Потреба глибшого прочитання еротичної лірики М. Семенка 1914–1918 рр., тобто періоду становлення образу ліричного героя в ліриці поета, спонукає звернутися до історико-порівняльного аналізу з метою розглянути системно-функціональну специфіку маски в комедії дель арте і шляхи адаптації маски П'єро в європейському літературному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема у творчому доробку кверофутуриста М. Семенка.

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

Останнє передбачає як акцент на можливих літературних імпульсах, так і розгляд особливостей індивідуальної авторської рецепції образу-маски.

Образ П'єро має італійське походження і прийшов у літературу з народної комедії масок *dell'arte*, яка синтезувала жанри власне літературної комедії, фарсу, трагедії, пасторалі і музичної драми [229, с. 64]. Комічні маски італійського народного театру завоювали європейську популярність за доби Відродження. З-поміж сценаріїв «неписаної драми», що дійшли до нашого часу, базовими вважають два: комедійний і трагікомічний. останній належить до гібридного жанру *orega geggia*, у трагічну канву якого впліталася гра комічних і буфонних персонажів [229, с. 177], зближуючи народну комедію і маски «простаків»-дзанні з «ученим» театром, а отже, рафінуючи та урбанізуючи сюжетні колізії й антураж. Потрапивши у XVII ст. до Франції комедія *dell'arte* аристократизувалася, відбивши риси придворного дворянського побуту.

Простежуючи етапи становлення жанрів *dell'arte*, О. Дживелегов підкреслює, що поступово, з удосконаленням акторської майстерності, зі зменшенням питомої ваги імпровізації і не без впливу писаних п'єс, маски набувають абстрактного характеру [229, с. 215]; вже в середині XVII ст. актори мали право змінювати маску або її характер, що дало життя похідним (вторинним) маскам, наприклад, масці П'єро. Адже при поєднанні рис старої маски Арлекіна (веселий і наївний, безпорадний, чутливий селянин) з рисами Брігелло «стало бракувати масці наївного носія буфонної стихії. Тоді виник П'єро, що говорив майже виключно французькою. Образ П'єро був створений Джузеппе Джератоні... Цій масці було передбачено велике майбутнє, як втіленню ліричного струменя італійської комедії...» [229, с. 216]. Згодом, від XVII ст., маска П'єро, поруч з Арлекіном, Коломбіною, фігурами закоханих, Пульчинелли (паяца з півнячим носом) і його національної версії – Полішинеля, та інші маски *dell'arte*, побутують у Франції в італійській комедії, з часом трансформуючись у комедіях Маріво, стилізовані «відповідно до смаків, що склалися в період Рококо» [229, с. 126]. Структура театру *dell'arte* впливає навіть на поетику драматургії Бомарше і Мольєра.

Особливе зацікавлення комедією масок – як певної традиції національного театру – виникає тут наприкінці ХІХ ст., в поетиці декадансу, зокрема у творчих пошуках таких митців як П. Фор, Л. По, Ж. Копо. «Принципи комедії дель арте у цих шукачів «новизни», – підсумовує О. Дживелегов, – вивертались навиворіт, відкидалася реалістична сатира, і все зводилось до абстрактної театральності, до формальних прийомів акторської гри, які нібито демонстрували «самодостатню» акторську техніку» [229, с. 8]. Втративши історико-культурний смисл, але втілюючи сюжетно закріплений стереотип людської поведінки, маска визначала не лише «формалістичні пошуки декадансу» [229, с. 8–9], а й спробу віддзеркалення універсальних характеристик існування (соціумні «рольові ігри», подвійність індивідуальності людини, гротескність життєвих колізій тощо).

Шляхи адаптації образів Арлекіна і П'єро в літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. могли бути різноманітними. Власне літературний шлях перенесення або, точніше, нової активності структурних компонентів дель арте був забезпечений зацікавленням представників декадансу і раннього символізму екзотикою – італійською, іспанською та ін. темами. Через лірику Бодлера, Верлена, популярну казкову прозу К. Коллоді («Піноккіо»), п'єси Е. Доусона («П'єро хвилини») [51, с. 34] і особливо Е. Ростана («Два П'єро, або Біла вечерея», почасти «Принцеса Мрія») [509, с. 6], твори якого були широко відомими, перекладалися і йшли на сценах російського театру 1910-х років, маска-образ і мотив маски проникали і в російський літературний дискурс початку ХХ ст. З іншого боку, образ П'єро фіксує низка графічних робіт французького художника-символіста Обрі Бердслея (графічна колекція під назвою «Бібліотека П'єро»), а відтак і цілої плеяди російських символістів «Мира искусств» – А. Бенуа, К. Сомова і М. Сапунова [745, с. 67]. На думку А. Басманова, «символізм постійно обертався на Бердслея: і Бодлер, і Анненський, і Блок, і Бєлий, і Брюсов... Після смерті символізму в паралель легко встали і майже всі «дивакуваті» класики ХХ століття...» [51, с. 35]. Графіка О. Бердслея, з її вигладливістю ліній і примхливістю образів, мала значний вплив на сучасників і в плані розширення тем за рахунок «пригадування» і «повернення» сюжетів нестабільних, декоративних

стилів, таких як бароко, маньєризм і рококо. Навіть образ печального, інфантильного П'єро знає у Бердслея трансформації: очевидно, не без впливу старофранцузьких переказів і середньовічних містерій, в яких Арлекін (Ерлекен, Еллекен) посідав місце ватажка сонму демонів і мучив грішників у пеклі [220, с. 122], художник створив інфернальний образ Арлекіна-П'єро байдужого спостерігача «жахливих» містичних сцен (див. [60]).

Отже, перш ніж увійти в тексти футуристів 1910-х рр., дель-артівський сюжет про закоханого невдачу, освітлений крізь іронічну або трагікомічну призму, став набутком художників і письменників символістського напрямку. Поруч з улюбленими мотивами декадансу – загадковості смерті, візійного характеру реальності, містичного та екзотичного як знаків «істинного» світу, поруч з образами жінки-упириці і кохання-гріха, гомункулюса й андрогіна, які реалізувались у живописних полотнах передрафаелітів, Е. Мунка і О. Бердслея, у християнських і античних літературних сюжетах («Саломея» О. Вайлда, «Смерть Тіціана» Г. Гофмансталя, «Ахіллеїда» С. Виспянського), середньовічних темах лірики Ш. Бодлера, П. Верлена і А. Рембо, А. Жаррі, у барокових містичних сюжетах Е. По і Г. Д'Аннунціо – образ-маска П'єро посіла належне місце. Принцип «абстрактно-логічного вислову, що здатний говорити мовою «душі» [557, с. 64], тобто принцип конструювання нової мови мистецтва і літератури (т. зв. метамови символізму) передбачав зосередження на «обраному» каркасі літературних образів і сюжетів. Сюжетів, які були між собою взаємопов'язані культурно виснаженим артистичним питанням відносності естетичного і потворного, трагедії та іронії. Характеризувати ключовий концепційної системи символізму може відома ремарка Е. Ростана «Дія відбувається де завгодно, аби костюми були красиві». Естетичний релятивізм пояснює зацікавлення символізму й античною комедією Арістофана, й образами Дон Кіхота і П'єро – як історично спорожнілих каркасів, готових літературних форм, що, потрапляючи у нову систему координат тексту, оголювали колізію смішного і трагічного. Хитка межа, що віддаляє трагедію від фарсу, естетично вишукане від фізіологічно гротескного і потворного [125, с. 317–118], а відтак «метафора зламу» [380, с. 11] стає об'єктом художнього дослідження в символізмі (напр., мотив Арлекіна у ліриці М. Вороного [136, с. 134]).

Традиція театру масок інтригує драматургів і поетів межі століть також як втілення *межової умовності*, нереальності сценічної дії і контрасту між реальністю та ілюзією [745, с. 50–51]. На ґрунті зацікавлення народним театром виникає ідея повернення найдавніших драматургічних жанрів (пантоміми, імпровізації дель арте) у театрі модернізму [627, с. 108]. Німецька драматургія, звертаючись наприкінці ХІХ ст. до дельартівських образів (популярних тут, як і у Франції, від ХVІІ ст.), вирішує проблему маски на матеріалі сюжетів про блазнів («Король Арлекін» Р. Лотара, 1900; «Блазень Тантрис» Е. Гардта, 1906; «Великі блазні» Р. Ріттнера, 1907; «маленькі драми» Х. Гофмансталя) на умовно-історичному або напівлегендарному тлі [745, с. 51]. У таких творах, на думку А. Федорова, «життя виявляється подобою театру, а театр – запереченням життя», так «і виникає тема маски, що приховує обличчя людини. Боротьба з цією штучністю... мусила постати також підкресленням і розвінчанням умовностей театру...» [745, с. 53]. Очевидно, обидва шляхи – образотворчий і народно-драматичний вплинули на структурний каркас відомої ліричної драми О. Блока «Балаганчик» (1906) з руйнуванням «традиційного театрального світу з його ілюзіями, оголенням умовностей» [745, с. 62] і драматичних творів О. Ремізова («Бесовское действо», 1907) і Л. Андреєва («Черные маски», 1908). «Образ маски, ляльки, маріонетки, – констатує А. Федоров, – був дуже характерним для умовного театру Росії, але широке проникнення його на сцену належить... 1910-м рокам» [745, с. 66]. Цікавим видається також факт концептуального осмислення структури народної п'єси в контексті російського модернізму, зокрема у статтях В. Мейерхольда «Балаган» (1912) і «Момент форми в мистецтві» (1914) [56, с. 228], написаних після постановки цим режисером ліричної драми А. Блока у 1906 і 1914 рр. [78, с. 796]. За спогадами сучасників, постановка 1914 р. була «витримана в стилістиці балаганно-циркової ексцентріади» [56, с. 229], що викликало непримиренну опозицію глядачів [78, с. 796]: повернення до традиційних дельартівських прийомів дещо спростило містико-символістську тему подвійності людського існування.

Образ П'єро паралельно просотується у масову культуру ресторацій і кабаре, ніби повертаючи собі первісний характер

буфонної маски, що походить з вуличних інсценувань середньовічних жонглерів, але, водночас, із набутими в декадансі самими «втомленого культурою» і до гротеску сентиментальними денді. У до- і післявоєнне десятиліття популярний актор Московського Театру маріонеток, поет-пісняр О. Вертинський звертається до сценічної маски П'єро, синтезуючи окреслені популярні риси маски – первісну і набуту. Подібний драматичний образ плевав у своїх монотонних, наспівних декламаціях, що користувалися незмінною популярністю публіки у 1910–1914 рр. Ігор Северянін [395, с. 181]. Втім, саме спогади А. Вертинського дають цікаву інформацію щодо сценічного втілення маски. Образ П'єро виник приблизно у 1914 р., напевно, під впливом блоківської лірики і драматургії. «Від страху перед публікою боячись *свого* обличчя, – описує співак один з ранніх виступів – я накладав дуже умовний грим: свинцеві білила, туш, яскраво-червоний рот. Щоб приховати своє сум'яття і страх, я співав у таємничому «місячному» напівморозі... Публіка... слухала з увагою, цікавістю і співчуттям. Очевидно, я потрапив у точку» (курсив автора. – А. Б.) [123, с. 95–96]. Невигадливі сюжети міського життя, для яких були характерні мелодраматизм, анемічність, підсилював образ П'єро, вже знайомий широкому глядачеві з символістської драматургії. Розфарбоване обличчя виконавця – як футуристична ознака («Прикриваючись настільки розмитим поняттям [як «футуризм»], можна було врешті-решт робити все що завгодно. Для нас – молодих і невизнаних – футуризм був пречудовим засобом привернути до себе увагу» [123, с. 86]) і «місячний напівмороз» – як типово символістичний антураж, надавали семантичної і культурно-історичної подвійності сценічному образу П'єро Вертинського, інтригували глядача трагікомічною тональністю виконавця міської теми і символістською умовністю маски як «замінівка», «іншого», не тотожного індивідуальності виконавця. Так «монополія на П'єро» [123, с. 94] була забезпечена А. Вертинському не лише урбаністичними сюжетами широко тиражованих «Песенок печального П'єро», а й, у більшій мірі, популярністю «подвійного» сценічного образу в масовій культурі 1920-х років.

До футуристичного контексту образ дельартівської маски входить у той час, коли вже міцно закріпився у символістській поетичній – у французькій, італійській, німецькій, чеській [838, с. 54] літературах і малярстві. Одна з перших спроб концептуальної роботи з масками належить Ф.-Т. Марінетті з його драмою «Електричні ляльки» (1909). Зацікавлення футуристів драматургією – як найбільш масовим і впливовим родом літератури – визначило особливість адаптації структури дель арте до нових техногенних умов: тема маски-ляльки концептуалізується і передбачає розгортання наскрізних мотивів футуризму – механічної людини і механічної краси. Обидва зумовлені, на думку О. Бобринської, специфікою футуризму як «чоловічої» культури [82, с. 37–38], в якій людина долає природні закони, підіймаючись до надлюдського рівня – або андрогінного, або механізованого типу – попередньо звільнившись від старої «психології» і культури, що її плекала. «Силовий» мотив футуризму вступає в пряму опозицію до «інфантилізму» символістської культури. Маска набуває тут агресивного і деструктивного характеру, розширює інтертекстуальне поле, адже відгукується іронією і гротеском на образний ряд символізму. Але деструкція «психологізму» і «естетичного» призводить до розробки у футуризмі утопічного мотиву нового гомункулуса, «механічної» ідеальної людино-машини; культурний смисл дель арте руйнується цією «зворотною перспективою» [245, с. 100], в якій не лялька набуває людських рис шляхом складної внутрішньої еволюції (казка К. Коллоді), а людина перетворюється на «а-психологічну» маріонетку.

Діалог російського авангарду з образним рядом символізму, який осмислював тему маски як загадкового «замінника особи», можна побачити в «Электрическом Пьеро» російського імажиніста В. Шершеневича і книзі віршів скандально відомого В. Гнедова «Эгофутурналия без смертного колпака». Свідоме спрощення «психології», «естетичного» задавало вектор гри з символістським образним рядом і мотивом маски. Відтак інфантильному ліричному П'єро символізму протиставлений брутальний Арлекін-трамп, безтурботний і жорстокий блазень. З двох дельартівських образів – делікатного, чутливого, «позбавленого всіх динамічних рис» і «розв'язного, іноді до нахабства,

життєрадісного, оптимістичного, деспотичного» [229, с. 155-156] футуризм (і російський, і італійський) обирає другий як антитетичний синхронній модерністській поетиці і наділений більшою спроможністю до виживання в умовах зростаючої урбанізації і технізації світу людський тип. «Відкриття» комедії дель арте у футуризмі знаменувало повернення до нульового ступеня психологізму в ліриці і драматургії, що годні мусимо розглядати не лише як «формалістичний неологізм» і знецінення індивідуальності, але як новий рівень осмислення людської екзистенції. Зацікавлення первісним театром і комедією масок характерне для М. Євреїнова [248], творчі пошуки якого вплинули на сценографію Л. Курбаса. Підтвердження актуальності комедії дель арте у теоретичних пошуках «Нової Генерації» (вже наприкінці 1920-х років!) є міркування Б. Сушинського про потребу радикальної зміни репертуару в молодому українському театрі – з традиційної психологічної драми на рухливий «фактографічний» жанр ревію, який відгукується на «живі» події сучасності (посівні, будівельний сезон тощо). Дописувач зокрема розмірковує над тим, що «шляхом утворення соціальної «commedia dell'arte» можна було б урятувати становище. На жаль, мистецтво театральної імпровізації вимагає високої акторської техніки» [710, с. 36].

Мотив трампа постає в ліриці М. Семенка-футуриста ще у 1914 р. і підпорядкований свідомому кверофутуристичному пошуку, проголошеному у програмовій статті збірки «Кверофутуризм». Маска П'єро об'єднує три поетичні збірки 1918-1919 рр., які входять до першого тому повного зібрання 1929 р. під назвою «Арії трьох П'єро». Образ закоханого трампа в ліриці Семенка неоднорідний, що обумовлено і семантичною подвійністю маски П'єро (результат історико-культурної трансформації), і складністю стильової системи поета – як звернення до питомих символістських поетичних прийомів, так і подраженням-руйнуванням поетики символізму авангардним шоком прийомом «пощечини общественному вкусу». Через це Семенків П'єро – маска, що має риси і знервовано-закоханого сентиментально-символістського персонажа, і задерикуватого експансивного та іронічного «нового чоловіка».

Маска П'єро підпорядкована розгортанню мотиву трампа-блазня-трубадура (останній аспект, малоефективний у футуризмі, виступає домінантним у першій книзі інтимної лірики М. Семенка) і, попри наявність ліричного сюжету, не трансподощого футуриста В. Ярошенка таки знаходимо футуристичну обробку дельартівської схеми в опозиції «Коломбіна-місто» і «лев-фаталіст» Арлекін [830, с. 3]).

С. Павличко, справедливо характеризуючи авангардизм як антимодерністське явище, доходить висновку, що «авангард і футуризм не демонстрували інтересу до внутрішнього світу людини», а в «поезії Семенка періоду 1918–1922 рр. домінує образ... залізного мужчини, неодмінного переможця... людини натовпу, котра лише в натовпі відчувається зручно» [563, с. 184]. В одному з численних маніфестів італійців знаходимо показове пояснення факту відмови футуристів від відображення «психології»: «Людина остаточно зіпсута бібліотекою і музеєм, підпорядкована вражаючій логіці та мудрості, і зовсім не становить тепер інтересу... Відтепер жар шматка сталі і дерева збуджує в нас жагу сильніше, ніж посмішка чи сльози жінки» [724, с. 6]. Втім, італійський футуризм, як відомо, постав на ґрунті глибокого конфлікту-протистояння сформованій традиції-еталону, в той час як український варіант авангардизму в силу історико-культурних закономірностей характеризувався «неповнотою бунту». Це пояснює, чому «шинічний, зловтішний, нечемний Семенків П'єро, – як пише О. Ільницький, – розглядає любов як фарс і гру... За цим бравурним фасадом, очевидно, приховано іншу індивідуальність: ніжну, діткливу та ідеалістичну. П'єро, отже, веде подвійну гру» [849, с. 227]. Дві книги віршів – «П'єро задається» і «П'єро мертвопетлює» схиляють до думки про еволюцію образу ліричного героя в ліриці Семенка протягом 1916–1918 років: від експлуатації складного символістського мотиву (трагікомічний закоханий П'єро), «придбаного» автором скоріше через зовнішню ефектність і масову популярність, до футуристичного «вивертання» образу героя-маски, тяжіння до полярного, якщо говорити про традиційне розмежування ролей у дель арте, – типу Арлекіна або «деспотичного закоханого». Еволюція образу героя ліричної «трилогії»

відбувалася на тлі опанування містичною темою кохання-гріха до святої («Гімни св. Терезі»), темою, що також зазнає авангардистської трансформації, позаяк сакральне набуває еротичного змісту, ускладнюючи мотив страждання-муки, а ліричний герой уподібнюється грішнику. Вивільнення «натуралістичного» потенціалу барокової лірики у зображенні еротики і смерті [783, с. 30] у згаданому циклі віршів М. Семенка аналогічне розробці теми чуттєвої пристрасті черниці до Христа у «Святій Сусанні» експресіоніста А. Штрамма [566, с. 282]. Особливо цікавий в ліриці Семенка аспект тілесного: платонічне кохання-обожнення («осінні муки», «тоскні сподівання», «вона мене занадсонила», «тугу-муку люблю я») трансформується у кохання-катастрофу («Я на страждання тебе веду...») і мотив фізичного знищення себе об'єкта почуття («убий мене тільки», «я звичайний, підпалений жертвенним вогнем...»). Останній мотив у ліриці Семенка двобічний, що визначила, як ми побачили, двоплановість образу ліричного героя: делікатного трубадура-П'єро з рисами брутального блазня-Арлекіна [194]. Двоплановість маски імпонувала М. Семенкові – тонкому лірикові з імпресіоністичним нюансуванням емоцій психологічно роздвоєної натури. Актуалізація її у ліриці футуриста, поза сумнівом, свідчить не про «зраду» футуристичним цінностям, а про культурну закоріненість М. Семенка у «маньєристичній традиції» (якщо розуміти маньєризм як явище трансісторичне). І в цьому неоціненна роль Семенкової творчості для розвитку ліричної парадигми ХХ століття.

2. ДИСКУРС ФУТУРИЗМУ

2.1. Дух футуристичності і проблема «переходової доби»

Особливість українського суспільного й артистичного життя, до якого повертається М. Семенко у 1917–1918 рр., – це сподівання на краще *майбутнє*, на соціально-політичну стабілізацію, що принесе і певну унормованість життю мистецькому.

Під час переломних років (1917–1920) в Україні триває активне осмислення сучасних стильових зрушень у малярстві, театральному мистецтві, літературі – на шпальтах періодичних видань «Шлях» (1917–1919), «Мистецтво» (1919), «Книгарня»

(1917–1919), «Музагет» (1919), «Гроно» (1920), «Вир революції» (1921), «Червона правда» (1921). Про зацікавлення новими стильовими віяннями свідчать теоретико-критичні і художні публікації в журналі «Шлях», що виник у березні 1917 р. і декларував «поширення, піднесення і розквіт рідної культури на початках самостійності України при федеративній згоді з іншими країнами» [460, с. 742–743]. Журнал «Шлях» у 1917, переломному для української національної історії, році демонстрував повний стильовий лібералізм, друкуючи «старих» і «молодих» символістів. Тут були представлені О. Кобилянська, М. Черняхівський, О. Олесь, П. Тичина, М. Рильський, учасники «Української хати» (А. Товкачевський, М. Шаповал), «передфутуристи» – тоді з ще виразно символістичними творами (О. Слісаренко, В. Поліщук).

Дописувач «Шляху» О. Агієнко в огляді європейського малярства зіставляє в 1917 р. два провідні естетичні напрями – імпресіонізм і кубізм (здійснюючи подібний огляд на матеріалі красного письменства, М. Зеров у 1918 р. констатує діархію, «двоєвлястія в літературі неореалізму та неоромантизму» [273, с. 17], а через сім років О. Білецький говоритиме про «символізм» і «футуризм», редукуючи малозначущий імпресіонізм – як поглиблений реалізм – і розуміючи під футуризмом достатньо широке коло авангардистських напрямів [73, с. 291–305]). Ставлячись з прихильністю до стильових пошуків західноєвропейських митців і коментуючи основні художні засади «лівих течій», О. Агієнко передбачає нову еру і в українському мистецтві [6]. Автор звертається до проблеми трансформації примітиву та ікони в новому малярстві [8], а також до питання вільного театру, який шукає «театральних форм задля сучасного драматичного інстинкту, що до останнього часу втілювався в інших мистецьких формах» [4, с. 68]. Вираження драматичного інстинкту *самого життя*, незалежність «від службової підлеглости, від проповіді та пачкварства ідей» [4, с. 68], пошук синтетичних жанрових форм, які могли б відбити «не заспокоєння від нервового і хапливого життя... скільки відчуття всієї повности життєвої сили» [4, с. 67], – дослідник характеризує як основні зазначені риси молодих театрів. Цілком модерна стаття «Динамічна церква» осмислює проблему церковної (навіть

ширше – світоглядної) реформи, звільнення від релігійного фетишизму, «поклонення догмі і символу, як історичній незламній данині» [5, с. 83]: «Потрібна *революція духа*, потрібно позбутись старих форм думання і роботи» (курсив автора. – А. Б.), осмислити «невпинний рух в житті духа, могутнє шукання нових форм» [5, с. 86]. Автор спирається на ідею нового Творення: «Коли наш світ є наслідком лише одного творчого тижня, то необхідно почати другий. Необхідно творити нове небо, новий світ у власному значінні сих слів» [5, с. 88]. Динамічна церква, як видно з міркувань дописувача, є скоріше футуристичною – церквою майбутнього, і будується на волі і відважності одиниць. «В сій творчості мусить нам світити не минуле, – воно не може задовольнити нас. А справжнього сучасного нема. Його ми мусимо творити сами...» [5, с. 84]. !

Дух футуристичності – обернення у майбутнє – характеризує всі статті згаданого автора. І природа такого вектора зумовлена не лише беспорядністю людини перед соціальними катаклізмами, смертю «старої душі» світу [224, с. 12], але й інтенсивністю доби радикальних змін. Емоційне відчуття відсутності теперішнього, у менш оптимістичному контексті, зустрічаємо у 1918 р. у відомій статті учасника «Музагету» Ю. Іваніва-Меженка: «Натовп, що руйнує старе й намагається утворити нові цінності, більш вартісні, з його куту зору, не хоче визнавати старих, ніби-то доказаних аксіом, на яких будувалась психологія творчості минулого... але все-таки прекрасного, *особливого* зараз, підчас болючого страждання від руїни і майже абсолютного знищення здобутків так званої «*буржуазної культури*» (курсив мій. – А. Б.) [287, с. 7]. Більш узагальнено висловлюється з цього приводу М. Зеров у 1918 році: «Загальний хаос і руїна, тяжка спадщина чотирилітньої війни, політична боротьба з усіма кривавими її перипетіями розпорозували увагу, переносили, переносили їх в сферу жорстокої сучасності. Художня творчість замовкла, припинилась, бо завше так буває *інтерарма*...» [275, с. 250]. Статті О. Агієнка, Ю. Іваніва-Меженка і М. Зерова написані приблизно в один час і відбивають занепокоєння теперішнім, власне, болісне відчуття *відсутності теперішнього* – із соціально-історичної і культурної точок зору

«Діалог» цих голосів на момент розгортання складної політичної ситуації 1917–1918 рр. (зміна політичної влади у Києві, заснування шовіністично налаштованого щодо української культури Пролеткульту у жовтні 1917 р., ідеологізація мистецького дискурсу) передбачає майбутню статтю Г. Михайличенка у часопису «Мистецтво» (принципи якої розглянемо згодом).

Цілком очевидно, що часопис «Шлях», раніше за «Музагет» (1919) і «Мистецтво» (1919 – 1920), відстежував характер стильових координат української літератури. Останні формувалися завдяки наполегливій творчій активності символістів, що можна пояснити перерваною у зв'язку із війною (і тому нереалізованою уповні) літературною модою першого десятиліття ХХ ст., часу, за образним висловом О. Білецького, «любови до всіх морів та пристанів... найщирішого універсалізму в царині читачевих уподобань» [73, с. 288], «широкого еkleктизму» й «популяризування шукань» [73, с. 292]. (Симбіоз цього періоду дослідник окреслив популярним тоді словом «пасеїзм»: поети «приймають дійсність крізь гранчасту призму одержаних від мистецтва вражінь, і їх художній стиль неминуче набуває еkleктичного характеру» [73, с. 288]).

У період 1917–1919 рр. саме символісти презентували офіційне літературне життя в Україні, – не випадково, як згадує Клим Поліщук, голова Директорії В. Винниченко сприяв виходу загалом символістського часопису «Музагет» [575, с. 27]. За умови офіційної підтримки ядра «Музагету» (П. Тичина, О. Слісаренко, Д. Загул, М. Терещенко, В. Ярошенко, В. Кобилянський, Г. Михайличенко) слід було чекати від українських символістів не тільки епігонства російським зразкам і В. Вітмену (який, як іронізував той же О. Білецький, «для України... виникає по 1917 році! Нові течії західноєвропейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду» [73, с. 271]), – але формування повноцінної школи українського символізму. В результаті зміни політичної влади в лютому 1919 року, як підсумовує О. Ільницький, «група, що, вірогідно, задавала тон українській літературі під час національного ренесансу, виявилася позбавленою прав» [849, с. 41].

Символізм-пасеїзм, відтак, виконував по відношенню до футуризму роль стильового тла і літературної традиції (найчастіше напівусвідомленої щодо «Молодої музи» і «Української хати», бо воєнне лихоліття надто зрушило ціннісні орієнтири забрало життя ряду оригінальних майстрів слова). Слід відзначити ще одну особливість: стильова спадкоємність між «старшим» і «молодшим» поколінням символістів, представлених «Шляху», а з часом у «Музагеті» і частково у «Мистецтві», забезпечувала відчуття *емоційної стабільності* літературного дискурсу, ніби гарантувала поступове, але неухильне витворення модернізму-символізму, який мав уже сформовані теоретичні завдання і термінологічний апарат (завдяки публікаціям в «Українській хаті»), а також комплекс архітекстів; натомість «стартові умови» футуризму як стильового напрямку, негативно маркованого в українській (і російській) критиці і, крім того, суперечливого явища образотворчого мистецтва, були менш вигідними, оскільки футуризм не передбачав ані школи, ані традиції, загрожуючи знищенням ідей поколінневої спадкоємності і «національного мистецтва», на яких ґрунтувалась, як стає видно, не лише народницька література. Проти можливої ідеологізації дискурсу М. Рудницький застерігав ще у 1918 р. відомою статтею «Між загальнодоступністю і футуризмом», в якій акцентував на прагненні логоцентристів («загальнодоступників») і футуристів зробити всіх «читачами» або «письменниками»: «Поділ праці є великим лихом нинішнього капіталістичного ладу і майбутнього соціалістичного; а проте її загальна рівність, яка довела би до того, що письменство би стало цариною, для всіх доступною, – було би сто разів гіршим лихом, бо означало б повний духовний занепад, відсутність творчості» [637, с. 142]

Проблема «першості» у літературному дискурсі згодом, у середині 1920-х рр., таки була вирішена ідеологічним шляхом «Організація жовтневої літератури на Україні починається» 1 травня 1919-го року, з першого числа журналу «Мистецтво», пише М. Доленго в огляді «радянської літератури». – Те, що було до того, стало за *ворожу* або *дружню* і *використану спадщину*, і не самі книжки, ще й люди, інтелігенти-письменники. Були ще такі, що тікали за політичний або за психологічний (вдалий вираз: внутрішня еміграція) кордон» (курсив мій. – А. Б.)

[233, с. 156]. Оскільки пролеткульту зустріли опір у середовищі українських символістів (див. [287]) і революційних романтиків (переважно боротьбистів за політичними переконаннями – В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, Г. Михайличенка), вони були малопродуктивними і проіснували формально до березня 1923 р. [156, с. 24]. Але це був перший симптом формування моделі моністичної логоцентристської концепції літератури – як «тенденції монологізації суспільного і літературного життя» [157, с. 17]. У 1919 р., не в останню чергу в опозиції до «русот-япської політики» (вираз М. Доленго) київського Пролеткульту, що наслідував і копіював «свого столичного патрона і в теорії, і на практиці» [156, с. 23], сформувалася національна ідея «пролетарського мистецтва», автор якої, Г. Михайличенко, намагався згладити ідеологічні суперечності, що тяжіли над молодістю українською радянською літературою, через поняття «період наслідування старих форм мистецтва у приложенні до пролетарської революції» [233, с. 157].

Тижневик «Мистецтво» з програмовою статтею Г. Михайличенка у першому числі за 1919 р. порушив проблему адаптації української літератури до нової ідеології; а вже у другому числі з'явилась стаття М. Семенка «Мистецтво переходової доби». Не лише українські футуристи «примірялися до нових умов» [575, с. 34], таку потребу мали всі письменники.

«Футуристичний дух», партійні переконання і потреба виживання української культури в умовах «богданівщини» зосредили увагу Г. Михайличенка на розв'язанні проблеми взаємовідношень: митець – ідеологія – суспільство; автор – художній матеріал – читач. Оскільки обговорення розгорталось у певному «безчассі» («теперішнього немає»), то єдино правильним вектором видавався вектор майбутнього (очевидно, у цьому розумінні варто розглядати також ідею Г. Михайличенка, яка виникла восени 1919 р., щодо створення літературної футуристичної групи, групи «здорового футуризму», про яку згадує М. Яловий у передмові до щоденника В. Чумака [829, с. 75]).

М. Доленго простежує 12 основних позицій статті Г. Михайличенка, які вважає рівновагомими «постулатами» пролетарського письменника. Умовно вони можуть бути об'єднані як *проблема літературної спадщини* («перший період творення

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

пролетарського мистецтва... як період наслідування старих форм мистецтва у приложенні до пролетарської революції» і можливість простувати «до завершення свого національного естаблішменту» через шляхи національні не тільки по формі, а і по змісту [233, с. 157]), питання особистого і колективного («пролетарський індивідуалізм... стремить до громади»), об'єкт мистецтва («машинowana праця» робітника), характер мистецтва (новий напрямок змісту і нові форми його вираження; створення живої інтернаціональної мови; відсутність роздвоєння між «загальною поведінкою» і мистецькою). Статтю Михайличенка, справді, можна вважати компромісною: в основу було покладено ідею еволюції мистецтва від «національного» до «інтернаціонального», припускалося існування «пролетарського індивідуалізму» і можливість використовувати «всі доробки минулого в кращих його зразках» [575, с. 33].

Ідея першого періоду історії радянської української літератури як періоду «наслідування старих форм мистецтва в приложенні їх до пролетарської революції» [233, с. 157] трансформувалась у концепцію М. Семенка «мистецтва переходової доби» [497]. Ситуацію боротьби «індивідуалізму з комунізмом» Семенко (під псевдонімом Мертвопетлюйко) окреслює поняттям «футуризм»: «Надзвичайне напруження індивідуалізму – ось перший згусток футуризму, його перший етап. І після футуристичного індивідуалізму – слідує найближчий крок – комунізм, комуна духа, заперечення «я», футуркомуна» [497, с. 34]. Трансформація індивідуального «я» в колективне «ми», як стає видно, об'єднана у М. Семенка ідеєю футуристичного вектора мистецтва, вектора «переходу», під час якого відбувається нищення «атавізмів попереднього епоху» [497, с. 34] (психологізму, індивідуалізму, творчого натхнення «старого Мистецтва») і поступове усвідомлення «комунального неминучого» [497, с. 34] (з чим пов'язане відображення урбаніки і взагалі побуту майбутнього). М. Семенко пропонує два напрями нового (=футуристичного) мистецтва: психологічно-творчий відбиття революції, і потенційно творчий – плекання нових літературних сил, «можливо (і бажано) не фаховців, разом з утворенням комуністичного побуту для колективного мистецтва» [497, с. 34].

Отже, черговий футуристичний маніфест підпорядкований соціально-політичним вимогам доби. Не акцентуючи на проблемі ставлення до національної літературної традиції, розглянутої Г. Михайличенком, а лише на необхідності відмови від «попереднього еготизму», М. Семенко впроваджує у дискурсивний обіг ототожнення «футуризму» з сьогодишнім «мистецтвом», відстоюючи право свого стильового напрямку на *концептуальну* (ще не ідеологічну!) *першість*: «Футуристи наблизили цей процес (творення колективного мистецтва) до найменшого віддалення – з ними вмерло натхнення» [497, с. 34]

М. Семенко, очевидно, усвідомлював, що в умовах нової політики футуризм може зазнати такого ж несприйняття, як і символізм; з іншого боку, «батько» нового напрямку не надто змінив концепцію кверо-маніфестів, які передували збіркам «Дерзання» і «Кверо-футуризм». «Це й було те *максимальне зближення* українського футуризму з пролеткультівськими поглядами, на яке він міг піти, залишаючи за собою право на розгорнуту автономну концепцію мистецтва», – підсумовує В. Півторадні [575, с. 34]. Як і в 1914 р., у маніфесті домінували настанови, які Г. Вервес слушно окреслює як «новизна, оптимізм і сучасність» [122, с. 41], а також *відчуття першості* в літературному дискурсі, зосередження на соціальній і технічній затребуваності мистецтва, що полегшило розмову з новою ідеологією і, крім цього, дозволило з часом уподібнити «мистецький» і «виробничий» процеси.

Поступове зміщення політичних термінів, особливо в роки революції, призвело до зближення таких понять, як «революційне мистецтво» і «пролетарська революція» [577, с. 46], що змушувало дивуватися навіть сучасників: «Кажуть: є «ліві» художники. Кажуть навіть, ніби є «ліве» мистецтво. Порівняння узятє з галузі парламентського побуту: у законодавчих палатах особи, що боролися зі «старим режимом», сиділи на лівих лавах, і через те митці, що борються зі старими – «академічними», тб. ілюзіоністськими – традиціями у мистецтві, також називалися «лівими» [818, с. 19]. Отже, необхідно враховувати, що на момент активної розробки М. Семенком концепції нового напрямку термін «футуризм» уже набув ознак політизованого штампу [397, с. 325].

2.2. Панфутуризм як естетико-теоретична конструкція.

Кверофутуристичний етап (умовно 1914–1920 рр., тобто до власне організаційного періоду [849, с. 29–55], [779, с. 16–23]), з якого друга половина 1914 р. – початок 1917 р. належать Владивостоку, майже весь 1917 р. Кишиню і лише 1918–1920 рр. Києву, – був часом глобальних стильових зрушень у творчості М. Семенка, періодом унаочнення основних векторів футуристичної поетики, як-от: відображення нових проблемно-тематичних площин (урбаністика, екзотична і космічна теми), опанування жанрами еротичної й синестетичної лірики, формування оригінального образу ліричного героя, формалістичні пошуки (ономатопейчна лірика, ситуаційний вірш, перші графічні експерименти, верлібр як засіб відображення ритму міста тощо). Саме у *приватній лабораторії* творчості визрівали стильові орієнтири футуризму майбутніх учасників Комкосмосу, Аспанфуту, Асоціації комункульту (АсКК) і навіть «Нової Генерації». Сконструйований теоретичний каркас нового напрямку у більшій чи меншій мірі був проілюстрований практично – творчою діяльністю. Очевидно, саме тому в 1921–1922 роках футуризм становив не тільки сформований напрям в українській радянській літературі (поруч із символізмом), але єдиний, зі стильового та організаційного погляду, повноцінний літературний дискурс.

Найбільшу перевагу перед іншими учасниками літературного процесу початку 1920-х рр. Михайль Семенко вбачав у власній спроможності до самоусвідомлення, на чому він, під псевдонімом Анатоль Цебро, акцентує в оглядовій і підсумковій статті «Футуризм в українській поезії (1914–1922)»: «Не всі відходять від себе, щоб оглянути себе у третій особі і усвідомити своє місце в загальному мистецькому процесі. Не всі свідомі того, чію волю виконують вони – особливо в сучасній обстанові теоретично-мистецьких питань і упередженості до назв і етикеток. А це перешкоджає стремлінню до організованої спільної акції, до групової роботи. Кождий, «щоб не помилитися», висиджується собі в кутку – моя хата скраю» [768, с. 42].

Починаючи від статті «Мистецтво як культ» і далі в серії публікацій М. Семенка («Футуризм в українській поезії (1914–

1922)», «Постановка питання в теорії мистецтва переходної доби (Панфутуристичний маніфест)», «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті») футуризм увиразнюється як ідеологічний рух зі складною мережею комунікації, інгрупових уподобань, культурних орієнтирів і, природно, досить простою ідеологічною матрицею. «Бацила футуризму», про яку згадає Анатоль Цебро, набувала загальнокультурної значущості, оскільки мала на меті зруйнувати старий світ «культів» (філософію, релігію, культуру), підпорядкувавши їх новій ідеології (марксизму-ленінізму), котра, у свою чергу, відповідала вимогам сучасності. Відтак М. Семенко-Цебро наголошує на інтернаціональності футуристичного руху (очевидно, у цьому слід шукати витоки етимології частки «пан» у назві нового напрямку – як синонімічної лексемі «світовий» у конструкції «світова революція»): «Це не важно, яким був на початку цей футуризм – «кверо». Важно те, що в українському мистецтві зародилась бацила великого, монументального процесу футуристичної деструкції світового мистецтва. «Сьогоднішній день» досягнуто – футуристична революція має ті самі закони для відсталих в мистецькому розумінні країн, що і соціальна революція для країн одсталих економічно: вони підлягають формулі рівноваги» [768, с. 40].

Місце панфутуризму як «ленінізму в мистецтві», поруч з іншими напрямками лівого характеру, М. Семенко та інші учасники Асоціації розглядають однозначно: панфутуризм претендує на першість, сучасність, прогресивність, доцільність, науковість, утилітаризм, словом, на *самоочевидну відповідність* марксизму як ідеології, – що дає змогу говорити про абсорбцію панфутуризмом міфокомпонентів обраної (панівної) ідеології, зокрема міфологеми першості і прогресу.

Панфутуристи проявляють активність в упорядкуванні власної «космогонії». Приміром, на початку 1920-х ранній футуристичний період розглядається як час бурхливої діяльності «старої футуристичної гвардії» [768, с. 41]; синхронний московський літературний дискурс як неплодний – тобто неконкурентоспроможний щодо українського («[Російський] футуризм, колись буйний, дав не дуже талановиті ростки. Сам він стоїть на перепутті... І таке загальне вражіння, що Москва не може одій-

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

ти од самої себе, щоб орієнтуватись. Москва «одряхлела... їй треба влити добру дозу з Півдня» [119, с. 45]); тимчасову активність символістів у 1918–1919 рр. (видання «Музагет», «Літературно-критичний альманах») інтерпретовано як удавану і відповідну добі («Парламентаризм, Центральна Рада, Українська Народна Республіка, західний зразок офіцірської униформи – до цього нового і привабливого «цівілізованого» тла ярлик і пасував сучасний йому модернізм в українському мистецтві символізм у поезії, «Молодий Театр» з «європейським» репертуаром на сцені» [768, с. 41]). Очевидно, саме футуристи першими накинули на символізм ярлик «антисучасності» і «буржуазності». Цей жест є об'єднувчим для ряду європейських авангардистських напрямів: так, відштовхуючись від пасеїзму-модернізму, постає російське бюджетляństwo, імажинізм, конструктивізм; від попередньої традиції радикально відходять італійські і польські футуристи.

Ярлик, накинута сучасникам-«модерністам» на початку 1920-х рр., швидко закріпився у марксистській критиці, набувши виразного ідеологічного змісту, хоча цілком очевидна природа некоректного ставлення футуристів: крім об'єктивних причин стильової невідповідності і активного масового продукування за часу, коли футуризм не мав об'єднувчих чинників («Коли я міг знайти товаришів серед малярів (н. пр. Анатолі Петрицький, Роберт Лісовський), то для відповідної літературної організації в той час в Києві матеріалу не було» [768, с. 41]) існувала загроза конкуренції, яку футуристи розглядали не в плані естетичного змагання, а в аспекті плагіату. Зокрема крадіжці формальних прийомів було звинувачено П. Тичини згодом, у середині 1920-х, ідеологічне розходження між Семенком і Курбасом, Семенком і Бажаном, футуристами і «хвильовистами» не в останню чергу було пов'язане з конкуренцією «першістю» в аспекті принципів деструкції художньої форми.

Отже, витоки панфутуризму як естетико-теоретичної концепції слід шукати в публікації М. Семенка «Мистецтво переходової доби» 1919 р. Ідея переходової доби, спочатку як метафора стильового і взагалі артистичного «безчасся», попередньо компромісно підсумована у згаданій публікації Г. Михайличенка, була активно підхоплена М. Семенком. Водночас стаття

Семенка (як і художні експерименти цього ж періоду) підтверджувала доцільність кверофутуристичної установки 1914 р. щодо потреби концептуального, свідомого творення нового літературного напрямку: «З історії бачимо, що теорія з'являлась після реалізації творчості. Ми переживаємо час, коли ся підсвідома, органічна традиція не виправдовує свого призначення. Покладати ся на інтуїцію дуже небезпечно, тим паче нам, українцям. Бажасмо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітськiм мистецтві починає ся нова ера» [654, с. 2]. Настанова Семенка на свiдоме творення нового напрямку, на чому ми вдруге наголошуємо, спорiднює генезис італійського і українського футуризму. «Якщо кубістичні ідеї, – пише В. Крючкова, – склалися безпосередньо на полотні і лише пізніше набули вербального оформлення, у футуризмі спочатку виникала ідеологічна програма, для якої потім було віднайдено живописну форму» [400, с. 56]. Очевидно, ця думка справедлива і щодо вербального мистецтва.

Концептуальна послідовність культуртрегера футуризму була врешті визнана представниками різних стильових орієнтацій: М. Зеровим у 1918 р., О. Білецьким у 1925 р. На момент роботи М. Семенка над концепцією панфутуризму різко негативне ставлення «хатян» було відкореговано. Необхідність такої корективи постала внаслідок спостережень за літературним процесом у Західній Європі і в Росії. Наприклад, цілком суголосні духові часу висновки М. Зерова про стильову «діархію» неореалізму та неоромантизму в українській літературі («...З одного боку – зріст футуризму, революційної поезії харків'ян, проза Хвильового, з другого – символістична манера Тичини, Загула, Савченка, Михайличенка...» [273, с. 17]) – особливо цікаві у контексті конструктивістської рецепції історії малярства М. Кульбіним як чергування стилів (1913–1914 рр.) і в контексті дослідження В. Жирмунського «О поэзии классической и романтической» (1920). (Безперечно, подібні спроби «провести ревізію» сучасних стилів надихалися теорією зміни «видимих форм» у мистецтві – розмаїття / одноманіття, лінійності / барвистості, – авторство якої належить Г. Вельфліну [803, с. 62]). На суттєві зрушення у критичній рецепції футуризму початку 1920-х рр. вплинула не в останню чергу активність М. Семенка-теоретика.

Використавши концепт «переходової доби» і «переходового мистецтва», М. Семенко розгорнув його у повноцінну естетико-теоретичну конструкцію, відому в історії літератури під назвою «панфутуризм». Основні її складники були осмислені М. Семенком у виданнях «Гонг Комункульту» і «Семафор у майбутнє» (обидва – 1922 р.), а також у переломній статті «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» (1924). У системі естетичних пошуків 1910–1920-х рр. футуризм, на думку М. Семенка, відіграв роль «революційної акції» щодо «трупів» «імперіалістичного і неоімперіалістичного мистецтва й парнаської та символістичної поезії»: «Футуристична революція відбулась в обстанові крайнього напруження ситуації капіталістичних умов побуту, а саме – в той момент, що безпосередньо переходить у соціальну революцію... Футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в появі численних «ізмів», поява котрих не закінчена до цього дня» [657, с. 100–101]. Саме завдяки футуризмові, який деструктував тканину попереднього, «буржуазного», мистецтва, утворилося полістильове багатоманіття, – констатує М. Семенко і, безперечно, має слушність, як доводять дослідники неоавангардизму і постмодернізму. Адже історичний авангард з його експериментом і «реактивністю» (термін Б. Гройса), порушив каузальну цілісність історичного і мистецького процесу породивши «ризоматичну поверхню» дискурсу (поняття Ж. Дельоза), а також знецінив категорії «норми», «еталону», «традиції». У 1922 р. М. Семенко усвідомлював естетичну вагомість футуристичного внеску (наголосимо: внеску загалом понаднаціонального), але наполегливо відстоював позицію запровадження нового, конструктивного принципу в мистецтві. Інакше кажучи, лідер панфутуризму стояв перед вибором: залишитися під рештками революційно-футуристичної хвилі, яка оголила кістяк мистецького дискурсу, або відмежуватися від попереднього етапу задля конструктивних змін. Звернувшись до концепту «переходової доби», ми мали можливість переконалися, що вибір, здійснений М. Семенком на користь панфутуризму як метамистецтва сучасності, був не випадковий, а обумовлений надзавданням. І це завдання теоретичного порядку мало під собою ідеологічне підґрунтя.

Одіозна критика 1925–1930-х рр., під час розколу АсКК і переходу більшої частини учасників організації до «Плугу» і «Гарту» («До об'єднання АсКК з Гартом»; «Лист-декларація об'єднання робітників пролетарської культури»), який відбувся на хвилі відомої літературної дискусії, узагальнила концепцію М. Семенка як буржуазну, реставраторську і відверто конформістську щодо нової ідеології. Цей погляд закріпився в історії літератури так само надійно, як і погляд на авангардизм як явище шкідливе і згубне. Слід такої рецепції подибуємо зокрема у дослідженні М. Шкандрія: «Ідеологічна полеміка в межах культурно-артистичного авангарду утворює вагомий піднапрямок у літературній дискусії. Демаркаційною лінією між двома тенденціями стало художнє самоозначення. Для Хвильового мистецтво було «пізнанням» у широкому сенсі цього слова, осяянням, натхненням. Усе велике мистецтво прямувало до цього, і саме у цьому полягає його культурна місія. Для другого табору, представленого від початку Пролеткультом і футуристами, мистецтво було «конструкцією» нового суспільства. Вони вважали, що мистецтво мусило... злитися з життям, узгоджувати з партією творення нових форм і виробляти певні позиції... Доктрина авангарду зробила повне коло: від протистояння і новаторства до конвенційності» [866, р. 151]. Широке цитування фрагменту компетентного дослідження зумовлене потребою наголосити на особливостях рецепції футуризму в сучасних історико-літературних розвідках: акцентовано думку дослідника про поступовий колабораціонізм і самозаперечення авангардистського руху – в особі М. Семенка. Цікаво, що в подібному контексті найчастіше розглядався також доробок В. Маяковського 1920-х рр. – сучасниками поета, а вже радянське літературознавство, після зміни «курсу партії і Сталіна», знаходило «виправдання» Маяковському – агітпропівцю в поезії. Пострадянська російська наука наразі має всі підстави для об'єктивного поцінування Маяковського-експериментатора, натомість ідеологічні засади української історії літератури і в 1920-х, і в 1950-х [735], і навіть у 1990-х [258] зумовлюють лише «часткове прочитання» авангардистської спадщини. Очевидно, має слухність Т. Гундорова, наголошуючи на потребі нової методології, яка представила б «постмодерну множинну модель культури»,

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

вільної від попередніх «семантичних [додамо: ідеологічних] розщеплень» негативістського плану щодо понять «модернізм» і «авангард» [179, с. 28–31]. Розмірковуючи над долею авангарду, Б. Гройс доходить висновку про те, що «...з авангардної програми естетичної революції неминуче випливає програма революції політичної... І тут естетичний авангард постає у природній близькості до революційної ідеології типу марксистської, що також вимагає переходу від опису світу до його переробки і повернення «на новій сходинці» [175, с. 69]. Позиція Б. Гройса, суголосна методологічній пропозиції української дослідниці, акцентує на рівноправності ідеологічних та естетичних пошуку представників історичного авангардизму і відповідає нашій спробі рецепції панфутуризму як теоретико-естетичної конструкції, яка у кверофутуристичній фазі мала заданий концептуальний вектор, у 1922 р. оформилась як експериментальна лабораторія, а в 1924 р. – як явище ідеологічного порядку

Брошура Й. Сталіна «Об основах ленинизма», опублікована у квітні 1924 р., безперечно, вплинула на концепцію М. Семенка, – передусім в аспекті семантичного переносу (панфутуризм як мистецтво переходної доби, як ленінізм на третьому фронті тощо). Як вважає Г. Почепцов, саме від цього часу можна говорити про формування «найвагомішого засобу тоталітарної держави – єдиного джерела ієрархічної комунікації...» [608, с. 274]. Таким чином, завершено в 1924 р. концепцію Семенка необхідно розглядати також як варіант майбутньої сталінської моністичної моделі літературного дискурсу, в котрому домінує «голос» ідеології «панівного класу» і зведене до мінімуму (в переходову добу), а згодом повністю витіснене «багатоголосся». Втім, буде фактичною помилкою вважати подібну ідеологізацію футуристичного дискурсу пристосовництвом, ігноруючи теоретичні пошуки Семенка.

Панфутуризм М. Семенка постає для свого часу оригінальним синтезом економічної концепції марксизму, культурології Шпенглера – під оболонкою дарвіністської метафорики. Утопія цілої панфутуристичної моделі полягає в концепції базису і надбудови, а також ідеї аналогії, загалом запозичених у марксизму в ленінській інтерпретації. Аналогії між розвитком історичних формацій (з окресленою ідеологією) і «культів» (релігії, мис-

тештва), які їх обслуговують. Векторна – прогресистська – модель розвитку суспільства і мистецтва, покладена в основу панфутуризму, і віра у «світову революцію», тобто інтернаціональний характер соціальних зрушень, роз'яснювали полістильову дисгармонію, експериментальні пошуки синтезу мистецтв, які М. Семенкові були достатньо відомі (див., напр., опубліковані у «Семафорі...» переклад «Дадаїстського маніфесту 1918 р.» Р. Гюльзенбека, статтю Гео Шкурупія «Marinetti і футуризм»); в обізнаності М. Семенка переконують також численні огляди, присвячені західноєвропейському образотворчому мистецтву, в «Новій Генерації»). Саме пошуки *поясень, теоретичних обґрунтувань* швидких і раніше не бачених змін примушували М. Семенка працювати на терені теорії мистецтва. Розглядаючи ідеологію (елемент даний, бо «владна класа в суспільстві створює ідеологію» [657, с. 104]) і фактуру (змінний елемент) як систему координат панфутуризму, М. Семенко вирішував, крім ідеологічної (точніше, міфо-ідеологічної, бо роз'яснюючої і заспокоюючої), і власне теоретичну проблему співвідношення змісту і форми: «Форма і зміст – це атрибути академічної класичної, а сучасна проблема мистецтва – футуристична з обов'язковим приматом ідеологічним» [657, с. 103]. Неодномірність розвитку «ідеології» і «фактури» (перед вела ідеологія) зумовлює, на думку М. Семенка, потребу радикальної деструкції теперішнього мистецтва на рівні фактури, у той час як «елемент ідеологічний уже вимагає конструкції» [657, с. 104].

Найвідомішим закидом концепції метамови мистецтва переходною доби була думка про самозаперечення футуризму: «...Нащо, взагалі, писати, множачи кількість продуктів цієї галузі культури, що підлягає руйнуванню?..» [690, с. 96]. (Наразі не будемо заглиблюватися в особливості комунікативного зв'язку між маніфестом Семенка початку 1920-х рр. і статтею С. Старинкевич 1929 року, – загалом визначеного ідеологічними критеріями, наприклад, відвертим «шельмуванням» представників «лівого фронту мистецтв»). Поставлене питання, що ніби спростовує саму генеруючу спроможність футуризму, є онтологічним для авангарду. Але для Семенка – і в середині, і наприкінці 1920-х рр. – вирішується цілком логічно: панфутуристична експериментальна продукція, перетравлюючи «сирий матеріал»

сучасності, довершує деструкцію фактури Мистецтва. Практична реалізація такої деструкції – вироблення нової, синтетичної метамови, яка комбінує живопис і слово, танок і скульптуру тощо. Молекулярне розуміння мистецтва, прищеплене марксистським методом, відповідало духові техніцизму і головному завданню – наблизити мистецтво до побуту, розчленити компоненти його фактури, що можна здійснити, розглядаючи методологію панфутуризму як наукову, як напрямок експериментальних технічних наук.

Ідея винайдення універсальної теорії, яка може віддзеркалити наслідки соціальних зрушень сучасності, є постійним стимулом для всіх без винятку представників авангарду. Така відкриття була теорія супрематизму К. Малевича, ідея симулятанізму у французькому живопису та ліриці, італійській музиці й скульптурі, концепція механічної людини в італійському польському футуризмі, технічна розробка «проунів» Ель Лісицького, «архітектонів» К. Малевича і тривимірних об'єктів рекламного характеру В. Єрмілова. Саме у цьому контексті теоретичних обґрунтувань авторського «винаходу» (в нашому аналізі – метамови мистецтва, поезомалярства та ін.) слід поглядати панфутуризм М. Семенка.

На думку американської дослідниці Р. Краусс, в основі авангарду як руху лежить дискурс оригінальності, «достовірності, первісності, початку з нуля, народження... Взагалі поняття авангарду можна вважати похідним від дискурсу справжності... причому реальна практика, метою якої було висловити це «справжність», сама основана на повторенні й поверненні» [389, с. 159-160]. У цьому зв'язку ми мусимо визнати теоретичну роботу М. Семенка досить оригінальною щонайменше з двох аспектів. По-перше, онтологічні особливості авангарду (пошук новизни) відкривали простір для деструктивних експериментів на рівні «фактури», одним з яких було поезомалярство. По-друге, ідеологічні засади панфутуризму передбачали поступову і неухильну монологізацію стильового розмаїття 1920-х рр., що, на думку автора концепції, було явищем осягровчим і прогресивним. На самоочевидності цього Семенко наголошує у статті «До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті», спираючись на ідею техніцизму

побуту, «осучаснення» теперішнього, – до речі, суголосну російськомому конструктивізму ЛЕФу [453].

Монологізація, яку передбачав панфутуризм, мусила стати внаслідок планомірно застосованої деструкції щодо всіх компонентів культури. Ще не апелюючи до категорій норми і нормативності у мистецтві, які виозначають структуру майбутнього творчого методу – соцреалізму, М. Семенко як теоретик схилився до монолітності мистецького дискурсу. Згадана монолітність-суцільність, планова організація, науковість і техніцизм панфутуристичного мистецтва були необхідною фазою, що передувала повній асиміляції побутового і художнього: «Вже за що зачепитися, і досить-таки практично, по-науковому зачепитися, щоб збудувати нову об'єктивну методологію монізації «сточних» наук, щоб винайти той єдиний, всеоб'ємлючий «шифр», застосовуючи якого до всіх категорій буття... можна було організувати акцію й передгадувати події» [653, с. 171]. Утопія «універсальної алгебри», «методи», «формули», як і утопія редукціонізму К. Малевича [231, с. 229], становить яскраву особливість футуризму. Водночас цей стильовий напрям авангарду шукав загальнозначущі кореляти по відношенню до об'єктивного світу – світу речей, що дає підстави осмислювати його як неореалістичний (цю думку приблизно в один час висловили М. Зеров і Н. Бердяєв). Дуалізм, який полягає у парадоксальному взаємодоповненні утопічно-прогресистської моделі (наукової «доцільності» та «об'єктивної» відповідності панфутуризму – ідеології), що відкриває шлях для поступової монологізації художнього дискурсу, і деконструкції як технічного засобу реалізації згаданої моделі, стає фундаментальною рисою української версії футуризму і набутком кількох стильових перспективних напрямів – соцреалізму, неореалізму з одного боку, і сюрреалізму – з іншого.

Дуалізм в інтенціях стильового напрямку спостеріг і Л. Крефт, аналізуючи зв'язок між Пролеткультом і чеським варіантом авангарду, поетизмом, на прикладі творчості Кареля Тейге: «Ось що переслідував поетизм: мистецтво життя і насолоди життям, поєднання конструкції нового світу з деструктивними художніми задоволеннями. Суперечності 1930-х розбили цю комбінацію після нещасливого кінця сюрреалізму...» [850, с. 128].

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

Приклад українського панфутуризму видається ще більш промовистим, оскільки дуалізм останнього перебував не лише в артистичній площині, але, у першу чергу, в ідеологічній. Ми розглянемо шляхи реалізації обох накреслених векторів панфутуризму.

2.3. Поезюмалярство і пошук метамови мистецтва

Проблемі взаємодії поезії та живопису в українському футуризмі присвятила спеціальну увагу М. Мудрак [856], у російському футуризмі особливо вагомими видаються концептуальні дослідження О. Бобринської [84] і Т. Горячової [168], які репрезентують цілком нові підходи в аналізі артефактів історичного авангарду.

Аналізуючи повний збірник поетичних творів Михайля Семенка, оприлюднений 1924 року, Б. Якубський справедливо зауважив: «Література наша, особливо поезія, була опутана сіткою допотопних забобонів та упереджень, вона безпорадно топталася на місці. Футуризм Семенка був тим *enfant terrible*, що він вніс в потрібну хвилину елемент скандалу й шокінгу...» [827, с. 251]. В огляді творчого доробку поета за 1914–1922 рр. критик особливу увагу приділяє текстам останнього в часі, панфутуристичного, періоду.

1922 рік у творчості М. Семенка знаменував оформлення в концепції футуризму цілком нового світовідчуття: «Безперервна лінія мистецького процесу порвалася. Цей момент є введення в переходину добу...» [657, с. 101]. (Відчуття Семенка можна порівняти лише із захопленням К. Малевича, який щойно відкрив принципи супрематизму: «Наш світ мистецтва став новим, безпредметним, чистим. Щезло все, лишилася маса матеріалу, з якого будуватиметься нова форма» [327, с. 19]). Наслідком потреби «знайти втрачений фарватер мистецького процесу» постає, конструктивний у своїй основі, панфутуризм покликаний побудувати «інше «мистецтво» (умілість, штука метамистецтво), відповідне до нових форм побуту» [657, с. 102]. Як пам'ятаємо, на відміну від пошукового, кверистичного, періоду, що допускав гру з різноманітними мистецькими формами з метою зруйнування всіх можливих форм, панфутуризм націлений на послідовну роботу з двома компонентами – ідео-

логією і фактурою – розуміючи перший як заданий (хоча і творчо-вольовий), а другий як змінний (у подібності ставлення до фактури простежується спорідненість семенківців з італійськими футуристами).

Практичне втілення теоретичної концепції М. Семенко продемонстрував у збірці «Кобзар» 1924 року, в якій були вміщені поезомалюнки «Моя мозаїка» (1922) і «Каблепоема за океан» (1921).

Пошук М. Семенком конструктивних принципів, що мусили заявити про себе у новому мистецтві, зумовлений зовнішніми і внутрішніми, питомо стильовими чинниками. До зовнішніх, поза сумнівом, необхідно віднести орієнтацію українського культуртрегера на подібні мистецькі зрушення в країнах Заходу і, особливо, знайомство з російським футуристичним рухом та потребою акцентуації базових його компонентів в українському мовомисленні. Згадана культурна екстраверсія, починаючи від 1920-х років і до сьогодні, нерідко осмислюється як ознака вторинного, наслідувального характеру футуризму в Україні загалом [535, с. 95]. Внутрішні чинники мусимо шукати в особливостях *стильового відруху*.

Деструкція старих віршових форм (перехід до тоніки і верлібру), експериментування з лексикою, фонікою (ономатопея), збагачення літератури «забороненими» або недорозвинутими темами і, відповідно, розширення тематичних обріїв лірики (урбаністична, еротична), реструктуризація ліричного «я» – всі ці, достоту революційні, явища в українській ліриці відбувалися, на думку М. Семенка, в межах старих законів мистецтва: кверофутуристичні ігри не ламали основ знакової системи української лірики, у той час як поет потребував висловити «думку, котра оперує масивами, синтезованими поняттями... котра виробить свою граматику й власні закони зв'язання речень – бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори... яви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою» [656, с. 64]. Поставала проблема вироблення нової граматики, метамови революційного мистецтва, і ця проблема вирішується М. Семенком через звернення до теорії симультанності. (Сучасники М. Семенка, іронізуючи над тим, що український футуризм розвивається ніби навпаки – по відношенню

до нібито послідовного російського, констатували, що перенесення уваги з деструкції мистецьких форм на свідому деконструкцію, зміщення форм і ракурсів, на поєднання розбіжних типів сприйняття споріднює еволюцію італійського і українського футуризму [259]).

Чималу роль в естетиці поезомалярства (це справедливо щодо «Каблепоєми за океан») відведено такому компоненту, як ґратки. Якщо розглядати експеримент М. Семенка в контексті симультанного мистецтва, ми постанемо перед цікавою і малосмисленою проблемою.

Від першої симультанної книги, «Проза Транссибірського експресу і маленької Жанни Французької», створеної творчим тандемом – художницею С. Делоне-Терк і поетом Б. Сандрамом у 1913 році, ідея симультанізму непокоїла переважно більшість представників історичного авангарду і «диктувалася більш чи менш аналогічними явищами, що породили нове бачення світу і прагнення створити адекватну своїм відчуттям і знанням нову мову образотворчих засобів» [313, с. 133]. Заперечення традиційних форм віршотворення у «Прозі...» проілюстрована порушенням звичних правил типографського набору (криптограми), ускладненням тексту кольоровими плямами які заповнювали сегментні, кругові й спіралеподібні форми, і забарвленням шрифтів, що загалом було підпорядковано змісту поеми [313, с. 134–136]. Симультанність як техніка, що прагне «досягнути єдності враження шляхом єдності технічних засобів» [313, с. 141], знаходила теоретичне обґрунтування також у дослідженнях російського художника й учасника футуристичних акцій Г. Якулова. На практиці ідея симультанізму була втілена у 1910-х рр. В. Каменським [758, с. 38], а згодом, на початку 1920-х рр., Ель Лисицьким (на симетричності пошуків російського конструктивіста й українського панфутуриста наголошує М. Мудрак [856, с. 162–171]).

Теорія симультанності, обґрунтована в італійських футуристичних маніфестах «Симультанне бачення» і «Слова на волі» передбачала необхідність заміни аналітичного і лінійного процесу мислення [82, с. 32] на стереоскопічне і синтетичне, змушуючи відчутти знакову природу вербального і зображального тексту. На певному етапі концепт симультанності спонукає

італійців до сакралізації творення і сприйняття мистецького продукту (тенденція статті Марінетті «Сакральне футуристичне мистецтво»), що пов'язано не в останню чергу з генетичним закоріненням ідеї симультанності у бароковому світосприйнятті.

Симультанність – це аж ніяк не паралельне розгортання графічного (живописного) і вербального текстів, а пошук ідеї універсального тексту, над-тексту, який, деформуючи традиційне уявлення про межі візуального і вербального знаку, знаменував повернення до синкретизму мистецтва. Семантичний план вербального тексту тут віддзеркалений через відтінки кольору, ритмомелодійний – через ритмічне чергування геометричних площин, при цьому додаткове емоційне навантаження виконують різнотипні графеми.

Темпоритмічний концепт симультанності, безперечно, був засвоєний і творчо переосмислений М. Семенком у концепції поезомалярства. Роль темпоритму в «Моїй мозаїці» і «Кабле-поемі за океан», як правило, виконують ґратки (у Делоне і Якулова – кольорові сегменти), які розбивають вербальний текст, віддаляючи лексеми й акцентуючи на «самостійності» смислу. Оголення цього плакатного прийому в українському малярстві знаходимо хіба що у В. Єрмілова (і то лише у 1930-х рр., – див. альбом «Український авангард 1910–1930-х років» [740]). Активного поширення ґратки набувають у 1920–1930-х рр. у творчості Мондріана, Леже, Пікассо, Швіттерса та інших представників західноєвропейського авангарду. «...Сила ґраток, – вважає Р. Краусс, – полягає в їх спроможності втілювати в собі матеріальну основу зображення, так що образ картини народжується ніби із засобів матеріальної організації зображення...» [389, с. 162]. Семенко, експериментуючи з фактурами, також дійшов потреби оголеного компоненту графіки, – компоненту, який доводить самоочевидність і наукоподібність відкриттів цього культуртрегера. Р. Краусс, присвятивши розгорнуту статтю проблемі «автентичності» авангарду, підкреслює, що кожний художник-авангардист «працював із ґратками так, ніби тільки-но винайшов їх... ніби це джерело і є його власним винаходом...» (курсив авторки. – А. Б.) [389, с. 162], що зумовило повторюваність теми ґраток у «лівому мистецтві» ХХ ст.: автентичність винаходу, яку так цінує авангард, обернулася

повторюваністю. Але тільки в системі повторюваності можна визначити специфіку оригінальності митця.

Структура ґратки, підсумовуючи всі можливі візуальні тексти, а саме: сітка перспективи, сітка-матриця, що ілюструє пропорції, «мільйони дій фотографа чи оператора, що ловить картинку в чотирикутник кадру» [389, с. 164], – самі по собі є непроникними для мови, подій і часу. Втілюючи оголену двовимірність, вони виступають як деструктивний компонент у фактурі візуального тексту. Водночас їх ритмічна повторюваність у Семенка виконує по-своєму конструктивну роль щодо фактури «роз'ємного» вербального тексту. Відбувається зміщення і підміна функцій «фактур» різних мистецтв і, разом з тим, конструювання нового типу письма – вже не *логоцентристського* (за Ж. Деррида) і *фоноцентристського* водночас, тобто такого, що свідчить про абсолютну «близькість голосу і буття голосу і смислу буття, голосу та ідеальності смислу» [228, с. 126]), і взагалі не *центристського*, а *розсіяного* типу. У цьому зв'язку концептуальний мотив авангарду – смерть мистецтва – передбачає міркування деконструктивістів про смерть мовлення і «нові зміни в історії письма, в історії як письмі» [228, с. 122].

У «Моїй мозаїці» 1922 р. М. Семенко, отже, застосовує ґратки (винахід історичного авангардизму) і паралельно концепт симультанності, експериментуючи з фактурами різних «культур». «Процес творчості, тут, мабуть, такий, – простодушно розмірковує над книгою поезомалюнків сучасник поета Б. Якубський, – бере Семенко перо, сидить над аркушем паперу й пише; пише те, що в голову йде». І далі коментар: «Це – тільки найбільша міра щирости, що її звичайно людина собі з іншими людьми не дозволяє» [827, с. 253]. Шанобливе ставлення до «дивацтва» митця поєднується тут з прочуванням-передбаченням цілком нової поетичної техніки – «автоматичного письма» *сюрреалістів*, що «підгледіли» *логоцентричні* установки, котрі *уможливають* існування мови. Усвідомлення необхідності *зміни* старого *логоцентризму* на інший тип сприйняття тексту *вирозуміли* і М. Семенка. Втім, в українській культурі подібну ситуацію комунікативної кризи спостерігаємо вже за доби бароко.

«Моя мозаїка» М. Семенка обіймає тексти з різним ступенем і пропорційністю зорового і вербального компонентів. Пер

шу групу становлять умовно графічні поезомалюнки, в яких переважає зоровий компонент: «Світ», «Сільський пейзаж», «Супрепоезія»; в другій групі – тексти, в яких зоровий компонент (гра із шрифтовою гарнітурою, пересування слів, розбивка на стовпці) лише посилює дію вербального: «Я не мати», «Авангард», «Парикмахер», «Система». «Треба знайти інший спосіб писання віршів, щоб писати не первісними поняттями, а поняттями інтегрованими – узагальненнями», – наполягає М. Семенко у програмовій панфутуристичній статті-маніфесті [656, с. 62] Мислячи інтегрованими поняттями, поет покликаний відобразити планетарність і універсальність соціальних зрушень, звільнивши простір мистецтва від старого («еготизму» (індивідуалізму і психологізму)). Саме тому тематика поезомалюнків М. Семенка досить різноманітна: від суспільно-політичної і побутової до інтимної. Водночас, зіставляючи поезомаллярство з примітивом як напрямком книжкової графіки будетляня і «всеків», спостерігаємо при подібній інтенції – охопити світові процеси в цілісності, єдності простору і часу – відмінні мистецькі стратегії. Якщо будетляни віддавали перевагу безпосередньому досвіду над «абстрактним мисленням, над прагматизмом і раціоналізмом теоретичної мови» [84, с. 9], то концепція поезомаллярства поставила принциповим завданням синтезувати вербальну і зображальну практику, створивши в поезії *аналог нефігуративного живопису* (жанр супрепоезії знаходимо в ліриці М. Семенка ще в 1918–1919 рр.) або *колажу* (пор. з пошуками словенського конструктивіста С. Косовела [861, с. 105–107]).

Актуалізація зорової форми слова в поезомаллярській практиці М. Семенка, яка, на думку критика Б. Якубського, пов'язана із щирим і несвідомим фіксуванням напівтворчого-напівфізіологічного процесу, також є праобразом функціональної лірики – зокрема лірики плакатного типу, синтезу реклами, головоломки і вірша. Відтак поезомаллярство виглядає цілком залежним від змінної кореляції «творчої» і «теоретично-ідеологічної» складової М. Семенка, і, може бути, саме у цьому жанрі «теоретична» складова проявила себе якнайповніше.

Поезомалюнки з підвищеною часткою асоціативності, на відміну від лінійно-логістичних, мають кілька можливих

способів читання: 1) за розгортанням «петлі», і в цьому випадку зображення набуває належної стереоскопічності; 2) за принципом паліндрому (знизу вгору і зверху вниз). Обидва підходи рівноправні при розгляді вірша «Світ», оскільки цей текст М. Семенка має ознаки барокової емблематичної поезії багатокomпонентного типу: слово «світ» замінено умовними графічними об'єктами – кругом і колом, складність пізнання ілюстровано математичною формулою (яка суперечить концепції фоноцентричного письма [228, с. 124]); вербальні компоненти паліндромного характеру «лбом не проб'єш» – «проб'єш в-лбом» перебувають у стверджувально-тавтологічному зв'язку щодо математичної формули світу; об'ємність проблеми передається асоціативним ланцюгом «кулею радіус ХВИЛЯ» – що в основі має сему «коло-круг» (відповідно до нюансування асоціативних заміників: цільний, надсічений, розірваний); проголошення кола (акцентоване центром «петлі» зорового сприйняття) спрощується іронічно-дитячим, графічно акцентованим, «КОКОС».

Існує безпосередній зв'язок між поезомалюнком «Світ» і жанром емблематичної лірики – передусім у філософсько-дидактичній спрямованості графічної гри, у бажанні випробувати власні креативні можливості і розширити інтелектуальні спроможності «читача» через поєднання кількох способів і ракурсів сприйняття (у Семенка це посилюється іронічною сентенцією «лбом не проб'єш» з наголосом на іншому підході до слова і світу). Гра і загадка як показники *іншого* (за доби бароко – сакрального пратексту – Святого Письма) у секуляризовану епоху набувають ваги засобів («інженерного перетворення») людини відповідно до планетарних соціальних зрушень. Але механізм творення і функція цього мистецького концентрату (емблематичного вірша, поезомалюнка) залишаються подібними. Це дає підстави говорити про стильову пам'ять культури генеративні можливості барокового мислення, закладені в мета(іно)мовленні фігурної поезії.

На відміну від барокового поета, який відчував потребу висловитися в автономній естетичній формі, адже нарешті «був зігнорований «гріх слова», забута проблема мовчання, пережита «драма імені»... прийшла необхідність увічнення, утвердження в слові» [394, с. 49], митець «переходової доби» новітньої

часу, усвідомлював кризу слова і пов'язану з цим кризу історії – неспроможність виключно вербальної передачі процесу творення нового ідіолекту. «Треба спробувати знайти вихід. Для цього потрібно в іншу площину поставити фокус свого мислення, треба відійти від звиклих, ненаукових, обивательських трафаретів мислення...» [657, с. 103], – наполягає М. Семенко у «Панфутуристичному маніфесті». Саме задля пошуку іншої площини мислення культуртрегером футуризму був створений «апарат конструкції метамистецтва» (підзаголовок до видання «Семафор у майбутнє» і, відповідно, назва творчого колективу, до якого увійшли Гео Шкурупій, Юліан Шпол, Олекса Слісаренко, Мирослав Ірчан, Марк Терещенко). Назва часопису, напевно, була «підказана» К. Малевичем, до творчості якого М. Семенко проявляв незмінний інтерес: «Я продер синій абажур кольорових обмежень, вийшов у біле; за мною, товариші авіатори, пливить у безодню, я встановив *семафори супрематизму*» (1919) (курсив мій. – А. Б.) [477, с. 116]. Втім, реалізувати концепцію поезомалярства у колективній практиці, навіть з постійним наголошенням на реальному існуванні групи київських поезомалярів [656, с. 64], М. Семенкові не вдалось. На тлі стихійних навколофутуристичних пошуків він залишався самотнім генератором науково обґрунтованої концепції метамови.

Традиційний культурний символ коло-круг, яким часто оперує М. Семенко у поезомалюнках, не має полісемантичного навантаження, адже, як слушно зазначає Т. Горячова, футуристи зазвичай «жонглюють поняттями, що опинилися через їхню ефектність на поверхні суспільної свідомості... і не використовують, а часом навіть не знають усього нашарування їх культурних смислів» [168, с. 140]. Саме ця особливість, з нашої точки зору, зумовлює складність інтерпретації текстів футуристів, особливо синтетичних, оскільки, залежно від особливостей сприйняття, їхня семіотична насиченість може змінюватися, то сягаючи універсально-планетарних категорій (відбувається «підключення» генеруючих компонентів барокового мовомислення), то западаючи за нульову шкалу повного спустошення / заміни смислу (актуалізований тільки номінативно-фігуральний рівень транскультурного символу). Свідоме «коливання» Футуризм плюс урбанізація всієї країни

акцентів сприйняття часто закладене у самому інтенційному полі тексту (як, наприклад, спрощення асоціації «світ – коло – кокос» у вищенаведеному прикладі), і цю «рухливу межу» смислів, до якої належить також пошук семантичного «ключа» прочитання, успадковано футуризмом від іншого світогляду і стилю – романтизму.

Поліракурсність романтичного світобачення у своїй основі є дисгармонійною, трагіко-іронічною. Святе Письмо, цей скриптуральний «ключ» бароко [742], який урівноважував «те-стабільність» і «динамізм» світосприйняття барокової людини, будучи гарантією істинної відповіді на закони світобудови, у буржуазну епоху остаточно втрачено, причому динамічний стильовий компонент поглиблює екзистенційний конфлікт, спрямовуючи митця не до вирішення, а до іронічного множення ракурсів буття. Оболонка барокової загадки, а також іронія і самоіронія, звільнені від екзистенційної трагічності романтизму, успадковані та естетично трансформовані футуризмом завдяки посиленій увазі до гри з художніми формами. (Попри необхідність спеціального висвітлення проблеми гри в українському футуризмі, варто зазначити, що обіграні форми не становлять самостійної естетичної цінності для авангарду).

3-поміж поезомалюнків лінійно-логістичного характеру особливо зацікавлюють оригінальні спроби М. Семенка систематизувати «історію культури», в якій автор відводить найвагоміше місце панфутуризмові. Так, у поезомалюнку «Система» колаж з афіш до мистецьких акцій урівноважений двома компонентами «КОБЗАР Тарас Шевченко» і «КОБЗАР Михайло Семенко», а європейські явища авангарду «Picasso Marinetti Уїтмен...» відмежовані від «радянської історії» знакових «РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ...». Повне ігнорування сучасних модерністських явищ, претензія М. Семенка на заміщення поетичною збіркою «Кобзар» 1924 року національного архітексту – загалом концептуальні питання наукового порядку в теорії футуризму – поєднуються з іронічною іронією на формальному рівні в аплікації криптонімів і прізвиськ (ОСЛІСАРЕНКО), кумедній римі (Бажан – барабан) і «декодуюванням» самоназви (АС п/ф Укр.). У поезомалюнку «Парикмахер» європейській спадщині (кватрочентисти – італійці – Лео

нар до/да Вінчі) протиставлено подію побутово-інтимного характеру: «Михайль Семенко поголив бороду»; актуальна одинична миттєвість побутового акту заперечує застиглість мертвого мистецтва («олія репається потім порох пху...»). Але і в цій зоровій «іграшці» серйозні об'єкти осмислення з'являються як бутафорія словесних і зорових рядів, перетворюючи «предмети і образи на реквізит літературно-міфологічного простору футуризму» [168, с. 140], зображального простору малюнка, і семіотично-географічного топосу, які мають принципово сконструйований характер і можуть бути розкладені, згорнуті, розрізані і зібрані за іншою моделлю. І цей «футуристичний зсув форм» (О. Кручених) відкриває таку «формулу» синтезу мистецтва, за якою час лишається статичною категорією.

Не важко помітити, що частина поезомалюнків М. Семенка зберігає лінійно-вербальну вісь – пропонується лише обрати «ключ» для читання. Навіть у малюнках із глосолалією і ономапопеею («Туга за звіром», «Я не мати»), як правило, присутні предикативні форми, що допомагають обрати правильний напрямок читання. І ця лінійна вісь природна для творчості людини, що увійшла в синтетичне мистецтво шляхом поетичних деструкцій, а не через ілюстративну естетику (як, наприклад, Г. Нарбут).

«Замкнений час» у поезомаллярстві зумовлений вагомою (хоч і не самоцінною, як у представників «летризму») роллю графем, котра покликана активізувати сприйняття читача на рівні колективного несвідомого (такою була природа радянської плакатної графіки). Стає зрозумілою безпорадність сучасника М. Семенка «реставрувати» якийсь «повний текст» поезомалюнка «Туга за звіром» (див. [827]): сам малюнок не передбачає існування такого «повного тексту» (що є нормою для бароко, де «текстом» виступає Біблія), а презентує гру із залученням вербальних еквівалентів, метаграм, звуконаслідувань – за умови повного алогізму – з апеляцією до елементарного зорового сприйняття, тобто стимулює колективні рефлексії (що, поза сумнівом, пов'язано з навчанням М. Семенка у психоневрологічному інституті).

Поезомаллярство як синтетичний жанр відображало реальність екстремального періоду в панфутуристичній теорії, за

якою «мистецтво ліквідується не одразу в усіх своїх складових частинах, галузях мистецтва. Поволі відпадають одно за другим віджилі кільця його системи. Відбувається процес зміщення фактур... входження одних родів мистецтв у другі... реструкція й конструкція різних галузів... в середині цілого культу.» [653, с. 190]. М. Семенко, теоретик «стадіальності» футуризму, хоч і переконаний у небезпеці екструкції для молодого культуру (оскільки затягується процес виживання мистецтва як одного з «культів»), наполягає на потребі «використання мистецтва спеціально з точки погляду емоціонально-впливових засобів цього культу» [653, с. 194]. Попри те, що концепція екструкції оформилась протягом 1924 р., сам культуртрегер доводить, що теоретичний поворот було здійснено у 1922 р., у «Маніфесті панфутуризму» – саме під час творення «Моєї мозаїки». Через що маємо всі підстави розглядати книгу поезомалюнків М. Семенка як приклад «екструктивного» мислення і спробу творення метамови переходового етапу футуристичної естетики – на шляху до повного розчинення в атмосфері техніки, інженерії і соцзамовлення [204].

2.4. Концепт екзотичного в дискурсі авангарду

Екзотика є одним з вагомих складників у концепції романтичного мистецтва, який в опозиції до шаблонової раціоналістичної логіки класицизму пропонував один з найпростіших виходів для ірраціональних пошуків бунтівливої романтичної душі. Спроба пояснити привабливість екзотичного для романтиків початку ХІХ ст. виключно хитанням «стильового маятника» Д. Чижевського – до нестабільного, химерного, стурбованого трансцендентними проблемами бароко – випускає з горизонту дослідження органічну зв'язаність німецьких, французьких та ін. романтиків з бурхливими зрушеннями свого часу, а саме з реструктуризацією суспільства, розвитком ідеалістичних філософських шкіл, – які у романтичній концепції світу переломлюються у мотивах егоцентризму, космізму, проекції особистого творчого «я» на всесвітнє. Образ загадкової козацької України в українській школі польської літератури ХІХ ст. є позитивним фактом не стільки ностальгійного повернення «в лоні» батьківської традиції, скільки одним з можливих географічних

екзотизмів, таких як образ манливого Нового Світу для західного романтика. Проблематичним є питання екзотичного в поезії власне українського романтизму XIX ст. При цьому до речі пригадати гібридний характер останнього, генетичну невиразність (напр., щодо сентименталізму), а також припустити думку про «компенсацію» екзотики містичними або реміфологічними мотивами історико-національної тематики (рецепцію минулого загалом можна осмислювати як екзотичне для української літератури 1830-х рр.).

Становлення модерністських стилів наприкінці XIX ст. повторює тенденцію європейського романтизму початку XIX ст. щодо трансформації екзотичного. Східні мотиви у ліриці І. Франка, Лесі Українки, А. Кримського не були виключно даниною літературним та іншим зацікавленням, але свідомим прагненням «привласнити» й адаптувати чужу ментальність, історію, культуру в українському тексті межі століть.

У системі координат українського літературного авангарду екзотика набуває іншої семантики, концепт екзотичного посідає в ряду нових цінностей принципово іншу роль. У панфутуризмі має місце розвиток базових світоглядних концептів романтизму: космізму і «нарцисизму». Останні два концепти створюють необхідну для розвитку деструктивних тенденцій напругу – між індивідуальним «я» і колективно-всесвітнім (пролетарським) «ми». Колективістські тенденції у панфутуризмі, що проявляються на рівні декларативно-маніфестативному як різке розмежування «правил поведінки» щодо членів інгрупи («своїх») і аутгрупи («чужих») – адже відомі показна опозиційність панфутуристів щодо «неокласиків» і ваплітян, «авангардівців»-полішуківців, «богомазів»-бойчуків, а також цікавий епізод з символічним поверненням «блудних дітей» футуризму Гео Шкурупія і М. Бажана – не заперечують, а навпаки, загострюють внутрішній потяг цього напрямку до космополітизму. Оскільки за космополітизмом останнього стоїть конформізм, етична «гнучкість», яка обґрунтовується приналежністю митця епосі, всесвітніми масштабами «кінетичної революції», патосом доби, що їй відповідає «велетенська думка» метамистецтва [656, с. 64].

Найпоширеніший тип таких синтетичних понять-екзотизмів в авангарді 1920–1930-х рр. – семантичні «трона» топонімічно-

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

го характеру. У раннього Семенка образ Патагонії виступає своєрідним психоемоційним «вузлом», що зв'язує мотив мандрівника-трампа (репрезентація концепту «нарцисизму») і тему «великого світу», який піддається натиску «нових конкістадорів»: «Я умру, умру в Патагонії дикій, / бо належу огню землі. / Рідні мої – я не чутиму ваших криків, / я – нічий, поет світових слів» [655, с. 110]. Патагонія, Океанія, Полінезія, прерії, Атлант-ель-стан, Ніл-ель-стан водночас постають психоемоційним портретом вічного «чужоземця»-космополіта, ксрикий один може з'єднати розбіжні культурні та історичні епохи. Особливо цікавим є звернення М. Семенка до семантичних грон, що позначають архетип Азії і «дикого Заходу» і покликані асоціюватися з титанічною сплячою силою етносів і дримаючою потенцією людського «я», – наголошуючи в такий спосіб на потребі вивільнення первинних інстинктів людини.

Зустрічно подібною була екзотика «короля футуโรปерій» Гео Шкурупія: «на широких вулицях / всесвіту / на перехрестях африки азії / сидіти під бетонним мостом / і плюють у звільність вод... / сахара клондайк індія / юкон і аляска / переплетуться стежками алей / під ногами невтомними трампа» [741, с. 110]. Ліричний герой поета – особистість водночас і приватно-чутлива, і публічно-планетарна (людина Всесвіту), це органічно поєднується з характерною для футуристів темою бродяги-клошара («Капелюхи на тумбах», «Трампа», «Пісня зарізаного капітана»). У прозі таке злиття всесвітнього та індивідуального «я» несподівано змодульоване через образ мрійника-свабородинівця. Зацікавлюють і теоретичні міркування Шкурупія щодо концепції умовності в модерному мистецтві: «...Показувати їм (людям. – А. Б.) речі так, як вони звикли бачити, це графоманство, це означає – сумніватися у здоровому глузді тисячі живих, здорових людей. Чому все треба розглядати впритул, без якого-небудь маленького зсуву? (...) Речам набридло стояти на своїх звичних місцях, вони хочуть рухатись. Вони вимагають нового поводження з собою, нової революційної етики» і далі: «Револьюційна умовність – це мрія людини знайти четвертий вимір, це людина в четвертому вимірі. Умовність виходить з рямців – вона розпирає їх...» [812, с. 178–179]. Ці теоретичні пасажі наратора оповідання «Місяць з руши...

цією» наводять на роздуми про амбівалентність футуризму: генетично сягаючи примітиву і в разі потреби вмючи його реставрувати (йдеться про функціональний рівень мистецтва, вагомість якого акцентовано в авангарді), футуризм тяжіє до елітарних культурних сфер, зі своїми правилами гри, законами поведінки з текстом і читачем. Деструкція тут осмислюється Шкурупієм як «інший» ракурс, нетрадиційне поводження з традиційним.

Не останню роль естетичного «зсуву», «переключення» свідомості читача з лінійності поетичної емоції (класичного мотивотворення) в часопростір умовності відведено екзотизмам. Доречно згадати, що подібну роль у супрематичному живопису відігравав колір, зокрема архетипічні кольори, що на позасвідомому рівні мусили апелювати до інстинктів, прилучаючи глядача до егрегору світової енергії, адже «світова енергія йде до економії і кожен її крок у безмежне виражається в новій економічній культурі знаків, яку плекає світова інтуїція» [327, с. 56].

На формальних функціях екзотичного в авангарді 1920–1930-х рр. наголошено в межовому тексті-пародії Едварда Стріхи «Зозендропія». Як справедливо зазначає Ю. Лавріненко, «така була природа того рідкого гатунку, в якому пародія водночас є літературною містифікацією, що вона стає цілісним літературним твором тільки після її повного видання і демаскування» [447, с. 386]. Крім свідомого самопародіювання як «квазіфутуриста», егоцентрика (підривання концепту «нарцисизму»), Кость Буревій під машкарою Стріхи доводить до межі карколомне футуристичне сюжетотворення: пародіюються і мильні опери еротичного характеру (масові літературні кліше: порятунок красуні Жозефіни під час пожежі, кохання з першого погляду, зустріч у Парижі), і авантюрні романи а ля Конрад (герой-трікстер), і часопросторова екзотика (Париж, Крим). Стилістичне «обігрування» формальних особливостей текстів сучасників, майстерна інтертекстуальна гра Буревія хоча й виступають спрощеною рефлексією над творчими пошуками футуристів, сьогодні кваліфікуються дослідниками як глибоке відчуття проблеми, що назрівала в літературно-мистецькому дискурсі кінця 20-х років: Стріха (як маска) оголював перехід авангарду до політичного кітчю і літератури політпропозиції [94].

Водночас пародія К. Буревія засвідчила неготовність масового читача сприймати незвичайний соціокультурний експеримент над «реформацією» людини, запропонований історичним авангардом.

В. Поліщук, теоретик конструктивізму-спіралізму характеризує напрямок до здійснення «просторової» революції в поезії (долання меж і табу) потребою авангарду піднятися до планетарного рівня [589, с. 22]. Очевидним є прагнення «першого в когорті» пролетарського мистецтва бути гегемоном не лише над територіями, що потенційно зможуть реалізувати революційний проект (звідси – популярність топонімічних екзотизмів), бажання його набагато претензійніші – володіти свідомістю публіки аж до «будування нової людини», використовуючи тому найрізноманітніші, зокрема психоделічні, методи впливу. Розмаїття пропозицій авангарду: «розмах в історичному часові од культури кам'яних ножів, єгипетських конструкцій, єгипетських поезій чи грецьких горшечків – до фантастичних видіння електро-атомового вогню» [589, с. 22], – не риторичний пассаж і не самий лише акцент на мовностилістичній революційності, а спроба свідомого творення такого «динамічного стилю», який зміг би стати універсальним синкретичним мистецьким явищем вільно синтезуючи художні досягнення попередніх історичних формацій. Декларований концепт планетарності заявив про себе у Поліщука також на рівні адаптації тем-табу (в поемах «Великий Хам», «Онан»), що було продовженням творчого і наукового осмислення автором імпульсів людського підсвідомого. Відтак антитекст Біблії прочитувався сучасниками як «клякс доброго смакові» (тобто на примітивно-масовому рівні сприйняття «екзотики»), хоча сам митець розглядав сюжети й образи архаїки як надійний дослідний матеріал. Екзотика в теоретичних і художніх роботах В. Поліщука набуває ознак філософської концептуальності, вона є основою авангардистської геології.

Отже, «екзотичне» в українському авангарді 1920–1930-х років некоректно кваліфікувати як факт «літературної мови словесних лише гримас» [746, с. 226]. Творчі пошуки авангардистів М. Семенка, Г. Шкурупія і «конструктивного динаміста» В. Поліщука свідчать про концепт екзотичного як методологію

ний орієнтир: стимул щодо пошуку принципів реформування свідомості читача, активного «прориву» колективного «ми» за допомогою індивідуального «я» художника – до планетарного інтегрування. Такий методологічний принцип демонструє увагу авангардизму до психології читачького загалу, зокрема важелів колективного несвідомого в дискурсі історії [198].

3. У НАПРЯМІ ДО СТИЛЬОВОГО МОНОЛОГІЗМУ

3.1. Дискурс «Нової Генерації» (1927–1930 рр.)

«Нова Генерація», безперечно, один з найцікавіших часописів другої половини 1920-х рр., у першу чергу, часописів групового (закритого) типу. Хоча у 1929 р. М. Семенко відзначав, що з початку існування «Нової Генерації» справа «йшла «самотьком», без організаційних форм» [614, с. 72], цей журнал мав за основу досить цілісну теоретичну концепцію, вироблену на практиці у творах різних жанрів, підтриману науковою публіцистикою і регулярними диспуатами довкола полемічних питань. Структура часопису підкреслює бажання авторів якнайширше охопити життя на всіх рівнях, – поруч з оригінальними творами (лірика, експериментальне оповідання і роман, художньо-публіцистичні жанри, наприклад, «лівий репортаж»), перекладами, знаходимо тут «передову статтю», теоретичні статті, витяги із закордонних публікацій, памфлети, а також рубрики: «Що пишуть читачі», «Бюлетень лівого фронту мистецтв», «Анекдот про анекдот», «Відповіді редакції». З цього видно, що в «Новій Генерації» були синтезовані структурні компоненти «Гонгу Комукульту», «Семафора в майбутнє», а в оформленні використаний набутий досвід «Жовтневого збірника панфутуристів», «Поезюмаларства» М. Семенка (знову подибуємо «гратку» і нескладні графічні конструкції з основною функцією зорової ритмізації текстів), збірників російського ЛЕФу і західних художніх журналів. Часопис розглядався учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний «жанр» [647, с. 39].

За обсягом і порядком розташування перше місце в часопису посідають художні (проза) і науково-публіцистичні тексти, що підкреслює загалом техніцистичну і конструктивну орієн-

тацію «НІ». Вживаючи поняття «конструктивізм» і «конструктивне мистецтво», дописувачі наголошують на актуальності й функціональності мистецького продукту, реалізації ідеї соціалізації, адже «функціональність», за панфутуристичної концепцією, відкриває конструктивну добу, що є передоднем остаточного розчинення артистичної діяльності в побуті. Теоретичні питання найбільше непокоять учасників «НІ», які регулярно і багаторазово «прокручують» стрічку панфутуристичної концепції в різних аспектах.

З огляду на багатолітню історію українського футуризму, така повторюваність несе відбитки задивляння в минуле, самоаналізу й установки на «плановість» мистецького процесу. «Тягнучість», загалом, є знаковою рисою завершеності: ієрархія ідеологічних – естетичних цінностей (корелят між ідеологією та фактурою), оформлена у 1924 р., залишалася здебільшого незмінною протягом 1927–1930 рр. Хіба що ускладнювалася додатковими нюансами: ілюстрацією синхронного мистецького процесу в європейських країнах і Росії, живою полемікою з паралельними групами, розширенням сфери жанрових зацікавлень (кіно, театр). Теоретична (в основі – ідеологічна) консервативність зумовлювала екстенсивну, пролонговану деструкцію «залишкових явищ» у мистецтві, натомість об'єктивний життєвий матеріал, який від початку існування був опорним для футуризму як стильового напрямку, спонукав до щоразу нових експериментів з фактурою і до активної роботи з читачською аудиторією, як-от: створення літературних гуртків і робота в них, виїзні акції, листування з читачами і публікація творів молодшої генерації митців (що є цілком логічним розвитком установки М. Семенка на формування нового покоління, «особливо не фахівців» [497, с. 34]). Тому дозволимо собі не погодитися з думкою С. Жадана про те, що «принципова масштабність ідеї «смерті мистецтва» і побудови «метамистецтва»... опущена нашими футуристами до рівня теоретичної та ідеологічної платформи панфутуризму як окремо взятої групи, позбавлялась всілякої ґрунтовності, перетворювалася на безпідставну риторичну конструкцію ризику комунікулятивців» [258, с. 313].

Риторика представників «НІ» – характерне явище останньої фази історичного авангарду, коли перевіряються здобутки, здійснені

і завдання, пишуться літописи і перші мемуари. Подібна фаза у становленні італійського футуризму виозначувала повернення до раних футуристичних джерел (пожвавлення «міфотворчого» начала в ідеології руху, «нова футуристична містика», концепція «помноженої людини», аероживопису [83, с. 23] тощо), за якими вимірювалася потужність авангардного «духу».

Природно, риторика соціального типу для постколоніальної людини сьогодні видається більш спустошеною, ніж міжгрупові суперечки дадаїстів і сюрреалістів, у межах інгрупи італійських футуристів або поміж імажиністами і «будетлянами». Дослідник зокрема доходить висновку: «...Створену 1927 року Семенком «Нову Генерацію» футуристичною можна назвати лише з великою натяжкою... Тривале багаторічне існування і функціонування українського футуризму з 1914 по 1930 роки... позитивним моментом вважатися може лише відносно, і хронологічно виправдовується в основному лише завдяки діяльності того ж таки Семенка, який вперто не хотів відмовитись від звання футуриста, навіть кардинально міняючи характер своїх творчих та естетичних пошуків» [258, с. 313]. Подібну думку дещо раніше висловила і Г. Черниш у дисертаційному дослідженні: «...Український футуризм виявився таким «живучим» і довготривалим не стільки завдяки закону соціальної інерції або небажанню Семенка як лідера руху здавати свої позиції, скільки його своєчасній переорієнтації» [779, с. 55]. Такий підхід до дискурсу «Нової Генерації», отже, є типовим і звичним для більшості українських дослідників, що вчергове пояснюється неприйняттям монізму марксистського кшталту, який нібито свідчить про безпосередню причетність футуризму до злочинів тоталітарної системи [254, с. 182]. При цьому ігнорується власне естетичний здобуток напряму в розглядуваний період, а також культуртрегерська діяльність часопису «Нова Генерація».

Подаючи низку теоретичних статей спеціального характеру («Мова поетична й мова практична», «Крізь формальний метод», «Платформа й оточення лівих», «Асоціальні і соціальні мистецтва», «Теорія екструкції», «Кубофутуризм» тощо), а також статей, які охоплювали проблеми суспільного, економічного, вузькоутилітарного типу, публікуючи репортажі із заводів

і шахт, фотокадри виробничого процесу і нових досягнень у галузі науки й техніки, дискусії у периферійних літсекціях, чи-сопис виконував вагому інформативно-виховну роль і заохочував читачів до обговорення актуальних проблем. Диспути відбувалися безпосередньо на сторінках часопису (з одного боку, – традиція «Гонга Комукульту», з другого – показна демонстрація «відкритості» дискурсу і живої соціальної роботи з людьми). Крім цього, власне редакційний погляд на літературну ситуацію фіксував «Block-pote»; але найбільша «поліфонічність» була закладена в художніх текстах молодого покоління «НГ» (Гро Вакар, О. Корж, М. Булатович, І. Маловічко, Ю. Палійчук, М. Скуба, А. Чужий, Л. Чернов).

Щоб усвідомити характер трансформацій, які відбулись в художнім та ідеологічним напрямом, зупинимося на нових або точніше, оновлених теоретичних аспектах.

3.1.1. Біогенетичний закон у теоретичній конструкції панфутуризму кінця 1920-х рр.

Наприкінці 1920-х панфутуристична конструкція ускладнюється здобутками рефлексології і, почасти, фройдизму. Останнє потребує окремих застережень. Структурне доповнення марксистського і фройдистського дискурсів є характерною рисою розглядуваного періоду, що зумовлено ґрунтовною обізнаністю революціонерів-марксистів, які отримали освіту за кордоном, з психоаналізом; зокрема до них належали Л. Троцький, А. Іоффе, Х. Раковський [445, с. 19].

Зацікавлення психоаналітичною проблематикою можна спостерегти у публікаціях часописів «Червоний шлях», «Життя і революція», неспеціалізованих видань, які ставили за мету найомити широкий загаль читачів із сучасними досягненнями. Заінтригувати психоаналітичним методом у застосуванні до літератури і мистецтва. У більшості розвідок такого типу («Знак про фройдизм та мистецтво» М. Перліна, «Фройдизм у літературі» С. Гаєвського та ін.) популяризувалася концепція З. Фройда про структурність психіки – з наголосом на колись табуованій темі сексуального, проблемі витіснення бажань і, в цьому зв'язку, ролі мистецтва і культури в житті людини і суспільства. На такому рівні знайомства з фройдизмом, можна припу-

стити, перебували київські «авангардівці» на чолі з В. Поліщуком (звідси – конфлікт біологічного, соціального та індивідуального вибору в Поліщукових поемах, нав'язлива еротоманія Р. Троянкер [672]), представники ВАПЛІТЕ (що позначилося на окремих творах М. Хвильового і М. Куліша) та інші «автотидакти»-самоуки (за визначенням В. Домонтовича) у літературі. Натомість М. Семенко увійшов у літпроцес від студій у психоневрологічному закладі – подібно до згаданих революціонерів-марксистів (хоч це і не вповні доречно порівняння, але таки вагоме) й аналогічно до... більшості представників дадаїзму. (Сьогодні читачу, зацікавленому напрямами авангарду, не важко в цьому переконатися, погортавши фундаментальне зібрання текстів і документів «Дадаїзм в Цюриху, Берліне, Ганновері і Кельні», що містить серію біографій всіх представників унікального культурного явища [213]). Ґрунтовна медична освіта і, як правило, тривала психоаналітична практика вплинули на вектор естетичних пошуків дада і сюрреалізму як заперечувально-наслідкового стосовно дадаїзму явища, визначивши, в тому числі, тип відношень між компонентами психології творення й сприйняття суб'єкта і компонентами суспільної свідомості (в дадаїзмі – опозицію, в сюрреалізмі – аналогію). Досвід синхронних авангардистських практик, отже, доводить: психоаналітичний дискурс чудово адаптується в авангарді й може виконувати функцію постачання концептів. Звідси припущення про ймовірність його дійовості в українському футуризмі, «батько» якого, хоч і мав неповну медичну освіту, проявляв зацікавлення сучасними методологіями в галузі точних наук. Спробуємо це припущення перевірити.

Вибуховим у 1920-х стало дослідження Георгія Маліса «Психоанализ и коммунизм» (Харків, 1924 р.), яке втілило провідну проблему синтезу марксизму і фройдизму «з метою створення цілісної теорії, що обіймає закономірності розвитку як суспільної, так і індивідуальної психіки (свідомості)» [445, с. 22]. Концепція Маліса поєднувала два соціальні дискурси на підставі біогенетичного закону (тобто відповідності індивідуального розвитку, філогенезу, історичному розвитку, онтогенезу). Ймовірність подібного паралелізму (або аналогії) припускали такі вчені, як К. І. Платонов і Я. М. Коган [90], предтечі окремої

гілки, що почала своє становлення у 1920-х роках – марксизм-фройдизму.

Концепт аналогії, що лежить в основі теоретичного напрямку і характерний для роботи Г. Маліса, передбачає спрощення і семантичне перенесення, яке, як знати, закладене і в марксизмі, й у фройдизмі. Отже, за логікою розгортання обох соціологічних курсів, припущення Маліса має всі підстави і обґрунтовує думку про комунізм як період повної реалізації індивідуума, час гармонізації відносин між суб'єктом і суспільством. «Велика стадія вільного вибору об'єкта», комунізм, – у концепції Маліса, – виключає не лише неврози, але також релігію, філософію, мистецтво, науку, оскільки вони виникають як сублімація витіснених бажань. Натомість комунізм виключає витіснення і енергія бажань буде спрямована на творчі, креативні цілі» [90, с. 47]. Виходить, біогенетичний закон, за Малісом, передбачає логічний занепад т. зв. культів (М. Семенко); відтак концепція психоаналітика засвідчує певну симетричність у своїх узагальненнях щодо панфутуризму. Відсутність «психологічної репресії» і потреби у «красі» щоразу наголошується провідним теоретиком «Нової Генерації» О. Полторацьким: «...Поскільки не буде приводів до прикрашування дійсности – постільки відпаде й саме поняття краси. А відтак відпаде й потреба в мистецтві, що зіллється з універсальною комуністичною установкою побуту, культури, наукотехніки» [602, с. 48].

Втім, розвідка Г. Маліса відразу після появи була розкритикована за вульгаризаторський підхід, оскільки фройдизм в інтерпретації дослідника претендував на роль метанаративу, універсальної методології, щодо марксизму. Не зайвим буде пригадати, що панфутуризм, оголосивши себе ленінізмом на третьому фронті, за задумом культуртрегера, також виступав у ролі метанаративу, чогось на зразок діамату в галузі мистецтва. «Марксизм, – читаємо у пояснювальній статті О. Полторацького, – це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології. Марксизм вивчає й діє і на базу й на надбудови, в той час як панфутуризм охоплює... тільки надбудови» (курсив мій. – А. Б.) [602, с. 41–42]. Прагнучи взяти реальну участь у розбудові нового суспільства, панфутуризм намагався надати новому

мистецтву ознаки структурності, навіть запровадити методологію прочитання сучасних і майбутніх подій. 1920-і роки презентують ціле гроно таких методологій: троцькистська, плехановська, скрипниківська, хвильовистська, марксофройдистська, панфутуристична тощо. Більшість їх була виключена, незважаючи на близькість до концептуального ядра. Хоча практично кожна з них могла стати домінуючою, бо мала зародок ідеології і спроможність до конкуренції. Марксофройдизм, безперечно, один з найцікавіших напрямів ХХ ст., буде відлунювати у практиці зрілого сюрреалізму, а згодом у дослідженнях представника франкфуртської філософської школи Г. Маркузе. Взаємоадаптація двох соціальних дискурсів свідчить як про їх онтологічну спорідненість, так і про здатність розсіюватися, віддаляючись від архітексту («Капіталу», «Теорії сновидінь» та ін.). (Очевидно, системне вивчення трансформації психоаналітичної методології у марксистському літературознавстві й мистецтвознавстві сьогодні є проблематичним для української науки. Див., наприклад, відповідний розділ у посібнику Н. Зборовської [270, с. 334–335]).

Ідея біогенезису, базова для марксофройдизму 1920-х, продовжила своє існування у спрощеній версії в панфутуризмі 1927–1930-х рр., зокрема в розвідках О. Полторацького «Панфутуризм» і С. Войніловича «Теорія екструкції». Спрощення полягає не лише у відомому прийомі аналогії, який дає змогу здійснювати перенос з плану біологічного в соціальний і навпаки; також практично повній редукції піддано *психологічні* передумови творення художнього продукту, у той час як наголошуються *соціальні фактори* творення і сприйняття.

Деталізуючи основні положення панфутуристичної концепції, О. Полторацький наполегливо проводить паралель між рефлексологією і марксизмом: «Класа в собі» має певні класові почуття, але не має класової свідомості. Класові рефлекси ще перебувають у стадії безпосередніх безумовних рефлексів, і тільки тоді вони, ці рефлекси, стануть із потенціальної сили силою кінетичною, коли їх буде переведено в стан умовних, опосередкованих рефлексів.

Вся історія інтелектуального розвитку людства то є зрештою боротьба умовних рефлексів за гегемонію, за знищення

домінантної ролі емоцій, за знищення безумовних рефлексів» [603, с. 44].

Аналогія між біологічною і соціальною доцільністю підводить дослідника до висновку про шкідливість мистецтва, оскільки останнє впливає на «назадницькі, регресивні сторони людської психіки і... відтягує процес перемоги раціонального людської психіці» [603, с. 44]. Раціоналізація, доцільність, науковість – риси, на які претендує панфутуризм, конкуруючи з іншими стилями і групами. І застосування нових підходів в галузі рефлексології виконує при цьому роль не тривіальної полеміки з попередниками в літературознавстві (напр., О. Потебнею), як наголошує в оглядовій критичній статті Є. Старинкевич [690], а засобу доведення історичної об'єктивності концепції, наближення панфутуризму до наукового дискурсу.

Біогенетичний закон стає передумовою концепту деструкції мистецтва, про яку пише С. Войнілович: «В молодій людині, збільшення кількості нових рефлексів, організація аперцепції, йде бурхливо й інтенсивно. Коли ж людина повнолітня й наближається до старости, коли в ній є вже багато старих комплексів рефлексів, зняття й форма пристосування стабілізувалися, тоді придбання нових зв'язків йде повільніше й важніше.

Молода кляса так само втягує в себе багато нового, швидко збільшує свою аперцепцію, і навпаки – кляса, що занепадає, зберігає набуті комплекси й відштовхує нові.

Ці дві тенденції – розвитку й стабілізації – завжди супротивні в житті суспільства, в культурному процесі. Завдання нашого суспільства – боротися проти стабілізації за розвиток, тобто сприяти одній тенденції проти другої» [134, с. 34].

Звична аналогія між біологічним і соціальним, паралель між психічним життям людини і класу (слід марксофрейдизму), ілюструє й обґрунтовує *перманентну, тривалу революцію*, «розвиток без стабілізації». Ідея біогенезису стає тією «додатковою» теоретичною цеглинкою у конструкції, що «об'єктивую» ускладнює її. Втім, неможливо не погодитися із спостереженням російської дослідниці Т. Горячової: «...Діапазон філософських вчень, притягальних для мистецтва авангарду, був великий, але філософія (додамо: і психологія. – А. Б.) не завжди слугувала за безпосереднє джерело ідей. Часто функція філософських

вчень обмежувалася роллю «союзника» в якості паралельної галузі думки, де художня свідомість шукала не готові відповіді, а скоріше аналогії у постановці питання» [169, с. 263]. Такі аналогії український футуризм знайшов у ніщезаняті, марксистській рефлексології з фрейдизмом; і останні виконували допоміжну функцію – роз'яснення і підтвердження власних позицій, інтерпретації футуризму як системи «завершеної і продуманої» [602, с. 42].

У дослідженні С. Войніловича панфутуризм увиразнюється як семіотична система, яка, працюючи з художніми фактурами, націлює футурологічний вектор послідовно на самозаперечення мистецтва, антимистецтво і... мовчання. Це можна побачити в таких принципових аспектах панфутуризму, в інтерпретації Войніловича, як відмова від психологізму (що дезорганізує та істеризує психіку читача [133, с. 38]) і зображення сексуального (як «напівсублімації статевого інстинкту», теми соціально і культурно «неплідної» та «шкідливої» [133, с. 40]); принциповий політематизм, не в останню чергу викликаний потребою «перетравлення» сучасних напрямів та їх фактур; нова функція митця – майстра, технолога, конструктора, який працює на соцзамовлення й орієнтується на «свідомі раціоналістичні елементи» [134, с. 34], тобто норму. Ускладнення панфутуристичної конструкції також іде в напрямку осмислення функціонального рівня мистецького дискурсу: «...Свідомо розглядаючи мистецтво, як знаряддя класової боротьби, центр уваги пересуваємо з проблеми творчості в проблему сприймання (теоретична аналіза механіки сприймання, вивчення читача тощо). Проблема творчості відступає на задній план. Ми розглядаємо мистецтво як функцію сукупності мистецьких творів, а не як функцію митця» (курсив мій. – А. Б.) [134, с. 35].

Можливо, тут слід вбачати не лише витіснення індивідуального колективно-соціального як ідеологічний слід марксисту, а й риси нового теоретичного вектора. Від ретельних формалістичних експериментів (означених Семенком поняттям «струкція») початку 1920-х років до функціонально впливових, сумарно-групових креацій (текстів, виїзних акцій, репортажів, роботи над часописом, теоретично-організаційної діяльності), які передбачають активне спостереження за процесом

читацького сприйняття. Так відбувається вагоме естетико-ідео-логічне переакцентування, що, безперечно, впливає на панфутуристичну практику цього періоду. Романи «Ведмідь полює за Сонцем» А. Чужого, «Двері в день» Гео Шкурупія, «Інтелігент» Л. Скрипника, новелістика О. Влизька та О. Слісаренка постають у цьому контексті не примітивною «ілюстрацією» функціоналізму, а пошуком нових принципів діалогу з читачем, з «літературним фактом» і «річчю». Саме в цьому аспекті «Нова Генерація» знайшла активну підтримку грузинських футуристів [544, с. 329].

Утопізм семіотичної системи в панфутуризмі, який спостерігаємо у публікаціях Войніловича і Полторацького, з огляду на принцип заміщення, принципово не відрізняється від утопії «соціалістичного мистецтва», концепція якого інтенсивно формувалася впродовж 1920–1930-х рр. У зауваженнях, висловлених Є. Старинкевич щодо оновленої панфутуристичної естетики, привертають увагу методологічні принципи, з урахуванням яких створюється моністична критика: «Організація емоційного життя людського суспільства – завдання надзвичайно складне, і мистецтво відіграє суттєву роль в цій організації...» [690, с. 97]; «...створювати нові прийоми навзамін старих можна лише на основі якоїсь певної соціалістичної і літературної установки» [690, с. 99]; «зміст майбутнього, в ім'я якого руйнується старе, мусить бути так чи інакше розкритий» [690, с. 99] тощо. Наведена низка висловлювань демонструє впевненість опонентки у правильності й непогрішимості критики «з боку марксистського літературознавства» [690, с. 96] щодо «лівої течії». Відтак у сформульованих опозиціях накреслено базові положення соцреалістичної поетики: «соціалістична установка» (т. зв. ідеологічна витриманість, що витісняє ймовірність множинності «голосів» і художніх досвідів), планова організація літературного процесу (з визначеною роллю «літературного робітника», який виконує соціальне замовлення партії), а також позитивний образ майбутнього (сформований, застиглий і монументальний). Не складно помітити, що в основних позиціях принципи марксистського монізму в критиці, відстоювані Є. Старинкевич, типологічно і генетично споріднені з панфутуристичними, і це особливо відчутно, якщо зануритися в питан-

ня функціональності мистецтва. Водночас, використовуючи кон-структивні здобутки «лівих», ембріональний монізм протистоїть вектору невизначеної, потенціальної і пошукової футуристич-ності в авангарді, концепту життєтворчості митця-робітника (адже деструкція мистецьких форм передбачала творче само-усвідомлення), а отже, суперечить експерименту. Незатребу-ваність ряду концептуальних панфутуристичних установок в моністичній критиці подібна до відкидання марксофройдизму як гілки соціальної психології. При цьому Є. Старинкевич цілком однозначно асоціює футуризм (як мистецтво «перехо-дової доби») з переходовим економічним періодом (НЕПом), що наводить на думку про потребу «пережити», «перетворити» здобутки авангарду в теперішньому, відвівши панфутуризму роль літературного та ідеологічного анахронізму. Моністична концепція (як «випрямлення» літературного процесу, втрата най-сильніших гілок, набуття характеру «єдиного потоку, що вияв-ляється в одноманітності стилю, творчого методу, естетичної концепції світу і людини» [157, с. 31]), не без засвоєння ідеоло-гічних і артистичних досягнень панфутуризму, кардинально змінювала соціальну роль представників «лівого мистецтва» – з учасників літературного дискурсу на «попутників» ідеології.

Згадане «дослідження» Є. Старинкевич, очевидно, найбільш коректне і науково обгрунтоване з-поміж критичних реценцій панфутуризму кінця 1920-х рр. Вже міркування Б. Коваленка у збірці вибраних статей «Пролетарські письменники» (1931 р.) значно радикальніші: ««Нова Генерація» спрощує творчі про-блеми, зводить психологію до біології... Нам треба поставити-ся до «Нової Генерації», як до лівих попутників, що привітали нас...» [332, с. 15–16], «М. Семенко договорився до того, що «Нова Генерація» є основоположник пролетарської літератури, що проводить-ортодокси цієї літератури – футуристи. Ми веде-мо лінію пролетарської літератури від Чумака, Еллана, і ревізу-вати історію пролетарської літератури ми вам не дамо... [«Нову Генерацію» треба засудити як] прояв... психологічно-інтеліген-тського космополітизму» [332, с. 202–203]. Відтак панфутуризм повністю відторгався ідеологічною інгрупою «революційних лівих письменників», яка інтенсивно розробляла поняття «сти-лю» (у Коваленка – «пролетарський реалізм») і «творчого

методу» як *відбиття суспільної ідеології*, виявленої у «специфічній формі мистецького твору» [332, с. 169].

Статті Б. Коваленка також підтверджують *ідеологічну спорідненість між панфутуризмом і зародковою соцреалістичною системою*: тяжіння до абсолютного домінування; підміна (заміщення) культурних смислів; пошук біопсихологічних, природних аналогій; схильність до замкненої, інгрупової діяльності, що, поза сумнівом, зумовлено базовими соціальними дискурсами, які впливали на їх формування. І коваленківський «пролетарський реалізм», що постав на основі концепції відповідності «стилів і класів», і семенківський панфутуризм (при планомірному і загальному, тобто *абсолютному*, запровадженні) в перспективі передбачали витворення нової суспільної системи. Перший своєю нормативністю, як слушно зазначає М. Голубков, нагадує російський класицизм XVIII ст. [157, с. 88–89]: «Поставлений у становище гвалтовно насаджуваної естетики з початку 30-х років, він витісняє інші естетичні системи, але і сам позбавляється можливостей естетичного розвитку... поступово вона [реалістична система] перетворюється на нормативну, що само по собі суперечить основам реалістичної естетики» [157, с. 77]. Другий, якщо передбачити, міг розчинитися у техніці й побуті або трансформуватися у віртуальний проект (що спостерігаємо з ідеями УНОВІСу). Але в підсумку це означало б перетворення на дискурс мовчання, який відповідає утопічній марксофройдистській концепції ідеального суспільства без «витіснення бажань», що належить Г. Малісу. Проблема *такого суспільства і такого мистецтва*, як відомо, була осмислена у працях представників франкфуртської філософської школи – на хвилі нового авангардистського руху і становлення європейської версії марксофройдизму. По відношенню до утопічної моделі панфутуризму-в-майбутньому, до якої ми підступили під час попередніх міркувань, думка Т. Адорно, отже, матиме всю повноту свого значення. «Відносини ідеології та правди в мистецтві не такі, щоб їх можна було відокремити одну від одної, наче біблійних овець і цапів, – пише дослідник. – Мистецтво не може мати їх поодинці, і така реципрокність немов запрошує до ідеологічних надуживань мистецтва, а також спонукає остаточно покласти йому край, створивши так званий пустельний стиль».

[12, с. 315]. Виразно артикульований у 1920-х дуалізм футуризму (та інших авангардистських напрямів), за Адорно, є дуалізмом, притаманним мистецтву взагалі. Але його формовираження («ідеологічні надуживання» в соцреалізмі, «естетика мовчання» в неоавангарді або версія «панфутуризму в майбутньому») має конкретно-історичні ознаки, відповідаючи вимогам побутової і артистичної свідомості першої або другої половини ХХ століття.

«Утопія» історичного авангарду (в нашому випадку – панфутуризму) не встигла «вичерпатися» в межових побутово-технічних і репродуктивних формах ані в 1930-х, ані в 1960-х роках, що не в останню чергу зумовило страх її інтерпретації (як реінфекції «бацилою» авангарду) у вітчизняній науці й потребу відчуження від сумнівної традиції «лівих експериментів» у все ще логоцентричному суспільстві «постколоніального періоду» [193].

3.1.2. Проблема психологізму

Об'єктивне, раціональне, факт приваблюють панфутуризм і в опозиції до пасеїстичного в мистецтві (=буржуазного), і як модус точних наук. Не випадково тексти панфутуристичних статей цього періоду насичені такою термінологією, як «система», «структура», «раціональний», «сублімація». Проблема психологізму (точніше – принципового а-психологізму, що характеризує панфутуризм) стала наслідком самоусвідомлення цього авангардистського напрямку в колі попередників і сучасників. Ціла серія ознайомчих статей, з-поміж яких аналітичні розвідки С. Ромова [629], К. Малевича [474–476], М. Матюшина [488], і передруки-переклади з Герварда Вальдена, Ле Корбюзьє, пропонували скрупульозний аналіз новаційних явищ літератури та образотворчого мистецтва, які вже стали історією, ґрунтом і точкою відліку нової епохи. Щоразу повертаючись до повторної рецепції своїх естетичних витоків, «Нова Генерація» захочувала читача зростати над тривіально поверховим розумінням побуту, буднів, і мистецтва, що ставало невід'ємною їх складовою. (Не випадково найбільшу питому увагу в часопису відведено «масовим» і «прикладним» видам мистецтва – кіно, театру та архітектурі. Звідси – ретельний добір фотоматеріалів, схем

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

забудови Харкова, міркування архітекторів О. Лоповка і Ф. Кондрашенка, зіставлення з сучасними досягненнями конструкторів Заходу, виїзні акції Дана Сотника на заводи-велетні – Горлівку, Сталіне, Краматорськ).

Фактографізм як продуктивна творча лінія в «НГ», що сприймався опонентами організації як соціологічно вульгарний, у сучасній реінтерпретації може конкурувати з імпресіоністичним і реалістичним психологізмом 1920-х рр. Парадоксальною здатність мистецтва з часом перетворювати засадничо конструктивні тексти, підпорядковані свідомо обраній раціоналістичній тенденції, з послідовно впровадженням образним мінімалізмом, на естетичну тканину, а дискурс «Нової Генерації» на розгорнуту артистичну акцію, інструментовану цілою симфонією голосів учасників, – свідчить про темпоральну амбівалентність естетичного (і психологічного) в історичному авангардизмі, тобто залежність поняття «антимистецтво» від культурних нашарувань рефлексуючого реципієнта.

Психологізм розглядається панфутуристами як категорія старого реалізму і Мистецтва взагалі, і при цьому враховується, що вагомо, чинник читацького сприйняття, яке і формує образ бажаного в мистецтві й бажаного мистецтва. «Очевидно, – пише О. Полторацький, – що консервативність людської психіки... не була одразу подолана з'явленням нового соціального фактору – Жовтневої революції. Митці, що виховані були в той час на традиціях символістичного мистецтва, не могли позбавитися цієї символістичної традиції. Ті з символістів, хто пристав до Комункульту, проробили свого роду діалектичний процес. Від тези ідеалістичного символізму – вони сягнули до антитези – панфутуризму, а тепер заспокоїлися на свого роду «синтезі» – стали червоними символістами, своє мистецтво злегка підфарбували червоним кольором і на тому заспокоїлися» [603, с. 40]. Історичний прогрес, про який ідеться у статті теоретика «Нової Генерації», протистоїть психологічному регресу споживачів, навіть творців культури. Останній увиразнюється як *застороженість, утома та інфантилізм*, що проявили себе в синтезі старого мистецтва з новою ідеологією (безперечно, тут ідеться про М. Куліша, М. Хвильового, а особливо про Остапа Вишнього). Подібні міркування можна знайти в «Зустрічі на перехресній

станції...» стосовно «нових тем» у «старих міхах» жанрової форми у ліриці М. Бажана [285]), і взагалі як *поворот до звичних, традиційних форм відображення дійсності*. Наприклад, до ретрадістичного психологізму, який відповідає характеру буржуазної культури, адже від аналізу суспільства переходить до аналізу людської психіки і претендує на абсолютне об'єктивне знання [603, с. 46]. Зрозуміло, пошук відповідності між художніми стилями та історичними формаціями, це надбання марксизму, є суперечливим теоретичним міркуванням; водночас подиву гідний помічений панфутуристами аспект *непорушності* [603, с. 46–47], класицистичної статичності стильової системи традиційного реалізму, на чому акцентують сучасні дослідники, розмірковуючи про долю реалізму в ХХ столітті.

Відтак «...не копірвання в окремому предметі, а хутка змінна орієнтація у співвідношеннях предметів або уявлень – от завдання панфутуризму... орієнтація організуюча, впливова...» [603, с. 47]. Психоложество, копірвання (рефлексія), загалом психологічний аналіз, який у досліджах Фрейда загострив «проблему внутрішніх переживань, поглибивши їх до невлотимих коріннів підсвідомості» [629, с. 43], і, як наслідок, модна в літературі тема сексуальної свободи, дикої стихії, тобто «емоціональність неорганізованої, непереробленої, неіндустріялізованої і немашинізованої природи (з людиною включно)» [140, с. 41] свідомо відкидалися панфутуризмом як регресивні, анахронічні і психоемоційно шкідливі: «Будинок Промисловости це не Будинок Земства у Полтаві. Твори нашої сучасности, твори пролетарських письменників, не можуть виглядати так, як повісті М. Вовчка, Н. Левицького, навіть Л. Українки й Коцюбинського» [140, с. 43]. Крім небезпеки несмаку та антиісторизму, що загрожує сучасникам (пор. статтю М. Семенка [658] з аналогічними міркуваннями М. Пуніна [615]), панфутуристи спостерегли зростаючу загрозу перетворення художнього продукту (найчастіше низькопробного) на товар і введення його у специфічний ринковий обіг, що знецінював не так сам твір (про це мова йтиме пізніше, і не в нашій історії, а в неоавангардизмі і ранніх дослідженнях Р. Барта), як процес читацького сприйняття, ігноруючи вибір читача і програмуючи традиційну систему естетичних цінностей: «Узяв злободенний матеріал,

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

тах-тарах, написав приблизно грамотно, і вже друкують чи в журналах, чи в ДВУ або Книгоспілці, й автор задоволений, і читач має «духовну їжу», і видавництва задоволені. Діло крутиться. Бюджет є. Уся земля крутиться. Усе крутиться...» [140, с. 43].

Витіснення старого психологізму і старого способу писання пролягає через *раціоналізацію* творчого процесу: «...Одвертий суб'єктивізм, суб'єктивізм раціональний, що демонструє свідоме відношення автора до теми і є протилежністю до суб'єктивізму... старомистецького ірраціонального...» [667, с. 37]; «*підкору матеріалу*» через «вольову натугу» і знання слова, «керування емоційністю» – як у сучасній тематиці, так і в «культурній», тобто надбанні інших націй та епох (природно це передбачає, якщо говорити сучасною мовою, *найширшу інтертекстуальність* – як засіб а-психологічний!); популяризацію «*наукового ставлення до життєвих явищ*» [134, с. 34–35]; запровадження «*публіцистичної лінії*», сучасність і функціональність (тобто соціальна корисність) [667, с. 39–40], що знімає з письменника відповідальність за відображення краси, естетичного (тепер їхнє місце заступає доцільність), а наближає художній процес до *тренінгу* [602, с. 43–44]. Сам же *художній продукт* ототожнюється з *річчю*, «яку можна помацати руками без усякого священного трепету» і «якою вже можна цілком сміливо оперувати» [604, с. 55].

Всі ці установки (технічні поради) можна об'єднати спільним знаменником – *гігієною* літературного дискурсу та *економічністю* мистецької конструкції. Перше і друге в поєднанні створювали достатньо своєрідну стильову тканину, що, з одного боку, мала кореляції з раціоцентричним конструктивізмом (див міркування О. Ільницького про можливі шляхи просотування конструктивістських ідей [849]), а з другого боку, адаптувала відомі, повторювані знову, інтернаціональні футуристичні концепти (війна як гігієна людства, критика старого мистецтва, образ завойовника-переможця і механічної (а-психологічної) людини тощо) і представляла їх у синхронічному (теоретичному) ряду як актуальні.

3.1.3. Жанрові пошуки панфутуризму нової генерації періоду

Доробок представників «Нової Генерації» відзначається неоднорідністю, оскільки часопис об'єднав давніх прихильників панфутуризму (О. Корж, Гео Шкурупій), «младофутуристів» (Гро Вакар, В. Вер, І. Маловічко) і симпатиків концепції Семенка (О. Влизько). Відвівши окремих розділ поетам «Нової Генерації» у хрестоматії «Український футуризм. Вибрані сторінки», упорядник М. Сулима був змушений наголосити на таких рисах поезики панфутуристів, як надмірний оптимізм і відносна актуальність низки творів [741, с. 201]. Ще меншою мірою доробок цього етапу представлений у дослідженні О. Ільницького, який розглядає спадщину лише найвизначніших представників [849]. Втім, художні пошуки «Нової Генерації» становлять невід'ємну складову панфутуристичного і, в чому буде легко переконатися, соцреалістичного дискурсу. Це зумовлює актуальність розглядуваного в нашій розвідці питання – особливості жанрових пошуків нової генерації періоду.

Домінантна тема «Нової Генерації» – відображення динаміки соціалістичного будівництва, титанічного змагання людини зі стихією (в тому числі урбаністичною, як-от завод, залізниця, аеро), подолання опору старого господарювання і старої психології селянина (цьому підпорядкований цілий тематичний блок у «НГ» під назвою «Футуристи на село») та міщанського побуту, мотив будівництва (розроблений у серії «програмових» віршів «НГ» під гаслом «Автодор»), наукової організації праці – НОП (термін А. Гастєва), загалом мотив технічного прогресу.

Твори на виробничу тематику якнайкраще відповідали теоретичній установці панфутуристів відображати живий соціальний процес, актуальні відносини між людиною і річчю, колективом і виробництвом, що загалом свідчить про паралельне розгортання і засвоєння низки концептів конструктивізму передусім у версії ЛЕФу (Львівського фронту мистецтв) і ЛЦК (Літературного центру конструктивістів). Об'єднавчими для панфутуризму в «НГ» і згаданих, спадкоємних щодо раннього російського футуризму, об'єднань, була ідея синтезу попередніх версій авангардизму, своєрідний панавангардизм, тобто

претензія на тотальність і концептуальну завершеність; зв'язок з виробництвом; ідея «доцільності та економії у мистецтві» [622, с. 185–186]; принципів а-психологізм. Відмінність в естетичних установках є очевидною при зіставленні рецепції такої проблеми, як місце художнього прийому і формального експерименту. Якщо ЛЕФ і ЛЦК культивували формалістичні пошуки, то «НГ» ставилася до них з осторогою («Всі засоби потрібні, але всіх їх треба провізувати» [532, с. 78]; «Треба новити ревізію засобів. Які наші й які не наші з точки зору функціональності, а не з точки зору естетики» [532, с. 80]), загалом зводячи до мінімуму власне деструктивні прийоми раннього футуризму (ономатопея, заум, агресивна тональність), що тягнули за собою ідеологічний шлейф «перехідної доби» і могли натякати на проблематичну «спадщину» італійського футуризму (останній офіційно був засуджений як профашистський). Наводимо самовизначення учасників «НГ» у 1928 р., яке демонструє позиціювання Семенківської інгрупи в колі «лівих напрямів»: «...«Новий Леф» є журнал лівого фронту мистецтва, а «Нова Генерація» – журнал лівої формації мистецтва, себто концепція, що базується на діалектиці лівого руху в його історії, програмах максимум і мінімум» (курсив редакції. – А. Б.) [282].

Тематика, добір явищ, монтаж, завдяки якому ці явища можуть «промовляти» [604, с. 53], природно, були визначені в «НГ» декларованим класовим «сприйняттям» (тобто ідеологією), а «матеріалізація мистецького твору» (композиція, образна система, стилістика і «жанристика») залежали від технічної майстерності письменника [604, с. 53]. Відтак свідомою робота над цілим рядом нових жанрів підпорядковувалася ідеологічному завданню і не становила формалістичної самоцілі у панфутуризмі «НГ», адже якщо «в художній літературі жанр має тенденцію відриватись від виробничого (первісного) наставлення й утворювати конструктивні канони, у фактографії поняття про жанр має характер відносний і раціональний» (курсив мій. – А. Б.) [647, с. 38]. Робота в межах таких усталених у літературі жанрів, як новела (монотематичний концентр), роман («многочентр»), памфлет, і нових – лозунг, марш, репортаж, – була єдиним з напрямків мовної діяльності взагалі – наукової, публіцистичної, практичної, себто живої, і літературної [532, с. 76].

В аспекті літературної діяльності «жанристика» якнайповніше демонструвала процес «перерозкладу» фактур мистецтва, і як результат у журналі – творчій лабораторії – постала розбудова універсального «середнього стилю» («...Низький – це О. Вишня, високий – це Хвильовий. На стику між ними відбувається організація живої мови. Ми повинні цьому допомогти» [532, с. 79]), – де-факто ці пошуки були самоочевидним «лівим» експериментом. Як уже говорилося, ця ідеологічно-естетична «подвійність» є знаковою рисою футуризму в колі авангардистських напрямів.

Образ робітничого міста (Донбасу, Кривбасу) є провідним у більшості поетів «НГ». Особливою рельєфністю він відзначається у віршах О. Коржа й І. Маловічка. Проголосивши ще у 1927 р.: «Про місто / Співати тепер так модно. / Співайте / Хто хоче там / А я / Ще вірніш став від сьогодні / Степам...» [352, с. 16], – Олексій Корж, подібно до О. Влизька, повністю не зміг подолати ліричну емоційність у віршах, на потребі витіснення якої щоразу наголошували теоретики «НГ», але засвоїв тематичну (=ідеологічну) орієнтацію часопису: «Сгеліться ж / погустіш рейки / руйнуйте / кубла хуторів. / : Це не мої – / футуристські витребеньки – / це замовлення / наших днів» [351, с. 16]. Усе частіше підступаючи до виробничої тематики, молодий поет заторкнув верхарнівську тему урбаністичного монстра: «...З нор, / з льохів / до дня вилізли / і взяли в руки / : камінь. / Сновигаємо / в павутинні риштовань / – цемент / цегла / : труд. / Вирослає / за будовою будова / з-під наших / рук... Ми / скріплюємо / цеглину з цеглиною / так: / що вам / лорди / не розмочити їх слиною / скажених / собак!...» [348, с. 24–25]. Як можна побачити з цієї розгорнутої цитати вірша 1929 р., популярний мотив робітничої поезії («кто был ничем...» – «з нор, льохів вилізли...») провокує образний шаблон «будівництво-мурашник», «люди-комахи» і утворює неминучу конотацію «розмочувати слиною», завдяки якій натуралістична конкретність призводить до розлогої алегорії. Подібна натуралістична алегорія властива і початківцю Г. Безбородькові у вірші «Шахтарське»: «...Снаги / – удар. / Сили – / удар... / Кров твою / з надр твоїх / висмокче шахтар!» [54, с. 5–6]. Напевно, звернення до цього формального прийому є не випадковим.

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

Опозиція «капіталістичного Заходу» (лорди) і «робітничих кварталів» молодій республіці в поезії О. Коржа (або Ллойд Джорджа, Куліджа, Нью-Йорка, Парижа – і десятилітньої, зміцненої країни Рад [536]), поглиблена ідеологічна опозиція «ми (трудящі)» – «він (халтурник, п'яниця)» з обов'язковою згадкою Чемберлена («...і як ти пропиваєш години, / б'єш у су-сіда вікно, / то ти не єдиний – чемберлен з тобою / в одно» [495, с. 8]), взагалі, умовні номінативи, знаки масовано створеного ідеологічного комплексу («друзі» і «вороги» Рад), які ми рясніють твори переважно молодих представників панфутуризму, можуть викликати в пам'яті принцип антитези традиційного реалістичного вірша («Каменярі» І. Франка, «Досвітні огні» Лесі Українки тощо). Отже, крім панфутуристичного мотиву машинізації і потягнень до тоніки, удосконалення жанру *функціонально-виробничого вірша* у випадку О. Коржа, одного з найбільш талановитих панфутуристів, полягає у «пригадуванні» типово реалістичних композиційних принципів. Як вважає Є. Еткінд, «починаючи з реалізму можна говорити про те, що відокремленість елементів-складників слова подолано, що все семантизується, проймається смыслом, а сам смысл став стилем і звуком» [247, с. 237]. Ознаки реалізму у розглянутому вірші О. Коржа доведені до повтору, коли прийоми реалістичного письма прочитуються не як елементи «культурного коду» (у бартівському розумінні [50, с. 44–45]) на тлі нової текстури, але як несвідоме надуживання звичними літературними шаблонами за умови витіснення психологізму та емоційності «пасейстичної» лірики. Потреба нормативності як ідеологічної установка просочується у більшість текстів панфутуристів («Ні» показовим може бути вірш І. Гаденка, в якому декларовано *люб* «повної утилізації здібностей, сили» (курсив мій. – А. Б.) [139, с. 21]. Ще більшою мірою це стосується лірики О. Влизька 1927–1930-х рр., що неухильно прямує до канонічних жанрових форм [688, с. 213]. Пошуки «нормативів» видаються особливо цікавими у контексті творення нового соцреалістичного канону, який спиратиметься на оголений (завдяки панфутуристам) «квістяк» формальних прийомів і семантичних опозицій старого реалізму, повертаючись на початку 1930-х рр. від функціонального мистецтва до «утвердження «краси» як принципу і «стилю»...

[10, с. 8]. Відтак важко погодитися з думкою В. Агеєвої, що «теорія [соцреалізму] була мертвонародженою» [2, с. 182], – адже соцреалізм закріпив і по-своєму використав цілу низку практичних досягнень футуризму.

Нетрадиційне вирішення виробничої теми І. Маловічком, на тлі становлення зазначеного соцреалістичного шаблону в ліриці, надзвичайно показове, оскільки цей автор найкраще засвоїв принципи образотворення ранньофутуристичного вірша: «...Немов місто / обплутало йому круг шиї / тротуари, / рейки / і дріт»; «Містові – вчорашньому, / нерухомому, / мертвому – / витягнутому з-під сміття – / – хмизу – ринв; / протиставлю динаміку кадрів Вертова, / що я їх відчув / і визубрив... Асфальтять вулиці. / Гарячі дні, / крутять, / як циган, / сонцем по околицях. / Автокефальний собор – / комунальній лазні / дегенератом / безлобим / молитесь...» [478, с. 4–5]. Декларативність вірша увиразнює роботу поета на формальному рівні, при цьому смисли раннього етапу футуризму (місто-спрут, спалить музеї і бібліотеки) завуальовані під вагою соціально значущого, тобто виробничого й урбаністичного прогресу. Залишкові ранньофутуристичні тенденції можна зустріти не лише у Маловічка, а в багатьох поетів «НГ», які свідомо торкалися теми «автодору» або «аеровірша» – таких близьких для естетики кверо-урбанізму (див., напр., поезії Ю. Палійчука «Марш автодора», М. Гаска «В ангарі» [741, с. 209, 217], що є тематичним віддзеркаленням більш раннього «Аерокорану» Гео Шкурупія [811]). Натомість формалістичні експерименти в масиві виробничої теми – рідкість. В іншому вірші І. Маловічка, «Промисловість і мистецтво», автор вдається до відомого футуристичного перерозкладу слів, досить сміливого технічного засобу в контексті синтетичного жанру (промова, віршований репортаж): «Пробіжать: – / не міщанка, / а авто зробленим / рухом / й шахтарі / на вело в трусах, / а замість поезії / надхнення – духа – / ПОЕЗІЯ САЖОТРУСА / САЖОТРУ / САМ». Експериментальний твір І. Маловічка «Хлібозавод» був об'єктом жвавої дискусії на виїзних читаннях у містах Донбасу. Тема машинізації і навіть урбанізації села («Щоб / взавтра / на степах / хлібний / Рур / З небосягами, / скверами / й трубами. / Крутіться ж / вихром, / трієри! / Відвівайте / дрантя / з піль! / У-р-б-а-н-і-з-у-в-а-т-и – / прерії!!

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

/ По / призначенню / творчий / граділь!» [479, с. 24]) викликає як емоційну підтримку («переключення з літератури на економіку – зайвий доказ доцільності футуристичної функціональної поезії» [559, с. 72]), так і не менш емоційне заперечення суцільності теми машини в сучасній ліриці. Досвід спілкування з живою аудиторією, відбитий у протоколах засідань співробітників «НГ» (переважно 1929 р.), засвідчив низьку культуру робітничих міст і поселень, традиційне естетичне очікування «ліричних тем» від «поетів» і полемічну установку щодо функціональних творів: «Горлівка... абсолютно відстала культурно, але все ж функціональні речі дійшли. Біда в тому, що публіка поставилась до нас не як до робітників культури, а як до політробітників» (курсив мій. – А. Б.) [531, с. 73]. Остання рефлексія учасників акції видається особливо вагомю: панфутуристи, зафіксувавши низький культурний рівень аудиторії, стали свідками наслідкового розщеплення соціальних ролей (літробітник і політробітник), яке вони намагались подолати ще на зародковому етапі – формування в ранньому модернізмі диференціації естетичного та ідеологічного (і відповідних «ролей» «масок» митця). Але ж ототожнення «поета» з «ідеологом» могло виникнути тільки в результаті культурного виростання над естетикою художньої спадщини (реалізму, модернізму), до чого робітнича публіка не була готова також і в силу психологічної інерції (як тут не згадати О. Блока з його неприйняттям заперечення класиків футуристами, опущеного в безкультурні «народні маси»?..). Звідси, у 1929 р., на шістнадцятому році існування футуризму, група «НГ» робить висновок про неможливість відмови від літературного навчання і від використання структури як застосування впізнаваних для читача літературних форм. Це можна розцінювати як колізію панфутуризму, яка подібна ситуація нерозуміння не стояла перед більшістю авангардистських напрямів, принаймні на певному етапі. Екстракція стала суперечливим теоретичним питанням, обговорюваним в «НГ», і реалізувалась як у частковій експлуатації старих жанрів (при зміні ідеологічної установки), почасти при творенні гібридних форм (роман-репортаж, кінороман), так і на рівні цитації (про що мова далі).

Смислова опозиція, що її знаходимо у багатьох творах представників «НГ», є характерним засобом структурної організації вірша на соціальну тематику, адже основні кампанії / акції пан-футуристів у «НГ» набували ознак антиномічності в таких «серіях» часопису, як: «Футуристи в атаку на Зеленого Змія», «Ревізія Шевченка», за гігієну думки і праці, у прикладних гемах (про продуктову картку [330], про «неправильну лінію нашої кооперації, яку може ліквідувати лише частка радянського апарату» [331] тощо). Функціональні вірші, як правило, опрацьовують ситуацію / проблему злободенного характеру. Приміром, Гео Коляда в «еластичній поемі» під назвою «40?» обирає об'єктом трагічну побутову колізію – смерть п'яного безробітного під трамваєм. Крім ідеологічної схеми, визначеної антиалкогольною кампанією (промова безробітного, нарікання на вбоге життя, посилені традиційною опозицією «імущих» та «неімущих»), твір має формальний експеримент: будується за допомогою градації об'єктних планів, на чергуванні композиційно-мовленнєвих форм (побутово-урбаністичний малюнок, ліричний відступ, «ода» ногам, що «носять людину»), за умови розгалужених метафоричних конструкцій, образних аналогій («петитними губами кричать газети...», «працюють легені мов турбіни гідро-електричної станції... Людина поводить себе, як зіпсута машина...» [344, с. 7]) і поєднання рис агітаційного і сентиментального вірша («Будуть чудесні настрої / – зникне горілка / Щастя буде так багато, як води у морі, / озерах та ріках!» [344, с. 9]). Якщо говорити про «літературу факту», що має безпосереднє відношення до функціональної лірики Гео Коляди, то життєвим фактом для поеми могла послужити газетна нотатка або реальна ситуація, втім, ідеологічна «обробка» функціональної теми («пияцтву бій») неминуче спростила її вагомість. І для сьогоdnішнього читача «фактичне» (реальне) відповідатиме не актуальності (ідеології), але достовірності життєвого факту 1920-х, «життєбудуванню», за визначенням представників «Нового ЛЕФа» [785, с. 21]. Роль таких орієнтирів виконують пердусім топонімічні координати, спеціальна термінологія, деталі міського побуту, взагалі, ті історично-звичаєві структури, що згодом безповоротно відмирають, поступаючися місцем новим: «Близько заводу магазин «Державного Спирту»,

продаж горілки 40?!»; «Сьогодні брук Лібкнехта заливають асфальтом. / Селяни прибули на працю цю. / Вони хочуть заробити на зиму, / прибути з грошима до жінки, дітей... Ноги в онучах, порохняві...»; «№ 7 трамвай, / від Люксембург до Міського парку. / П'яні всюди, за містом, у місті...» [344, с. 7]). Вагомість таких знакових компонентів стала очевидною для представників концептуалізму 1990-х [196]. У віршах Гео Коляди вони виступали як часопросторовий каркас ситуації.

(Розглянутий вірш також наводить на думку, що теоретично плідні поняття «література факту» [785, с. 11], «літературного факту» [604, с. 53], «фактографії» [647, с. 38], як і центральне в літературознавстві ХХ ст. поняття «стиль», з часом змінюють семантичне наповнення (на чому наголошував Ю. Тинянов у відомій роботі [725]). Відтак недоцільним сьогодні виявляється застосування традиційного критерію «актуальності» [741, с. 201] до текстів історичного авангарду, оскільки актуальність – вибір теми – ідеологія у панфутуризмі нерозривні, на відміну від інших художніх систем).

Наступний приклад «зниження» і «падіння» ідеологеми («за гігієну в соціалістичному суспільстві») у зв'язку з втратою референта в сучасному суспільному житті знаходимо у творі Гео Коляди «Повема про те, як стати вродливим, мати у жінок поспіх і бути щасливим». Змальовуючи образ «начищеного» денді («Він блискає зубжемчугами, / веселий і має блакитну краватку / і має сорочку з обшлагами / чистішу за гігроскопічну вату! / і ніколи канал уст / він не забруднив жовтим матом. / У нього шляхетний рух, / хоч і родивсь свинопасом. / Він чита Семюел Франка, / знається в укрлітературі / і цитований мяч жбурля, як жонглер на клавіатурі...» [343, с. 33]), автор-ідеолог не вдається до застосування культурного коду, розгорнутої літературної цитати, яка вступає в опозицію до побутової рефлексії: «У нас «благородно»: штовхнути у бік і розчавити пальці, / плюватися туберкульозно / кривавим матюком на плаці...», – а за рецепту гігієни – «спорт – ніякого театру!» – і відвертого заклик: «Так мийте ж руки перед обідом / І не колупайте пальцем у носі! / За це ніхто Вас не покара Сибіром, / і не пішле на Сибірський острів!...» [343, с. 34]. Ідеологічний рівень у цьому вірші значно ширший, у порівнянні з попереднім текстом, адже тут

гітськи побуту конотується з мотивом фізичних репресій кінця 1920-х рр. і, можна сказати, «подавляється» її додатковим смислом. Відтак сам текст Коляди має зародки можливого прочитання не лише як «агітка» (при збереженні цілісності ідеологічного модусу), але і як рефлексія з елементами автопародії і соціальної інвективи з невдалим іронічним мотивом «покарання». (Проте напівусвідомлення функції іронічного коментаря, на тлі велесмовної риторики та образу денді, неодмінно виявила б репресований страх – якби ми звернулися до психоаналізу).

Підсумовуючи жанрові пошуки представників «НГ» за два роки, О. Полторацький відзначив: «...Ми гостро відчуваємо в своїй роботі соціальне замовлення, а раз так – гостро орієнтуємося на конкретне завдання: сьогодні написати експеримент до «Нової Генерації», завтра – масовий нарис або функціональну поезію до найпоширенішої газети» [605, с. 16]. Подібна адаптація публіцистичних жанрів (або гібридних, яким, наприклад, вважався «експеримент» як спроба нового формотворення) в художньому дискурсі панфутуризму неминуче впливала на характер лірики: тяжіння до газетного метафоричного шаблону, що визначає відносну легкість сприйняття, фіксування виробничих реалій і процесу, документалізацію життєвих фактів.

Таким вагомим фактом художнього дискурсу кінця 1920-х стає соцзмагання і виконання державного плану, що осмислюється Гео Шкурупієм у вірші «Десятий», Ю. Палійчуком у «Промові про змагання», Гро Вакаром в «Уривку з промови на диспуті Кому? Потрібне? Мистецтво?», І. Маловічком у вірші «МЮД» (присвячений XV річниці Міжнародного юнацького дня) і, частково, у «факто-поемі» Віктора Вера «1919-й».

Жанр промови передбачає умовного адресата, полемічне загострення, соціально спрямовану проблематику. Прикметною особливістю таких творів є наявність, поруч з виробничою, суспільної теми я (митець) і суспільство і, відповідно, роздуми над новим характером заангажованості митця: «...В умовах змагання / поет – не менше, ніж монтер чи механік...» [568, с. 3]; «...А я / кілька своїх рядків найгірших / про якусь забрьохану шахту / не проміняю на десятки віршів / про найкращі в цілому союзи ландшафти... Нам – / про розкромсаний / вздовж і впоперек / врубамі / не про блакитний, / про кам'яновугільний /

футуризм плюс урбанізація всієї країни

Донбас!» [115, с. 3–4]. Природна опозиція «творець» – «монтер і механік», характерна для панфутуризму, тут ускладнена реліктовим і найбільш улюбленим мотивом раннього футуризму – опозицією нового мистецтва до пасеїзму як прояву міщанських смаків сучасників. У цьому зв'язку особливо помітною наснаженістю відзначається промова 1927 р. Георгія Шкурупія, в якій можна побачити відбитки полемічних статей цього ідеолога «Семафора в майбутнє» (пригадаємо хуліганський виклик «Невиданный поединок» [541]) і взагалі одного з найпродуктивніших футуристів (див. [340]). Адресати «Ювілейної промови» – сучасники Шкурупія (Куліш, Досвітній, Горький, Маяковський). Останні два стають об'єктами футуристичного глузування як представники російської великодержавної ідеї: «...Пролетарський письменник / Горький / Од презирства / (з княжого столу / олімпійської горки) / себе українцям читать / не дозволив... [Маяковський!] згубили ви / інтернаціональні гасла... / З газетних гранок / і з трибуни «Лефа» / ви прокричали / про російську мову, / а ми / вважаємо її за полустанок / великого революційного рельєфа...» [815, с. 19–21]. Образні та ритмічні засоби організації цього полемічного вірша є вдалою транспозицією поезики В. Маяковського. Не відомо, в якій мірі Шкурупій був знайомий з творчим кредо російського поета: «...Товарищи, / бросим / замашки торгашьи – / – моя, мол, поэзия – / мой лабаз! – / все, что я сделал, / все это ваше – / рифмы, / темы, / дикция, / бас!...» [491, с. 155], – але вільне застосування поезики, включно з ампліфікацією чужорідних для поетичної системи Шкурупія конструкцій (*материй футурист, мочив перо в атрамент з фарб, піжонистий селяк*), свідчить не про «недороблені напівфабрикати», як вважає І. Качуровський [317, с. 136], а про свідому стилізацію на кількох рівнях: 1) прямого цитування, 2) натяку на образний ряд інших творів, 3) нагадування про чужу (зокрема Маяковського) естетику – передусім ритмомелодиці. Стилізація Георгія Шкурупія включена до промови-памфлета і через те набуває рис ідеологічного «викривлення», карикатурності, пародії, як, врешті, і полемічні статті цього панфутуриста. Що дає підстави розглядати її також у контексті ігрових форм історичного авангардизму. (Взагалі поезика Шкурупія варто осмислити в аспекті футури-

стичної стилізації, про що може свідчити «чистота» технічних прийомів, включно із застосованими в «заумній» ліриці (див. [813]), – явище, не характерне для творчої еволюції, наприклад. М. Семенка).

Взірцеві варіанти промови в «НГ» мають виразне функціональне навантаження і наближаються до *агітаційного вірша*, як, напр., поезії Л. Зимного з проблемою «нових кадрів»: «Щоб був / солдатом інженер на заводі / в боях за промплян, / щоб вів бригади сам там, / а не запливав / у «неутральні» води...» [278, с. 3]; з гостро виписаною темою обивателя: «Раднарком і Політбюро – / не чудотворні ікони; нічого – молитись їм / про своєчасне устаткування / на приватних квартирах / соціалістичного комфорту, / і одночасно / видурювати в Церобкопі зайву пару галаш... А коли жінка його / не дістане батисту на комбіне / зразу стане для його / помилковою / вся / наша торговельна політика...» [279, с. 10–11]. Сьогодні ці тексти мають безперечне історико-культурне значення завдяки концентрації побутових і соціальних реалій. Говорити про естетичну вагу панфутуристичної продукції необхідно виключно в зазначеному аспекті значущості факту і доцільності функціонального впливу на читача, що відповідає засадам панфутуризму як метамистецтва.

У цьому зв'язку зупинимось детальніше на зразковій, у певному розумінні, поезії М. Скуби «Правда» №4430», об'ємний фрагмент з якої доведеться зацитувати («агіткові» твори практично не представлені в хрестоматії М. Сулими, оскільки автор, вочевидь, керувався критерієм поміркованого естетизму людини кінця ХХ ст.): «...більше уваги проблемі / текстильної сировини! / щоб мати норми / завантажень / повні / – дорогу / закавказькій бавовні! ... в районі / луганського і баку, / і в округах – / ширванській, і в луганській, / і в пермі... організуються: / нові / городньо-молочарські, / зернові – / радгоспи... робити – вкупі, / а дихати – / нарізь, / – не нам! / ... – дамо / мінеральне угноєння / ланам!» [669, с. 5–7]. Газетний репортаж, оформлений як вірш, таки вартий уваги дослідника, адже в цьому тексті телеграфна мова новинарської колонки помножується «витягами» із заголовків (газети «Правда» №4430?), утворюючи свого роду функціональний колаж, різновид ужиткової лірики доби соціалізму. До подібного прийому (як структурного компоненту

«промови») вдаються також інші представники «НГ», напри-
Л. Зимний: «СРСР – індустріальна країна. / ... Дніпрельстан,
металургійні комбінати, / нафта – Баку, нафта – Урал. / Дер
лінії / через океани й материки, / трактори й комбайни / замість
/ ципів і рал...» [279, с. 11]. Занепокоєння проблемою денотації
про яку писав Р. Барт [47, с. 293] і яка була актуальна вже у
кверофутуризмі (що демонструвала установка на урбаністичну
тематику), сягає тут межі, оскільки вже саме називання (явни-
подій, реалій соціального життя) ототожнюється з літератур-
ним фактом. Це явище має певні аналогії з фотографією у сюр-
реалізмі, яка подає «досвід природи (і соціуму. – А. Б.) як ре-
презентації, фізичної матерії як письма» [390, с. 119], намагаю-
чись його систематизувати за допомогою колажу фраз. Відста-
де-психологізація, декларована панфутуристами, перетворюєть-
ся на відчуження (не плутати з «очудненням» В. Шкловсько-
го!) тексту від автора, який тільки трансформує енергію
колективного «ми». Цей маленький вірш М. Скуби може також
розповісти про подальшу долю експериментів з денотацією у
літературному дискурсі. Колажна техніка (М. Семенко волів на-
зивати її «монтажем»), що витісняла психологізм, була неприй-
нятною для дидактично спрямованого соцреалізму. (Свідчен-
ням тому може бути збірка П. Тичини «Чернігів», прохолодно
зустрінута критикою, адже прийом колажу й аплікації номіна-
тивів посідав у ній значне місце, створюючи свого роду полі-
фонію «мов», що давало підстави для розбіжних критичних тлу-
мачень). Відтак різновид подібного функціонального вірша був
«затаврований» у 1930-х як агітка. І експеримент з номінатива-
ми продовжився лише в соц- і поп-арті 1990-х [68].

На тлі відносно вдалих виробничих спроб окремі представ-
ники «НГ», приміром, О. Корж у віршованому «Колгоспному
романі», усвідомили потребу сюжетності й документалізації –
як основних засобів витіснення традиційного ліризму. Але
міркування про розмах виробництва у цього поета, як правило,
патетично узагальнені і, знову-таки, алегоричні, як і в тра-
диційній реалістичній ліриці: «донбасе! ти пляму лишив в
історії. / довів машини дерево терти. / чому вугілля потрібні
тонни / не викинув з шахт наверх ти? / ну так. це було в 21 рік
(холодом руїни дише ця дата). / повернувся ліс до холодної

індустрії / суворим лицем, бородатим...» [349, с. 9], – і мають виразний спогадувальний характер. Цей потенціал мемуариста, після тривалих шукань, О. Корж почасти реалізує в «Першому етапі (матеріялах до історії літературного побуту)», відрефлексувавши не тільки соціальні перипетії кінця 1910-х – середини 1920-х років, але й характер моди, побутових смаків, уподобання тогочасної «літтусівки». Маргінальність ліричного і почасти інтимного спогаду в системі жанрів «НГ» була очевидно, через те він був охарактеризований у «Змісті» часопису зразком «розробки історії літературного побуту як певного жанру літератури факту» [282, с. 3]. Практика мемуару – документального жанру, що реконструює історичні й побутові факти, «наскрізь підкорений матеріалові, і людина тут живе не сюжетною динамікою і романними ситуаціями, а хлібом, повітрям, ділом, думкою, – словом, реальним, а не умовно-художнім життям» [172, с. 135], а також як історії літпобуту, була не надто інтенсивною в «Новій Генерації». У зв'язку з останнім можемо згадати репортаж О. Мар'ямова «Амур з пропелером», який містить роздуми про сучасний літературний побут [484, с. 11–12] і оповідання з елементами репортажу Л. Чернова «Цивілізація» [780, с. 33–34]. З-поміж гібридних жанрів фактографії домінував нарис, «відчит» (про виїзні виступи футуристів) і «дописи» як максимально документалізовані нариси, з переконливою подачею фактів, а також літературний і фоторепортаж, репортаж-допис.

Жанр *репортажу*, будучи одним з провідних у «НГ», відбирав потребу нового покоління осмислювати швидкі зміни в різних ділянках виробництва, як-от розбудова гідроелектростанції (Д. Бузько, Гео Шкурупій «Старим Дніпром в останній раз»), шахтне виробництво (О. Полторацький, Дан. Сотник «Донбас на півдорозі»), досягнення аеровиробництва (О. Мар'ямов «Амур з пропелером», О. Полторацький «Сім годин у повітрі»), загальна картина соцбудівництва у подорожніх враженнях панфутуристів (О. Мар'ямов «Лист із Персії»; О. Влизько «Аеро і верблюди» – останній використовує форму репортажу як ігрову, пародіюючи піднесено-романтичний наратив української прози XIX ст.; вірш репортажного типу І. Маловічка «Одеса – Харків»). Основні риси літрепортажу, на думку

редакції, такі: «Установка на змонтований факт, незвична обра- зовість, міцні способи емоційного впливу та закінчення агта- ційного порядку, що логічно впливає з поданих фактів» [282, с. 3]. Більшість згаданих репортажів мали напівліричний ха- рактер і, крім фактичного, референтного, матеріалу, були ускла- нені авторськими відступами, додатковими коментарями і навіть цитаціями, що дає всі підстави розглядати їх як гібридні, складні форми напівхудожнього-напівпубліцистичного характеру.

Коментуючи літрепортаж О. Полторацького «Пересторога» про аероманеври над Києвом у 1928 р., редакція відзначала як новий позитивний принцип поезики – «часткове використання деяких мотивів з інших творів» [282]. Прийом цитації (С. Вої- нілович у відомій статті «Теорія екструкції» окреслює це яви- ще як опанування «культурними тематичними елементами» які «за характером своєї сугестії наближаються до тематичних елементів факто-монтажу, а тому вони мають переваги остан- нього щодо побічних шкідливих ефектів мистецьких творів» [134, с. 37]), свідомо культивується панфутуристами як один із засобів «перерозкладу» фактури старого мистецтва, а також як ігровий компонент «стилізації» (згадаємо «промову» Шкурупія) і «впізнання», яке є прийомом екструкції. Літературний факт (цитація) розглядається в цей період панфутуризму як співмір- ний (хоч і не рівноцінний) щодо життєвого факту. Відтак події, подані в репортажах, а іноді і цілі мовленнєві структури, мо- жуть конвертуватися на правах автоцитати в роман, що спосте- рігаємо зокрема у відомому творі Гео Шкурупія «Двері в день».

Роман як політематичний твір став однією з гострих про- блем в обговореннях учасників «НГ». Але в підсумку, сьогодні- ми можемо говорити про незначну кількість «новогенераційних» романів: згаданий твір «Двері в день» Гео Шкурупія, «фігу- рний роман» «Ведмідь полює за Сонцем» А. Чужого, ківороман Л. Скрипника «Інтелігент», роман-репортаж Д. Бузька «Голди- дія». «...З плином часу стало ясно, що революційна література – за гамбурзьким рахунком – авангардистського роману не створи- ла», – підсумовує експериментальні пошуки 1920-х російська дослідниця [58, с. 59]. Складність роботи в жанрі роману поля- гала в усвідомленні панфутуристами інерції попередньої тра- диції, адже він розглядався окремими літугрупуваннями як

вершина реалістичної белетристики («ВУСПП обстоює реалізм: пролетарський, динамічний і синтетичний (що їх всіх можна об'єднати під однією назвою: сімейний реалізм); на практиці це значить виробляти романи» [647, с. 37]). Виступаючи проти психологізму і «сімейності» («Сім'я і кохання мають стати для нас заборонені теми» [647, с. 38]) як знакових рис роману, панфутуристи зосередили увагу на проблемі співвіднесення сюжетності і публіцистичності, монтажу і ритмізації структур як засобу оформлення фактів, а також на питанні інвазії «гібридних романних жанрів (кінороман, кінорепортаж) у кіномистецтво (адже, як вважає М. Семенко, колишній редактор ВУФКУ, «криза росту вимагає кинути шкідливу думку про літераторів, які начебто мають врятувати кіно своїми з необхідності халтурними «художніми» сценаріями для «художніх» фільмів. Цей небезпечний шлях вуфку заводить в залежність наше кіно від сучасної літератури, яка в сучасному своєму стані сама не стоїть на потрібному якісному ґрунті» [533, с. 63]) і витісненні психологічної п'єси жанром *ревію*, що відповідає своєю фактографічністю й динамікою зв'язку між глядачем і драматичним дійством соціальним запитам сучасності [710]. (Відома антикулішівська і, згодом, антикурбасівська кампанія, яку проводила «НГ», не в останню чергу визначалася полемікою щодо ролі драматурга («творця» чи «конструктора») і режисера (деміурга-диктатора чи одного з організаторів свідомості глядача)).

В якій мірі представникам «НГ» вдалося «розхитати» структуру традиційного роману? Шукаючи шляхів змішання фактур, Д. Скрипник звернувся до кінороману, оздобивши твір широкими ремарками (частково цей засіб буде застосований Ю. Яновським у «Майстрі корабля»), але, незважаючи на введення біографічної векторності, у читача лишається від тексту відчуття напівсирого літературного матеріалу. Більш досконалим є експеримент з фактурами Гео Шкурупія в романі «Двері в день», але, на думку представників «НГ», цей твір лише частково відповідав панфутуристичним настановам, оскільки, як висловився культуртрегер М. Семенко, Шкурупій виходив у романі «від літератури з великої літери», а не від життя, не з фактографічної настанови [532, с. 78]. Безперечним здобутком Гео

Шкурупія сьогодні можна вважати свідому інтертекстуальну роботу на композиційно-мовленнєвому та образному рівнях. Це споріднює пошуки Шкурупія з експериментами в жанрі оповідання Влизька, якого приваблювали і маніпуляції з відомими літературними сюжетами, і пародіювання з травестуванням, включно «застиглих» наративів конрадівського кшталту (див., напр., оповідання «Експериментальний депутат» [130], «Сфінкс» [131], оповідання з елементами репортажу і рефлексії над сучасним побутом «Аеро і верблюди» [129]). Цікаво, що плідні пошуки формотворчих засобів характерні для обох письменників і в ліриці, і в прозі, що свідчить про глибоке відчуття літературних фактур і життєвого матеріалу, обов'язково сучасного, до якого зверталися згадані панфутуристи.

Роман А. Чужого «Ведмідь полює за Сонцем» (як і інші твори цього автора, вміщені в «НГ») мають ознаки параболічності і літературної загадки. Фабула роману ледве проступає, даючи можливість для рефлексії умовних персонажів – Ведмедя (дитини-філософа), його батьків, епістолярного співрозмовника – над побутовими, соціальними, а здебільшого екзистенційними питаннями («чи можна розкласти формулу людини?», «чи можливо через листування цілком викрити людину?», специфіка кохання тощо), з обов'язковим пантеїстичним ухилом (див. [600, с. 64]). Брак фабульності (поруч з наростаючою енігматичною інтригою) зумовив актуалізацію принципів ритмічно-графічного оформлення тексту. Як відомо, його частина була подана як поезомалюнок, що, однак, не наближає роман Чужого до синестетичних творів Сандрара і Делоне, адже фігурки тварин, в які «запаковано» текст роману (своєрідна заманка жанром примітиву), не дозволяють одночасно сприймати візуальний і вербальний плани. Тому власне графічний експеримент, на наш погляд, був невдалим. Втім, жанрові пошуки, а їх можна охарактеризувати як напрям до синтетичного романного жанру, в якому осмислювалася дія біогенетичного закону на матеріалі зростання однієї людини, – свідчать про оригінальний прозовий потенціал автора. Аналогічний пошук синтетичного жанру в цей час подав Валеріан Поліщук у «Козубі ягід» [210, с. 20–22]. Експерименти в романному жанрі обох представників історичного авангардизму неможливо охарактеризувати

ти як власне «формалістичні» (в розумінні ОПОЯЗу), оскільки обидва твори претендують також на деконструкцію світогляду.

Жанр ревію, обговорюваний на засіданнях «НГ», присвячених проблемам театру, не був практично оформлений. Пошуки в цьому напрямі, припускаємо, продовжив після розриву з панфутуристами Кость Буревій, з-під пера якого з'явилися три «ревії», в яких обігрувалися домінуючі панфутуристичні мотиви і семантичні опозиції, що, як ми побачили з розгляду лірики, вже набували ознак соцреалістичної нормативності. Пародійність ревію (як і образу Едварда Стріхи – віддзеркалення панфутуристичної поетики, доведеного «до стилістичного абсурду» [247, с. 181]) дає підстави розглядати драматургічну спадщину К. Буревія також у дискурсивному просторі «Нової Генерації». Подібні «ризиковані аналогії» насправді можуть бути надзвичайно плідними у подальших літературознавчих розвідках. Адже до висновків про значення панфутуристичної практики, зроблених М. Семенком ще у 1929 році, варто прислухатись і сьогодні, осмислюючи естетичний доробок 1920-х рр.: «За 15 років нашого існування ми теж помітили, що вся культура йде вслід за нами – коли розуміти під культурою різні літературні й мистецькі групи й організації, що були чи є зараз в українській культурі. Ми не бачили жодного випадку, щоб хтось знайшов якісь інші шляхи чи здобутки, якими й ми могли б користуватись. Навпаки, нас *повторюють*, нас *наслідують*, нас *ревізують* з точки погляду спрощення наших позицій, нас *навіть мавпують*. Але що це доводить? Щоб ми оточили себе китайською стіною? Нічого подібного! Широко відчинити двері – хай беруть і хай вчаться...» (акцентування автора. – А. Б.) [532, с. 78]. Трансформація панфутуристичних мотивів і образів у соцреалізмі, пошуки в напрямі цитації та автоцитації (і, відповідно, автопародії), розширення жанрової системи за рахунок уважного вивчення факту – побутового, літературного та ін., «змішання фактур» за рахунок інвазії публіцистичних жанрів у художні, художніх у науковий дискурс (передбачалась, наприклад, заміна традиційного роману проблемною монографією, індивідуальної роботи – колективною [647, с. 39]), – всі ці пошуки свідчать про справді вагомий внесок панфутуризму новогенераційного періоду в літературу першої половини ХХ ст. [195].

3.2. Ігрові форми в дискурсі футуризму.

Міф про Едварда Стріху

Пошук синтетичних жанрових форм (ревфутпоема, кабле-поема, поезофільм), у тому числі «винахід» графічної поезії (поезомалярства), зумовлений концептуальною настановою авангарду на прискорену психічну еволюцію нової людини. Водночас подібний «стрибок у майбутнє» нової людини запровадив принцип наскрізної естетичної гри – з публікою, качоном, сучасниками (членами іншої художньої інгрупи). На думку М. Шкандрія, «панфутуризм був не стільки теорією мистецтва і навіть стилю, скільки, скоріше за все, широкою історичною течією» [866, с. 154], – вже від 1922 р. з характерним, грайливо небезпечним підходом до актуальної ідеології. Коли ще було вільно проводити паралелі між теорією Марінетті та українським панфутуризмом, жартома коментуючи навалу «гнійної публіки», «беззубих» Зерових і Филиповичів.

Український футуризм демонструє свій ігровий потенціал як у шевченкоборчій тенденції (див. [296; 574; 778; 790]), яка підпорядкована деформації естетичного канону і в основі аналогічна деструкції еталону жіночості в авангарді; так і в міжгруповій діяльності, націленій уже не на внутрішні протиріччя культури, а на зовнішні чинники її формування (наприклад, полеміка М. Семенка з Л. Курбасом щодо левівських принципів у мистецтві). Останній аспект особливо показовий у відомій «Справі про труп» [684], карнавальний дискурс якої ускладнений біографічним міфом і антирекламою літературних конкурентів.

Гротескування (перебільшення хитрості і сили уявних «во рогів» футуризму і ленінізму – «неокласиків», ваплітян, символістів, «несплячого капіталізму»; перебільшення власної заповзятості і молодцюватості; агресивність «метафор з вусами»), цей загалом вагомий складник поетики авангардистського руху як дисгармонійної, «барокової» в своїй основі художньої системи, викликає ефект самонавіювання і публічну ілюзію панфутуризму як суспільного і «загальносвітового» руху, відкриваючи перед ним логічну концепцію функціонального, планового мистецтва, кітчу, що обслуговує ідеологію. Практика гротескування, «агресивна химерність», що постала як гра, набула

загрозливих форм під час літературної дискусії і згортання стильової поліфонії літератури 1920-х рр., адже «все «революційне» мистецтво, включно з пошуками бойчукістів, було потрібне режимові, коли творилося «нове життя» і «революційними» гаслами, наче знаменами, майданами, зразковими будівлями та усією розкішшю монументальної стилістики прикривалася далека від довершеності соціалістична реальність. Натомість уже пізніше, а саме під кінець 1920-х рр., з'ясувалося, що радянський світ – це світ дуже обмежений у власному виборі форм існування: щось середнє між «гуманізмом» та «фашизмом» сприймалося натоді за взірець прогресу» [92, с. 27].

В історії українського футуризму безліч цікавих літературних ситуацій та епізодів, що допомагають осмислити самотність цієї стильової версії авангардизму. Зокрема таким знаковим явищем є міф про Едварда Стріху. Для усвідомлення його полісміслової ваги в дискурсі авангарду мусимо звернутися до історії питання.

Біографія Костя Буревія, що дав життя найскандальнішому персонажу 1920-х рр., Едварду Стрісі, є маловідомим фактом. Проблема тут полягає не лише в т. зв. білих плямах, але в неточно прочитаних сторінках життєвого шляху. «Українська літературна енциклопедія», наприклад, демонструє в цьому випадку повне незнання біографічних і в тому числі літературних фактів: помилково приписаний псевдонім «Соколовський» замість Орлінський, відсутні ще два псевдо – Нахтеборенг і Варвара Жукова; роман з сільського життя «Хами» і книга тюремних спогадів «Мертві петлі» названі пародіями [239, с. 250]. «Історія української літератури ХХ століття», вже через 11 років, продовжує плутатися із псевдонімами Буревія, а згаданий роман наполегливо називає сатиричною п'єсою [337, с. 724]; навіть назва широковідомої скандальної радіопоеми «Зозендропія» (концептуальна в образотворчій системі тексту!) звучить як хвороблива «Зозентропія». Непоясненими нам здаються згадані фактичні неточності в підручнику для студентів-філологів після оприлюднення в «Українському Засіві» блоку матеріалів, присвячених «діалогу» між Семенком і Стріхою (на честь соєї річниці від дня народження Семенка), в тому числі спогадів доньки письменника Оксани Буревій-Яценко [108]. Певно,

намагаючись виправити сумну помилку, журнал «Січ» в 1994 р. зробив рімейк згаданого блоку публікацій [94]. Можливо, внаслідок цих дрібних, але в історичному контексті вагомих неточностей і виникає враження, «ніби щоразу постає перед нами інша людина» [337, с. 724], і історія продовжує грати з Костем Буревієм злий жарт, адже це один з небагатьох митців, розстріляних у справі Кірова в 1934 р., якого не реабілітовано (реабілітація 1957 р., про яку пише І. Драч, автор статті в «УЛФ», є фікцією, – посилаємося на лист доньки К. Буревія Оксани Буревій-Яценко до редактора журналу «Український Засів»: «Оту і помиляється Драч, коли в енциклопедії пише, що К. [остя] Б. [уревій] був репресований. Це були перші вироки про смерть, опубліковані у пресі. Влизько, Косинка і Фальківський були реабілітовані (навіть твори їх видрукували), але не К. Буревій. Лише тепер К. Буревія згадують Дзюба і Жулинський і збираються видати вибрані твори» [456]).

Першими спробами встановити історичну справедливість щодо передчасно викресленого з літературного процесу письменника був спогад Ю. Лавріненка [446], що має надзвичайну історичну вагу, й літературна сильвета цього ж дослідника у відомій антології «Розстріляне Відродження» [447, с. 380–386]. Ю. Лавріненко підійшов до постаті К. Буревія максимально уважливо, делікатно коментуючи факти приватного знайомства (1933–1934 рр.) і якнайповніше висвітлюючи образ Буревія-митця. Дослідник слушно зазначає, що К. Буревій мав «три різні життя»: професійного революціонера-підпільника, видатного діяча Розстріляного Відродження і життя міфічного Едварда Стріхи [447, с. 380].

Найповнішою літературознавчою статтею, присвяченою «розособленню» Костя Буревія-письменника на низку літературних персонажів (зокрема Едварда Стріху, хоча не менший інтерес становить і образ Варвари Жукової), можна вважати післямову Ю. Шереха до фундаментальної добірки текстів Стріхи «Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція» [794], що вийшла у 1955 р. в Нью-Йорку коштом дружини і доньки Буревія.

Ю. Шерех крок за кроком простежує етапи знайомства Буревія (в образі Едварда Стріхи) з Михайлом Семенком: від першої маніфестативно-нахабної телеграми 1927 року через «Ли-

ствання «Друзів» (налічує 18 листів) до написання Семенком «підробки» під назвою «Зозендропія» і прилюдної автоекзекуції Стріхи в одіозному журналі «Критика» в 1930 р. Тільки з моменту виходу у світ збірки «Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція» стало можливим вивчення колоритної постаті Костя Буревія-письменника, оскільки в цьому виданні об'єднані і фахово прокоментовані всі тексти Едварда Стріхи, включно з не опублікованими у 1930-х рр., внаслідок цензурної заборони, і з підробкою Семенка. Тим самим «Пародези...» розгорнули на решті спіраль авангардного дискурсу 1927–1930-х рр., запропонувавши читачеві вишукану і цілісну літературну гру, в якій оголюються принципи і тактичні прийоми пізнього футуризму. До цього оригінального, гостро полемічного, епатажного спілкування «двох» завдяки поліфонії тексту були втягнуті представники різних естетичних напрямків молодшої літератури: «хвильовисти», «неокласики», пролеткультівці, плужани та ін., – і саме в той час, коли літературна дискусія відгриміла і партія розставила всі крапки над «і» у таборі «попутників».

Коментарі Ю. Шереха в «Пародезах...» не позбавлені певної тенденційності, що проявилась у постійному наголошенні на виключно підривній діяльності Едварда Стріхи, політичній грі, свідомій свого можливого нелітературного кінця. Справді, неспокійне життя есера-підпільника (з 19-и років), що відбув три заслання (двічі тікав) і побував у 68 імперських тюрмах і одній більшовицькій, очолив Поволзьке повстання і до 1922 р. зберігав чітку лінію «меншості» (до розпаду ПСР і арешту ЧК) свідчить щонайменше про цілісність і міць вдачі Костя Буревія (детальніше про підпільну діяльність див. конспект мемуарів «Мертві петлі» [69]). Факт членства письменника в українській Центральній Раді, про який зазначає стаття в «Большой советской энциклопедии» 1928 р. [109, с. 145], є самотньою згадкою про українські тенденції в житті Костя Буревія протягом першого, політичного, періоду. Очевидно, Ю. Лавріненко має слушність, коментуючи цей період як об'єднаний ідеєю «всеросійської єдності» [447, с. 380]. Навіть відхід від політики не змінив проросійських переконань Буревія, про що свідчить брошура 1926 р. «Європа чи Росія. Шляхи розвитку сучасної літератури», яка стала складовою літературної дискусії і

продемонструвала рудиментарний політицизм автора: орієнтацію на перспективну Росію, а не «розтлінний» Захід. (Напевно, на К. Буревія мала вплив відома робота М. Я. Данилевського «Россия и Европа» (1874), в якій відстоювалася концепція культурно-історичних національних типів і передбачалося майбутнє об'єднання слов'янських народів). Можна коментувати зміст цієї брошури життєвими університетами митця: народився на зрусіфікованій Воронежчині; як політв'язень російських тюрем, здобув матуру заочно під час заслання; закінчив Вищі комерційні курси у Петербурзі; згуртовуючи українську громадськість у Москві довкола видавництва «СіМ», Українського клубу і Української театральної студії і виборюючи для української меншини політичні права [455], Буревій до 1927 р. залишався вірний проросійським естетичним смакам. Біографія цього письменника в основі нагадує життєвий шлях М. Хвильового – передчасне політичне дозрівання, ретельна самоосвіта, вивчення класичних мов (на засланні Буревій опанував французьку і польську), а головне – постійне спілкування з людьми різних соціальних і культурних типів. Обидва письменники не могли не відчувати внутрішньої спорідненості, – тому не випадковим здається факт оформлення Буревієм восьмої книги «Літературного Ярмарку» в 1929 р., вже після «розвінчання» образу Едварда Стріхи. На відміну від Хвильового, Кость Буревій був наділений журналістським хистом і мав чудові навички в мистецтві конспірації, що є основою будь-яких містифікацій, в тому числі літературних. Образ Едварда Стріхи не бажано розглядати відокремлено від життєвої позиції письменника, який пройшов тривалу і складну еволюцію від «панрусизму» до свідомого вибору української національної ідеї (див зокрема унікальні спогади Ю. Лавріненка [446]). Цей процес становлення мистецької і життєвої позиції супроводжувався суперечливим естетичним пошуком, що втілювався як в образі «гіперфутуриста» Едварда Стріхи, полемічно настроєного мистецького критика Варвари Жукової, так і в авангардних ревіях, підписаних Костем Буревієм.

Порівняно з М. Семенком, Буревій пізно увійшов в українське літературне життя (перша публікація належить до 1925 р. фрагменти з роману «Хами»), але з ґрунтовним філологічним

багажем (див. чудовий коментар про витoki образу Стріхи і факти літературних містифікацій в пародійно-покаяльній «Автоекзекуції»). Крім цього, досвід тривалого перебування за межами Батьківщини дозволив митцеві спостерігати за українським літературним процесом ніби збоку, опосередковано. Оксана Буревій-Яценко пояснює причину звернення К. Буревія у 1927 р. до пародійного образу Едварда Стріхи потребою психологічного відпруження: «Це був жарт тяжко хворого Буревія [письменник мав туберкульоз кісток], якому після операції лікарі заборонили займатися неприємною роботою, заборонили сумні спогоди і розмови» [108, с. 64]. Розширюючи культурну географію українського тексту 1920-х рр., недужий Буревій у приватному московському помешканні починає листування з Семенком. Своєю містифікацією він продовжує порушувати гострі полемічні проблеми, покинуті в Україні внаслідок політичного згортання літдискусії. Для цього персонаж Буревія має всі необхідні «відправні дані біографії»: «циркулює» Москва – Париж, обізнаний з культурним життям Європи, спілкується з паризькою богемою (надалі образ еволюціонуватиме, обростаючи новими фактами біографії). Едвард Стріха поєднує два полюси культури, під проблемою діалогу яких пройшли всі 1920-і рр.: культура західноєвропейська (пролетарська, буржуазна та ін., – передусім як гуманітарний континент, масив людського досвіду) і культура «молодої бистрокрилої республіки». В самому поєднанні «хуторянського» прізвища Стріха з «елітарним» ім'ям Едвард приховано натяк на потенційний культурний діалог. (Буревію також належить авторство чудового парафраза до української напівмодерності і напівєвропейськості – лексема «хутурист»).

Витворення образу містичного Едварда Стріхи нагадує типову ситуацію літературної гри, до якої в українській літературі зверталися Г. Квітка та І. Франко, наділяючи біографіями персонажів-нараторів. Проте українська література до появи Стріхи не мала подібного сатиричного і самопародійного образу, в той час як російська ще в ХІХ ст. подарувала світові Козьму Пруткову з-під пера О. Толстого і братів Жемчужникових.

Українські періодичні видання інтригували К. Буревія як українського культуртрегера на московському терені (видавництво

«Село і Місто» за його участі публікувало переклади українських творів), і зацікавленість письменника саме футуризмом. На той час широко висвітленим у періодиці, не можна вважати ні спорадичною – цей літературний рух виштовхував на поверхню літературного життя радикальні питання, ні одноплослинною, – адже Буревій – театральний критик і антрепренер – не міг стояти осторонь проблеми модернізації сучасної драми. Аналізуючи образ Едварда Стріхи, літературознавці (Ю. Шерех, Ю. Лавріненко) не акцентують увагу на одній з вагомих особливостей літературної містифікації, хоч би й пародійної: містифікатор мусить досконало володіти літературним стилем і формами настільки, щоби продемонструвати свій літературний смак і «конспіративну» витримку. «Гра – необхідна умова будь-якої творчості – у містифікаторів набуває гіпертрофованих розмірів. Містифікатор створює, тільки розщеплюючи, розколюючи, розмножуючи, розчиняючи своє справжнє «я», – знаходимо у передмові до книги Дж. Вайтгеда, присвяченої літературним містифікаціям [149, с. 19]. «У літературній містифікації між автором та читачем стає хтось третій – вигадана, але водночас естетично-наявна величина», – констатує О. Білецький [72, с. 209]. Відтак, жертвуючи цілісністю особистого «я», талановитий пародист-містифікатор створює новий літературний образ, що, абсорбуючи кілька ракурсів літературного життя епохи, набуває поліфонічної якості.

Стріха як персонаж літературного дискурсу 1920-х містив концептуальний субстрат – образ-тип українського галасливого футуриста, зі сформованим характером, світоглядом, навіть біографією і приватною адресою в Москві. Вбираючи в себе також окремі риси вдачі К. Буревія (життєві перипетії, що склали сюжетний кістяк «Зозендропії», зокрема участь у селянському повстанні, заслання в Сибір і втеча, належать біографії реального автора), Едвард Стріха постав як збірний образ сучасника-конформіста. Недаремно в «Автоекзекуції» він зауважує: «Ті люди, що створили мене, Едварда Стріху, мали свої принципи; але мені вони призначили місію безпринципного поета, поета, що без особливих вагань перебігає з однієї літературної організації до другої й однаково ретельно пропагує протилежні літературні програми...» [701, с. 179]. Пародія на

публічні партійні каяття тут поєднуються з тонким «авторським» натяком на особливість естетичного сприйняття публікою драмативної ролі Стріхи: читач міг побачити в пародезах антитекст не тільки футуристичного кшталту, але й проліткультівського, марксистського, «неокласицистичного» та інших, тоді вже сформованих у дискурсі пізніх 1920-х рр. естетичних текстів і, відповідно, естетичних та ідеологічних ролей. Програмова стаття Стріхи «Максимум вимагаємо – безліч дамо!», опублікована у № 3 «Нової Генерації» за 1927 р., включила всі образно-смилові ряди поезики пізнього футуризму: «виметемо з голів сміття сантиментальної поезії», викинемо «за борта зайвий баласт», розчистимо місце «на землі для нових героїв, для нових шукань, для нових пісень», «дамо масам щастя»; «вимагаємо радості», «щоб усі ми були безсмертні», зникнення тих, «що не позбігаються на «перехресну станцію». Вільно оперуючи гаслами футуристів, вдаючись навіть до грубувато-відвертих висловів епатажу («проти буржуазних газів ми випустимо аксесуари старої української поезії»), Стріха спрямовував прокламативно-агітаційний тон статті до тієї межі, де футуризм був безпорадним перед спустошенням власних художніх концептів і якнайщільніше підійшов до тексту соціального замовлення.

Йдеться не про суперечливу проблему безперспективності еволюціонування авангарду («...В плані еволюції, – напр., вважає В. Моренець, – кожний окремо взятий вагомий прояв авангарду сам по собі перспективи не має, бо цілком і повністю «приданий» сучасності» [516, с. 362]), а про пошук футуристами і конструктивістами (зокрема М. Семенком, В. Поліщуком) у пізні 1920-і соціально прийнятних, нормативних цінностей, що зближує, в своїй основі, «крайніх лівих» і «революційних лівих» («пролетарських письменників»). У той же час, других непокоїть «люмпенська тактика, безпринципні хитання, що відповідають махновській тактиці в політиці...», «відірвана від життя романтика», «порнографічна еротика», «похабщина» авторів «Авангарду» і «Нової Генерації» [332]. Політика доносів і атмосфера підпільної літературної боротьби, що активно розгорнулася наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр., відповідала настановам футуризму на гру, але найбільш послідовним футуристом цього періоду можна вважати хіба що Костя Буревія:

Футуризм плюс урбанізація всієї країни

навіть після «викриття» пародійного образу, він публікує «Зозендропію» і оформлює «Літературний Ярмарок», а за покаянною «Автоекзекуцією» (1930) з'являються пародійні ревії «Опортунія», «Чемберлени над Гангом» і «Чотири Чемберлени». Пародія Буревія, отже, відігравала не лише функцію викриття «виразок суспільства» (на цьому він мусив акцентувати в «Автоекзекуції») і зокрема ідеологічних крайнощів «лівих», вона якнайближче підійшла до іманентного ігрового начала футуристичної естетики, в якій «містифікація входить в обов'язкову програму... настільки захоплюючи самих дійових осіб, що зникають кордони між їхніми риторичними жестами і дійсним самовідчуттям» [168, с. 139]. На першій-другій стадіях футуризму (тобто до 1927 р., що знаменує появу «Нової Генерації») зусиллями Михайля Семенка було створено певну ідеологічно-естетичну групу «футуристів-деструкторів», або «футурорубів», яка, змінюючись якісно і кількісно, поза тим була об'єднана психологічними чинниками інгрупової залежності. Проблема Михайля Семенка як культуртрегера полягала в тому, що він, намагаючись об'єднати якнайбільше коло здібних молодих авторів, розглядав футуристичний рух у виключно соціологізованому контексті. Натомість розгортання авангарду вимагало також створення «особливої інтелектуальної, конвенційної території, в межах якої вводяться правила гри і розподіляються ролі» [168, с. 140]. Формування згаданого простору відбувалося натужно і під впливом екстралітературних, політичних, чинників (оголошення футуризму «ленінізмом у мистецтві»), що є цікавою особливістю українського історичного авангарду (на противагу італійському і російському). Відповідно, інтенція розгортання футуристичного руху як антиномічного щодо традиційного і сучасного модерністського дискурсів у зрілий період футуризму зазнала серйозної деформації – під впливом політичної пропозиції. Едвард Стріха, повертаючи авангарду Семенка ігрове начало, намагався відновити втрачену «конвенційну територію», в якій іронія, пародія і самопародія відігравали ключову роль. Претендуючи на звання «більшого футуриста, ніж Михайль Семенко», Стріха вдруге за історію руху почав розподіляти естетичні ролі сучасникам. Навально витісняючи «патріарха» Семенка маніфестативністю і якісно сконструйованими

пародезами, порнографізами, радіопоемами з «футуристично-го трону», Стріха своїм зухвальством натякав на дзеркальну то-жність Семенкові і двобічну функцію обраної ролі: між фу-туристичним генієм і літературним графоманом, між поетом і блазнем, «людиною» і «маскою» (можна припустити також пси-хологічну дзеркальність образу Едварда Стріхи щодо дельарті-вського П'єро М. Семенка). Тривале зацікавлення театром і жур-налістикою, для яких характерне перевтілення, розособлення авторського «я», допомогло Буревію повернути втрачену ціліс-ність футуризму, яку він мав у добу деструкції, оновити його дискурсивне поле завдяки модифікації умовної території гри.

У розглядуваному контексті стає зрозумілою однобічність думки Ю. Шереха про Едварда Стріху як «підривника» семен-ківського футуризму. З цього приводу С. Павличко слушно підкреслює: «Для Шереха цього роду авангард [«Нова Генера-ція» Семенка і «Авангард» Поліщука] означав примітив і ло-яльність до режиму, а не оновлення літератури» [563, с. 313], тому в постаті містичного персонажа дослідник бачить есте-тичну протипагу: тотальне заперечення авангардного тексту. Проте функція Стріхи була більш об'ємною і синтетичною, ніж знищення футуристичної поетики; Едвард Стріха постав образ-ом не лише збірним, а й культурно міксованим (і у своїй по-лемічній націленості, і в постійному альязуванні на жести літе-ратурного праобразу – Козьми Пруткова). Крім виключно ук-раїнської проблематики (культурної і політичної), він порушив питання міжкультурного характеру. Аспект «Європа – Росія – Україна», змінивши акцентування, у 1930-х рр. зберігав для Костя Буревія свою актуальність у плані осмислення ролі ук-раїнського мистецтва в європейському колі, без надуманого перенесення чужорідних (не обов'язково футуристичних) ком-понентів до автохтонного українського середовища, необхід-ності підвищення інтелектуального і загалом гуманістичного рівня літературного дискурсу 1920-х рр., введення ігрового фактора в літературну політику, сміху як регенеруючої сили, яка створює таку дзеркальну реальність, що дозволяє бачити об'єкт дискусії багатогранно. Роль К. Буревія у пролонгуванні цих проблем після літературної дискусії була першорядною (див. зокрема [322]); полемічний компонент, розгорнутий

завдяки образу Едварда Стріхи, був симетричний пафосу памфлетів Миколи Хвильового.

Концептуальність поставлених автором проблем у пародіях, в тіні літературного персонажа Стріхи, простежуємо і в театральних сценаріях Буревія. Ревії зберігають виразно пародійний почерк автора, підкреслений постановочною роботою режисерів – учнів Леся Курбаса Я. Бортника, Б. Балабана, В. Скляренка, декораціями і костюмами В. Меллера, музичним оформленням Бойка, Хоткевича і Балабана, акторською грою Ужвій, Гірняка, Крушельницького, Черкашина, Хоткевича, Мілютенка [613]. Театральні сценарії будуються за принципом «сюжет із життя» (основне гасло Едварда Стріхи «лівіше «ЛіФу»»), що розростається несподіваними буфонадними і фантазмагорійними епізодами: в «Чотирьох Чемберленах» сюжет рухається довкола пошуку і викриття «шкідників» (Чемберленів), що причаїлися під масками трудящих; в «Дирижаблі» побутова сценка (дорікання жінки чоловікові-п'яничці) завершується улавленням радянської авіації і урочистим летом персонажів на колосальних розмірів дирижаблі, сконструйованому В. Меллером; в «Опортунії» (інакше – «Театр опортунеток») висміювання тих, «що розв'язують репертуарну кризу шляхом переробки старих п'єс» [105] здійснюється через фантазмагорію «омолодження» історичних персонажів (Сусаніна, Марусі Богуславки, князя Ігоря, Мазепи) за допомогою спеціально для цього сконструйованого апарату. Найбільшою оригінальністю з-поміж згаданих ревій відзначається розмаїта, з композиційної точки зору, п'єса «Чотири Чемберлени», що складається з 2 дій, кожна з яких містить по 11 сцен. Природа сцен (сформований сюжет, різнотипні персонажі – «живого» і «лялькового» походження, самостійне музичне і декоративне оформлення) говорить про потенційну можливість «розібрати» ці театрики в театрі на повністю незалежні, невеликі за обсягом, ревії. Така особливість сцен «Ванька Рутютю», «Чистушки», «Дирижабль», «Чемберлени над Гангом» сприяла їх самостійному сценічному втіленню (див. спогади про виставу О. Буревій-Яценко [107] і самого письменника [106]).

Сценічні роботи К. Буревія заслуговують на поглиблене вивчення, нас наразі цікавить їх концептуальна спорідненість з

пародезами Едварда Стріхи. Містком між ними виступили інтермедії в «Літературному Ярмарку» 1929 р., в яких образ Стріхи обростав додатковими біографічними рисами, але головна сюжетна лінія інтермедій була присвячена Жозефіні Стрісі-Пху-жур'є. Останній образ викликав скандальне зацікавлення читачів після публікації у третьому числі поліщуківського «Авангарду» радіопоеми «Зозендропія» і потребував додаткового футуристичного розгортання. Завдяки укрупненню і пролонгуванню відомої читачам сюжетної лінії, Буревій зміг ввести до інтермедій всі невикористані під час «листування друзів» пародійні ходи, біографічного і літературного характеру, зокрема вигадані «телеграми» від заінтригованих читачів, діалоги з Пікассо, Шоу і безліч комічних, майже дельартівських «масок» — уряд Пуанкаре, що намагається спокусити горду Жозефіну, реальних українських персонажів (Махно, Чернов, літературні критики), не кажучи про те, що в інтермедії опосередковано (через непрямі посилання, квазіцитування, віршовані пародії) були включені найдрібніші літератори 1920-х рр. і міфологічні, напівнатякові дискурсивні компоненти (напр., Зелена Кобила, комічний персонаж «Літературного Ярмарку», алюзує у Стріхи з «привидом комунізму»). Знімаючи завісу між політичними і культурними дискурсами Європи і України, а на практиці населяючи свої пародійні та інтермедійно-драматичні тексти етнічно, політично, мовленнєво різнобарвними персонажами, Кость Буревій зберігав для свого читача і глядача можливість змінити написаний текст, увійти до гри і розпочати відлік новій естетичній системі координат. Відчувши живу реакцію аудиторії, викликану нахабством Стріхи у пародезах і «Зозендропії», Буревій знайшов надійний контакт з читачем, який потребував його з різних причин: як образ ворога («пролетарські письменники», Семенко), як талановитого пародиста (представники ЛЕФу), як безцеремонного графомана (пересічний читач), як геніального авангардиста («авангардівці»). І якщо діяльність Едварда Стріхи (особливо в кульмінаційний момент визнання його Семенком і запису до біобібліографічного довідника А. Лейтеса і М. Яшека нарізно від Костя Буревія [451, с. 480]) була витримана за законами арт-гепенінгу, відкритого театру, в якій кожен може внести свій голос, то ревії відтворили ту ж політичну і культурну проблематику у сценічній формі.

Після звернення до ревії спостерігаємо ще одну цікаву особливість інтермедійного образу Едварда Стріхи: він конструктивно близький до італійського і французького народного театру, до «Петрушки», «дурника», нарешті, до персонажів української вертепної драми, оскільки створює довкола себе атмосферу драматичного дійства, в якому невід'ємно співіснують усі рівні комічного: гумор, іронія, самоіронія, сатира, літературна пародія, пасквіль тощо. Спроба виокремити одну з цих площин етики образу Стріхи і особливостей театру К. Буревія призвела у 1920-і роки до повної політизації проблематики його літературних текстів (у 1950-і роки подібне зустрічаємо в інтерпретації Ю. Шереха – але вже з іншими політичними акцентами), тоді як авторська установка К. Буревія була спрямована на актуалізацію гри як найвагомішого компоненту культури, що покликаний оновити її дискурсивні течії. Бароковий стильовий компонент авангардизму знайшов у творчості К. Буревія чи не найбільш повне і плідне втілення [201].

Розглянувши особливості становлення футуризму в першому десятилітті ХХ ст., доходимо висновку про органічність футуристичних пропозицій щодо сформованого утилітаризму сесесії в малярстві і радикальний розрив з етико-естетичними принципами раннього модернізму в літературі. Дразливість ранньофутуристичного об'єднання М. Семенка в слабко структурованому літературному дискурсі увиразнює долю авангардизму у логоцентристському суспільстві, яке свої креативні зусилля зосереджує на накопиченні культури, відстоюючи тяглість традиції і ототожнюючи *національне* з іконічним *словом*. Причому заперечення, нерозуміння й відмова від читання футуристичної продукції навіть сьогодні зумовлені, в першу чергу, браком естетичної підготовки читача і небажанням зробити крок у напрямі *пізнання* футуристичного дискурсу.

Як авангардистський стильовий напрям аналітичного характеру, футуризм (в тому числі український) реагує на актуальні зміни, що відбуваються з матеріальною оболонкою *всесвіту*, застосовуючи методологію розтину – вже стосовно матерії мови і культури. Агресивна настанова кверо- і панфутуризму на десакралізацію й деструкцію усталеного в культурі поєднує згонічний та ігровий імпульси (що споріднює українську версію

італійською і російською) – при заданому програмово-теоретичному підході. Напрямок формування футуристичної ідеї (від маніфестографії до творчості), ускладнення панфутуристичної конструкції методологічними принципами наукового дискурсу, контролювання внутрішньої стабільності ідеологічно-естетичної системи – все це засвідчує нетиповість української версії футуризму як у зіставленні з іншими європейськими версіями, так і в порівнянні з сурядними модерністськими практиками. При цьому від «родинної моделі» український футуризм еволюціонує до «гуртка посвячених» (з жорсткими інгруповими законами), від приватної лабораторії – до літературної школи, групи спадкоємців та епігонів. Можливо, «младофутуристів», об'єднаних довкола «Нової Генерації», таки варто характеризувати цим «блукаючим» терміном [642], розуміючи під об'єднувачими чинниками літературної школи програмний темаріум, психологічну залежність від культуртрегера і стильову подібність (в аспекті монологізму). Крім цього, беремо до уваги, що «принципи кубізму, а згодом супрематизму і конструктивізму легко ставали основою «школи» і «стилю», набуваючи рис всезагальності» [116, с. 33]. Загалом аналогічні принципи були властиві і Мистецькому об'єднанню «Березіль». Не випадково творчі шляхи ідеологів-культуртрегерів Семенка і Курбаса тривалий час перетиналися. Зародки літературної школи можна побачити ще в інгрупі Семенко – Шкурупій – Бажан – Яновський, причому важить не тільки виключна відповідність художнього стилю Гео Шкурупія футуристичним принципам, але й критика діяльності культуртрегера, напр., Ю. Яновським, – своєрідна ознака психологічного переростання учителя учнем [570]. В аспекті літературної школи доречним видається вивчення розмаїтого доробку М. Семенка як проекту майбутнього мегастилю інгрупи.

Розгалужена ідеологічно-естетична концепція українського футуризму, формування в його межах літературної школи є найпереконливішим доказом чинності цього стильового напрямку авангарду в українській літературі ХХ століття: від загальноімперського імпульсу до футуристичного понаднаціонального «способу життя», але на мовно-національних підвалинах. «Реактивність» футуризму в українській культурі несправедливо

ототожнена виключно з «революційністю», оскільки революційність передбачає переструктурування системи, а реактивність — метасистемний вибух.

Спроби розгляду українського футуризму в аспекті генетичних зв'язків з російським, що можуть бути плідними у плані вивчення поетики окремих представників, мають суттєві недоліки. По-перше, неможливо зігнорувати настанову футуризму на «всезагальну нічийність» відкритих новаційних принципів (що не в останню чергу зумовила експансію технічних здобутків футуризму в сурядні дискурси). По-друге, теоретична конструкція панфутуризму, хоч і збагачувалася конструктивістськими акцентами, зберігала, завдяки М. Семенкові, стабільність основних положень (анонсованих як програмні, засадничо первинні щодо творчості), тобто внутрішню ідеологічно-естетичну вісь. Принциповість Семенка і аналітична вичерпність панфутуризму зумовили малорухливість конструкції (на чому зокрема акцентував Л. Курбас [414, с. 647]) і відносну герметичність стилю, що змушує визнати український футуризм явищем сутнісно відмінним від західноєвропейських і російських типологічно подібних стильових напрямів.

ЧАСТИНА 3

КОНСТРУКТИВІЗМ З ЛЮДСЬКИМ ОБЛИЧЧЯМ

*Будуйте будинки!
Високі будинки!
Кремезні будинки!
Стрункий хмарочос.
Не треба садибок,
Вузьких гацієнок
І власницько-хижих
Маленьких ранчо.
Кохая кімнату
Високу і юну.
Простору кімнату,
Широке вікно.
Будинок
– комуну
Будинок-комуну
Кохая давно.*

Р. Троянкер

Конструктивізм, спадкоємець кубізму в живопису й архітектурі, футуризму та експресіонізму – в літературі й театрі, синхронізував здобутки пізнього авангарду, визначивши домінуючі художньої атмосфери 1920-х років. У Франції народження функціоналізму співвідносять з маніфестом 1918 р. «Після кубізму» А. Озанфана і Ш.-Е. Жаннере (Ле Корбюзьє) [399, с. 31], у Німеччині – зі створенням В. Гропіусом у 1919 р. художнього інституту Баухауз [862, с. 185] і критичною реценцією експресіонізму, в Росії – з організацією у 1921 р. Робочої групи конструктивістів в ІНХУКу. На думку авторитетного російського дослідника С. О. Хан-Магомедова, термін «конструктивізм» мав у 1920-х рр. кілька смислових відтінків: «зв'язок з «технічною конструкцією», зв'язок зі структурною організацією художнього твору, яку тоді (в ІНХУКу) називали «конструкцією», зв'язок з методом роботи інженера – процесом конструювання, зв'язок із завданням організації (конструювання) предметного середовища людини» [756, с. 342]. Власне, термін

«конструктивізм» з'явився в Європі, очевидно, у 1922 році – після першої виставки радянських художників і скульпторів у Берліні [567, с. 88]. Вже протягом 1920–1922 рр. відбувся ряд теоретичних дискусій між представниками УНОВІСу («безпредметниками») і конструктивістами ІНХУКу з питання ролі художника у виробництві перехідного часу [617, с. 298], що згодом викликала резонанс у середовищі «лівих» угруповань [268, с. 293]. Російські конструктивісти (О. Ган, Б. Арватов, В. Татлін) наполягали на перенесенні «здорових основ живопису (кольору, лінії, площини)... із сфери спекулятивної діяльності (картини) до галузі реальної справи, практичного будівництва...» [617, с. 298], при цьому основним законом конструктивізму проголошувався «централізований, ієрархічний розподіл матеріалу, акцептованого (зведеного у фокус) у передбаченому місці конструкції» (Б. Арватов) [617, с. 301].

Проблема конструктивізму не була вузько мистецтвознавчою. На початку 1920-х рр. партія закликала: «Техніка в період реконструкції вирішує все!» – тим самим визначивши архітектурні і виробничо-технологічні принципи організації матеріалу домінантою другого десятиліття. Відтак справедливо наголошує Н. С. Павлова, що «архітектурний конструктивізм із розробленими ним нормами практицизму, аскетичної ясності, тверезої доцільності, сплаву простих елементів і форм як вихідних стандартів у єдине гармонійне ціле... з механізацією і технізацією всього будівничого процесу став найбільш переконливим і адекватним художнім втіленням того світовідчуття, яке було народжене 20-ми роками і позначилося не лише на певному напрямі художньої думки, а й у самому стилі життя, варіантах моди і побуту цього десятиліття» [567, с. 93].

Літературні конструктивістичні угруповання (школа «наної діловитості» у Німеччині, ЛЕФ і ЛЦК у Росії, почасти «Нова Генерація» і «Березіль» в Україні) успадкували формальні набутки попереднього періоду «бурі й натиску» – відповідно футуризму та експресіонізму. Дух футуристичності, першості, помножений на ідеологічну затребуваність (соцзамовлення), однак, диктував на цьому етапі потребу радикального розділу лівих угруповань, виходу з них митців, які нібито профанували поняття «ліве мистецтво»: «Необхідно оголосити «непримирен-

ну війну мистецтву взагалі», і лише тоді стане ясно, хто є майстром «лівих пустощів», а хто дійсно лівим митцем, адже тільки останній, подолавши на практиці мистецтво, дійшов до практичної справи художньої праці» [617, с. 299]. Відгомін цього розколу на «лівому фронті» зустрічаємо в опозиціях: «Авангард» (В. Поліщук) – «Нова Генерація» (М. Семенко) – «Техномистецька група «А» (М. Йогансен); Мистецьке об'єднання «Березиль» – Театр ім. І. Франка. Більшість із вищезгаданих угруповань 1920-х рр. поділяли ідеї конструктивності, організації побуту, опанування художнім матеріалом. Втім, формалістичний експеримент в Україні характеризується меншою чистотою і послідовністю, у порівнянні, наприклад, з Росією (це зіставлення не випадкове, адже російська школа формалізму суттєво вплинула на український літературний дискурс розглядуваного періоду). Винятком з правила (в аспекті послідовності розгортання концепції) можна вважати «Нову Генерацію», про що йшлося у попередньому розділі. Однак претензії на створення оригінальної версії конструктивізму в Україні не залишилися тільки авангардистською маніфестацією, а втілилися в індивідуальних практиках – у поемах В. Поліщука і М. Бажана (загалом під впливом архітектурного і образотворчого конструктивізму), а також у т. зв. експериментальній прозі – внаслідок запліднення прози концептами наукового формалізму. Це помічаємо у таких творах, як «Двері в день» Гео Шкурупія, «Інтелігент» Л. Скрипника, «Ведмідь полює за Сонцем» А. Чужого, окремих новел і романі Ю. Яновського «Майстер корабля», а найбільш послідовно – у прозі М. Йогансена. Подальшу увагу буде зосереджено на двох постатях українського літературного конструктивізму (хоч цей термін є достатньо умовним) – В. Поліщука і М. Йогансена, зважаючи на своєрідний творчий і теоретичний доробок.

1. ДИНАМІЧНИЙ СПІРАЛІЗМ В. ПОЛІЩУКА

В. Поліщук, теоретик паралельної, контрверсійної щодо панфутуризму, практики динамізму-спіралізму, до сьогодні лишається одним із найсуперечливіших представників історичного авангарду. Приміром, автор статті в «Історії української літератури ХХ століття» Ю. Ковалів підсумовує теоретичні

пошуки Поліщука як спробу уніфікувати літературу, «нав'язати власний стиль іншим письменникам, яких він у полемічному запалі проголошував несучасними й неперспективними, в чому гірко помилявся. На щастя, домагання Поліщука залишилися нереалізовані, хоча тенденція виявилася надто життєздатною і згодом виявила себе у нівеляторській формі соуреалізму» [334, с. 301]. Натомість М. Жулинський наголошує на протилежній тенденції: «...Валер'ян Поліщук не обстоював тези про розчинення творчого «я» в колективному «ми», не сповідував холодної, безособової пролеткультівської догми колективного творення мистецтва...» [260, с. 373]; «розривався між прагненням слави, визнання, і то визнання – офіційного – від влади, одноосібного лідерства в поезії та пориванням до свободи творчої особистості, до вільного творчого експерименту без огляду на традиції та на тогочасні мистецькі авторитети» [260, с. 372]. Подвійне ставлення до Поліщука-письменника і теоретика нового напрямку було характерним уже для 1920-х рр. і проявлялось зокрема у називанні – спочатку «Гомером революції» [356] і «українським Уйтменом» [733], а згодом такими ярликами, як «кислоокій поет»-псевдоконструктивіст [223] і «ахтанабіль сучасности» [761] (взагалі останній підхід відповідає ставленню учасників ВАПЛІТЕ до творів В. Поліщука, напр. М. Яловий у 1926 р. називає їх *сплошним халтурним перлом* [828, с. 271]). Складна позиція щодо автора першої поеми на ленінську тему, розстріляного в 1937 р., відбилась у частковому забутті його епічної спадщини (напр., повністю забута збірка «15 поем», недосліджена синтетична книга «Козуб ягід...») і теоретичних робіт («Літературний авангард», «Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм» тощо). М. Неврлий, розглядаючи творчість Поліщука, цілком однозначно наголошує на графоманії, адже кількість віршів у цього автора «переросла її художні якості» [535, с. 116]; можна підозрювати, що подібний погляд поділяв і Ю. Лавріненко, обминувши увагою поета у своїй антології, не кажучи вже про Ю. Шереха, який відверто не симпатизував як футуристам, так і конструктивістам [795, с. 157–158]. Навіть у яскравому розділі «Конструктивізм» у дослідженні В. Моренця роль динамічного спіралізму В. Поліщука лишається малозначущою на тлі інших «кон-

структивістських префігурацій» [515, с. 201–202]. Розбіжність читацьких і критичних рецепцій може бути необхідною підставою для нового інтерпретаційного поштовху.

Конструктивний динамізм В. Поліщука, на відміну від Семенкового кверо- і панфутуризму, не відштовхувався від концептуального теоретичного вектора, а формувався у процесі саморозвитку письменника. Митець узагальнив свій творчий шлях найповніше в автобіографії «Дороги моїх днів», в якій зокрема була оригінальна редакційна виноска: «...Подається без змін, зважаючи на її значення для історії та психології творчості поета» [584, с. 11]. Не складно побачити за цим уточненням тінь автора, що розглядав свої тексти (художні, рекламні, теоретичні) як потенційний дослідний матеріал для психоаналітиків. У згаданих рефлексіях 1924 року В. Поліщук подає справді цікаву інформацію про творчі стимули, анатомію та процес писання, характер образного мислення. Особливо інтригуючими є авторські «обмовки» або свідомі переінакшення історико-літературних фактів, словом, компоненти своєрідного «дискурсу брехні», який часто має місце в мемуаристиці (пригадаємо хоч би трилогію Ю. Смолича). У Поліщука подибуємо в такій ролі цікаві (малознані) «уточнення». Приміром, спогад про редагування відомого кам'янець-подільського часопису «Нова Думка» (1920) обростає таким промовистим, у контексті «повної біографії» представника «авангарду пролетарської літератури», коментарем, як написання творів не лише під егоцентричним псевдонімом «В. Сонцвіт», але й творчим псевдо «футурбільш» (футурбільшовик) [584, с. 39]. Останній, якщо звернемося до маніфестів літературної групи «Іроно» («Нова релігія наша... Вона – Рух, Криця, Червоність, Колектив у гармонії з індивідуалізмом... Мідяний брязкіт майбутніх гуннів нехай зворушить затхлу атмосферу гниючого Заходу...» [588, с. 10]), природно, не має жодного зв'язку з футуризмом як естетичним напрямом (як не було безпосереднього зв'язку між футуристичною модою на дивацтва у О. Вертинського і багатьох представників його покоління та футуристичним напрямом). Проте у біографії «футурбільша»-Поліщука знайшлось місце і для творчого самоусвідомлення, і для футуристичного епатажу: «Я зиму 20–21 року ходив, як динаміст і троніст, у рябому жіночому

капелюхові (біле з чорним), до якого сам пришив спереду бузкового язика, яким викликав подив на вулицях...» (курсив мій. – А. Б.) [584, с. 41]. Зауважимо, подібний акцент на відповідності зовнішньої атрибутики, в якій письменник вбачає жест протесту, новоутвореному «динамічному стилю» Поліщук робить вже у 1924 році! Або ось яка відвертість із легко впізнаваною алюзією щодо «босого генія» російського футуризму Велимира Хлебнікова: «Ходив я в штанях із мішка, подертих по саме неможливе, відпустив бороду, яка тягнулася на шиї з розхристаної брудної сорочки. Босий і без шапки, я, мабуть, мав вигляд дуже мальовничий, бо, коли мене зрідка зустрічали мої товариші по катеринославській гімназії, вони мене або не впізнавали, або з подивом запитували, чим я займаюсь, і я, свідомий своєї гідності, відповідав: «Я – український письменник». Мабуть, дискредитувати в їх очах українську літературу більше вже ніхто не міг» [584, с. 43]. Якщо перший портрет, безперечно, відповідає образу бунтівливого молодика-футурбільша і є, скоріше, даниною літературній моді, яка не могла не торкнутися Поліщука – студента петербурзького закладу (аналогії знаходимо у Вертинського: «Ми, оголосивши себе футуристами, носили жовті кофти з чорними широкими смугами, на голові циліндр, а в петлиці дерев'яні ложки. Ми розмальовували собі обличчя, як індіанці...» [123, с. 86–87]), то другий відсилає до прямих асоціацій з Хлебніковим (босий, у полотняній рясі – таким з'явився поет під час обрання «Головою Земної Кулі») і – ширше – до культурної цитати, а саме образу божевільного і геніального митця, портрет і поведінка якого таємничо багатозначні. Ідеологічні нашарування («я – український письменник») не зменшують картинності образу і ракурсу авторського спостереження. милуючись портретом ніби збоку, В. Поліщук втішається загальним ефектом. І якщо у випадку Хлебнікова маємо справу із психопатологією, – остання, на думку А. Шувалова, вплинула і на характер образної асоціативності в ліриці, і на ігнорування практичного життя («В. Хлебніков не був обтяжений і не бравував життєвими негараздами і незгодами... він був просто байдужий до них» [819, с. 342]), то неохайність футурбільша-Поліщука залишає відчуття удаваної геніальності, картинного творчого безумства.

Поведінковий і художній егоцентризм В. Поліщука в культивуванні образу генія простежується також у передмові до збірки вибраних творів (1917–1921 рр.), в якій автор зокрема обмовився: «Для мене самого ці твори, написані у 1920 році, були якимсь *несподіваним стрибком, якоюсь поетичною революцією в собі*, що після періоду близької рідні з Олесьями, Чупринками і прочими Надсонами... дали мені змогу, штовхнувши їх ногами, спортивним гоном рушити вперед, залишаючи по порозі й інших, нео-символиків та єдиного футуриста, що одкульгали були трохи вперед од старту цього укинченого на ті часи поетичного назадництва» (курсив мій. – А. Б.) [587, с. 5]. І хоч розштовхування сучасників ліктями – типовий маніфестографічний жест футуризму, покликаний посилити спортивний азарт і експресію передмови редактора «Бюлетеню «Авангарду», згадка про поетичну революцію в собі (курсив) є більш ніж симптоматичним знаком «завершеної біографії генія», написаної з урахуванням мови історичних обставин (Божа іскра названа «революцією духу», натхнення – «поетичним стрибком»).

Справді, поетичне учнівство Поліщука полягало у наслідуванні символістів. Динамізм, пошук синтезу існуючих течій – домінантні гасла ранніх маніфестів В. Поліщука (періоду «Гроно» і, знову біографічне уточнення, фантомної групи «Магонь») – є малоконкретними і спираються в основному на не надто радикальну естетичну концепцію Л. Толстого: «Мистецтво, таким чином, є скарбниця людського почуття... Коли воно перестає, хоч би частково, бути зрозумілим, воно вже тратить ясність справжнього мистецтва» [598, с. 14–15], «знайти синтез існуючих течій, взявши од них все найбільш здорове, природне і відповідає принципу зрозумілості» [599, с. 11] тощо. Для В. Поліщука, принаймні на ранньому етапі творчості (до офіційного визнання у 1921 р. як «Гомера революції»), цілком доцільними видаються такі категорії, як інститут мистецтва, краса, вірець, класика, а відношення «митець – читач» обов'язково корелюється з доступністю, зрозумілістю писань. Цим теоретичним міркуванням відповідає лірика з мотивами осяяння творчістю, інфантильного альковного кохання, що загалом типові для раннього модернізму (легко спостерегти прямі образні аналогії з лірикою Г. Чупринки, М. Вороного, Лесі Українки і навіть І. Фран-

ка, – останні в ряду, між іншим, лишилися кумирами письменника і в добу «Авангарду»).

Напевно, слід уважніше розглянути переломний етап у творчості В. Поліщука, характер згадуваної революції духу 1920–1921 рр. Лірика цього періоду засвідчує такі тенденції: розширення тематики (революційний космізм, трагедія громадянської війни) і композиційні ускладнення (напр., баладні мотиви, культурологічні алюзії і літературні ремінісценції), а також виникнення важких абстрактно-філософських поезій, написаних переважно верлібром. Цікаво, що в цей час, паралельно, в ліриці Поліщука можна знайти і мотив Арлекіна й Колумбіни, розроблений М. Семенком і актуально-знаковий для В. Ярошенка, і мотив міста з характерними образними компонентами Маяковського і Семенка («Я, мов Верлен, / Тиняюсь день-у-день / По тому місту залузаному, / Де сухоребрый кінь / Кінчається посеред вулиці в конвульсіях... Наступаєш на білі, латані пантофлі (хоч і зима) пристойній дамі / І глузливо кидаєш: / «Нічого – тепер революція!» – / Неначе виправдуєш сам себе, / Що не зумів розминуться...» [587, с. 58–59]), і тему динамічних соціальних змін, революційного піднесення з відчутним впливом поезики П. Тичини і М. Терещенка («...І чую, як одна червона кров / Ритмічно проходить по жилах цілої маси... Ідуть, ідуть, ідуть...» [587, с. 38]). Мотив космізму на початку 1920-х стає в радянській ліриці «самостійною поетичною темою, так чи інакше пов'язаною з темою революційних перетворень» [622, с. 17]. У творчості В. Поліщука її актуальність зумовлена, як вважає П. Тромов (псевдонім П. Єфремова), передусім впливом лірики В. Вітмена, найпопулярнішого митця в колах радянської творчої генерації (пригадаємо з цього приводу іронічний коментар О. Білецького). Але на відміну від своїх сучасників, які, на думку П. Тромова, перетоплювали літературний вплив, В. Поліщук наблизився до Вітмена «як до поета фальоса, зароджень і «стап-основи всього»... Як і Уот Уйтмен, Валеріян Поліщук своїм культуром факту, деталі, зверхньої подробиці життя наближається до натуралізму старих (античних) і нових часів і зокрема, великою цікавістю до фізіологічних процесів – до школи Золя. Маємо справу з динамічним натуралізмом...» [733, с. 113]. Це спостереження над поетичним світоглядом В. Поліщука ще не

має ідеологічного забарвлення. Справді, творчі пошуки письменника, починаючи приблизно з 1920 р., перебувають здебільшого у площині біологічно-сексуального, будучи визначені не лише свідомим добром заборонених в українській літературі тем (зображення статевого акту, сексуальних перверсій, гвалтування), що взагалі характерно для першої фази футуризму, але й особливим ракурсом авторського розуміння життя як процесу динамічних змін в органіці.

Подібний біологічний органіцизм, спонукуваний творчим прикладом американського поета, мав місце в інтимній біографії Поліщука. Так, у «Дорогах моїх днів» поет згадує в контексті раних 1920-х рр. про любов до двох сестер: «Тут у Харкові я на своєму життєвому шляху зустрів двох сестер Конухес – Ліду (Лічку) і Єлену (Йолю), з якими я пережив найяскравіші хвилини свого життя» [584, с. 45], – що підкріплюється спогадом В. Сосюри в автобіографічному романі «Третя Рота»: «І було дві сестри, Ліка і Льоля, які обидві закохались в Валерія, і він обох їх любив. Дивно? Але це так. З Льолею до Валерія у мене була любов... А тут з'явився Поліщук, – прийшов, побачив і перемиг» [682, с. 129]. Жодних сумнівів щодо сексуального зв'язку з обома сестрами не лишається після маленького, ніби афористичного, вірша В. Поліщука «Одна думка», приблизно 1920–1921 рр. написання: «Блаженна друга, / Бо вона зігріває й приймає те, / Що розпустилося, мов пуп'янок, / Для першої» [587, с. 80]. Творчість В. Поліщука ще чекає на психоаналітичне прочитання, але вже наразі можемо говорити про психофізіологічні передумови органіцистських мотивів у ліриці поета, який ще на початку 1920-х рр., вдаючись у кількох текстах до наслідування образних площин Вітмена (що спостеріг К. Буревій [104]), згодом, не без впливу фрейдизму, розбудує досить цілісну естетичну концепцію відповідності творчого і біопсихічного планів індивідуальності митця.

Більшість творів В. Поліщука, опублікованих у часопису «Вир Революції» (1921 р.), об'єднує наскрізний еротичний мотив. У буянні природи, багатоманітності рослинного і тваринного світу автор вбачає реалізацію найвагомішого світового закону – відтворюваності, творчої авторепродукції, що суміжні з законами біологічного добору. Відповідно до цієї інтенції

розробляється образ «плодючої жінки» у вірші «Вона» («Немов телиця йде / і коливає звільна пругким задом... А сила м'яса на стегнах / Таїть теплінь і м'якість, / Що аж просяться водами, впірни – / Потонеш і геть усе забудеш...») [587, с. 25]). Образ жінки у Поліщука спонукає до роздумів над цілою низкою життєвих проблем, які стояли перед українським поетом-вітчизнянцем. Передусім це проблема образотворення, що вирішується автором за рахунок введення зниженої лексики і через напружену опозицію між культурним кодом («абсолютна краса» жіночості) і фізіологічною конкретикою, винесеною у побіжних «ремарках» («щелепи розвинуті», «вузький лоб», «здається образ неприглядний») з виразною семантикою «родючості», «первісності» (не випадкова асоціація з примітивом – суздальською іконою), «тілистості». Автор, обираючи знижену лексику, повсякчас балансує між натуралістичною поетикою і гротеском («сила м'яса»), не оминаючи романтичної символіки («мигдаль очей», «немов черемхи чорні в маслі»), та високого стилю класицизму, очевидно, запозиченого в російських класиків («сосуд радости», «ланити») й близько підступаючи до інноваційних образних конструкцій (руки «немов би клаптики флянелі, розмочені у теплім молоці») з дотиково-запаховою асоціативністю, близькою імажиністській поетиці. Вплив органіцизму відчуваємо, напр., у таких образних конструкціях В. Поліщука цього періоду: «[Осінь] тепер скидає жовті сорочки / од голови униз по тілу – і головою у постіль білу ляже, / Мов коханка давня. Переночує ніч – і заплідниться чрево...» [587, с. 48]; «...А тут земля розкрила ноги голі, / Що пасмами полів далеко простяглись / І стерень шорстка волосінь, / Немов у рижій повії / По виш колін, / Без сорому ще половіє...» [587, с. 51]; «Дівчат бачив я і захотілось / Пронизати кожну аж до вохкого гда, / Щоб сталося зачаття. / О, як ми любимо тепер дівчат, / Ми мільйони молодих, пригрітих сонцем...» (тут і далі цит. за: «Вир Революції», 1921, с. 12–14).

Стать як «майбутнє звено до ланцюга в глибині віків» осмислюється також у вірші «На простори» («...Одна любов, як сонця до землі, / Всім світом рухає. / І мільярди рук / Простягнуті її дістати / І плід свій прокормити, / На те, щоб знов плодитись, / І вічну кров переливають / З минулого в майбутнє... Наше

моралі глупої і громадські закони? / Ми їх розвіймо, / Як вікову оману, / Гей з туману / На простори космічного буття!») і в низці поем 1920-х рр., як-от «Онан», «Ярина Курнатовська», «Червоний потік», «Роден і Роза». Між іншим, у поемах мотиви «кровної єдності», біопсихічної відповідності-спарованості, духовного злиття через статевий зв'язок, а в «Червоному потоці» навіть через переливання крові постають вагомими структурними компонентами фабули! (в середині 1920-х це вже було сюжетним шаблоном масової романістики, «радянським хітчем», і тому викликало пародію Едварда Стріхи в «Зозендропії»). Цікаво спостерегти, що більшість героїв Поліщукових поем є романтичними, неординарними особистостями, які кидають виклик соціальним умовностям – закону спадковості («Онан»), «доброму смакові» («Великий Хам»), несправедливості («Прометей»), етнічній упередженості («Червоний потік»), соціальному походженню («Ярина Курнатовська») і навіть еротично-творчому началу («Роден і Роза»), не кажучи вже про поему «Ленін» із взірцевою, культовою особистістю в центрі.

Біологічний органіцизм творів В. Поліщука полягає не лише у розробці еротичних мотивів або в підпорядкуванні згаданих тем епічній конструкції, а також в образотворчому експерименті, у нанизуванні більш або менш вдалих інноваційних метафор: «...Крихкі під льодом труби рік / Повільно, мов венозну кров, / Точили воду...» [587, с. 92]; «А над ріллею повітря мерехтить, / Мов цукор розстає у теплій воді у шклянці...» [587, с. 63]; «Дроти, мов цукор палений, / Тягнулися довгими прозорими голками...» [587, с. 69]; «...Ми ускочили, як паротяг, / У вогкість зам'ряно-жовту / Городів Європи, / Сколихнули, / Ступили у драгли пасичених гнилизною кварталів» [587, с. 65]. Не складно помітити, що основним принципом образотворення для Поліщука є надання ландшафтові ознак і властивостей органіки. Зокрема в останньому з цитованих фрагментів (вірш «Жовтень») спостерігаємо транспозицію мотиву загарбника-гвалтівника – через несподівану асоціацію Європи з драглями, вогкістю, тобто фрейдистською «утробою». Для Поліщука-поета характерні техніка нанизування образних рядів і раптове підпорядкування цього розгорнутого образного мережива простій, часто квазіфілософській, ідеї – вищого закону (біологічної і творчої відповідності,

закону продовження роду), Великої Комуни, Жовтня тощо. Остання може вмонтовуватися в структуру вірша через складні асоціативні зв'язки: «...В революції багато махаонів, і той блажен, хто їх не ловить, / А як впіймав – пуска на волю...» [587, с. 64]. Цю особливість спостеріг один з перших прихильників поета, В. Коряк, констатує «потяг до філософії і різних «ризигованих концепцій» [359, с. 120]. Органіцизм В. Поліщука став психологічною основою конструктивізму-спіралізму, якщо розуміти останній як синтетичний стиль, що намагався поєднати різнотипні мистецькі практики, наприклад «високі» мистецтво і дизайн побуту в спільному проекті В. Поліщука і В. Єрмілова, відомого як «ліжко для спарування» (який надихається архітектурними досягненнями Ле Корбюз'є, зокрема ідеєю нового будинку як «машини для проживання»); рекламно-видавничу і літературно-художню практики (часопис «Авангард»); експериментальну афористичну прозу з щоденником («Козуб ягід. Нотатки. Афоризми. Етюди...»). Відтак, ведучи мову про особливості українського конструктивізму (на прикладі В. Поліщука), мусимо пам'ятати про його оригінальний біопсихічний субстрат.

Для психоаналітиків В. Поліщук залишив інтимні свідчення про характер власної творчості: «...Бувають моменти надзвичайного творчого піднесення, кров приливає до голови, температура підвищується до половини градуса (я міряв до писання і після писання), стан наче в coitus'і... Тоді олівці ламаються, напис виходить ламаний і божевільний; серце б'ється сильніше...» [584, с. 46]; «Найкраще мені працюється ранками. Максимум творчої діяльності – під осінь і на початку зими. Цей період сходиться з найвищою половою потенцією (для психоаналізу)» [584, с. 47].

Вимірювання «температури творчості» і зіставлення творчого акту зі статевим, безперечно, нав'язні популярними на початку століття дослідженнями Ч. Ломброзо «Геній і безумство» (1885), з акцентом на відповідності між психічними хворобами і геніальністю, і З. Фрейда «Митець і фантазування» (1908), з аналогією між невротичними мріями і креативною діяльністю, – адже фізіологічна конкретика в біографії Поліщука зберігає ментальну, наукоподібну установку (письменник – матеріал

психології) і властиве авторові картинне самозамилування, що в даному випадку можемо без вагання називати творчим ексгібіціонізмом. Через те зовсім не випадковими об'єктами поетичного осмислення Поліщука постають Ньютон, Роден, Ленін, себто «божевільні генії» Нового часу (випадок Ньютона зокрема розглядає Ч. Ломброзо [462, с. 70–71]), і Онан, Хам – стародавні опозиціонери. У такий спосіб, по-перше, відбувається багаторазова психічна проекція – ототожнення себе з геніальною особистістю, і, по-друге, сублімується лібідозна енергія автора, адже репродукування героїв (у контексті зазвичай біосексуальної проблематики творів) виконує тепер функцію авторепродукції, що за систематичністю писання поем (щороку по одній) наближається не лише до культурного (наприклад, модерністського) творчого канону, а більшою мірою, до повторюваного статевого акту ексгібіціоністського типу. Саме індивідуальні психофізіологічні особливості автора, а не бажання епатувати публіку (що наприкінці 1920-х, після деструктивної роботи панфутуристів, стало неможливим) змушують письменника завуальювати сексуальне задоволення від написання творів самовиправдальними поясненнями надмірної продуктивності геніальних митців: «Ми прийшли дати роботу, багато поживи, а не трошки рафінерії. Всі великі письменники багато працювали і багато писали. Хай вони нам будуть зразком! *Плодючість творча завжди ходить поруч обдарованости*. Візьміть Гюго, Байрона, Шеллі, Пушкіна, Лермонтова, Франка, Шевченка, Верхарна, – всі вони багато працювали і багато писали. І тільки доба символізму, декадансу ввела сальонову моду дати трішечки рафінерії... Роден виліпив цілий нарід, бо він був *плодючий як справжній геній*... Рафаель зробив більше сотні одних Мадонн... Геть рафінерію! Хай живе *теплокровна праця і кількість*, яка навіть і без особливих прикмет обертається в *якість*» (курсив мій. – А. Б.) [584, с. 49–50]. Відтак автор, вплітаючи в тканину своїх поем почасти сублімовані, почасти витіснені вольовим зусиллям бажання (останнє демонструє, приміром, невиправдана сюжетом сцена гвалту в поемі «Адигейський співець» (1922–1923 рр.), для наочності цитуємо фрагмент: «Не одірвать до шілки голови, / Закляклої над гаком шії. / Там стогони з прокльонами / І біле тіло, / Що блискає під нашими

руками. / Десятками проходили дівчата. / І білі перса / Дрижали
й билися в істеричі. / А кров текла із уст і зпоміж ніг / Та ще із
розпанаханих сорочок, що на грудях» [580, с. 14–15]), створив
оригінальний художній стиль, що був за характером творчих
інтенцій дотичний, з одного боку, «класикам» і модерністам
кінця XIX – початку XX ст. (неоромантичний герой, драматичні
колізії поем, «високий патос» монологів), з другого боку, гене-
тично споріднений щодо «відторгнутих» суспільством дис-
курсів, якими є творчість російських письменників В. Розанова
(філософування в «Коробе листьев» Розанова і «Козубі ягід...»
Поліщука; потяг до висвітлення «заборонених» тем; ексгібіці-
онізм), частково М. Арцибашева і М. Кузміна. Інтрига ситуації
полягає в тому, що поруч з В. Поліщуком як митцем, котрий
наважився зробити фізіологічний «спід» основою своєї твор-
чості, ми не можемо навести жодного подібного випадку в історії
розглядуваного покоління українських митців (включно з
М. Семенком, для якого витіснення садомазохістських бажань,
ускладнене символічним змістом у циклі «Гімни св. Терезі»,
було явищем несистематичним). Якщо попередники (інших (або
«малих», «витіснених») дискурсів) в українській літературі – у
певній мірі О. Кобилянська, як це доводить Т. Гундорова [182],
і, безперечно, А. Кримський, про що дізнаємося з монографії
С. Павличко [564], – страждали невротами, і невротична ситуа-
ція взагалі була характерною для періоду fin de siecle, то футур-
більшовизм В. Поліщука претендував на «здорову», гігієнічну
ілюмінацію «іншої сторони» творчого «я». Останнє на тлі уста-
новки на «відкритість» всіх без винятку сторін мистецького /
наукового / суспільного життя неминуче набувало ідеологічно-
го забарвлення. Фізіологічні та психоментальні особливості
письменника, відтак, щасливо відповідали духу доби (поки
В. Поліщук не був звинувачений у «порнографії» і «похабщині»
[299; 553; 616]).

Поступове устійнення концепції «геніального безуму» мож-
на спостерегти в Поліщука на прикладі розвитку ідеї *демонст-
рації* прихованого інтимного життя. Так, затримування творчої
енергії автор «Доріг моїх днів» порівнює зі спробою «затрима-
ти в собі плід, коли він визрів» [584, с. 46], відповідно процес
творення (загалом домінуючий над результатом) він називає

«періодом виношування». А сумновідомий агітаційний плакат 1928 року в «Бюлетені «Авангарду» – «Хай живе прилюдний поцілунок в голу грудь!» [113, с. 179] – постає концептуальним виявом цих естетичних пошуків В. Поліщука початку 1920-х рр. (як і ранніх об'єднань «Геть сором!») і близький до ідеологічної настанови звільнення людини від суспільних умовностей. Творчий ексгібіціонізм письменника завуальовано у «Бюлетені» під футуристичним гаслом гігієни суспільства: «...Всі здорові функції людського тіла прекрасні і не можуть бути в пролетарському суспільстві заховані в бруд таємниць, чи в гидку цноту заборонених тем. Дайош на світло їх для дезинфекції суспільної, для вивчення прикрашення мистецтвом і знанням! – хай це буде половий акт, громадський пісуар чи фізкультура мішаного товариства в річці!» [113, с. 179]. Або ось яка вагома «обмовка» (парапраксія) у контексті «Прокламації «Авангарду»: «Найкрасивіше те, що найдоцільніше, наприклад, динамомашина, листок пальми, елеватор, *жива жіноча грудь*» (курсив мій. – А. Б.) [589, с. 22]. Дві останні репліки, крім безпосередньої близькості до каталонських антихудожніх маніфестів кінця 1920-х рр. («...Є пляж і м'яч / є конкурси краси під відкритим небом / є демонстрація мод / є голе тіло в електричному світлі мюзік-холлу...» [316, с. 245]; «Телефон, унітаз з педаллю, білий емальований холодильник, біде, грамофон – ось предмети, сповнені істинної й первісної поезії!» [215, с. 249]), постають межовим ступенем ілюмінації приватно-інтимного, зворотною стороною творчого ексгібіціонізму В. Поліщука і прямим засобом самореклами: «...Ті, хто заслуговують на любов свого суспільства, од розкриття свого інтимного, навіть під пером сторонніх, лише виграють, лише збільшать тираж своїх видань...». Ратуючи у 1928 р. за розвиток «літератури фактів інтимности» (!), тобто мемуарів, щоденникової прози, – що, ніби у кривому дзеркалі, відбиває левівську і новогенераційну установку на «літературу факту», В. Поліщук, незважаючи на громадський осуд, продовжує розвивати ідею творчої і життєвої (читай: фізіологічної і психоментальної) тотожності митця, яка мусить вивчатися літературно-дослідними інститутами [113, с. 180]. На відміну від футуристів, методи реклами яких показують, що проблема публіки виходить зі сфери несвідомого на денне світло

[325, с. 149], потяг В. Поліщука до ілюмінації інтимного можна охарактеризувати як частково усвідомлений. Зацікавлення біосексуальною проблематикою, зміцнене індивідуальними особливостями творчої реалізації письменника і потягом до фройдизму як майже універсальної методології аналізу, стало суттєвим аспектом українського конструктивізму – яким він увійшов до історії культури.

Стрижнева формула «динамічного конструктивізму» В. Поліщука – «урбанізм, індустріалізація побуту, верлібр» (стаття «Динамізм у сучасній українській поезії», 1921) розвинулася наприкінці 1920-х рр. у концепцію спіралізму. Назва стильового напрямку відображала прогресистські переконання її творця, який вважав, що мистецький процес розвивається спіралеподібно, за логікою динамічної математичної конструкції, і «великі повороти історичної спіралі» супроводжуються «зовнішніми блискучими ефектами революцій», боротьбою стилів і поколінь і піднесенням рівня культури на новий ступінь [594, с. 25]. Відтак найвищою фазою історико-культурного процесу виступав спіралізм, прямими концептуальними предтечами якого, розуміємо сьогодні, є вітаїзм М. Хвильового і панфутуризм М. Семенка, поодинокими елементами котрих В. Поліщук нагнажився у процесі писання (напр., ідея синтезу «мудро-виткого Сходу з чітким раціонально-індустріальним Заходом» [589, с. 22] є трохи не прямою цитатою з Хвильового; концепт планетарності, тотальності й останньої фази близький Семенковому панфутуризму). Спіралізм Поліщука маніфестував такі положення:

1) встановлення поезії як домінантного вселюдського індустріального напрямку літератури (детальніше обґрунтовано в «теорії хвиляд», яка відстоює верлібр, – на переконання В. Поліщука, найбільш прогресивну форму, що відображає зміни психіки людини під впливом динамічних побутових факторів), і в результаті цього виникнення *пролетпоезії* з конструктивним і індустріальним образом в основі (цікаво, що в середині 1920-х з подібною пропозицією «нового жанру» під назвою «коммунары», який також претендував на тотальність, виступили російські поети С. Родов і Г. Лелевич [802, с. 27]);

2) установка на безперервну сучасність і всезагальність спіралізму як «самого життя» (ідеологія, як вважав Р. Барт, завжди маскується під «природу»), а відтак проголошення себе течією *Авангарду пролетарської культури* (за останнім маніфестографічним ходом криється розуміння групи як передньої лінії мистецьких загонів);

3) оформлення «світу мистецтвом поруч із науковими засобами» (власне конструктивістський принцип «технічно-конструктивної організації життя», відповідності «між ціллю і матеріалом чи конструкцією» [502, с. 75]);

4) зміна психіки людства через вплив індустріалізованого життя і нового мистецтва;

5) зміна лексики і синтаксису для перебудови психіки людини [589, с. 19–20].

Поняття «авангард» і «конструктивізм» у теоретичних роботах В. Поліщука в основному зберігають свій первісний зміст: авангард – «передовий загін», конструктивізм – «спорудження конструкції». Цікаво спостерегти, що ідея конструктивізму-спіралізму народжувалась у творчому тандемі поета В. Поліщука і художника В. Єрмілова, як і видання групи «Авангард» об'єднувала творча енергія цих двох митців. Точкою перетину, очевидно, була не тільки особиста прихильність, але й обопільні техніцистичні зацікавлення. Так, в автобіографії письменник згадує, що архітектура захоплювала його зі школи «найбільше тим, що тут повинна бути гармонія меж мистецтвом і математикою у найбільш показовому вигляді... Підіпри красу математикою – ось справжнє мистецтво.

В силу різних обставин я архітектуру зрадив, бо більш і таємніше любив поезію, але конструктивного принципу ніколи не зраджу, пам'ятаючи слова Канта, що в речах та явищах є стільки істини, скільки в них математики» [584, с. 20].

Перенесення принципів архітектури в лірику було досить складним завданням, саме в цьому плані консультантом письменника і міг виступити Василь Єрмілов, учасник студії футуристів «Выкусъ» (1910-ті рр.), авангардистської виставки «Семь плюс три» (1918), згодом майстер-керівник художнього відділу УКРОСТУ [750, с. 16] і один з провідних українських конструктивістів 1920–1930-х років. У творчому тандемі В. Поліщук –

В. Єрмілов першість у конструктивістичному новаторстві, напевно, належала художнику, який в середині 1920-х працював над розробкою архітектури малих форм, рекламними тривимірними об'єктами і функціональною графікою (у «Мистецьких матеріалах «Авангарду» значилося: «Конструктор Василь Єрмілов... оформлює: книжки журнали театральні сцени й строї реклам-плакати меблі оздобу кімнат одіж технічну й побутову стінгазети червоні кутки вітрини трибуни кіно-павільйони» [503, с. 79]). В. Єрмілову також належить оформлення більшості видань творів В. Поліщука (відома реклама-«архітектон» Єрмілова «Читайте книжки Валеріяна Поліщука»), макети журнальних обкладинок «Авангарду», «Мистецьких матеріалів...» тощо. В. Поліщук виступав як співавтор окремих проєктів і, головне, як людина, що творчо перетоплює і *вербалізує* техніцистичні нововведення художника у своєму часопису, виконуючи роль першого критика Єрмілова (маємо на увазі дослідження «Василь Єрмілов». – Х., 1931, основні положення якого висвітлені у статті В. Сонцвіта (Поліщука) «Художник індустріальних ритмів» [596]). У контексті образотворчих зацікавлень поета, який вважав архітектуру найбільш ужитковим і впливовим різновидом мистецтва, що оптимально відповідає принципам динамізму та індустріалізації, увиразнюється смислове поле поняття «конструктивізм» – як такого, що позначає передусім *напря́м у монументальному мистецтві* періоду соціалістичного будівництва (з наступними артефактами: Держпром, Будинок проєктів, комунальний комплекс будинку «Слово») і, в другу чергу, є *синонімом спіралізму* – слабкого відповідника матеріалістичній, індустріальній речовинності окресленого напряму в архітектурі. Можливо, у цьому випадку необхідно шукати архітектурні еквіваленти концепції спіралізму В. Поліщука, а не власне літературні – як це пропонує В. Моренець [515, с. 179–218]?

Доведення *доцільності краси* математичними формулами, організація природи за допомогою розрахованих конструкцій – принципи, запозичені письменником з архітектури, щоразу подибуємо у статтях В. Поліщука. Наприклад, при обґрунтуванні асонансу як провідного прийому і замітника традиційної рими він звертається до нескладної формули [585, с. 15] або в осміс-

ленні соціальної природи верлібру – застосовує статистичні прийоми [583]. Сучасники (зокрема М. Хвильовий, М. Яловий) вважали мислення математичними формулами засобом прикриття автором власної творчої безпомічності; сам же Поліщук цю особливість розцінював як застосування конструктивного принципу в теорії мистецтва. Аналогічним, тобто формульно-математичним, було мислення теоретика російського імажинізму В. Шершеневича, який, приміром, ще у 1916 р. доводив доцільність нового напрямку в такий спосіб: «Кожна епоха відрізняється від іншої не епізодами, не анекдотами, не фактами, а загальним ритмом... Ритм 18-го століття a , 19-го $a+x$, 20-го $a+x+y$. Ритм мистецтва [відповідно кожного із зазначених періодів]: a' , $a'+x'$, $a'+x'+y'$ » [801, с. 36].

Подібність полягає також в акцентуванні образного компоненту твору, що характеризує «імажиністське відгалуження» в російському авангарді; настанова на політематизм, змістовність. Спостерігаємо збіги навіть на рівні поведінкових жестів. Приміром, мотиви імажиністських маніфестів кінця 1910-х років: «Футуризм вмер! Хай буде йому земля клоунадою! (...) Футуризм вмер для того, щоби дати місце будівничому і творцю. Адже він був засобом, а не ціллю» [799, с. 367], «Вмерло немовля, горластий хлопець десяти літ від народження (народився в 1909 – вмер 1919). Здох футуризм. Давайте гримнемо дружніше: футуризму і футур'ю смерть» [799, с. 369], – близькі маніфестографії В. Поліщука 1928 р.: «...Місця в житті для футуризму давно вже не було, а його літературно-формальні засади давно зійшли на пси, переставши бути новим і лівим у мистецтві. Виконуючи волю небіжчика, замовляємо надгробну плиту з отаким написом: Під сим каменем покоїться труп Українського футуризму – УКРЛІФ – Життя його було 15 років. Помер від «продолжительного й тяжкого» ювілею» [113, с. 178]. Подібні збіги можна пояснити як безпосереднім впливом (період навчання В. Поліщука в Петербурзі), так і типологічними подібностями (спадкоємні авангардистські практики, напр., імажинізм, спіралізм, дадаїзм, завжди демонструють опозицію до попередників). Очевидно, розглядуване питання ще чекає на спеціальну розробку, і особливо це стосується не маніфестативності, а політематизму і образотворення. Компетентний

дослідник російського авангарду В. Марков, зіставляючи принципи англо-американського імажизму і російського імажизму, відзначає: «...Для перших образи були «моментальним враженням», для других – «мусили створювати незвичні метафори»; англійці розуміли верлібр як межу звичних метричних систем, прагнучи слідувати природному ритму мовлення, росіяни вважали його «вільним віршем образотворення», англійський імажизм прагнув інтенсивності, російський – екстенсивності» [855, с. 3]. Відзначені риси поезики російського імажинізму є конститутивними у творчості В. Поліщука.

Типологічними рисами *конструктивізму* (синонімічні назви: «раціоналізм», «функціоналізм») є техніцизм, зближення з виробництвом, поетизація машини і продуктів її діяльності, розкриття соціальних якостей людини через «біографію речі», проголошення поступового розчинення мистецтва у побуті [236, с. 557], «у своєму межовому вираженні принципи конструктивізму проявляються в показній деестетизації прийомів, в абстрактному схематизмі, у нехтуванні національними традиціями» [822, с. 177]. На думку російського теоретика 1920-х – 1930-х рр. І. Іоффе, конструктивізм становив собою технологічний ідеалізм, спробу створити «організований світ технічних ідей на противагу неорганізованості людського світу», і тому в цьому стильовому варіанті авангарду «естетика геометризованого простору перемогла естетику предметного образу» [298, с. 41–45]. Титанічна робота Поліщука в галузі журналістики (в тому числі такого рідкісного різновиду, як радіожурналістика), популяризація ідей західних авангардистів у часопису «Авангард», а також спільні проекти Поліщука та Єрмілова, про які ми згадували, якнайкраще передають «відкритість» і дифузію видів мистецтва у конструктивістському творчому діалозі з життям. Втім, у контексті власне художньої творчості В. Поліщука легко спостерегти певні «відхилення» від архітектурних принципів конструктивізму.

Тяжіння до розбудови цілісної, замкненої, ізоорганічної естетичної конструкції з виразним соціальним завданням, гема індустріалізму і, почасти, розробка машинного простору, пошук віршового темпоритмічного відповідника щодо матеріально конкретного руху справді мають місце у поезиці письменника.

Також варто наголосити, що вже в 1924 р. Поліщук не приховував установку на реалізм у мистецтві, а наприкінці 1920-х рр. окреслював свій напрям також як «пролетарський неореалізм, з кісткою конструктивності» [593, с. 29], постійно шукаючи кореляцій між легітимованими радвладою класиками (І. Франко, Леся Українка) і власним художнім стилем. Такі паралелі конструктивізму з реалізмом і класицизмом як стабільними естетичними системами [782, с. 12] можна знайти і в дослідженні І. Іоффе, і в серії публікацій ЛЦК («Конструктивізм – організаційно-раціоналістична течія в літературі», – пише К. Зелінський [276, с. 191]), і, природно, у тогочасній критиці на конструктивістів («Творчі питання. Теоретичний і критичний збірник «Молодняка», 1930).

Водночас раціоналістична установка конструктивізму, усвідомлена над-чуттєвість, над-фізіологічність, а відтак і властива цьому архітектурному напрямку холодність, «позагуманістичність» і понаднаціональність для В. Поліщука могли бути лише каменем спотикання, – адже, як ми спостерегли, письменник мислив самототожність в єдності творчого і біологічного начал, а свій художній напрям вважав спадкоємцем національної класичної традиції. Отже, тут спостерігаємо не просто «слабкість» і «вторинність» конструктивізму В. Поліщука, але індивідуальне забарвлення напрямку.

Чи симетричний спіралізм пошукам російського Літературного центру конструктивістів? ЛЦК бере свій початок від декларації конструктивістів «Знаєм» (1923) і збірника «Мена всех» (1924), продукуючи два основні напрями – формальний (О. Чичерін) і семантичний конструктивізм (К. Зелінський, І. Сельвінський) [622, с. 182–183]. Ідеологічним підґрунтям російського конструктивізму вважають радянське західництво і проголошення «соціалістичного бізнесу» [622, с. 184], що цілком природно з огляду на формування напрямку в період нової економічної політики. Основними положеннями ЛЦК були змістовність; домінування лірики як роду літератури; «морфологічне, методологічне зближення науки і мистецтва, зокрема поезії»; відчуття «прискорення» культури (внаслідок технічних завоювань); принцип локальної семантики («вживання епітетів, розміру, ритмів, характеристик, близьких темі»); «інфляція

методів прози в поезію» (розробка тактометричного вірша, тобто вірша музичної лічби); для конструктивістського світогляду ЛЦК характерна свідомо раціоналістична опозиційність до «одвічного людського ворога, первісної природи...» [276, с. 191–200]. Зіставимо з формулою українського конструктивізму В. Поліщука: «Передача явищ природи й індустріалізованого життя вивіренними і логічними формами, найбільш відповідними добі машин і конструкцій, в міцно побудованих сюжетах, використання складної ритміки (верлібр) у прозі й поезії, використання поширеної лексики для художнього твору – од телеграми до незайманих простонародніх говірок, практицизм і матеріалізація образу замість колишньої символізації...» [593, с. 31]), до цього додамо ще таку ознаку, як жанрові експерименти («Дорогу другорядним жанрам – цирковій, романсовій, естраді, рев'ю, простому танковій, упаковочній коробці і т. д. але перебудувавши все це добре по-новому» [503, с. 78]). Відповідність більшості теоретичних положень українських і російських конструктивістів актуалізує творчу співпрацю представників «Авангарду» (крім генеруючого тандему – В. Поліщука і В. Єрмілова, до них належали О. Левада, Л. Чернов-Малошийченко, Р. Троянкер, В. Ярина і художник Г. Цапок) з теоретиками Літературного центру конструктивістів І. Сельвінським і К. Зелінським, – на рівні публікації статей російських конструктивістів і оглядів їхніх видань в «Авангарді», творчої поїздки української делегації до Москви і спільної конференції у 1928 р. тощо. «Спіралізм, – читаємо у «Мистецькому вінігреті», – як конструктивна система мистецтва подає руку російському літературному конструктивізму ЛЦК, як своєму союзникові» [502, с. 77].

Попри закиди в тому, що «російський конструктивізм ви-йшов на Україні понівеченим» [793, с. 208], вільно спостерегти: теоретична конструкція спіралізму здебільшого симетрична концепції ЛЦК, зокрема подібність знаходимо в «імажиністському спадку» конструктивізму, тобто в увазі до образотворення, введення інноваційних образних конструкцій. Втім, існує принципова відмінність, на якій ми вже наголошували, зіставляючи концепцію Поліщука із засадами архітектурного конструктивізму, – органіцистський, біофізіологічний акцент, харак-

терний для письменника, і футуристичний «ляпас» учасникам паралельних художніх практик, почасти притлумлений у ЛЦК. В аспекті реалізації програми варто зауважити: незважаючи на декларації [326], навіть у межах російського конструктивізму не було стильової єдності. «Окресленої «літературної школи» так і не виходить, – пише В. Державін у 1929 р. – На її місці масмо певне «літературне товариство», об'єднане, у кращому випадку, відносною спільністю літературних смаків та ідеологічних поглядів (але не конкретним проявом їх)...» [227, с. 99]. Критик наголошує на еклектизмі прози ЛЦК, закономірному синтезі жанрів (що характерно для різних напрямів) і чи не єдиній заслугі конструктивістів (а таким В. Державін вважає тільки І. Сельвінського) – на подоланні за допомогою локального принципу лексичного хаосу, що утворився «в результаті докорінної ломки російської поетичної мови» [227, с. 104].

Спробуємо розглянути у плані реалізації принципів спіралізму-конструктивізму ліричні твори В. Поліщука, написані протягом другої половини 1920-х рр., і, частково, великі поеми цього періоду. Наприклад, римований вірш «Творчий мент»: «Приміром, образи: / Гроза погримує із-за хребта / Тяжким, могутнім гарахтьолом... Інший образ: / Моторовий човен / Ставить сходи хвиль, / Щоб вилізти по них на обрій... Вода з закрученого крапа / Оскомою в зубах сичить... Коральовий червяк / У медовій сочистості розламаній сливи...» [595, с. 29–30], – вірш демонстративно формалістичний, адже подає фрагмент творчого процесу. Але подібну образну градацію, підпорядковану принципу локальної семантики (тематичному розгортанню), знайдемо також у сцієнтичному вірші «Безодні», в якому автор досліджує жиммерну гру образів, викликану переломленням сонячного світла: «Змотались косма громадян зелених: / Назгортані жмути зілляк, / Туберкульозні, виснажені стебла, / І жирні памолодки й навіть кожен лист – / І все стремить перехопити цятку сонця / Ідесь поплутавшись добралосся до низу / Та й тягне – смокче смак землі, / Припавши ротиком, немов дитина: / Цупкими капілярами руденьких корінців, / Білявих мочок і прозорих ниток...» [581, с. 5–6]. Легко помітити, що ранні органіцистські уподобання поета і тут мають місце, будучи ускладнені темою життя і смерті (подібні образні нагромадження зустрінемо і в

Б.-І. Антонича, прихильника мотивів біосу, і в текстах М. Бажана середини 1920-х, що загалом свідчить про активне вчитування цих поетів у твори класиків і засвоєння базових принципів символізму). Цілком франківські запитання (див. вірш І. Франка «Пісня геніїв ночі») про природу людського існування, боротьбу енергій, у В. Поліщука («В яку тоді безодню моя свідомість піде, / Коротка й невгомна, як само життя?») унаочнюються образами вражень і образами-картинами, близькою до імажиністської інструментовкою (М. Доленго не випадково охарактеризував стиль Поліщука, як такий, що «стоїть посередині поміж футуристичним імпресіонізмом та реалізмом» [234, с. 192]). Відтак вірш набуває виразного раціонального характеру в останніх риторичних питаннях: «...А чи заглохне серце? / Ти, миленький, чи сердься, чи не сердься, / Тебе візьме земля, як кляси, як світи. / Родився смертним чоловіком – зостанешся такий. / Поширеними віями по всесвіту махнути!» [581, с. 7]. Сцієнтичне забарвлення мають і міркування авторарозповідача у віршованому романі «Червоний потік» про кров як універсальну рідину, невмирущу енергію людства, що циркулює від людини до людини, від раси до раси [597, с. 3–7]. Біологічним сцієнтизмом насажена поема «Роден і Роза», в якій головний персонаж-митець надихається на творчість статевим контактом з моделлю («Пора мені на спокій. / Одночувала буйною любов'ю / Муза жагуча зо мною. / (Гомін еротики – творче начало)» [592, с. 34]; у цій же поемі знаходимо раціоналістичні міркування про шаблон у мистецтві, проблему масового споживача і машинізацію творчості [591, с. 44].

Коло питань, порушених В. Поліщуком у поемах 1920-х рр., простежуємо в «Козубі ягід...». За авторським глумаченням, це «афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок та оповідання й алегорії – ягоди душі, що стигли й падали з дерева мого свідомості, яка має своє коріння в ґрунті упертого думання й пізнання світу наукою та мистецтвом». «Козуб ягід...» містить прозові включення-оповідання, поетичні вкраплення, афоризми, щоденникові і документальні нотатки, фрагменти роздумів – перспективних статей про характер нового мистецтва, що об'єднані у чотири розділи: 1. Оповідання й Алегорії; 2. Голодні Радість (Бризки мислі. З блокноту молодого філософа, якого

життя трошки приперчило); 3. Старші дні; 4. Поема «Питання» («Енергія й Душа»). Зібраний зі спорадичних публікацій 1920-х рр. у часописах («Вир Революції», «Арена», «Авангард 3») у 1927 р. під однією обкладинкою, цей опус Поліщука може розглядатися як складний метатекст, синтетичний жанр (літературна критика – щоденник – мемуари – афоризми – «мала» проза), який цілком компактно вкладається в концепцію конструктивізму з його посиленою увагою до функціонального аспекту мистецтва [210, с. 20]. Проте, пам'ятаючи про застереження рецензентів М. Степняка, який вважав «Козуб ягід...» невдалою спробою автора об'єднати всі розрізнені «вузівські конспекти» і чернетки ранніх творів [691, с. 257–259], і К. Буревія (афоризми В. Поліщука, на його думку, «з'явилися в наслідок того, що лаври Тичининих «Замість сонетів і октав» не давали Поліщуківі спати» [104, с. 104]), мусимо поставитися до тексту більш обережно.

«Козуб ягід...» – це різновид творчого щоденника, в якому виникає особливий тип відвертого наратора (пам'ятаючи захоплення Поліщука, можна сказати, наратора ексгібіціоністського ґшталту). «...В «Козубі ягід», – писав у рецензії М. Степняк, – ми безумовно маємо надруковані вибірки з справжнього блокноту Поліщука, це – не стилізація. Мабуть, тут трошки вини на Головметодкомі Наркомосвіти, який зробив з Поліщука класика, а в класиків уважають за важливий та цінний кожний рядок...» [691, с. 257]. Постійний наголос письменника на ідеї «геніального безумства», проекція своєї індивідуальності на персонажів низки поем у цьому випадку набувають відкритих форм. Із проспекту «Зібрання творів В. Поліщука на 13 томів», складеного, напевно, на початку 1930-х рр., бачимо, що автор мав включити до XI тому («Козуб ягід»), крім оповідань і афоризмів, також епіграми [586, с. 85]. Доповнення жанром, який не фігурував у публікаціях «Козуба ягід...», змушує підозрювати, що письменник справді розглядав «бризки мислі...» як щоденниковий і чернетковий матеріал, щось на взірць підручного, навколелітературного «сміття». У цьому зв'язку не зайвим буде пригадати щоденник-записник В. Поліщука, що об'єднує чернетки поетичних текстів і експромти-епіграми на сучасників. Тип авторської поведінки в епіграмах уповні відповідає щоден-

никовому експібіціонізму, процитуємо одну з них: «Півхуторянський парничок / Під коряком так щиро пріє, / Але, скажіть хто зуміє / Майбутнє взяти на гачок, / Хто стане поруч з Валер'яном / Як рівний з рівним – пан із паном, / Хто з ним покриє ураганом / Той вий письменницьких тічок... / А то... «росте» молоднячок...» («Молоднякові», 1927: цит. за ксерокопією примірника, що зберігається в Харківському літературному музеї). Таку експресію і відвертість автор міг собі дозволити саме у відповідних жанрах – афоризмах, епіграмах, спостереженнях. Але, як було сказано, «Козуб ягід...» (як кошик «чернеткових записів») загалом відбиває проблемно-тематичні пошуки В. Поліщука протягом 1920-х років і дає найбільшу поживу для дослідників, які вивчатимуть особливості творчого процесу письменника. Коло замикається: адже саме цього найбільше й очікував від нащадків В. Поліщук, свідомо працюючи над формуванням картинного образу генія, в страху перед біологічною смертю продукуючи щоразу нові твори, розмножуючись у текстах і в такий спосіб, можливо, звільняючись від справжньої психічної фобії.

На прикладі творчості В. Поліщука вільно було спостерігати, як футуристична мода ранніх 1920-х добігла своєї «удаваної» опозиції всередині десятиліття, насправді не звільнившись від маніфестографічних жестів і низки теоретичних положень (оптимізм, сучасність, формалістичні пошуки синтетичного мистецтва тощо), і як індивідуальні психофізіологічні особливості митця скорегували характер української версії конструктивізму, надавши їй більш людських, у своїх «сублімованих» версіях, рис, віддавши данину і раціоналістичному, й інтуїтивному [113, с. 183] пізнанню світу природи й машини [70].

2. ВІД «КОНСТРУКТИВНОЇ ЛІРИКИ» ДО КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ПРОЗИ (М. ЙОГАНСЕН)

М. Йогансен, один з найбільш наполегливих конкурентів футуризму, посідає чільне місце у колі «еклектичних» ліриків і прозаїків-експериментаторів 1920-х рр. Дослідники неодноразово акцентували на суперечливому позиціюванні Йогансена стосовно літературних угруповань і художніх концепцій (без сумнівом, така складність позиції визначалася не матеріальною

вигодою або ідеологічною зручністю, як, приміром, у випадку В. Сосюра). Якщо пригадаємо окремі факти творчої біографії Йогансена, знайдемо чимало не пояснених аспектів.

Творчий шлях митця асоціюється з підписанням у 1921 р. «Нашого універсалу» групою молодих амбітних літераторів (М. Хвильовий, М. Йогансен, В. Сосюра), а також із послідовною опозицією панфутуристичній деструкції, участю в «Гарті» і ВАПЛІТЕ. У такому контексті організація разом з Ю. Смоличем і О. Слісаренком «Техно-мистецької групи «А» у 1928 р. видається непередбачуваним тактичним ходом колишнього вапльцянина. Згаданий факт дослідники осмислюють по-різному: або акцентуючи на випадковості і певній позасистемності цього об'єднання [496, с. 51], або на алогічності поведінки письменника [770, с. 46]. Друга версія інтерпретації, на наш погляд, більш коректна щодо письменницької індивідуальності і дозволяє спостерегти психологічну і поведінкову двоїстість М. Йогансена в літературному дискурсі 1920-х рр.

Рецензуючи видання панфутуристів «Семафор у майбутнє», Йогансен узагальнює думки М. Зерова і В. Коряка щодо вагової ролі футуризму в аспекті деструкції, заперечуючи водночас (подібно до своїх попередників-рецензентів) будь-яку конструктивну спрямованість цього напрямку: «Заслуга футуризму в тому, що руйнуючи стару поезію, він оббілував її кістяк, наочно виявив її структуру. На анатомованому трупі старої поезії поет-ремісник вивчає поетичну техніку, приступаючи до конструювання нового мистецтва.

Але футуристична деструкція вже перейшла цілий шлях свого розвитку. «Дыр бул щур» Кручениха є останнім його етапом... Нас тут не обходять спроби містично-зарозумілого синтезу, що їх робилося Хлебниковим і іншими.

В умовах соціалістичного будівництва роля його як деструктивного елементу скінчена, він дістає по шапці, хоч би і спромігся назвати її «меташапкою». Ташкентець зробив своє діло, ташкентець може йти!» [305, с. 55].

Паралельно, в тому ж таки другому числі «Шляхів мистецтва» за 1922 рік, знаходимо ще одну статтю М. Йогансена «Конструктивізм, або мистецтво переходнової доби», яку, судячи з назви (див. відповідний маніфест М. Семенка [657]), можна

вважати пародією на панфутуризм: стаття має замішувальну функцію – замість Семенка і С^о у центрі *конструктивної поезії* опиняються М. Хвильовий, В. Сосюра, П. Тичина і М. Йогансен... Відкидаючи панфутуризм, неокласицизм і символізм, автор декларує позицію «молодого пролетаріату і тої частини пролетаризованої інтелігенції, що іде з ним» [303, с. 37] і закликає до відбудови розміру конструктивної поезії «за вимогами внутрішньої конструкції твору» [303, с. 36]. Подібна настанова на «конструктивність» у ліриці визначала пошуки акмеїста О. Мандельштама, статтю якого «О природе слова» було опубліковано в Харкові також у 1922 р.: «На місце романтика, ідеаліста, аристократичного мрійника про чистий символ, про ефемерну естетику слова, на місце символізму, футуризму та імажинізму прийшла нова поезія слова-предмета, і її творець не ідеаліст-мрійник Моцарт, а суворий і зосереджений ремісник – майстер Сальєрі, що простягає руку майстру речей і матеріальних цінностей, будівничому і виробнику матеріального світу» [481, с. 459]. У такому контексті допис М. Йогансена не здається надто сумбурним, а відбиває загально актуальні настрої молоді поезії щодо конкретизації художнього образу і чіткості структури вірша (два зазначені аспекти особливо підкреслені Йогансеном у трактаті «Елементарні закони версифікації (віршування)»). Водночас концепція українського лірика спирається на ідеологічні милиці паралельних літературних інгруп, по-футуристськи підважуючи не їхній доробок, а закріплені ідеологічні маркери і переносячи проблему поетичної майстерності у соціальну площину (панфутуристи – «анархічні елементи – найбільше міський люмпен-пролетаріат», неокласики і символісти переймаються спробами «буржуазного» будівництва [303, с. 36-37]). Відтак автор забуває про необхідність *позитивного рішення* завдань нового напрямку – т. зв. конструктивної лірики.

В автобіографії М. Йогансен засвідчив, що на початку 1920-х рр. «писав «конструктивістські» статті, будучи абсолютно незнайомим з тодішнім конструктивізмом і вкладаючи в це слово свій зміст» [304, с. 174]. Можна було б повірити авторові, якби не його слава літературного містифікатора. Як людина освічена, Йогансен ретельно стежив за періодикою – особливо фаховою, і не міг не знати, що навесні 1922 р. оформилася група росій-

ських конструктивістів (організатори І. Сельвінський, К. Зелінський, А. Чичерін) [625, с. 60]. Принаймні вірші окремих представників цієї групи Йогансен вважав зразковими [301, с. 144].

Лірика М. Йогансена першої половини 1920-х рр., як і згаданий трактат, свідчить про ґрунтовну обізнаність поета з теорією звукового символізму, практичними здобутками футуризму і базовими роботами російських формалістів – В. Шкловського і Б. Ейхенбаума. Вплив футуристичної поетики легко помітити на тлі ранньої постсимволістської лірики Йогансена. Напр., в оформленні поетичної теми («Трактовка баналі», «Історія речей (Комунікація)»), у звуковому і темпоритмічному експерименті, близькому поетиці В. Маяковського («Рупор рудих рядів – революцій ревущих ріг...» [304, с. 75]); в образно-семантичних рядах («І ще раз, ізнову / У цвинтарях книгозбірень, / У поемах забутих поетів, / У якійсь старовинній Леніна й Маркса науці / Розкопають люди / Одне напівмерзле забуте слово / І слово це буде: / Революція» [304, с. 79]). Цікаво спостерегти таку особливість, – навіть звертаючись в «утопічній поемі» «Комуна» до вже експлуатованої П. Тичиною «персонажної лірики», М. Йогансен перебуває в радіусі дії футуристичної поетики: «Гей, молоді, не сосюртеся, чуєте, / Й не хвилюйтесь ні в яким разі. / Застроміть два пальці в рота і блюйте, / Поки не виблюєте з себе Азії...» [304, с. 82]. Не випадково в «Елементарних законах версифікації...» автор за зразок формотворчих досягнень найчастіше бере вірші Тичини, Семенка і Маяковського і застосовує поняття, запропоновані до активного вжитку формалістами («закон економії думки», «поетична правда», «поетична конкретність», «звукопис»), апелюючи також до такого поняття, як «внутрішній сенс образу» («внутрішня форма слова», за О. Потебнею). Теоретик і педагог, Йогансен радить початківцям ретельно вивчати російських (!) поетів, «що вони майже виключно дають звукопись в своїх творах такі, – Хлебніков, Петников, Асеєв, Чичерін і вивчення їх, (яким ні в яким разі не можна гребувати) дає до рук могутню зброю, якої і самі поети не зуміли вжити, бавлячись «мистецтвом для мистецтва» [301, с. 144]. Опрацювання робіт Плеханова, Маркса, Енгельса, Каутського, Леніна [304, с. 174], природно, стимулювало вироблення класового підходу в Йогансена-марксиста,

який міг поділяти думку А. Луначарського: «Ми не хочемо руйнувати пам'ятники старого мистецтва і нікому не дамо це зробити, нехай пролетаріат прийме від нас усе і, вдячний за це, що ми йому зберегли, вибере те, що знадобиться для його культури» [507, с. 178]. Наведений фрагмент промови намічає одну з перших спроб історіювати [176, с. 21–32] нову, соціалістичну, культуру, визначити її основні цінності в ряду попередників (класичне мистецтво) і сучасників (футуризм, символізм), відкинувши згодом «ідеологічно вороже» й опанувавши технічну майстерність «буржуазії». Крім вищезгаданої вибірковості у ставленні до культурних надбань, запропонованої марксистами, М. Йогансена змушували звертатися до технічного доробку «лівих» митців також поетичний смак і наукова допитливість.

Так, М. Йогансен продуктивно засвоює окремі принципи «граматики» В. Хлебнікова – зокрема принцип некореневих аналогій, з якого скористалися В. Маяковський, М. Асеев та інші представники російського футуризму. Засвоєння хлебніковського «звукотворення» [301, с. 144] доцільно розглядати у плані *техніки*, художнього прийому, а не світогляду. Приймаючи паронімічну атракцію як продуктивний засіб ускладнення художнього образу, «розкриття глибших зв'язків і асоціацій на рівні змісту» [770, с. 32], поет, водночас, категорично відкинув основну засаду «внутрішнього відмінювання» Хлебнікова – прагнення вийти на до-мовний рівень існування мови, який можуть відкрити девіантні («відхилені») форми, себто на «langue», а не на «parole» [231, с. 226], що передбачало органічне місце «зауму» і різноманітних різновидів ономапоетії у поетичній концепції «самовитого слова». Ймовірно, саме тому творчість Хлебнікова не знала «сучасності», а належала «всій системі мови і поезії» [480, с. 539], – адже «процес, що вважався до цього часу функцією колективної свідомості цілого народу, був втілений у творчості однієї людини» [457, с. 48]. Відтак хоч поезія Йогансена «нерідко пояснює хлебніковські думки, з часом і повторює їх» [770, с. 34], але, у певному розумінні, лише паразитує на окремих положеннях концепції Хлебнікова (пригадаємо репліку про «містично-зарозумілий синтез» [305, с. 55]). З цього приводу варто навести міркування Ю. Тинянова, який роз'яснює принципи *стильової органічності* згаданого росій-

ського поета: «Всі без винятку літературні школи нашого часу живуть заборонами: цього не можна, того не можна, це банально, те смішно. Хлебніков натомість існував поетичною свободою, яка була в кожному випадку необхідністю» [727, с. 595].

Перенесення прийому некореневих аналогій (з відсіюванням концептуального ядра) зустрічаємо також у Гео Шкурупія і М. Бажана. Причому в останнього цей прийом має виразно конструктивістське навантаження: обслуговує «локальну семантику» і, ширше, поетичну тему в мікропоемах. Втім, ставлення Йогансена до новачності російського футуриста набуває особливої інтимності й полемічності – не лише у плані «відбирання» в ідеологічно «ворожого елемента» життєво необхідних для пролетарської літератури технічних здобутків, а й у плані *внутрішньої полеміки* Йогансена-потєбніанця з Йогансеном-формалістом.

Відомо, що опоязівці критикували концепцію О. Потєбні як таку, що в силу прирівнювання «образності» до «поетичності» не враховує специфіки мови поезії і мови прози [809, с. 4] і, в підсумку, ігнорує поліструктурність поетичної мови. Подібних висновків В. Шкловський доходить не без впливу футуризму і зокрема концепції «слова як такого», що послужила відправною точкою у побудові формального методу [231, с. 225], котрий претендував на роль самостійного наукового дискурсу в 1910-х – 1920-х рр. (дискусію з приводу українського формалізму див.: [486]). Спроба «примирити» ідеї Потєбні з формалістичними пропозиціями характерна для ряду науковців – наприклад, для І. Айзенштока, який вважав, що «від Потєбні до «Опояза»... тягнеться ясно відчутна зв'язуюча ланка» [13, с. 154] і є необхідність поцінувати досягнення формалістів в аспекті об'єктивного вивчення художності. Чи не знаходимо ми спробу такого оригінального примирення потєбніанства і формалізму також в «Елементарних законах версифікації...» і, що характерно, в ліриці М. Йогансена?.. Звідси постійна конкурентна нотка у в'їдливо-дотепних статтях на адресу панфутуристів і єдиного «конструктивного динаміста» В. Поліщука [302, с. 98–99], звідси – примирення концепції «внутрішнього відмінювання» (і, як похідного від неї, прийому «звукоречи») з концептом «внутрішньої форми слова».

Ставлення Йогансена до слова лишається принципово надичним. Так, у 1922 р. він наполягає: «Молекула поезії – слото. Як найскладніші машини комуністичної продукції складаються з найпростіших машин – підойми і повороту, так поезія нового світу складатиметься з слів (а не складів або звуків). *Дальше слова диференціяція для поезії конструктивної йти не може* (інакше було в деструктивних течіях). З цих елементів складається на нових принципах нова конструктивна поезія» (курсив мій. – А. Б.) [303, с. 37]. А відтак анулюється закон масіологічної відносності російського «ідіотичного Ейнштейна» (так охарактеризував В. Хлебнікова О. Мандельштам), себто творчий процес категорично обмежується, і замість поетичної звукомови і трансісторичного, плаваючого мислення «суцільного тексту» постає вірш – як «машинна для конструювання смислу». У 1925 р. Йогансен підтверджує свою позицію роз'ясненням типів образності – «первісної» (споріднені корені) і «другоступеневої» (некореневі аналогії) – зважаючи, що хлебніковський винахід (другий тип образності) хоч і «безглуздя з погляду язикознавства, але може бути щирісінькою правдою для художнього слова» (цит. за дослідженням Я. Цимбал: [770, с. 29–30]). Отже, М. Йогансен як поет і теоретик дотримується прийнятих правил версифікації, раз і назавжди узгодивши психологічну і формалістичну концепції.

Такий результат є логічним наслідком *аналітичного* підходу Йогансена до футуристичних віршів періоду «бурі й натиску» (в першу чергу, російського футуризму) і, що не менш вагомо, до наукових викладок формалістів, які розбудовували власну теорію на основі вищезгаданого футуристичного доробку. (Ми не ставимо перед собою мету довести, що Йогансен був «слабким» поетом. Ситуація Йогансена, на наш погляд, у 40-мусь нагадує випадок П. Филиповича – лірика-еклектика, чий еклектизм був зумовлений філологічним підходом і спробою «приміряти на себе» чужий стиль).

Друга половина 1920-х рр. ознаменувала показне «спрошення» поетичної системи Йогансена, що відзначила зокрема Л. Старинкевич у рецензії на збірку «Ясен» (1930): поет відмовляється від прозаїзмів і щоденно-побутової мови, і його лексика «вражає не екстравагантністю свого складу, а припасовані-

стю до теми» [689, с. 190]. М. Йогансен упритул підходить до конструктивістських принципів розбудови вірша: з'являється виражений сюжетний елемент, який обслуговує лексика «локальної семантики» («Балади про війну і відбудову»), ще більше увиразнюється прихильність поета до «внутрішньої форми слова» (мотивація ліричного сюжету уснопоетичним символом у віршах «Ведмідь», «Степами має сива борода...»); соціокультурна мотивація семантики у поезії «Ліс»). Водночас у дитячих віршах цього періоду актуалізується звукописний мотив, який і дає поштовх до формування образу («Заєць дитячий», «Станція»). Безперечно, звукопис тут підпорядкований жанровому завданню, тобто вибір письменником позаідеологічного дискурсу (література для дітей) відкриває дорогу поетичному експерименту, який, саме через згадану вибірковість, і варто відрізняти від світоглядно заданого, систематичного «відхилення» до девіантних форм, що подивляємо, напр., у ліриці Д. Хармса. Психологічний еkleктизм Йогансена і філологічна вибірковість у поетичних засобах не сприяли виробленню цілісного поетичного світу: цьому поету був ближчим принцип конструювання, аніж засади сюрреалістичної візійності. (Спроби силоміць «притягнути» Йогансена до сюрреалізму [496, с. 129–132], [513, с. 352] вважаємо хибними).

Еkleктичність була закладена у світогляді М. Йогансена (під таким ракурсом можна розглядати особливості походження митця, характер занять, хобі). На окрему увагу заслуговує дендизм поета (підкреслений аристократизм поведінки, індивідуалізоване вбрання – бриджі, гетри, краватка-метелик [14, с. 162–163]) і схильність до театралізації у житті і містифікації у мистецтві (як і великого містифікатора К. Буревія, це привело Йогансена до театру). Очевидно, прагнучи захистити свій індивідуальний стиль – концепцію подвійності, театральності в житті, митець спочатку розкритикував споріднені ідеї відомого теоретика М. М. Євреїнова (лекція була прочитана у 1924 р. [770, с. 151–152]), а згодом звернувся до театральної умовності і принципів *dell'arte* в експериментальній прозі, у містифікаційній автобіографії. (У дослідженні «Театр для себя» (1917 р.) Н. Євреїнов передзнаменував майбутню концепцію книги «Homo ludens» Й. Гейзінги, порівнюючи щоденну театралізацію

із потягом до самозбереження і навіть потягом статі, отже, осмислюючи театр як явище загалом передестетичне [472, с. 360]).

Не менш суперечливе ставлення українського письменника до практичних здобутків російської класики (напр., М. Гоголя), на ґрунті якої постали теоретичні викладки Б. Ейхенбаума [242], конструктивно використані М. Йогансеном при створенні власних текстів (концепція ландшафту в «Подорожі ученого доктора Леонардо...»). А «пропедевтичний» трактат «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» (1926–1928) (написаний не без впливу відомого «Как делать стихи?» (1926) В. Маяковського [490], у чому легко можна переконатися, зіставивши дидактичні прийоми обох текстів) у передмовній частині зосереджений здебільшого на обманюванні наївного читача. Поведінку автора тут порівнюємо хіба що з переказаним сучасником випадком «видурювання» Йогансеном двотомника О. О. Шахматова: «З неабияким запалом він заходився переконувати мене, – пише І. Айзеншток, – що лекції ці для мене абсолютно непотрібна розкіш... що слід відразу ж, на самому початку збирання, обмежити свої книжкові апетити, не розпорошуючись і не прагнучи до шкідливої в наш час енциклопедичності. Природним висновком зі всього цього виходило: обидва томи лекцій Шахматова я повинен негайно віддати моєму співрозмовнику, для якого вони хліб насущний і навіть не повітря, не життєдайний кисень, а – озон!» [14, с. 165]. Отже, Йогансен відмовляв молодого студента (свого колишнього учня) від енциклопедичності, до якої завжди прагнув сам... Засоби переконування промовисті, а спогад надзвичайно барвисто передає тактику Йогансена-містифікатора, людини потайної і двоїстої, митця-іроніста і педагога в одній іпостасі. Досить складний організм, але якраз годящий для плекання аналітичної концепції прозового експерименту.

Поняття «експериментальна проза» (і синонімічні – «ліва проза» [606; 826], «формалістична», «авангардна» проза) не відзначається термінологічною стрункістю, і це розуміли її теоретики й апологети ще у 1920-х рр. Якщо візьмемо до уваги диференціацію прози на «орнаментальну» і «сюжетну», то за умов відсутності останньої на початку 1920-х навіть трансплантація і міксування кримінальних, авантюрно-пригодницьких,

антиутопійних та ін. сюжетних структур сприймалися як прозовий експеримент. Хоч ані більшість зразкових оповідань з відомої збірки Ю. Яновського «Мамутові бивні», зі збірки Гео Шкурупія «Переможець дракона», ані «американські» оповідання О. Влизька та інших «сюжетників» [770, с. 76] не демонструють аналітичного підходу до матеріалу, себто не відомого «як зроблений», а «як робиться (будується)» новелістичний дискурс. Термін «експериментальна проза», відтак, потребує сьогодні ґрунтовного осмислення із застосуванням нового категоріального апарату (див. спроби такої систематизації у дослідженнях О. Журенко [261] і О. Боярчук [99]). Можливо, більш доречно говорити не про «експериментальну прозу», а про «експеримент у прозі» 1920-х рр., що дозволить усвідомити досягнення і «орнаменталістів», і «сюжетників», а також вагому роль наукової дискусії 1924 р. про формалізм у становленні останніх.

Експеримент М. Йогансена у «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» (1928–1930) визначається не так у контексті «сюжетної прози», як у зв'язку із власне формалістичними пошуками кінця 1920-х рр. (кінороман Л. Скрипника «Інтелігент», романи Гео Шкурупія «Двері в день», Д. Бузька «Голяндія», метароман В. Поліщука «Козуб ягід...»), які демонструють дифузію жанрів, динаміку наративних структур, оголення прийому, граничну умовність, авторську критичну рефлексію, інтертекстуальність. Причому останні дві ознаки – неминучий наслідок авангардистської «приватної міфології», яка, поглинаючи деталі індивідуального побуту, звичок, смаків, врешті виявляється каузальним і соціокультурним зрізом колективного існування (тобто Сашко Довженко стає героєм прози М. Йогансена, а Д. Бузько у романі «Голяндія» олітературює факти приватної біографії Гео Шкурупія). Як слушно зауважив Ю. Тинянов, «домашня, інтимна, гурткова семантика завжди існує, але у певні часи вона набуває літературної функції» [726, с. 43], що є очевидним при розгляді доробку футуристів. Нові явища в галузі побуту актуалізують авторське «я», письменницьку біографію і підіймають із забуття периферійні (у попередньому літературному ряду) жанри – нотатки, мемуари, щоденники, епістолярій; посилення документалізації і

«побутової правди» вимагає розгляду газети і журналу «як конструкції» [725, с. 26] або відкриває нові жанрові підвиди – репортаж, кіноповість, реву.

Втім, «Подорож...» Йогансена відзначається більш складною структурою, ніж твори вищезгаданих Шкурупія, Скрипника і Бузька. Приватна міфологія цікавила Йогансена лише як добре зібрана літературна конструкція, адже «на інших людей привиди нашого життя і риси нашого обличчя справлятимуть враження, лише постільки вони добре сконструйовані» [306, с. 388]. Письменнику властиве прагнення, характерне для російських формалістів – «...одночасно виступати на сцені літературного побуту 20-х років у ролі літератора, стояти перед сценою, зображуючи частину публіки і «літати» над сценою, як учений, який все це описує з пташиного лету» (О. Ганзен-Льове) [231, с. 213]. Саме таку позицію автора зустрічаємо у «Подорожі...», адже центральним об'єктом зображення є мистецька майстерня, «нутро» художнього процесу, в якому легко віднайти і сліди «побутової міфології» (мотив мисливства, полеміка з мовознавцями, «міф» про народження), і закони організації літературного матеріалу. Демонстрування набору сюжетів (пригодницький, шахрайський, «шкідницький», фейлетонно-мисливський, лицарський, сюжети сімейного роману) нагадує белетристичний «дендізм» О. Вайлда (пор. деталізований опис коштовностей у «Портреті Доріана Грея»), що в контексті полемік 1920-х рр. варто розглядати як іронічну рефлексію з приводу новацій представників «сюжетної прози».

Можна взяти до уваги, що найближчим аналогом сюжетного каркасу «Подорожі...» є сюжет оповідання Ю. Яновського «Мамутові бивні», який продемонстрував основні закони прозового експерименту: контраст планів, монтаж, витіснення психологічної мотивації («Виступи Ю. Яновського в прозі та й в поезії, – писав М. Доленго, – спричинились до створення нового для нашої літератури напрямку, істотно відмінного так від ліричного імпресіонізму, що його заснував був Хвильовий, як і від реалізму талановитих Хвильового учнів» [235, с. 162]). Можна також диференціювати сюжети і визначити в «Подорожі...» інші інтертекстуальні ходи – принципи художньої «деструкції» творів Сервантеса, Стерна, Гоголя, самого Йогансена. Втім, є

більш продуктивний шлях аналізу – припустити, що цей твір є дзеркальним відображенням наукового дискурсу початку ХХ ст., творчою рецепцією метанаративів, але не художніх (як пропонує В. Денисенко [219]), а методологічних.

Крім демонстрації атракціону сюжетів [770, с. 151] і наративних кліше перед очима здивованого читача, автор оголює «шви», які залишаються після операції над сюжетами і ляльковими героями (останні відсилають до традиції dell'arte, а не вертепу), створюючи ілюзію, ніби архітектоніка твору є більш значущою для нього як Творця і «великого комбінатора». Так, усупереч пропедевтичним настановам Йогансена в ігровому трактаті «Як будується оповідання...», саме пейзаж у «Подорожі...» виконує роль первинної мотивації сюжетоскладання і вчинків героїв. Можна визначити цей авторський хід як дотримання «комерційної угоди» з читачем, адже подорож передбачає пейзажні описи. (Натомість угода Читача з Автором «спідігрівається» рятівним для всіх «експериментальних творів» 1920-х рр. еротичним контрапунктом і «поновленням», тобто очудненням). Непослідовність Йогансена-теоретика і практика пояснюється прагненням приховати конструктивні засади «роблення» роману, які, на наш погляд, слід шукати не в текстах класиків (вищезгадані реформатори відповідних жанрів), а в текстах формалістів 1910-х – 1920-х рр. – В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, С. Третьякова та інших, за рецептурою яких і сконструйовано «Подорож...».

Найбільшим авторитетом для М. Йогансена був В. Шкловський – на твори цього теоретика письменник залюбки посилається, роз'яснюючи у своєму псевдотрактаті принципи очуднення, новелістичної умовності й типових сюжетних комбінацій. Тексти представника ОПОЯЗу, можна припустити, читалися Йогансеном систематично, і письменник не міг пропустити одну з фундаментальних робіт Шкловського початку 1920-х рр. – «Сюжет как явление стиля» (1921), присвячену творчості Стерна, Сервантеса і Розанова. (Можливо, цю роботу не обійшов увагою і В. Поліщук, але зважаючи на поверховість сприйняття останнього, варто розглядати саме автентичний текст В. Розанова «Короб листьев» як попередник «Козуба ягід...» Поліщука).

В. Шкловський так інтерпретує особливості прийомів Стерна: «Один сюжетний мотив розгортається то експозицією діючих осіб, то внесенням нового матеріалу, на зразок роздуму, то, нарешті, введенням нової теми...» [810, с. 322]. Відтак руйнування сюжету відбувається за допомогою збільшення кількості тем, а також унаслідок затримки дії через відступи. Не складно помітити, що фрагментарність «Подорожі...» Йогансена зумовлена подібним авторським позиціонуванням. Нанизування мотивів (їх злиття або взаємне відштовхування створюють необхідні умови для базових сюжетних каркасів і навіть образних систем: персонажів-двійників, -антагоністів і -резонерів) відстрочення чергового сюжетного ходу (можна припустити, що Йогансен застосував тут спортивний прийом, зокрема техніку улюбленого більярду) «гальмують» дію, але вивільняють ігровий потенціал (від примітивного очікування – до складного філологічного смакування). Нарешті, операційні «шви» сюжетоскладання Йогансен прикриває відомою «мотивацією сном» [810, с. 334] і очудненням (не наважуючись на повну редукцію сюжетної мотивації, на якій наголошував Шкловський у зв'язку із творами Розанова).

У такому контексті «Як будується оповідання» постає не ключем до читання «Подорожі...», а свідомо розробленим псевдонауковим трактатом, черговою містифікацією, оскільки автор запроваджує у романі деструкцію основних принципів сюжетоскладання, запропонованих «учням»-читачам. Це легко помічаємо у ставленні до пейзажу. Взагалі В. Шкловський диференціює два основних типи пейзажу – такий, що збігається з основною дією, і такий, що контрастує з нею [810, с. 330]. У «Як будується оповідання...» Йогансен категорично заперечує ліричний пейзаж Гоголя, натомість у «Подорожі...» неодноразово звертається до принципів гоголівської поетики, вже деконструйованих розвідкою Б. Ейхенбаума [242]. М. Йогансен включає до тексту «Подорожі...» власні вірші у такій же функції «оголення прийому», що спостеріг Шкловський у Сервантеса [810, с. 333]: так відбувається відчуження автора від наратора, але й досягається певна ліричність (допіру відкинута Йогансеном як непотрібна!).

Очевидно, працюючи над посібником «Як будується оповідання», М. Йогансен в силу власного філологічного і творчого досвіду усвідомлював, що «сюжет – це відмичка від дверей, але не ключ... Сюжет викривлює матеріал уже тим самим фактом, що він його вибирає – на основі досить довільних ознак» [806, с. 229]. Проблему того, чим замінити у прозі сюжет, Шкловський-теоретик і Йогансен-митець вирішують в однаковий спосіб: «Елементарною заміною є метод *пересування точок оповіді*, просторового у подорожі або часового у мемуарах. Тут у нас чистий інтерес до матеріалу і умовний метод переходу від факту до факту» (курсив мій. – А. Б.) [806, с. 232]. З єдиною, але принциповою різницею: теоретик стимулював розвиток «фактичної прози», або «літератури факту». Натомість Йогансен використав підказаний принцип лише як засіб *деструкції літературної тканини*. Іронія у «Подорожі...», як основа світоглядної позиції Автора, задає вектор критичної рефлексії щодо левітського концепту «життєбудівництва» (на неспроможності літератури відповідати виробничому процесові Йогансен наголошував у трактаті – пригадаймо відоме порівняння мистецтва із зельтерською і морозивом, що надійно закріпилося у літературному дискурсі [256]). Втім, чи можна вважати іронію Автора у «Подорожі...» тотальною? Чи варто говорити про критику ідеології у відступах, присвячених пролетареві як творцю майбутньої культури?.. Напевно, ні. Адже позиція романного автора тут збігається з міркуваннями Йогансена-публіциста і поета. Останній зокрема у «Баладах про війну і відбудову» на матеріалі вивчення побуту, газетних статей і документів втілює ідею соціалістичного будівництва – з її патосом індустріального пориву, «біологічними» і «соціальними» метафорами (напр., «Природа не храм, а майстерня!») у баладі «З лісів ліса»). Роль епіграфів у баладах історично епохальна і документалізуюча: поет усвідомлює й констатує залежну позицію митця від «мистецтва організації життя» – у праці нових гегемонів. Газета (як документ доби) виконує при цьому роль інваріанта белетристики. Такий експеримент цілком вкладається у межі пізнього конструктивізму і може бути зіставлений з відповідними зразками у «Новій Генерації».

Як слушно підкреслює Б. Гройс, незважаючи на сміливість художнього експерименту, представники авангарду не були спроможні відрефлексувати ідеологічну техніку обробки первинної мовленнєвої і візуальної інформації [176, с. 50]. Це доводять і поезії Йогансена, і «Подорож ученого доктора Леонардо...», яку некоректно розглядати як перший постмодерністський роман (до чого вдається, напр., Ю. Тарнавський [470, с. 167]). Адже це твір з виразною ідеологічною заданістю, смілива конструкція якого демонструє художні досягнення «молодого класу». Кореляція між романним і формалістичним науковим дискурсом визначає осібне місце Йогансена в колі представників «лівої прози» – як митця з футуристичним вишколом і претензійністю теоретика (що нагадує постать Ю. Тинянова у літературі цього часу). Амбівалентність соціальної ролі М. Йогансена (водночас «учитель» і «учень») надає особливої пікантності його поетичному і прозовому доробку, змушує із задоволенням докопуватися «до методів його роботи, методів маскування, методів задурення» читача [306, с. 398].

Конструктивізм в Україні не розвинувся у самостійну літературну течію, втім, був оригінально втілений в індивідуальній художній практиці низки митців – В. Поліщука, М. Йогансена, М. Бажана. Подібно до представників «Нової Генерації», Йогансен зокрема розвинув базові принципи конструктивізму (в ліриці та прозі кінця 1920-х рр.) у результаті засвоєння концептів наукового формалізму [209]. Натомість у творчості М. Бажана і В. Поліщука помітну роль відіграли архітектурні принципи нового напрямку. І «філологічний», і «архітектурний» шляхи пошуку стилю, що відповідає добі соціалістичного будівництва, з погляду сучасного дослідника, мали у своїй основі футуристичний поштовх. Незважаючи на те, що М. Йогансен і В. Поліщук активно заперечували пріоритет футуристичних здобутків і почувалися конкурентоспроможними щодо представників цього стильового напрямку, футуризм виконав роль «колії» (М. Пунін), по якій приходили до конструктивізму, або «сходинки» (Л. Курбас), обминути яку було неможливо.

ЧАСТИНА 4

РОЗТРАЧЕНИЙ ДУХ
ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

... У нього не погляд – у нього позирк.
Він не описує – він співпереживає.
Він не відображає – він виражає.
Він не бере – він шукає.
І ось вже немає ланки фактів:
фабрик, будинків, хвороб, повій, крику і голоду.
Існує лише бачення цього, ландшафт мистецтва,
проникнення в глибину,
первісність і духовну красу якого
сповнено новими відкриттями і radoцями.

К. Едшмід

Компенсаторна тенденція в літературознавстві, яка є одним із проявів усвідомленого прийняття національної меншовартості, будь-що-будь прагне знищити лакуни літературного дискурсу, населивши його привидами чужих національних естетичних цінностей і потреб. Подібні «маніпуляції» очевидні по відношенню до експресіонізму, першого в колі авангардистських художніх напрямів, який суперечливо поєднав риси зрілого символізму (в малярстві – сецесії) з маніфестацією феноменологічного «духу». У 1990-х рр. наполегливо відстоюється думка про концептуальність експресіоністичної поетики у творчості В. Стефаника [384; 610; 821; 835; 494] (не без впливу монографії відомої дослідниці О. Черненко [777]), у творчості О. Турянського [821; 137], іноді – А. Тесленка і А. Хомика [821], В. Винниченка [765], М. Хвильового [137], практично завжди – М. Куліша (у творчому тандемі з Л. Курбасом) і О. Довженка [353; 705]. Це, безперечно, призводить до максимального «розмивання» меж поняття «експресіонізм» і до віддалення цього естетичного явища від конкретно-історичного ґрунту, внаслідок чого виникають методологічні непорозуміння і навіть пропозиції розвести модернізм, авангард і експресіонізм «по різних художніх територіях» [835, с. 17]. При цьому не диференціюються власне історія експресіонізму як ідеологічно-естетичного руху і пізніші інтерпретаційні нашарування: по-перше, вихід

автентичних підсумкових досліджень [118; 141], по-друге, рецепція експресіонізму і дадаїзму в панфутуризмі (див. [705]), комплексні збірники та оглядові статті 1920-х рр. [65; 102; 103; 186; 644], по-третє, історико-порівняльні розвідки періоду «хрущовської відлиги», які врахували особливості культурного сплеску у повоєнній Європі [542; 98; 566], а також, по-четверте, специфічна «заміщувальна» рецепція експресіонізму в епоху постмодерну [511; 539].

Ілюзія повноти «обговореного» явища викликає закономірне бажання транспонувати ознаки розглядуваного естетичного феномена з окресленими хронологічними межами (1900-і – початок 1920-х рр.) на творчість українських письменників відповідного періоду, водночас «затамувавши» ідеологічно-естетичну ексцесивність, властиву експресіонізму. Так, на думку В. Ліски, відбувається відтинання від експресіонізму елементів, «які випадають з тяглости класичного модерну і постмодерну і, ймовірно, могли б визначити саме його приналежність до імпліцитно здискредитованого авангарду... Ці [постмодерні] проекти асоціюють авангардове в експресіонізмі з тими його аспектами, які ідейно надто скомпрометовані, а естетично надто екзальтовані, щоб знайти визнання в сучасності» [458, с. 26–27].

Завдання цього розділу полягає не у відтворенні закономірностей становлення європейського експресіонізму як художнього напрямку авангарду (це зроблено зарубіжними [847; 857] і частки українськими дослідниками [765]), а в з'ясуванні ймовірності функціонування національної версії експресіонізму не лише в межах індивідуальних художніх практик, але також на рівні концептуального розгортання – як напрямку. Відтак поле дослідної напруги формуватимуть два контексти: межі століть (на матеріалі творчості В. Стефаніка) і найпродуктивнішого, з огляду на групову тенденцію, періоду 1920-х рр. (діяльність Л. Курбаса).

1. В. СТЕФАНІК У КОЛІ ПРЕДТЕЧ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

1.1. Психотичний процес і автентика виражальності

Перший період творчості В. Стефаніка обіймає 1897–1901 рр. [154, с. 348] – 39 новел, поезії в прозі і великий епістолярний матеріал. Твори цього періоду продемонстрували цілком зрілий

талант письменника. Синхронічними типологічними явищами щодо Стефаникової прози виступають твори Е. Верхарна, А. Стріндберга, С. Пшибишевського, в образотворчому мистецтві – Ван Гога і П. Гогена [284]. Саме в такому культурно-історичному контексті зароджуються паростки нової естетики, ще задовго до експресіоністичних маніфестів початку століття, у тісному зв'язку із символістичними поетикальними формами.

Літературний дискурс, що мав суттєвий вплив на В. Стефаника, більшість дослідників справедливо асоціює з краківською богемою і зокрема зі С. Пшибишевським, з яким Стефаника, на думку О. Черненко, єднала потреба «зображувати «голу душу» людини, що було основою експресіоністичного світогляду», водночас «ця модерністична течія витворила у цих її двох представників два цілком відмінні творчі типи» [777, с. 98]. Ретельна у доборі фактів дослідниця не помічає глибокого протиріччя, на якому побудовано її роботу «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника». Як напрям експресіонізм ще не заанонсував себе (перше угруповання – 1905 р.), хоч його ідеологічні та психоемоційні «спори» запліднювали мистецький терен уже у 1890-х рр. Відтак засвідчувати розгортання «експресіоністичної течії» у розглядуваній період означає свідомо порушувати принцип історизму, розбудовувати науковий пошук за накинutoю ззовні тенденцією.

Шведський письменник Август Стріндберг, подібно Стефаникові, належить до предтеч експресіоністичного дискурсу, і його драматургічні досягнення некоректно вважати взірцем літературного експресіонізму (як це подибуємо, напр., у роботі С. Хороба [765, с. 258]). Втім, окремі закономірності творчого процесу Стріндберга можуть дещо прояснити й у творчості Стефаника.

Проблематика творчості А. Стріндберга 1890-х рр. зосереджувалася на хворобливому процесі деформації психіки та етико-естетичних уявлень людини межової епохи. Творча еволюція письменника змушує сумніватися у стильовій цілісності авторського доробку, – так, від побутово-психологічних творів з проблемами сім'ї, виховання, утопії соціальних відносин (роман «Червона кімната», 1879; п'єса «Фрекен Юлія», 1888) мистець здійснює підготовлений фізіологічним інтересом, але

вважаючи для свого оточення стрибок до автобіографічного роману («Сповідь дурня», 1888; «Inferno», 1897). Останні твори закріпили скандальну славу автора і підтвердили концептуальне для цього письменника положення: «...Абсолютного зла не існує... радість життя – саме в його сильних, жорстоких проявах, протиріччях...» [699, с. 481]. Водночас вони були сумним свідченням важкої хвороби митця, параноїдних переживань, манії переслідування [834, с. 68–92]. Психічний матеріал і шизофренічний імпульс, на думку К. Ясперса, дали у випадку А. Стріндберга особливий результат – потяг до сповідальності «З жорстокою відвертістю він розголошує факти свого життя, не жаліючи при цьому ні себе, ні інших. Через те у моральному відношенні він не лише безтактний, але й цинічний. Ця відвертість є пристрасна відвертість миттєвості» [834, с. 135]. У творах періоду психічної нестабільності (вершина популярності письменника) постають характерні для його хвороби типи проблем (напр., антифеміністична) та яскраво специфічні принципи художнього зображення – описові конструкції з відбитком психічної деформації. Згодом, у драматургії Стріндберга 1910-х рр. (див. п'єсу «Соната привидів» [700]), у період створення концепції «інтимного театру», оригінально поєднуються риси символізму та експресіонізму. Це зокрема «гострота соціальних відносин і політичних ситуацій», конфлікт між зовнішньою видимістю і сутністю людей та явищами життя, «автоматизм» вчинків персонажів [543, с. 26]. Містико-візіонерський компонент драматургії Стріндберга зумовлювався як характером психологічних потреб, так і світоглядними уявленнями про багатовимірність існування: «Мої душі (характери) зберігають сліди минулих рівнів культури і одночасно піддаються впливові сучасної, в них – уривки з книг і газет, клаптики святкових убрань, що перетворилися на вбоге лахміття, зовсім як залатана душа» [699, с. 483]. Принцип колажу, закладений у характеристах героїв драматурга, як і принцип абстрагування («...Мої другорядні персонажі дещо абстрактні, це зумовлено тим, що люди у повсякденному житті, які виконують свої службові функції, взагалі трохи абстрактні, несамостійні, вони ніби розкриваються з однієї сторони...» [699, с. 486]), безперечно, вплинув на драматургію 1910-х рр., що і дало підстави Б. Дібольду охарактере-

ризувати один із творів Стріндберга як «материнську праклітичну експресіоністську драму» [765, с. 258]. Цілком логічно припустити, що «експресіоністичний тип художнього мислення» [765, с. 258] (існування якого ще слід довести) в якійсь мірі співвідноситься з шизофренічним психічним типом митця, складом якого є А. Стріндберг.

Листи В. Стефаника демонструють «життєвий ґрунт, на якому постали відомі нам новели... процес творення художнього образу» [393, с. 22], а також, як вважає М. Коцюбинська, *особливий тип творчості*, адже «тут його світовідчужання, його кредо, його маніфест... Тут «пам'ять душі», маніфестація органічного, без найменшого фальшу злиття внутрішнього світу з матеріалом його творчості, з його героями... Тут можна говорити про тип *епістолярної творчості*» (курсив авторки. – А. Б.) [381, с. 46]. Листи, що виконують функцію автокреаційного відруху, ілюструють вагомі особливості психомоторики Стефанікового письма. Характер психологічних конфліктів у житті (комплекс «талановитого хлопа», непорозуміння між батьком і сином, професійна нереалізованість, страждання від передчасної смерті близьких), на думку О. Черненко, вмотивували етико-естетичний вибір В. Стефаника – пошук «за правдою в собі», визначили тематичне спрямування і світоглядний ідеалізм [777, с. 26]. Епістолярій доводить, що зазначений ряд внутрішніх конфліктів протягом життя письменника здебільшого ускладнювався. Про депресивний (або знервовано-нестабільний) стан Стефанік згадує в листах систематично. Зокрема перша згадка датується 6.11.1894 р. – у листі до близького приятеля Л. Бачинського: «До всего этого я еще хорую на якусь хворобу, котрої ім'я ані мені не знакове, ані братам-лікарям... Cos z perwami nie w porzadku i troche anemii...» [694, с. 36]. Згодом, у 1896 р., у листі до В. Морачевського: «За стан мій я не годен Вам писати. Щось так багато на душі накипіло, а таке журливе і безконечне, що драпанє пером по папері загонить тоту сумовитість ще глибше, як перед тим» [694, с. 62]. Депресивний стан (за пізнішим діагнозом лікарів – «невралгія»), спровокований відчуженням, самотою у великому місті і жахливими картинами соціальних контрастів, письменник намагався затамувати якийсь час алкоголем. У такий спосіб він ніби долав психологічну

прірву, що пролягла між ним і оточенням: «Лажу по шинках без ріжниць, чи їх піяки зовуть першорядними, чи п-рядними... Хожу по шинках, бо цікаво мені знати за них. Там так багато людей, так багато темпераменту, горя і сміху, як і по приватних мешканнях!» [694, с. 51]. Подібні зізнання у листі до В. Морачевського від 15.12.1895 р. поєднуються з чорною іронією, пов'язаною з божевільям і можливістю смерті. Алкоголь – delirium, смерть – «інше знання» існування утворюють стійку домінанту листів і загалом близькі атмосфері творчості А. Стріндберга і С. Шибишевського, а отже, літературній моді на неврівноважений, божевільний тип митця. Літературний характер зацікавлень Стефаніка особливо увиразнюється на тлі інших епістол кінця 1895-го – початку 1896-го р. – раціональних, перейнятих громадсько-політичними проблемами, критикою сучасників, міськими подіями і плітками з мистецького життя (див. [694, с. 56]). Крім цього, вже через рік В. Стефанік спромігся дати логічне пояснення своїм світським розвагам періоду адаптації: «Спочатку пригнітала мене возня великого міста і відбирала мені всяку енергію, але тепер вже уходив-ем ся. По решті се доля кожного, що над'їде з тихого села у в[елике] місто» [694, с. 83]. У 1896 р. Стефанікові навіть здається, що він схопив внутрішній зміст урбаністичного побуту: «В Кракові всьо благополучно. Біда схована в сутеренах, слабість в клініках, злодійство в арештах. По улицях ходя лише самі порядні люде» [694, с. 83]. Амбівалентне ставлення до міста (страх, відраза і водночас бажання осягнути його зміст) – характерна риса Стефанікового листування, у 1899 р. він пише: «...Місто ніколи не подобалося і тепер ні. Я не люблю, як люди п'ють у сто корчмах і як моляться у сто церквах. Я не люблю, як діте одні граються у ринштоках а другі йдуть як ляльки з няньками і мамами (...) Я не люблю міста, бо воно завигідне, замашинне. Не встигне чоловік влітись, не встигне ще обома ногами на землю впасти, – его вже якась машинка підоймає і не позволить навіть одного слова сказати. Ні плота, ні паркана, ні воріт аби стати та й поговорити. Одні проститутки ходять як люде, но і за то вони покутують» [694, с. 169–170]. Не важко спостерегти, що лист від 1899 р. перегукується з концепцією Георга Зиммеля, німецького соціолога, натхненника експресіоністського світогляду. Стефанік

констатує байдужість і знеособлення людини мегаполісу, девальвацію етичних цінностей перед владою грошей, «притуплення» емоцій і бажань. Осмислюючи процеси «атрофії почуттів» людини в місті, Зіммель також наголошує: урбаністичний часопростір «сприяє знищенню ірраціональних, інстинктивних самовладних властивостей... і це пояснює жагучу ненависть до великого міста таких натур, як Рескін і Ніцше, – натур, для яких цінність життя полягає саме у несхематичному...» [281, с. 318]. Опір сильних індивідуальностей знецінюючому імпульсу великого міста соціолог вважає органічно гіпертрофованим (близьким до неврастенічного) і, поза сумнівом, приреченим, адже «розвиток сучасної культури характеризується перевагою того, що можна було б назвати об'єктивним духом, над духом суб'єктивним (...) У всякому разі особистість відстає усе більше і більше від переважаючої об'єктивної культури. На практиці і в туманних передчуттях індивід, мабуть, сильніше, аніж сам це визнає, зведений до *quantite negligeable*, він став порошиною перед величезною організацією предметів і сил, що поступово виманюють з його рук увесь прогрес, усі духовні і матеріальні цінності, переводять їх з форми суб'єктивного життя в чисто об'єктивну» [281, с. 324]. Міркування Стефаніка і Зіммеля, в основі своїй, симетричні. Втім, якщо автор дослідження «Великі міста і духовне життя» (1903) знаходить у механіцизмі урбаністичного світу підстави для нової творчості, то Стефаніком «машинність» і «неприродність» урбаністичного простору сприймається з гіпертрофованою відразою.

У цьому контексті варто наголосити, що подібні життєві обставини і проблемно-тематичний матеріал викликали відмінні, якщо не опозиційні, художні концепції – Е. Верхарна і В. Стефаніка. Перший був «спостерігачем відходу селян у промислове місто як осередок здорових сил майбутнього» [384, с. 290], натомість для другого мегаполіс не мав культурософської значущості. Символи нових суспільних відносин, що споріднюють поетику обох письменників, – велике місто, залізниця, відхід із села, новий світ, натовп [384, с. 287] – у випадку Стефаніка актуалізувалися як «ніцшевським» відчайдушним неприйняттям мегаполісу, так і панічним страхом відірватися від материзни (особливо його нервувала необхідність пересуватися

колією, про що дізнаємося з епістолярних звірянь). Отже, ми знову виходимо на рівень власне психічних особливостей Стефаникового творчого процесу, що вмотивовують життєве позиціонування.

У листах до Морачевських і Бачинського Стефаник не приховує «утому, обезсилене...» [694, с. 65], бажання «дістатися на зелену траву і мовчати і не мати нікого, аби ставив які-небудь питання» [694, с. 75], часто вербалізує ексцесивні відчуття: «Ні, я не до людей; зараженим людям низькими болями і такими муками, котрих ані вповісти, ані сказати, ані убити не можна, – таким людям на святій вечір заказано сидіти коло стола (...) Як хто дуже терпить, то хоче, щоби тим мукам ні кінця, ні початку не було і аби все були більші, страшніші. Се одинока радість» (курсив мій. – А. Б.) [694, с. 84]. «Заражений низькими болями» – показова вербалізація психологічного пригнічення, відчуття моторошного «споду» свідомості. В. Стус, розмірковуючи над бісо-ангельською сутністю Достоевського, прямого предтечі експресіонізму, поставив Стефаника в один типологічний ряд з цим «жорстоким талантом»: «Наш Стефаник – перейшов сто смертей, падаючи в це пекло. Тому й довго мовчав – втративши свідомість од цього вбивчого падіння – донизу низу» [703, с. 324]. У вищечитованому листі до С. Морачевської Стефаник не випадково асоціює себе з «псом переваленим», розповідаючи історію забитого собаки. Комплекс «хлопа», будучи підґрунтям мотивації образу, проектує картину безневинної вини і тривалого страждання, спричиненого безцільною радістю. Зазначений психоемоційний комплекс супроводжує письменника також протягом усього життя, визначає особливості бачення життєвих ситуацій – як потенційного матеріалу творчості.

Позиція спостереження, з якої подаються в листах життєво актуальні події, а саме чергування внутрішньої і зовнішньої фокалізації [728, с. 147] (село – місто, «я» – світ), підпорядкована контрасту «вертикального» і «горизонтального» вимірів: «Так ми усі разом з лісом, з бабов Тимчихов, з дівчатами і татами творимо то, що житем називаєся в селі, а що поза селом називають люде поезією (...) От Вам окраєць жита нашого в селі. Ви певне назвете его поезієв і будете нас мати за щасливих. Добре, ми щасливі до якогось часу. Але як нас сум спіткає і

горе, а ми Вам про нього будем писати, то Ви не називайте того поезів, але муков і горем» [694, с. 86]. Взагалі, декоративно-естетичний компонент не властивий Стефаникові – як епістолярному співрозмовникові й автору новел. Але в контексті суцільної «дифузії об'єктивно-подієвого матеріалу листа і художнього переосмислення, специфічно художніх форм, образів, акцентів» [381, с. 169] подібний критично-рефлексуючий розлам висвітлює етичну вісь Стефаникових писань. Література, на його думку, веде до знецінення внутрішньої співпричетності жорсткої об'єктивності існування. Натомість його оповідні фрагменти в епістолах концентрують гіпертрофовану об'єктивність страждання і відтак сягають *позалітературних* завдань – своєрідного «будительства» селянської душі до самоусвідомлення [694, с. 55]. За такої позиції поняття «літературна якість», «художня техніка» стають явищами вторинними, близькими до стилізації. Адже «болю правдивого, сердечного багато не в словах, а за ними, гет далеко за ними» [694, с. 135]. Очевидно, М. Рудницький мав слушність, наголошуючи, що «Стефанік має дуже мало рис професійного письменника» [636, с. 246].

У листах Стефанік ототожнює себе з людиною, яка постійно відчуває жадливий бік існування: «Так мене жите розбиває та так опоясує горем, що ледве тримаюся. *Я не годен ступити, аби не вчути страшної мелодії смерті*, та й в моїй моці не є, аби смерть прогнати, а жите наново повернути» (курсив мій. – А. Б.) [694, с. 102]. Історія про білого і чорного метеликів, яку Стефанік розповідає В. Морачевському в листі 1897 р., є символічною проекцією на актуальну невідступність смерті: «Шумить коло голови моєї рій чорних мотилів... І я рвуся, пручаюся ї, відай, утоплюся в чорних хмарах» [694, с. 103]. Образи смерті, нерозпізнаної хвороби, мотив нервової перевтоми в листах Стефаніка викликані, як було акцентовано, глибокими внутрішніми потрясіннями, у першу чергу, відривом від життєвої місії (єдності походження і призначення), що психологічно близький розриву О. Кобилянської з материнською основою народності [182, с. 147]. «Відірвався від свого пня, – пише він у листопаді 1897 р. до Морачевського, – від мужицтва і як лист дубовий не даюся ще осени, але в'яну, ой жовтію. Мені треба великих болів і радостей, таких як болі, мені треба твердості,

роботи мужицької і надії по тій роботі. А я гину, бо ті болі, радости і надії я знаю, але не маю їх» (курсив мій. – А. Б.) [694, с. 128]. Не зайвим буде порівняти це напружене стремління відповідати своїй життєвій місії навіть у стражданні з декларованими А. Стріндбергом «жорстокими проявами» життя [699, с. 481]. Останнє безпосередньо співвідноситься з таким компонентом світогляду і поетики С. Пшибишевського, як «оголена душа», що зрозуміло, – з огляду на активне творче спілкування шведського і польського письменників [182, с. 211–214]. Біль у розумінні Стефаника – своєрідне випробування свідомості, міра інтенсивності існування: «Та най тота свідомість держиться на вершку життя, бо вона вершок сам життя. А хоть би у життю самі болі, то все ті болі є найбільше щастє, бо то вершок життя. Правда, треба мати болі або радости. По-моєму, то так само тяжко, біль великий найти як радість. Але обоє вони сходяться і є майже то само – є найвисшим виразом житя. Того житя, що точиться цвітистими нивами і пнеся на камінні скали. Там тішиться, а тут окровавлене пнеся на гору» [694, с. 130].

Стефаникове самоусвідомлення як людини, що її «житє розбиває» та «опоясує горем» [694, с. 102], що притягує смерть і нещастя, прямо пов'язане з пошуком автентичних «болів і радостей». Значну роль у самоосмисленні виконують включені в структуру листа фрагменти потенційних творів, найчастіше монологи і діалоги, які існують як компонент психічного світу автора. Епістолярні скріпи-попередження про наступну «оповідь у листі» рідко практикуються Стефаником (див. [694, с. 62–63]; [694, с. 71]; [694, с. 101]). Можливий перехід до оповіді, включеної в епістолу, – наголошення приреченості на сізифову працю, існування у муках, картання себе, що проєктовані в образи («чорні хвилі», «мало сонця», «темнота») [694, с. 133]). Домінування в листах зі вставною оповіддю гомодієгетичного наративу не викликає сумніву. Витіснення епістолярного автора за межі «сцени», на якій розігрується діалог-ситуація, є складним психологічним відрухом: наповнення внутрішнього простору зовнішнім стражданням світу. Симптоматично, що після такого «заміщення» письменник відчувається виснаженим і навіть хворим [694, с. 125]. Уже в 1900 р. у листі до О. Гаморак Стефаник спробував осмислити механізм подібно-

го авторського позиціювання у творах: «Чому приходять на мене такі години, що я рукою не можу махнути, аби не згадати якогось терпіння руки чисті, що схилитися не можу, аби не почути якогось болю чистого поперека, очима глянути не можу, аби не почути якихось очей, що гляділи голодні на щось...?» [694, с. 214]. Ще рік перед тим дещо самоіронічний, гіркий коментар: «...Я такий паскудний, що як мені зле, то хочу, аби всім так було (...) А я свою душу пустив у душу народу і там я почорнів з розпуки і слів не маю, аби-м все міг сказати, бо страшно за себе, а я ще трошки хочу жити» [694, с. 178–179].

Не випадковим здається близьке зацікавлення Стефаника темою самогубства і смерті взагалі. В епістолярії зустрічаємо кілька таких згадок. Приміром, співчуття до приречених на смерть сухотників він пояснює так: «...Вони [сухотники] в хворобі своїй, в смітниках поганих, як шпиталі, відчувають великий і сердечний біль, що мусять прегарне, свідоме жите кинути в болото. І з сего боку вони подобаються, як подобається камінь, що бренть зі скали в пресподне. Грозне *fatum* в них подобається» [694, с. 125–126]. Водночас «усвідомлене вмирання» самогубців Стефаник переживає як зраду своїй людській тожсамості: «Ціла армія тих свідомо умираючих волочиться за мною. Воллю стоси м'яса мужицького, воллю всіх ранених у брутальних війнах, як такого одного, що свідомо вмирає, щодня потрошки, щодня з більшою свідомістю» [694, с. 182–183]. Відокремлюючи біологічну смерть від складних психічних деформацій (смерті свідомості), Стефаник особливу увагу новеліста приділяє останнім. Пригадаємо монолог самогубця Томи з новели «Басараби»: «Але я вам хочу уповідати, яка то мука є у того, що тратиться. Такий чоловік аж має бути спасений. Бо ще за його живота з него нечисте душу викопує, отаки отак, що викопує» [693, с. 154]. Чи не свідчить подібне творче зосередження (і категорична відмова говорити про це у листі!) про схильність Стефаника проектувати «згасання свідомості» на себе? Такі мотиви протягом 1899–1901 рр. стають нав'язливими відчуттями митця.

Розглянувши епістолярій Стефаника 1899–1902 рр., періоду кризових життєвих ситуацій (смерті матері, конфлікту з батьком), помітимо загострення психічного стану письменника.

У лютому 1899 р. «незрозуміла хвороба» викликає пропасницю і пережиття «оргій якогось забуття», прагнення «спалити ту якусь велику силу, що бушує в душі» [694, с. 170], змушує відмовитися від кави і алкоголю [694, с. 176], а згодом призводить до невралгії у плечах [694, с. 179]. Повільне вмирання найдорожчої людини – матері, з якою Стефанік асоціює духовну чистоту, приносить біль «цілої істоти тієї, що вражіння приймає», притуплення «змислів» [694, с. 185] і, знову, потребу «беззглядного забуття» [694, с. 187] та необхідність вживати морфін [694, с. 187]. Суттєві психічні зрушення припадають на 1900 р., листи Стефаніка цього періоду фіксують хворобливі марення (за ним стежать «очі мерзенні» [694, с. 198], серце б'ється «затроєне життям» [694, с. 207], він блукає, як «самотна звір» [694, с. 199] – чи не маємо тут хворобливу трансформацію мотиву про «пса переваленого»?..). Наслідок психічних потрясінь – соматичний розлад: у квітні 1900 р. Стефанік фіксує незрозумілий стан колись бажаного притуплення змислів (сидів у півсні [694, с. 212]), у травні безособово констатує, що *все* «хоче мене відумерти й лишити самого» [694, с. 213], у липні називає себе власним гробарем [694, с. 218], у жовтні, зіставляючи своє життя із спокійним життям інших (родини Гамораків), значить про існування «реального» і «нереального» неспокою – під тим другим маючи на увазі свій знервований стан (тут чи не вперше в епістолярії Стефаніка увиразнюється категорія Бога як даруючого і караючого [694, с. 222]), у листопаді він свідчить про «біль нервовий» [694, с. 225]. Згодом, саме у листопаді 1900 р., Стефанік переживає другий важкий нервовий напад (перший був у лютому 1899 р.), наслідком якого є депресія і страх: «Тому тиждень я дістав нервовий напад коло стола, по нападі прийшла сильна депресія, і я несвідомо перележав на столі кілька годин. Потім не міг-ем ходити і опанував мене шалений страх. Зо три дні я ледве волочив ногами і попав в отупіне» [694, с. 225]. Цього ж місяця: «Я тепер притих якось, нічо мене не непокоїть. Не знаю, чи воно так добре, чи зле?» [694, с. 227], «жию якось дивно. Здаєся мені, що дієся щось, що мене має роздавити і знівечити, і під обухом сеї манії хожу...» [694, с. 227]; у грудні: «Я тепер переконаний, що щось страшне має прийти і мене цілком розбити» [694, с. 228]. Діагноз, який традиційно ставлять у цьо-

му випадку, – неврастенія, яка у ХІХ ст. сприймалася як стан «надмірної втоми чи недостатчі енергії... викликаний виснаженням нервової системи» [619, с. 95]. Не важко помітити, що хвороба Стефаніка має хвилеподібний характер, раптові напади супроводжуються посиленням серцебиттям, виснажують, після чого приходить «затихання», згодом депресія і нав'язливий страх перед неминучим нещастям. Подібний характер розгортання мають серцево-судинні захворювання, атеросклероз (на який хворіла сестра Стефаніка). Такі ж симптоми супроводжують, на думку К. Ясперса, шизофренічні напади [834, с. 43]. Спроба втечі від нав'язливого стану – зокрема переїзд до міста, яке Стефанік органічно не приймав, вражаюча сповідальність листів є наслідком поступового розвитку психотичної тривоги.

Обмаль фактичних матеріалів (відсутність, наприклад, медичних висновків щодо перебігу хвороби) не дають змоги створити повноцінну патографічну картину. (Крім того, це не є метою нашого дослідження). Втім, особливості творчого процесу Стефаніка, що супроводжувався ексцесивним станом («Не пиши так, бо вмреш...»), як свідчить епістолярій, мають глибоку психотичну мотивацію, тобто можуть розглядатися як зовнішній вияв травматичного досвіду дитинства. Останній вплинув на життєву невлаштованість, надмірну чутливість і безвільність (про які часто згадує Стефанік у листах), а також схильність до депресивного ракурсу бачення дійсності, що у кризові періоди загрожував стрибком у параноїдно-шизоїдний стан. Потреба подолання психотичного процесу творчістю («Серце своє виплювати треба, аби не докучало» [694, с. 143]), трансформувавши депресію в образному ряду, демонструє цікаву особливість: увага письменника фіксується саме на негативних відбитках баченого: зелені дороги – «моя» руда, безнадійна стежка; ліс співає – чорна пісня, «як полотно на домовині»; сонце – (як) павук – тче сиву павутину [694, с. 143]. До речі, подібна «депресивна» образність є часто повторюваною у психологічно кризових ситуаціях і викликає закономірний стан, окреслений письменником як «стратив волю собі» [694, с. 144]. Власне, саме такий, негаційний ракурс бачення, мав на увазі Стефанік, пишучи «Я такий паскудний, що як мені зле, то хочу, аби всім так було...». Фіксація уваги на «темних проявах»

життя, «негативній» образності зумовлювалася і темпераментом письменника, і особливостями психотичних процесів. Як слушно зауважив М. Рудницький, «автор від темних фарб своїх попередників перейшов до одної чорної як китайська туша у графіці» [636, с. 239]. Подібні міркування зустрічаємо також у М. Євшана, який чи не вперше констатував Стефаникове «отруєння творчістю»: «Буває – уродиться чоловік, і ціле життя ані разу його око не проясниться. Неначе в проклятті якому появиться на світ. Душа його застелена сумом, що її пожирає, ані сонця, ані весни вона не бачить, і скрізь откривається перед нею тільки чорна прірва. Такою прірвою єсть вся творчість Стефаника» [250, с. 213].

1.2. Життєві цінності (мужик / Бог)

На 1897 р. припадає зацікавлення Стефаника творами С. К'еркегора – релігійного філософа, предтечі екзистенціалізму. Книгу відомого данця молодому письменникові порекомендував В. Морачевський [694, с. 109] (як і більшість тогочасних знадібок культури). Релігійна сповідальність К'еркегора близька сповідальності Стріндберга (останній цікавив Стефаника ще у 1894 р. [694, с. 29]), але передбачала дещо більше за «оголення» душі й об'єктивування психічних процесів. У філософа Стефаник міг зустріти проблематику метафізичного жаху перед втратою свого «я» [777, с. 127] в чужому (урбаністичному, салонному, відірваному від ґрунту) світі; розмірковування над проблемою провини і подолання вини / гріховності через усвідомлення стадіальності духовного сходження. Адже, за С. К'еркегором, щоби «прийти до Бога, спочатку потрібно подолати естетичну, етичну і вийти на релігійну стадію людського існування» [218, с. 80].

Мотив безневинної (точніше – неусвідомленої) вини є одним із найвагоміших у творчості Стефаника, йому підпорядковані інфантильні образи «пса переваленого», «самотного звіра», дитячого страждання, сізіфової праці (селянина, природи, життя) – найчастіше це знаки внутрішніх конфліктів письменника. «Чи Ви не знаєте, наприклад, – пише Стефаник у 1897 р. до О. Гаморак, – таких людей, що мусять самотно жити (скомпромітовані, бідні інтелігенти в дірах і т. д.) і годувати себе щодня

своїми огризками? Сі люде як надіблють чоловіка, що хоче їх послухати, то є дуже вдячні. Таке зі мною і якби ще не було щоденної роботи, то би було дійсно прикро» (курсив мій. – А. Б.) [694, с. 110]. «Самоїдство», чорна гризота як покарання за надмірну чуйність серця є усвідомленою провинною. Натомість «безневинне» страждання дитини (новели «Катруся», «Кленові листки», «Діточа пригода»), приреченість селянина на сізіфову працю, хвороби, еміграцію («Камінний хрест»), покарання природи на смерть (див. [694, с. 48]) – це страждання неусвідомлені. Концептуалізація болю і страждання (важко погодитися з «віталізацією смерті» [777, с. 164]) відповідає засадам к'єркегорівської етичної системи, за якою «страждання – не принципово людська непридатність до щастя чи... просто неприємність людського існування (подібне тлумачення було у Шопенгавера), це і не необхідна спадщина будь-чого створеного, що пов'язується з якоюсь темною стороною у Бога (Шеллінг). Для К'єркегора страждання... пов'язане з випробуванням... Останнє надсилається нам згори і покликане допомогти нам реалізувати власну самість, власну неповторну екзистенцію...» [218, с. 88]. Концепція страждання як очищення від зайвих нашарувань корелює з ідеєю Стефаніка писати «голу правду», пізнати і виявити сутність мужицького життя. Адже «вони, ті мужики, були дітьми невинними, із-за достатку землі вони могли щось любити і носити повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хліба лишень, їди, одежі вони прагнуть, аби душу прогудувати. За сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я его винесу на світ божий і я буду його показувати яко силу і спасення для нас» [694, с. 186].

Ідея стадіальності К'єркегора могла допомогти Стефанікові у розв'язанні внутрішніх конфліктів, дати відповідь на вагомій екзистенційній проблемі, у тому числі проблеми інакшості життєвої місії (цю інакшість відчувала родина письменника: «...Дивляться на мене, як на мрію якогось життя, котрим вони ніколи жити не будуть» [694, с. 152]). Пориваючись до релігійної екзистенції (потаємної, ірраціональної, ствердження індивідуальної божественної істини [218, с. 87]), Стефанік спромігся ціною свого життєвого і творчого досвіду досягнути к'єркегорівське

«етичне дотримування обов'язку» – в єдності індивідуального і суспільного ідеалів. Якщо зіставити проблематику пожертви у К'єркегора (в есе «Страх і тремтіння») це етичний обов'язок Агамемнона, що приносить у жертву доньку, і релігійний відрив Авраама, що кориться волі Єгови і заносить ножа над Ісааком) з мотивом жертви і безневинного страждання дитини у новелі Стефаника «Новина», побачимо, що письменника цікавив аспект *деформації людської свідомості* (згасання, падіння у не-свідоме, знеособлене існування) і ймовірності *етичного навернення*. Дещо прямолінійно про це говорить О. Черненко: Стефаник «знайшов її [причину зла у світі] у браку душевної сили стримувати свідомістю несвідомі емоції: думки, слова та вчинки. Для нього свідомість становила найважливіший аспект життя людини» [777, с. 142]. Варто скорегувати цю думку: брак сюжетів з етичним «поворотом» до свідомості (у новелістиці, у згорнутих оповідях епістолярю) змушує констатувати, що саме психічна деформація була першорядним об'єктом творчого осмислення митця. Зосередження на незбагненних відрухах неконтрольованого несвідомого людини (потяг до вбивства, смерті, покарання, самоїдства), які можна розпізнати у кризовій ситуації (що було знайомо Стефаникові), змушувало «обтинати» уточнювально-партикулярний матеріал [272, с. 404], уникаючи сюжетних «заокруглень».

«Концентрація чуття», інтуїтивне, відповідне внутрішнім психічним процесам відтворення *серцевини* драматичної ситуації призводили до фрагментарності фабули (що дослідники розглядають на матеріалі зіставлення епістолярного задуму, чернеток і остаточних варіантів низки новел [380, с. 44–52]), і це створювало для читача додаткове навантаження – спрямоване на реставрацію оповідної тканини. Чи не першою на цьому наголосила Леся Українка, порівнявши новелістику Стефаника з незавершеним романом. Образотворчим відповідником прози В. Стефаника, у цьому розумінні, є не зрілий експресіоніст Е. Мунк, а предтеча цього естетичного руху Ван Гог, в усіх роботах якого – «напруга пошуку. Вас тягне від однієї картини до іншої і закручує у вир цього неперервного подолання. Це не те, щоби робочі начерки або щось цілісне, але незавершене, – це швидше, окремі акти аналізу і синтезу. Добре, що в цього ху-

дожника... майже все чуттєво ясно і предметно, причому в кожній роботі, яка водночас постає і фрагментом жаданої досконалості, і її втіленням...» [834, с. 205]. Взята для розгляду значна кількість картин Ван Гога, як і мала кількість текстів Стефаніка, не дає повного уявлення про індивідуальну авторську манеру, на якій наголошує К. Ясперс. Лише у повторюваності й навіть серійності (тематичній, образній, композиційній) реципієнт готовий розпізнати монолітну «елементарну силу» [272, с. 419] виражальності. При цьому спостережене «переживається ніби якийсь міф і – за підкресленої реальності зображення – як щось трансцендентне» [834, с. 206]. Саме це змушує дослідників загострювати увагу на екзистенційній проблематиці, знаходячи прямі зв'язки між експресіонізмом і екзистенціалізмом [777], а також на структурі міфу в основі художнього мислення письменника [576], – загалом накладаючи обрані методологічні принципи (герменевтичні, структуральні) на текстуальний матеріал і в такий спосіб виявляючи «вторинну мотивацію» Стефанікової прози. Продуктивний в літературі ХХ ст. мітокомпонент, один із «замінників» класичного психологізму (напр., у Кафки, Джойса, Маркеса), у прозі Стефаніка ніби винесений за дужки, притлумлений концентрацією уваги на психічній деформації. Деформація як «недовіра до реальності» [98, с. 80], як знаковий для експресіонізму «зсув» (каузального і дискурсивного порядку), що призводить до етичного очищення, у Стефаніка і Ван Гога є наслідком складної взаємодії психотичних процесів і пробудженої релігійності. Підсумовуючи результати порівняльних патографій у розділі «Шизофренія і культура нашого часу», К. Ясперс зробив методологічне припущення, що змушує процитувати досить великий фрагмент його роботи повністю: «Ми живемо за часів штучного наслідування, перетворення будь-якої духовності у виробництво і заснування... часу людей, які від початку знають, що вони таке, і більше того, людей, які відрізняються зумисною скромністю і підробною, оформлюючою вакхічний досвід дисципліною – і які отримують задоволення одночасно і від того, і від другого. Чи не може за таких часів шизофренія бути умовою якоїсь достовірності у тих галузях, де і за менш розбещених часів і без шизофренії могла зберігатися достовірність

сприйняття і зображення? Чи не спостерігаємо ми певні танці докола бажаного, але втіленого лише криком, робленням, гвалтом, самозадурюванням і самонакручуванням, удаваною безпосередністю, сліпим прагненням до примітиву і навіть ворожістю до культури, – докола того, що істинно і до глибини прозоро в окремих шизофреніках? Чи немає, за всіх відмінностей настанов і запитів, певної спільності у всіх цих танцюючих докола Стріндберга, Сведенборга, Гельдерліна і Ван Гога теософів, формалістів, примітивістів, – спільності неістинного, безплідного, неживого?» (курсив мій. – А. Б.) [834, с. 237]. «Танці формалістів», про які згадує К. Ясперс, натякають на спроби історичного авангарду асимілювати художній досвід божевільних і примітиву, відродити образ медіума (зокрема в сюрреалізмі), знову відкриваючи у такий спосіб потенціал сакрального. В контексті цих пошуків «лівого мистецтва» психоаналітик пропонує пам'ятати про суть автентичного, основу інноваційності – шизофренічний субстрат, який інтенсифікує творчий процес митця, примушуючи його до «самоспалення», адже психотичні процеси стають *матеріалом* творчості. Більше того, К. Ясперс пропонує обрати цей психотип митця за критерій творчої ідентичності. (Пропозиція дослідника не є принципово новою, якщо пригадати перші реакції на футуризм у російській критиці поч. ХХ ст. Так, у трактаті Є. П. Радіна звучала думка про відродження футуризмом інтуїтивної, надчуттєвої особистості, загалом близької до типу божевільного [618, с. 4]). Подібну позицію у ставленні до експресіоністичного світогляду поділяє з К. Ясперсом російський дослідник Д. Сараб'янов, вважаючи, наприклад, що психічна хвороба відкрила М. Врубелю шлях до нових принципів деформації реальності [649, с. 5].

Зіставляючи фрагменти сповідальних епістол Стефаніка, Стріндберга, Ван Гога з експресіоністською маніфестографією 1910-х рр., помітимо глибоку внутрішню подібність духовних пошуків згаданих митців з концептуальними аспектами нового естетичного руху. Так, екстатичне відчуття Стріндберга – «Я дотримуюсь усіх поглядів, я сповідаю всі релігії, я живу в усіх епохах, і я перестав бути самим собою. Цей стан дає невимовне відчуття щастя» (цит. за: [834, с. 115]) – напрочуд близьке

понад історичному космізму експресіоністичних маніфестів: «Цей спосіб вираження не німецький, не французький. Він понаднаціональний. Він не лише завдання мистецтва. Він вимога духу. Він – не програма стилю. Він – питання душі. Це – проблема людськості. Експресіонізм існував за всі часи. Не було жодної галузі, яка б його пристрасно не створювала» [241, с. 310–311]. Велетні Стефаникових новел, в яких «чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до... цеглястого тіла» [693, с. 122], які «чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю» [693, с. 106], близькі гуманістичному гігантизму К. Едшміда: «Людиною нарешті знову оволоділи великі безпосередні чуття. Ось вона стоїть перед нами, абсолютно первісна, уся просотана хвилями своєї крові, і поривання її серця так очевидні, що здається – її серце намальоване у неї на грудях. Вона більше не буде фігурою. Вона справді людина. Вона частина всесвіту, точніше, вселенського почуття» [241, с. 307]. Пошуки Ван Гогом нової виражальності – «Я намагаюся знайти ще простішу техніку, можливо, і не імпресіоністичну. Я хотів би писати так досконало ясно, як бачить весь світ, що має очі...» [834, с. 197] – симетричні пошукам «жорстоких проявів життя» Стріндбергом, «безлично голих образів» Стефаником і постануть квінтесенцією духу експресіонізму, який прагне виразити «новий досвід... в його оголеній даності» (З. Красауер, «Про експресіонізм», 1918 [754, с. 346]). Всі вони відчували «караючу руку невидимого» (Стріндберг), фатуму (Стефаник), Бога (Ван Гог) і потребу вибудовувати свою етичну позицію відповідно до сталих релігійних цінностей. Подібну потребу зустрічаємо в групі німецьких художників-назарейців початку ХХ ст., прямих попередників експресіоністичного руху [53, с. 277], і безпосередньо – у творчості низки активних його учасників (Нольде, Кірхнера, Кандинського).

Десекуляризація і дезінтеграція свідомості митця (зумовлені «дисоціативними», в основі психотичними, процесами), фрагментаризований світ [137], як і набір «улюблених» тем, пов'язаних з гуманістичним (у ренесансному сенсі) контекстом – природним (примітив, натуральне), соціальним (урбаніка, натовп, соціальне «дно»), родовим (сім'я, спадковість) – і контек-

стом вселенським (народження, смерть, перетворення); або відповідно до чотирьох мотивів експресіоністичної антології «Сутінки людства», – падіння і крик, прокидання серця, заклик і обурення, люби людину [138, с. 48], тобто ексцесивні компоненти зрілого експресіоністичного світогляду, були близькі естетичні згаданих геніальних предтеч. Автентична психічна напруга визначила характер експресії, типологічно подібне бачення себе (Людини) у Світі. Але виникає питання: чи могла психічна інтенсивність їхніх пошуків закласти фундамент літературної (образотворчої) школи, забезпечити суцільність стилю у роботах епігонів? Відповідь знайдемо у безпосередньому біографічному і контекстуальному матеріалі. А. Стріндберг, переживши період надзвичайної творчої активності, приходять до застосування і навіть стильового унормування, Ван Гог, відчуваючи внутрішнє вичерпання і не чекаючи повного творчого «само-спалення», завершує життя самогубством. Стефаник приходять до затяжного мовчання і в другий період своєї творчості «відмовляється від катастрофічного моменту і новелістичної напруги, провідниками якої є діалог, побудований за нагнітанням трагічного настрою, – розвиток теми розмови [тепер] йде від банального до істотного» [221, с. 163–164]. Протягом 1916–1933 рр. Стефаник створив 20 новел (більшість із них протягом 1926–1933 рр., у період загострення хвороби і паралічу). Чи не свідчить характер мотивації сюжетів новел другого періоду і кількість написаних творів про більш розмірений творчий процес – цілком відмінний від хворобливо збудженого і найпродуктивнішого періоду 1897–1900 років?..

Розглядаючи літературний контекст, М. Зеров у межах «Горькутської трійці» вирізнув три самостійні стильові вектори, зауваживши, що «манера і стиль М. Черемшини в його ранніх роботах взагалі рідні Стефаникові» [272, с. 421], але «перед нами немовби Стефаник, що не до краю опанував свою методику» [272, с. 422]. У творах повоєнного періоду еволюція Черемшини відбувається у напрямі диференціації його індивідуального стилю, він «значно відступає від Стефаникового звичаю... Черемшини далеко більший естет і декоратор, ніж з суворого суто архітектурного Стефаника» [272, с. 426] – адже йому властиві специфічно «поганське» світовідчуття і гедонізм. У Стефаника

ника натомість «деформація» і абстрагування аж до «структурної сутності» людини-мужика (О. Черненко) зумовлювала особливості рецепції його творчості сучасниками як позачасової і навіть понаднаціональної: «Стефаник виводив свої нариси буква за буквою, мов афоризми, і люди не знали, чи дивитись на них як на хлопський мужицький борщ, чи на панський десерт», – пише М. Рудницький. І далі: «Селяни не люблять Стефаника, бо гадають, що він із них сміється, інтелігенти не люблять його, бо гадають, що він плаче над селянами» [636, с. 248–249]. Намагання побачити сліди «Стефаникової манери» у творчості Є. Плужника, Г. Косинки і навіть М. Хвильового – це спроби обрахувати експресивні підвалини його індивідуального стилю за допомогою еквіваленту базових тем (війна, голод, смерть, невмотивована жорстокість) і технічних прийомів (зображення затяжного психічного афекту, здатність одиничне підносити до всезагального [821, с. 37–38]). Але при цьому неодмінно зустрічаємося з характерним «розсіюванням» субстрату, духу експресіонізму – суб'єктивістичного тотального «я», що будучи абсолютним творчим матеріалом, протистоїть власне художній «техніці».

2. ЕКСПРЕСІОНІЗМ ЯК СВІТОГЛЯД І МЕТОДОЛОГІЯ (Л. КУРБАС)

Естетична концепція Леся Курбаса – культуртрегера, режисера, актора, перекладача – заклала фундамент українського експресіоністичного театру 1920-х рр. Незважаючи на складну еволюцію Курбаса-режисера, можна з певністю стверджувати, що згадана концепція зберігала протягом 1918–1930-х рр. стійке конструктивне ядро. Завдяки внутрішній концентрації (яку митець високо цінував як запоруку таланту), а також зосередженості на актуальних проблемах нового театру, динамічні ідеї Курбаса були симетричні творчим пошукам таких передових режисерів, як В. Мейерхольд і Б. Брехт. Антиміщанська тенденція, антипсихологізм, патос професіоналізму, зацікавлення найефективнішими технічними засобами активізації глядацької творчої потреби – характерні аспекти світогляду «Березоля», що виступають також типологічними рисами авангарду 1920-х рр. і в естетичному, і в ідеологічному плані. Відтак кон-

статувати, що «ставши «більшовиком на ділянці культурної роботи», Курбас великою мірою перестав бути митцем, вільним у своїх творчих устремліннях» [518, с. 838], було б упередженням... щодо ідеологічних підвалин творчих пошуків режисера (Супровідне питання: чому не визнати вплив теології на постановницьку діяльність також деволуційним, «згубним»?.. А між тим, у режисерських лекціях знаходимо спробу стратифікації творчого організму актора за кабалістичним семирядним принципом (див. [578]), а просторової організації – за принципом аспектування, позиченим в астрології... При цьому «витяги» з допоміжних «наук» молодий теоретик театру запроваджує свідомо і послідовно). Становлення Курбаса-режисера дає змогу простежити не деградацію, а творчу еволюцію митця на ґрунті мутабельного ставлення до ідеології.

2.1. Нове світовідчуття і «лівий фронт мистецтва»

Одна з фундаментальних робіт, що мала значний вплив на концепцію Леся Курбаса, – есей німецького театрознавця В. Обюртена «Мистецтво вмирає». Переклад цієї розвідки Курбас здійснив у 1918 р., вважаючи, що вона переконливо доводить: «...З індустріалізацією світу старе мистецтво в нових своїх переробках і варіаціях втратило безповоротно змогу існування» [436, с. 341], оскільки «навколо зруйновано йому [мистецтву] його світ і матерію» [552, с. 352], «світ ще ніколи не мав такого промислу, як тепер, індустрії, котра хоче знищити богом сотворене обличчя планети; він ще ніколи так, як тепер, не мусив здавлювати кожного руху генія і покоряти його нечуваній соціальній організації, обнімаючій цілий світ» [552, с. 357–358]. Цікаво простежити, як інтерпретує Л. Курбас основні положення Обюртенової статті. Так, висновок щодо принципової неспроможності виявити сьгоднішні реалії у мистецькому творі («Предметом мистецтва [сьогодні] може бути тільки додаткове, те, що лежить між битвами. І не треба доказувати, що таке мистецтво другорядності, не життя, не може мати ні коріння, ні витривалості» [552, с. 367]) Курбас уточнює: саме *старе* мистецтво неспроможне існувати в нових умовах, отже, серйозній переоцінці мусить бути піддана традиційна, реалістична, школа. На відміну від В. Обюртена, Курбас вбачає у винятковій

історичній ситуації підстави для нового – «високого і живого мистецтва» [436, с. 340]. Також Курбаса не занепокоює судження В. Обюртена про тотальне переривання мистецької традиції, небачене в історії культури попередніх століть; для молодого режисера і виконавця подібна ситуація є закономірною «переломовою годиною» в мистецькій свідомості і відчутті людства [436, с. 340]. Гуманістичний неспокій німецького театрознавця, загалом близький патосу трактатів М. Бердяєва («Кризис искусства», 1918), П. Муратова («Анти-искусство», 1924) і аналітичного дослідження В. Вейдле («Умирание искусства», 1936) [121], набуває у передмові перекладача діаметрально протилежної тональності – захоплення перед співпричетністю у відкритті *духу життя*. Принципово інші передумови творчості, передбачені кардинально відмінним від попередніх епох історичним моментом, визначають актуальність авангардистського поривання – «самостійним піонерам «рубати в пралісах стежки» [436, с. 341], фокусуючи увагу на кризі близького міметично-реалістичного спадку і потребі оригінальної методології режисури.

Л. Курбасові імпонують теоретичні й практичні досягнення німецьких експресіоністів у галузі театру, зокрема одним з вихідних положень його методології (що перебувала наприкінці 1910-х рр. у стані оформлення) постає ідея незалежності актора від драматичного твору (ширше – театру від літератури) і проблема акторської майстерності як самостійної креації. У курбасівському перекладі з експресіоніста Р. Блюмнера артикулюється пошук «мистецтва з новими засобами представлення», адже «те, що актор творить... є цілковитим його оригінальним твором, наскільки мова про його розуміння і виконання матеріалу» [80, с. 339–340].

Слід наголосити, що Л. Курбаса зацікавлює не лише функціональна сторона режисури й акторської майстерності (які в експресіонізмі не були устійненими), – він шукає глибоких культурних закономірностей, *світоглядних підвалин* нового мистецтва. Дух сучасності тут відкриває нові обрії творчому духові людини, оприявнюється у цілком оригінальних технічних засобах, а не навпаки. У цьому зв'язку не зайвим буде зазирнути у майбутню історію, коли «Березіль» вже матиме сформовану (але

рухливу) концепцію театру. Так, оцінюючи у 1925 р. п'єси Я. Мамонтова, Курбас відзначатиме, що письменник збивається «на стилізацію під формальний експресіонізм» [413, с. 609]. Стилiзація – технічне наслідування певного стилю – на думку режисера, посилює тенденцію розкладу в мистецтві, є квазіноваторською декларацією «вміння», але не «таланту». (Природно, у 1925 р. саме стилізація під експресіонізм і характеризувала українську драматургію, адже світогляд цього ідеологічно-естетичного напрямку був засвоєний лише поодинокими митцями – Л. Курбасом, О. Довженком, – які гостро відчували принципову відмінність історичних епох, їх специфічну еманацию). У розумінні Курбаса, стиль і стилізація відрізняються так само, як цілісний світогляд та спроби його імітації. Усвідомлюємо це, читаючи рефлексії режисера з приводу епігонства, яке дослідники неодмінно шукатимуть у техніці «Березоля», відмовляючи театрові виступати провідником духу, світогляду. «Наші мистецькі сноби і крамарі останньої істини, – пише Курбас у 1923 р., – будуть шукати «впливів». Рефлектор = Мейєрхольд, конструктивізм = Ган чи теж Мейєрхольд. Що може бути із Назарету? Дарма, що рефлектор = Рейнгард + театр взагалі, сучасний особливо, дарма що конструктивізм = світовідчужання, що не вичитується з книжки і не підглядається у спектаклі... Світовідчужання, що є питанням зросту, сучасності і самостійності» (курсив мій. – А. Б.) [420, с. 579–580]. Домінанта світовідчужання стосується експресіонізму більше ніж будь-якого іншого авангардистського напрямку (почасти подібну «вимогу» можна зіставити з інтенцією «façon de vivre» у футуризмі), оскільки в основі експресіонізму лежить достатньо цілісна світоглядна система (або принаймні потяг до цілокупного творчого бачення). Не випадково Курбас простежував прямі паралелі в історико-культурній ситуації і характері творчих пошуків німецьких експресіоністів і українського покоління часу Першої світової війни. Це «молодь, що рахується не одиницями, не групами. Покоління! (...) І покоління, – не дивлячись на воєнні кордони, – до нас дуже близьке» [419, с. 34]. І далі – в дусі експресіоністичних маніфестів: «Хіба та правда їхньої, німецької впевненості і відваги не може бути у нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальності, омосковленої інтелігентської

душі?» [419, с. 34]. Відчуваючи актуальність експресіоністичного пориву (духу, інтуїтивності, волі [419, с. 34]), Курбас цілком слушно зауважує, що «про одну якусь стислу програму у німецьких експресіоністів не може бути й мови» [419, с. 35], це, припускає він, загальна назва «волі та найбільш не раз різнорідних принципів та техніки, якою була колись назва «імпресіонізм» у Франції» [419, с. 35–36].

Характерні риси, помічені режисером у новій експресіоністичній драмі, є такими. По-перше, в експресіоністів «проявляється нове відчуття нової людини, без особливого «milieu», без особливого, взагалі, нового багажу, що лежав би поміж основними активними відчуттями і драматичною формою...»; по-друге, для них характерне «порвання з усякими традиційними, естетичними умовностями. Постановлення себе, як творця, в найбільш незалежне положення» (курсив мій. – А. Б.) [419, с. 36]. Німецький експресіоністичний театр допоміг Курбасові сформулювати основні принципи власної концепції. Неясні передчуття цілком нового мистецтва (напр., у декларації 1917 р.: «Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим...» [416, с. 16]) поступово увиразнюються як психоемоційний комплекс (відрух від еkleктизму, що є хворобою і безхарактерністю «часу освіченості, класичних гімназій» – до цільності, *однорідності* людини за умови диференційованих форм театру [440, с. 29–31]), а вже згодом як потреба монолітного світогляду і стилю.

Згаданий психоемоційний комплекс у період діяльності «Молодого театру» був близький футуристичному відруху до деструкції старого мистецького канону: пригадаємо, що на певному етапі експресіоністичні і дадаїстські маніфестації у Німеччині також перетиналися. Відтак не дивно, що теоретичні пошуки Л. Курбаса початку 1920-х рр. близькі декларативним положенням М. Семенка цього ж періоду. У статті «Жовтень і театр» (1923) Курбас наголошував на нереальності «алхімічного сполучення» буржуазного (психологічного, міметичного) і пролетарського театру: «Жовтень перекинув парламентаризм і демократичний розбрід... в мистецькій аналогії йому немає ціни. Полетіли до біса проблеми, проблемочки, література, психологія, старий побут і стилізація, – ці явні ознаки умираючої

епохи. Рівняйся по лінії! Зміст! Відомо який. Чим володіє і мислить людство в лиці свого передового класу? Новий імператив! Утворюється новий, гармонійний, майстерний стиль мистецької епохи» [411, с. 576]. Оскільки «Березиль» як мистецьке об'єднання «не знає напевне, чи буде театр у майбутньому» [409, с. 578], він декларує рух, динамізм, він «проти академізму, естетства, безграмотності, флегматичності, культу «стріхи» і вузького індивідуалізму» [409, с. 579]. Відомо, що сумнів у доречності мистецтва як сфери людської діяльності у майбутній соціалістичній країні – вихідний пункт платформи панфутуристів і взагалі т. зв. лівого фронту митців, принаймні до 1925 року.

Подібно до Семенкового футуризму, який на початку 1920-х рр. відреагував на конструктивістські (європейські російські) тенденції, курбасівська концепція експресіоністичного аналітичного театру в той самий час жваво реагує на принципи «панування над речами», «подолання матерії», доцільності роботи [444, с. 68] і економії матеріалу [410, с. 592]. Ще навесні 1924 р. Л. Курбас переконаний у тому, що сучасне мистецтво є перехідним етапом до цілком нової культурної епохи (можливо, без театру), і в цьому близький до концепції екструкції М. Семенка: «Ми переживаємо перехідну стадію, поки нове мистецтво, що народжується, не віллється в новий побут, не ввійде органічно в клуби, святкування, народні церемоніали (...) Емоція перетворюється на фактуру» [443, с. 600]. «Березиль» проявляє інтерес до опанування екструктивними жанрами в театрі, такими як агітсуд, червоне кабаре, театралізовані звіздини, театралізоване червоне весілля [428, с. 332]. Позитивний відрх Курбаса-теоретика і практика театру назустріч аналітичній концепції Семенка не залишився непоміченим панфутуристами. Так, М. Бажан, порівнюючи техніку Л. Курбаса і В. Мейєрхольда – як кураторів експериментального театру, наголошував на своєчасності і динамізмі методології першого режисера, який переріс футуристичну деструкцію, властиву періоду 1910-х рр. Якщо «футурист деструктор Мейєрхольд» на поч. 1920-х рр. довершує руйнацію театру, то «Курбас мало деструктивний, він емоціональний, він екструктивний. В цьому його сила, коли розуміти сучасний театр, як апарат тиснення на масу» [569, с. 300].

Водночас у тому ж таки 1924 р. намітилися принципові розмежування Курбаса з ЛЕФом. Режисер характеризує діяльність російських конструктивістів як таку, що перебуває «поза завданням революційної сучасності», де переважають «технічно-організаційні над ідеологічно-організаційними завданнями» [410, с. 591]. Позитивно оцінюючи внесок деструкції М. Семенка та групи панфутуристів в аспекті деестетизації, розкладу літературного канону, Курбас-революціонер у 1926 р. цілком щиро підсумовує: «...Помилився весь ЛЕФ, і він тому «сів у калошу», тому що лефівці виявились не марксистами, не ленінцями, а естетами, просто завершителями певного процесу розкладу буржуазного суспільства», «...ЛЕФівці були багаті на такий [формальний] розмах, що вони й нас ним заразили» [422, с. 112–113].

Зрозуміло, що некоректно ототожнювати організаційні протистояння між «Березолем» і Комункультом і розмежування, визначені під пресингом непівської «реакції» – внаслідок «ожидання революції» (вислів Курбаса [413, с. 607]), що згодом перейшло у відверте шельмування т. зв. формалістів (див. матеріали диспуту 1929 р. [452]). Втім, варто наголосити, що на певному етапі становлення «Березоля» концепція М. Семенка була близькою Л. Курбасові як реформатору театральної справи. Близькість мистецької платформи полягала у вихідних положеннях (загибель мистецтва) і симпатіях Курбаса щодо аналітизму теоретичної конструкції, запропонованої М. Семенком (деструкція / екструкція; ідеологія плюс фактура [412, с. 189]). Переглянувши протоколи засідань Станції фіксації та систематизації досвіду МОБу, побачимо, що Курбас намагався пристосувати Семенкову ідею динамічного стосунку між ідеологією і фактурою до нового рішення проблеми сценічної майстерності, визначаючи фактуру то як «машинерію», то як «зовнішній бік твору мистецтва», то як суму «умовних знаків» і намагаючись подолати суперечливий зв'язок між фактурою і формою [429, с. 272] принциповим уточненням щодо глядачового сприйняття і художнього перетворення як компонентів останньої [430, с. 275]. Не могла не заімпонувати Курбасові також настанова Семенка на перевиховання громадської психології обивателя [433, с. 439].

Вже у 1925 р. Курбас розглядав деструкцію як складову аналітичного процесу в театрі, а не як ціль або метод знищення мистецтва (що знаходимо в панфутуризмі), наполягаючи на еволюційному розвитку театральної справи в Україні [427, с. 325]. Потребу тимчасової коаліції з Комукультом у цьому ж році він обґрунтував виключно тактичними міркуваннями – «з огляду на масоване жрецтво, яке навіть у деяких пролетарських угрупованнях мало і має місце («Плуг», «Гарт») теоретично, а на ділі там користуються інтуїтивним методом і роблять занепадницьке мистецтво» [427, с. 325]. У свою чергу, активне зацікавлення панфутуристів експресіоністичними здобутками (див. зокрема [705]) підтверджує існування між ними і «Березолем» – принаймні до середини 1920-х рр. – глибокого позиційного зв'язку. І хоч панфутуристи «не забезпечили інформаційну підтримку наряду» [705, с. 146], що був достатньо продуктивним у Німеччині, вони підтримували лінію «лівого фронту мистецтв» – у себе на Батьківщині, свідченням чому і була згадана коаліція. З огляду на це, вважаємо поспішними спроби українських дослідників розглядати ідейно-естетичну концепцію Л. Курбаса як, у певному сенсі, похідну від світоглядно-філософських настанов М. Хвильового і опозиційну до авангардистських літературно-мистецьких течій [120, с. 13]. Досить натягнутими видаються і намагання «залучити» Курбаса до модерністів-«гартованців» [469, с. 99, 138], загалом анулюючи його авангардистський потенціал.

2.2. Концепція стадіальності.

Аналітична домінанта нового мистецтва

Крім панфутуристичної концепції, не менше інтригував Курбаса й аналітизм кубізму (взагалі, він не раз наголошував, що ідеї малярства і музики мали на становлення «Березоля» найбільший вплив). Пояснюючи принципи творчої організації акторської гри, Курбас часто вдається до аналогій з образотворчим мистецтвом: «...Всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну» [408, с. 76]. Курбас припускається тут помилки, адже кубістична картина є

не проміжним етапом до «повноцінної» (напр., натуралістичної), а кінцевим результатом (або процесом) розкладу, своєрідною аналітичною редукцією ідеї картинності. Водночас він фокусує увагу на, безперечно, найвагомішому принципі нового мистецтва, – покладанні *часткового* (руху в футуризмі, абстрагування в кубізмі, безпредметної енергії кольору в супрематизмі) як домінанти творення: «Коли, скажімо, для нашого часу треба було б підтягти сучасність, розгублену в символізмі, модернізмі, напівтонах, певній змазаності форми, у певній аконструктивності в мистецтві, коли треба було б відповісти на ту нестачу, на ту потребу, яка з такого стану речей походила, – очевидно, що мусив з'явитися напрямок, який повинен був *на одній частині мистецького факту*, тобто *на частині майстерності як такої*, побудувати цілу теорію...» (курсив мій. – А. Б.) [426, с. 115–116]. Йдеться, поза сумнівом, про «переміщення інтересу з предмета на спосіб його трактування» [58, с. 62], яке характеризує авангардистські напрями початку ХХ ст. – експресіонізм, кубізм, футуризм – що апелюють до інтелектуально-аналітичного начала.

Витоки зацікавлення «частковим» у художньому творенні Л. Курбас відносить до конструкцій Леонардо да Вінчі [437, с. 126]. Цікаво, що подібне посилання зустрічаємо у відомому трактаті «Про кубізм» А. Глеза і Ж. Метценже, які намагалися знайти історичних попередників у теоретичному обґрунтуванні аналітичних принципів людського сприйняття, потреби застосування інтелектуального зусилля для опанування картиною [153, с. 29]. Не менш цікаво, що саме у цьому трактаті подибуємо базову метафору курбасівської концепції стадіальності мистецтва – метафору *поетапного* долання сходинок у становленні митця. Подібні «збіги» змушують припустити, що Курбас був обізнаний не лише з практичними здобутками кубізму, а також вивчав його теоретичну програму.

Зацікавлення «частковим», на думку Л. Курбаса, є наслідком специфічного світовідчуття. Останнє визначається характером самої історичної епохи: синтетичної (з твердо встановленою естетикою [423, с. 125]) чи не-синтетичної (розріджений, неоднаковий для всіх тип світовідчуття). Синтетичними епохами можна вважати Середньовіччя, Відродження і сучасність, яка,

попри перехідний період, мусить дійти світоглядної однастайності, що і відрізнятиме сьогодення від буржуазної епохи з її еkleктизмом, диференціацією [441, с. 753]. Сучасність, наголошує він, «у своїх мистецьких тенденціях ближче до Середньовіччя, аніж до гуманістичних останніх віків» [435, с. 583], – передусім за принципами роботи з матеріалом, антипсихологізмом як наслідком актуалізації художньої умовності. Мистецькі процеси, на його погляд, синхронні і на Заході, і в Радянському Союзі, «і тут, і там художники підлягають законам еволюції, так ідеологічного, як формального порядку, останнім часом більш формального порядку» [442, с. 630]. Л. Курбас прекрасно відчуває всезагальність та інтернаціоналізм нового мистецтва. Як слушно коментував ці особливості експресіоністичного «духу» Ф.-М. Гюбнер, «експресіонізм по-братерськи зближує душі й уперше робить з Європи тісну, замкнену як у Середньовіччі, майже релігійну громаду» [186, с. 60–61]. «Ступеневий» (поетапний) принцип творчого становлення (що актуалізувався також у театрі Ж. Кокто), як наголошує Курбас, є обов'язковим законом для мистецтва, оскільки «не перебувши органічно футуристичного здвигу... не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі, не можна думати про справжню завтрашність художнього продукту» [438, с. 681].

Суттєві зміни у розумінні актуальної епохи намітилися в Курбаса у 1924–1925 рр., змусивши осмислювати сучасний період, по-перше, як зумовлене об'єктивними історичними причинами «усталення певної перехідної форми побуту» [431, с. 293], що характеризується потягом глядача до усталеного мистецького канону – міметично-реалістичного, натуралістичного. І, по-друге, з огляду на внутрішні стильові тенденції, як «глухий кут, в який мистецтво зайшло... який довів до самоzapereчення» [421, с. 199]. У такій ситуації, коли експериментальний театр став зайвим («незрозумілим», «нецікавим» глядачеві) – з об'єктивних, ще позаідеологічних, причин, Курбас намагався знайти нові принципи конструктивності. Вже у 1924 р. він підсумовував внутрішню еволюцію методології «Березоля»: від психологізму через «перетворений» психологізм – до громадянської доцільності й монтування процесу перетворення [431, с. 293].

наголошуючи, що поетапна еволюція цієї методології прокла-
ла шлях найяскравішим сучасним українським режисерам
(Г. Юрі, М. Терещенкові). На думку Ю. Блохина, особливо «ско-
ристався» із здобутків трупи Л. Курбаса театр ім. Г. Михайли-
ченка, що розгорнув принципи динаміки, колективності дійства,
безпредметності, ритму праці в мистецтві [79, с. 328]. Як пред-
ставник авангарду, Л. Курбас вважав, що сучасники жилися
тільки технічними, а не світоглядними здобутками «Молодого
театру» і «Березоля», тобто, у підсумку, сурогатами експресіо-
ністичного стилю. (Пригадаймо, як М. Семенко не без сарказ-
му констатував наприкінці 1920-х рр., що представники не-фу-
туристичних інгруп *не відкрили* нічого принципово нового у
порівнянні з панфутуристами. Отже, принцип новаційності –
технічний у футуризмі, евристично-світоглядний в експресіо-
нізмі – лишається безсумнівним критерієм авангардності).

Л. Курбас послідовно диференціював класичний і романтич-
ний типи мистецтва. Перший, на його думку, характеризується
дотриманням абсолютних пропорцій, врівноваженістю, оскіль-
ки властивий стабільним історичним епохам, і аналогічною
йому може бути правильна геометрична форма – наприклад,
куля. Другий тип (його презентують зокрема романтики та експ-
ресіоністи) – бурхливий, хаотичний, однобічний («частковий»),
перебуває «на певній, але не крайньо-протилежній позиції до
мистецтва класичного...» [439, с. 82], подібний до правильної
геометричної фігури, похідної від кулі. Але сучасне мистецтво,
вважає він, є *діаметральною* протилежністю класиці, це мис-
тецтво «є певною фігурою з площин і ліній, тримірне, воно три-
ває і в просторі, і в часі також» [439, с. 83]. Згаданий (третій)
тип є історично повторюваним, що дає змогу простежити його
у різних періодах історії культури, передусім у момент «стику
двох епох, коли життя ще не утвердилось» [439, с. 84], тобто не
набуло ознак романтичної чи класичної доміанти. Одна з ваго-
мих ознак цього третього типу – підпорядкування *вияву* момен-
тові *впливу*. У розумінні сучасного мистецтва Курбас близький
до німецьких активістів (лівих експресіоністів) – групи «Аktion»
(Ф. Пфемпферт, Й. Бехер, Л. Рубінер, Е. Толлер, Л. Франк,
В. Газенклевер), для творчості яких були характерні зламана
форма, посилене абстрагування, гіперсуб'єктивність, відмова

від мімезису на користь активного бачення «силових ліній життя» (Л. Рубінер), концентрованих узагальнень духу сучасності, тобто сучасності, переломленої у настроях часу [566, с. 286–287]. Близькість до активізму особливо показова у ставленні Курбаса до реалізму, натуралізму та основної категорії міметичного мистецтва – психологізму. Цікаво, що у своїх лекціях на засіданнях режштабу, диференціюючи синтетичні та не-синтетичні епохи, класичне і романтичне мистецтво, Курбас не знаходить реалістичні місця у «схемі» історії культури. У цьому проявляється, по-перше, його упереджене ставлення до реалістів і натуралістів – як прямих попередників експресіоністичного театру (тобто «конкурентів» у плані світоглядної цільності) і, по-друге, «зневага» до реалістичного «канону» як домінантного в українському театрі. Останнє можна було б вважати типовим авангардистським жестом заперечення, втім, роз'яснювальна культуртрегерська робота свідчить про усвідомлену деструкцію реалістичного канону (як нормативного для українського сприйняття) – в літературі, режисурі, акторській діяльності. Як представник «лівого мистецтва», Курбас переконаний, що психологізм (реалістичний, і модерністський) супроводжує етап розкладу театру, оскільки *наслідуює* переживання (див. рефлексії з приводу п'єс В. Винниченка [412, с. 190]). Тенденція реалізму до «законсервування побуту» [432, с. 370], презентація світу як безпосереднього враження від життя, «поверхово побутового м'яса» [417, с. 757], шаблонність психологізму в побутовому театрі, на думку Л. Курбаса, постають найбільшою небезпекою для молодого мистецтва, особливо за умов перехідного періоду. Адже нерозвинутий глядач прагне естетично впізнаваних тем, усталених прийомів, жанрів, сюжетів; обивателю взагалі властиво «любити сире, натуральне, саму голу натуру, або принаймні її імітацію... [оскільки] він вічно і завжди споживає життя, але він його не творить» [438, с. 686–687]. Відрух до побутового реалізму в другій половині 1920-х рр. цілком закономірний для українського мистецтва, яке, в силу багатьох історичних причин, не має традиції спадкоємності літературних шкіл і напрямів. Не важко побачити, наскільки суголосні курбасівські думки міркуванням експресіоніста К. Едшміда щодо німецької ситуації 1910-х рр.: «У нас ще немає традиції, ще

немає твердого рідного ґрунту, на якому в процесі органічного зростання розвивається ідея» [241, с. 301]. У нації «без ґрунту» [414, с. 650], без тяглої традиції увага діячів мистецтва зосереджується на розробці, постійному «нашаруванні» культурного ґрунту, і в Україні його презентує глобальна, але поверхово осмислена естетична система – реалізм. У такому контексті експериментальний театр приречений на небуття, адже «дух конструктивності» абсолютно чужий глядачеві, що зростає на реалістичних шаблонах, «конструктивізм у сценічному оформленні він ще може прийняти, і то тоді, коли той перестає бути конструктивізмом, робиться естетичною формою» [438, с. 686]. Цим пояснюється і компромісний напівексперимент у драматургії (М. Куліш, Я. Мамонтов). Саме поворотом до реалістичного канону зумовлена, за Курбасом, «дешевість» радянського мистецтва [414, с. 653] другої половини 1920-х рр.

Еволюцію концепції Леся Курбаса неможливо уявити без сценічної її апробації, адже ще на початку свого існування «Березиль» декларував рух, мінливість, невстояність, – словом, актуальність і стильову динаміку. Від експериментальної постановки п'єси Г. Кайзера «Газ» (у 1923 р.), в якій акцент було зроблено на людині екстенсивній, Людині з великої літери [424, с. 572], тобто на світоглядних принципах експресіонізму, до постановки «Народного Малахія» і «Диктатури» перемістилися акценти режисури, але незмінним лишився дух експресіоністичності та експериментальної першості. Світоглядна цілісність експресіонізму підштовхувала Л. Курбаса до проблеми концентрованого вияву / впливу і концентричної єдності постановки, яка пропонувала б глядачу відчуття певної цільності (на противагу психологічній роздвоєності, розтросності реалістичного театру [433, с. 442] або модерністського театру еkleктики і стилізації [438, с. 687]). Оскільки замість психологічної або натуралістичної деталі експресіонізм запропонував узагальнення сутнісних явищ, – «персонажа оголяли доти, аж доки драматург не доходив «сутності», централізованого імпульсу соціальних вчинків» [65, с. 121], – театр пореволюційної доби стояв перед онтологічними пошуками: світогляду, Людини, стилю епохи. Чи варто говорити, що подібні пошуки докорінно відрізнялися від шукань реалістичної школи 1870–1890-х рр.,

як і від «алхімічного сполучення» старої (етнографічно-реалістичної, мелодраматичної) театральної техніки з новим (революційним) змістом у 1920-х роках?..

Робота над відомою п'єсою Г. Кайзера, можна вважати, не була для Курбаса-режисера надто складною, адже драматичний текст сам по собі становить плідний матеріал для сценічного втілення (див. [310]), вирізняючись зібраністю, цілісністю і правильною симетричністю, декларованими експресіоністами [146, с. 152]. П'єси Кайзера – взірцевий приклад експресіоністичної драми, що відповідає ідеологічним запитам радянського часу початку 1920-х рр.: ультрасучасний зміст (конфлікт між капіталом і масами, стихією і людиною, інстинктами і гуманізмом), «безтілесність» персонажів, абстрактність, «умоглядний схематизм» [152, с. 4] близькі агітаційним жанрам радянської доби. Водночас ці п'єси демонструють інтенсивні формальні шукання, викликані духовно-сутнісними мутаціями початку ХХ ст., і у своїй аналітичній «частковості» споріднені кубізму. (Не випадково у передмові до російського видання творів Кайзера літературний критик припускає, що експресіонізм є сплавом кубізму з футуризмом [152, с. 7]). Проблемно-тематична спорідненість експресіоністської драматургії щодо української ситуації «перехідного періоду» сприяла актуалізації постановок творів Е. Толлера, К.-А. Вітфогеля, Е. Мюзаме, Г. Кайзера також театром ім. І. Франка, російськими та єврейськими студіями [124].

«Газ» і «Корал» Г. Кайзера могли інтригувати Л. Курбаса в аспекті заповнення специфічних «порожнин» експресіоністичного тексту за рахунок умовності жесту і «перетворення», звернення до машинерії, складних конструкцій (проекти В. Меллера) – і в такий спосіб увиразнення індустріального патосу нової доби. «Корективи» сценічного втілення, запропоновані Курбасом, як відомо, викликали приголомшення і навіть нерозуміння глядацького загалу. Але ж відмова від сценічного натуралізму, стилізація гротеску, розклад центральних фігур на «рефлекси», широкі алегорії [152, с. 7], оголення емоції потребували достатньо вишуканого, підготовленого глядача [386, с. 76], готового відмовитися у своєму естетичному очікуванні від типізації, психологізму реалістичного театру і домену натуралістичного начала мистецтва перших пореволюційних років.

Робота Курбаса над п'єсами Миколи Куліша мала свою специфіку, оскільки режисер звернувся до них у період так званого «переходу», по суті, повернення до реалістичного відображення і психологізму в драматургії 1920-х рр. (Так, не викликає жодних заперечень приналежність п'єси М. Куліша «97» до реалістичного канону – з такими фундаментальними принципами, як типізація, розгорнуті характери, соціально-психологічна мотивація вчинків героїв тощо. Спроба інтерпретувати, наприклад, сцену канібалізму з точки зору впливу експресіоністичної поетики, на наш погляд, є некоректною, оскільки, з огляду на історичний контекст, подібна сцена не характеризується образним перетворенням, а є наслідувальною, на відміну від подібних тематичних моделей у ліриці П. Тичини, позначених символістичним перетворенням через сугестію). Оцінюючи галант М. Куліша як безперечний, видатний, Л. Курбас, водночас, констатував, що його п'єси відбивають актуальну тенденцію глядача до переживання. Відтак драматург наслідує у своїй стильовій манері натуралізм і психологізм, характерологію старої реалістичної школи, почасти ускладнені в модерністському театрі межі століть, тобто «користується старими формами театру для цілком нової ідеології» [434, с. 522–525], що, на думку експериментатора Курбаса, є неприпустимим при відтворенні побуту перехідного часу, цілком нової ідеології і психології глядача. Постановницька робота над драмами М. Куліша вела до вивільнення потенціалу «умовних компонентів» і енергії гротеску у п'єсі. Відомо, що при постановці «Народного Малахія» режисер вніс суттєві структурні зміни, а техніцистичні конструкції В. Меллера посилили антиутопійний патос твору. Як писав Ю. Смолич, «халатом божевільного Малахій великою мірою має завдячувати режисерській трактовці п'єси – Лесеві Курбасові» [673, с. 370], що, поза сумнівом, деструктувало основний намір драматурга до типізації героїв. Сам М. Куліш у виступі на театральному диспуті 1929 р. наголошував, що робота з Курбасом є динамічно творчою і максимально корисною для нього як митця [406, с. 467].

У зв'язку з цим потребують суттєвих уточнень твердження сучасних літературознавців щодо авангардистського потенціалу драматургії М. Куліша. Л. Танюк у передмові до двотомного

видання творів драматурга справедливо наголошує: «Відкинувши всі тимчасові оцінки, нині маємо говорити про Миколу Куліша як про основоположника нової української драми, для якого театру він важить не менше, ніж Піранделло – для театру італійського, Юджін О'Ніл – для театру США, Бертольт Брехт – для німецького, Жироду та Ануй – для театру французького» [711, с. 10]. Дослідник вбачає заслугу драматурга в розробці реалізму нової проби у п'єсі «97», в експерименті з жанрами фарсу і побутової комедії, у створенні п'єси-розвідки («Патетична соната»), здійсненої «на основі принципів експресіоністичної драми», і «чисто авангардистської п'єси «Вічний бунт» [711, с. 12]. Якщо з попередніми твердженнями дослідника можна погодитися, розглядаючи драматургію М. Куліша у діахронічному літературному ряду і враховуючи момент стилізації, то в останнім неможливо не посперечатися. Адже драматичний твір «Вічний бунт» має ознаки «виробничого жанру», соціального замовлення початку 1930-х рр., а топологія героїв і конфлікту зумовлена скоріше неоромантичним світоглядом автора...

М. Кореневич, розглядаючи специфіку гротеску у творах М. Куліша, доходить висновку про те, що умовність у його драматургії «створюється не так часовими межами драматичної дії чи екзотичним або фактичним місцем дії, як узагальненням, типовістю» (курсив мій. – А. Б.) [347, с. 37]. Також Я. Голобородько обґрунтовано доводить, що в основі театр Куліша «виявляє ознаки традиційного художнього явища – характеротворення. Сформулювати живий, рельєфний образ, змодельовати символіко-узагальнюючий характер, «намалювати тип» – складало Кулішеву метаідею драматургічного творення», а з-поміж рис модерністської поетики дослідник виділяє розмивання граней між реальним та ірреальним, абсурдизацію художніх подій та вчинків персонажів, підкреслену умовність певних художніх реалій [155, с. 37]. Це дає підстави розглядати драматургію М. Куліша у межах реалістичного типу мистецтва (у парадигмі Ж.-Б. Мольєр – І. Карпенко-Карий – В. Винниченко), а специфіку її новацій осмислювати в аспекті ускладнення модерністськими і формалістичними компонентами.

Чи можна застосувати до драматичних творів М. Куліша термін Л. Курбаса «експресивний реалізм»? Називаючи «експе-

симвічний реалізм» формулою діяльності «Березоля» у 1927–1928 рр., Л. Курбас зосереджує увагу, по-перше, на ідеологічно-естетичному підґрунті і, в другу чергу, на особливостях стильових рішень. Водночас це поняття мало синтетичний характер і містецького конфлікту футуризм – реалізм мали намір зробити політичний» [117, с. 448], і ситуація вимагала пошуку компромісних рішень. «Експресивний реалізм», на думку Л. Курбаса, «опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на *активне*, а не на пасивне світосприйняття і ставлення до життя, цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під «реалізмом» (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відмінюючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва» (курсив автора. – А. Б.) [418, с. 704]. Відтак крізь призму курбасівського «експресивного реалізму» драматургія Куліша могла розглядатися тільки як геніальна *видозміна* реалізму – ускладненого гротеском і монументальністю соціального патосу.

Говорячи про схильність М. Куліша до «гранично гострих зіткнень, максималістських характерів, експресіоністично виражених почуттів...» [155, с. 23], Я. Голобородько, безперечно, має слушність. Втім, остання з визначених рис поетики не повинна автоматично переноситися на всю естетичну систему драматурга і визначати стильову домінанту експресіонізму. Деформацію свідомості героя, наявну у п'єсах «Народний Малахій», «Зона», «Патетична соната», варто відрізнити від *експресіоністичної деформації* як принципової редукції людини до функції / властивості / фаху / соціального стану. Подібна редукція була тільки намічена окремими творами А. Стріндберга, Ф. Ведекінда, В. Винниченка, але повноцінно реалізувалася лише згодом у Г. Кайзера, А. Штрамма, Б. Брехта – драматургів, які обрали «часткове» за сутнісне. Метонімічна (в основі своїй) редукція вивільнила психоемоційний потенціал «часткового», адже суть будь-якої редукції катастрофічна, гвалтівна. Для ілюстрації візьмемо, напр., автопортрет Е. Кірхнера у військовій уніформі і без руки на тлі легко впізнаваного бордельного

інтер'єру – Е. Кірхнера, який під час війни не втрачав руку, – щоб усвідомити основну етико-естетичну пропозицію експресіонізму: «часткове» змушує до повернення у «природний» стан через емоційну витратність (шок, переляк). Візійність у творах Ф. Кафки також є наслідком сутнісної редукції людини до несвідомого з його непояснваними законами. Подібний метонімічний «зсув» (у Курбаса – «здви́г») підносить «людське, надто людське», стимулюючи виникнення нової техніки – очуднення (В. Шкловський), а-алієнації (Б. Брехт) [266, с. 134], перетворення (Л. Курбас).

Принципова відмінність *етичних* пропозицій експресіонізму (від хронологічних попередників – реалізму і символізму) стирається вже наприкінці 1910-х рр., породжуючи стилістичні ерзаци. «Те, що було вибухом, перетворюється на моду, – записав у 1917 р. К. Едшмід. – ... Зникає новизна, коли є наслідування... Свідома наївність є річ жахлива. Штучний експресіонізм – погане вариво, люди зі штучним настроєм мають в собі щось машиноподібне» [241, с. 312]. Наслідування експресіонізму в плані художньої техніки в країнах, віддалених від епіцентру цього ідеологічного руху, не закріплює експресіонізм як стильовий напрям у творах епігонів, а стимулює подальше руйнування світоглядної концепції, основою якої є майже релігійний патос. У світлі попередніх міркувань думка про те, що В. Винниченко і М. Куліш, «удосконалюючи своєрідність своєї художницької системи, органічно зливали у своїй творчості реалізм із натуралізмом, символізмом і експресіонізмом» [765, с. 288], унаочнює потуги сучасного літературознавства відновити розірваний модерністський дискурс шляхом методологічних маніпуляцій. При цьому свідомо притуплюється дослідницька увага і не диференціюються *експресіонізм* як світогляд, *експресивність* як ознака стильової манери (або тональність [155, с. 29]) і стильові принципи експресіонізму («*експресіоністичні тенденції*» [542, с. 30]), що стали набутком усіх без винятку європейських театрів ХХ ст. Хоча вже у 1920-х рр. Л. Курбас дав чи не першу спробу обґрунтування і розрізнення «психологічних змістів» і «формального методу» експресіонізму [438, с. 688].

Під першим Курбас розумів «дух конструктивності», синтетичний світогляд, що надає «концентричної цільності» творчо-

му продукту, зосередження на ідеї, аналітичну установку, домі-
нанту активного, перетворюючого начала, які зумовлюють
пізнання речі (людини, ситуації) у певному ритмі і скеровують
на перевиховання громадянської психології [415, с. 237]. Що ж
до формального методу експресіонізму (об'єктивація жесту,
техніка перетворення, споріднена «очудненню» [425], поетика
зсуву, деформації, монтаж, патос монументалізму), то він є ди-
намічним, підпорядкованим актуальним завданням, відповідає
інтенсивності соціальних змін, тобто характеризується відкриті-
стю, на відміну від консервативної методології побутово-пси-
хологічного театру. Завважимо, що для самого Курбаса як
митця експресіоністичний *світогляд і формальний метод* є не-
розривним цілим. Формулу експресіонізму, за Курбасом, зосе-
реджує в собі «образно дієве перетворення дійсності, що... ви-
являє саме реальне, те, чим живе революційна сучасність –
стремління, воля, динаміка, здвиг, проекція» [413, с. 610]. Це
лише підкреслює, що для експресіонізму, більш ніж для будь-
якого іншого авангардистського напрямку, характерний потяг до
цілісного й універсального, майже релігійного зразка, світоба-
чення.

Отже, не заперечуючи внеску М. Куліша у становлення новіт-
ньої української драматургії, слід диференціювати поняття
«лівий (експериментальний) театр» щодо актуальної для репер-
туару такого театру драматургії (М. Куліш, І. Дніпровський,
Я. Мамонтов, згодом І. Микитенко). Постановницькі принци-
пи Л. Курбаса, що поетапно розвивалися від експресіоністич-
ної до конструктивістської методології, значно випередили
розвиток новітньої української драматургії. Останнє і зумов-
лювало потребу перекладу драми експресіонізму, роботу над
адаптацією широких епічних полотен (напр., поеми Т. Шевченка
«Гайдамаки»), над синкретичними виставами на кшталт «Жовт-
невого огляду». Також слід відзначити, що Л. Курбас, послідовно
диференціюючи «театр» і «драматургію», акторську і письмен-
ницьку роботу над матеріалом, мусив транспонувати *образо-*
творчі принципи нового мистецтва в режисурі. Подібний транс-
понас техніки кубістичного малярства, конструктивістських
експериментів Пікассо і Татліна з тривимірними об'єктами,
однак, не заважав режисерові, а лише допомагав поглибити

формалістичну тенденцію «відчуття матеріалу» та об'єму, виявити пластичний нахил у «Молодому театрі», а згодом констатувати перетворення (як граничної умовності) і «самодостатнього впливу елементів театру в «Березолі» [437, с. 129].

Осмислюючи проблему експресіонізму в українській літературі, малярстві, театрі, слід визнати слушною думку, що термін «експресіонізм» може розглядатися лише як «допоміжний засіб, який щоразу виявляє свою недостатність, але все-таки є необхідним узагальненням реальності, пов'язаною з нашим століттям» [859, с. 46]. Складна ситуація переоцінки цінностей періоду межі століть (кінця XIX – початку XX ст.) вплинула на формування параноїдального типу творчої свідомості, а згодом сплески надмірної і неконтрольованої агресії (війна, революція) накопичили типологічно близький такому світогляду матеріал. Україна, як переконані сучасні дослідники [353, с. 33], [124, с. 462], мала більш ніж достатньо підстав для становлення оригінальної версії експресіонізму, про що свідчить зокрема активне зацікавлення вітчизняних митців німецькою лірикою і драматургією у 1920-х рр. Втім, полеміка довкола ролі культурної традиції, у тому числі модерністської спадщини [237; 404; 357; 358; 817] у становленні сучасної української літератури, порушувала більш значущі для молодого нації питання, – насамперед проблему *фіксації*, достовірного *зображення* накопиченого під час глобальних соціальних зрушень каузального потоку. І аж ніяк не його «перетворення» (Л. Курбас), не «опромінення реальності світлом ідеї» (Е. Толлер). Брак цілісного світогляду, філософічності й аналітизму в літературі цього періоду, спорадичність художніх пошуків – найчастіше у горизонтальному вимірі «зображення», відсутність безпосередньої духовної і стильової спадкоємності між письменницькими поколіннями (або інтерпретація «боротьби генерацій», нагальної для становлення групової тенденції [118], виключно в ідеологічному плані) вирішили долю експресіонізму як *стильового напрямку* в українській літературі. Відтак можемо говорити про стихійного предтечу В. Стефаніка [200] і достатньо продуктивних теоретиків і режисерів Л. Курбаса і О. Довженка (щодо останнього – з певними застереженнями [641]), які значно поглибили «активістичну» концепцію експресіонізму. Де-факто пере-

буваючи біля витоків нової соціальної і мистецької формації, початків «великого експерименту», згадані митці виступили прямими спадкоємцями експресіоністичного руху і потужними реорганізаторами його теоретичних засад.

Параноїдальний тип свідомості, цей субстрат експресіоністичного суб'єктивного духу (релігійної екстатичності, вселенської єдності, есхатологічної візії історичного моменту), в українському мистецькому дискурсі 1920-х рр. був притаманний лише творчо одержимим особам. Експресіонізм «як духовний рух, – за слушним визначенням К. Едшміда, – не видає рецептів. Він підпорядковується лише організуючому почуттю. Оскільки рух уже відбувся, його теорія починає діяти заднім числом» [241, с. 311–312]. Отже, як *художня техніка*, з характерним набором інноваційних для 1920-х рр. прийомів, експресіонізм позначився на драматургії М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Дніпровського, у виставах Театру ім. І. Франка. Ознаки поетики експресіонізму можна простежити у ліриці і прозі футуристів (М. Семенко, Гео Шкурупій) або їх симпатиків (В. Чумак, В. Еллан-Блакитний), що, напевно, доречно характеризувати в окремих випадках як експресивність. У драматургії 1940–1950-х рр. досвід експресіонізму був творчо переосмислений І. Костецьким – вже у контексті неоавангардистської драми.

ЧАСТИНА 5

СЮРРЕАЛІЗМ:

ДВІ ВЕРСІЇ, ДВІ ЕПОХИ

*Вже настає доба страждання
Надходить ера доброти
Прощай же юності Пора
Прийшла майбутнє нам пізнати
Не помиравши від знання*

*То буде час палкої ласки
Де воля створить чудеса
Сім років небувалих випроб
І люди стануть як боги
Живі і мудрі і пречисті*

Г. Аполлінер

1. АРТИСТИЧНА АТМОСФЕРА ЛЬВОВА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1920-і – 1930-і рр.) І ПРОБЛЕМА АЛЬТЕРНАТИВНИХ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ

Перша половина 1920-х рр. у Галичині характеризується поступовим унормуванням культурного життя, уважним вдивлянням у процеси, що відбувалися на Наддніпрянщині, налагодженням культурних зв'язків з українською діаспорою з поступовою центрацією еміграційних сил у Варшаві, Кракові, Празі [530, с. 6–57]. Після 1921 р. Галичину можна порівняти з піщаним берегом, від якого відкотила хвиля припливу, залишивши по собі міриади глибоководних істот – водоростей, мушель і дрібного планктону. Світова війна почасти зреформувала галицько-українське суспільство, по-перше, залучивши до культурного будівництва представників Центральної України – учасників визвольних змагань, по-друге, уgruntувала комплекс розради, настроїв резигнації і потребу вироблення нового світогляду. Відтак націо- і державотворчий чинники превалювали в Західній Україні, задаючи напрям багатьом літературним об'єднанням, зокрема таким, як «Червона Калина», «Митуса» і «Логос», аж поки наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. ідеологічний вектор не матеріалізувався у творчості нового по-

коління. Це, з одного боку, угруповання «Західна Україна» і група комуністично орієнтованих пролетарських письменників Львова, а з другого боку – «вісниківці», об'єднані націотворчою ідеєю. Ідеологізація літературного дискурсу, в умовах польської окупації і відторгнення Галичини від бажаного гала метрополії, була явищем поступовим, але неухильним, у тому числі вона була наслідком загальної політизації вербального простору Європи міжвоєнних десятиліть – часу, коли слово мало характер цементуючої основи суспільства, прямого засобу політичної координації (у 1950-х рр. ідеологічна першість переходить до кіно, яке стає тотальною альтернативою книзі і, ілюзорно розширюючи віртуальний простір споживача, руйнує логоцентристську структуру суспільної ідеології). Цікавіша ситуація з розвитком образотворчого мистецтва Галичини цього періоду. Свобода від логосу і відносно ширші можливості для експерименту зумовили одночасне співіснування кількох різнотипних художніх течій у 1920-х рр, а в 1930-х – домінування популярного в Західній Європі сюрреалізму.

Літературний дискурс у міжвоєнній Галичині, отже, можемо умовно поділити на дві фази: «розсіяний», пошуковий етап 1920-х і зрілий, ідеологічно і стилістично кристалізований, період 1930-х рр. При цьому обидва десятиліття засвідчили спроби формування інноваційних естетичних концепцій. У 1920-х – угруповання ІНТЕБМОВСЕПІ з концепцією цивілізаційного презентивізму Я. Цурковського, що в теоретичному плані була альтернативною до попередніх і синхронічних символістських груп, а в образотворчому мистецтві – творчість О. Новаківського, П. Ковжуна, Р. Лісовського; в 1930-х рр. – естетична концепція Б.-І. Антонича, мистецьких угруповань Artes (1929–1935) і АНУМ (1931–1939), що засвідчило потребу оновлення стильового простору й активне творче спілкування українських митців з європейськими письменниками, живописцями, пластиками. І хоча між образотворчим і вербальним мистецтвом неможливо знайти точних відповідників у плані естетичного експерименту, крім того, враховуючи зростаючу ідеологічну ангажованість слова, вільно спостерегти подібність формотворчих змін, які відбулися на зламі 1920-х – 1930-х рр., а саме перехід від наслідково сецесійних, символістичних або еkleктич-

них текстів з поодинокими футуристичними і конструктивістськими елементами (часто на декоративному рівні) до інтуїтивістичних відкриттів і дисформації художнього образу в сюрреалізмі.

Спробуємо на конкретному матеріалі простежити характер змін, враховуючи подвійність мистецького дискурсу 1920-х – 1930-х рр., взаємоперетікання і взаємонаснаження вербально-го й образотворчого дискурсів, на чому слушно акцентує М. Ільницький: «... Варто підкреслити саме культурний контекст, оскільки поезія міжвоєнного двадцятиліття, як рідко коли в інший період, розвивалася у тісному зв'язку з іншими видами мистецтва, передусім з мистецтвом образотворчим» [293, с. 5].

1.1. «Митуса» – ІНТЕБМОВСЕГІІ

Одна з перших спроб відновити артистичну рівновагу в повоєнній Галичині, яка залишилась ніби на узбіччі масштабних соціальних і культурних експериментів, – спроба літературно-го об'єднання «Митуса» (1921–1922 рр.). Виникнення цього угруповання було недекларативним і спорадичним: по суті, ідея подібного гурту постала під час мистецьких вечорів, у яких взяли участь В. Бобинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк, С. Чарнецький, Л. Лепкий, а також емігранти Г. Орлівна, К. Поліщук і П. Ковжун. Будучи зорієнтованим на «Музагет» і зберігаючи генетичний зв'язок з довоєнним символізмом (у цьому розумінні вечір М. Вороного, проведений групою, і назва молодого об'єднання свідчать про таку рису устійнених модерністських цінностей, як «тяглість традиції», «неперервність стилю») та, частково, стрілецькою романтикою, угруповання не спромоглося до витворення оригінальної естетики. Навряд чи погодилося з думкою Л. Сироти про те, що «пошуки придніпрянських письменників, здобутки європейського експресіонізму, кубофутуризму стали прикладом активної творчої праці, під їх впливом місцеві митці творили *індивідуальну естетичну концепцію*» (курсив мій. – А. Б.) [663, с. 506]. Послідовне осмислення умов формування об'єднання, характеру естетичних поглядів учасників, що унаочнилися уже в дискусії 1921 р. про напрями української лірики, доводить якраз протилежне. Відомо, що на одному з перших вечорів К. Поліщук виступив з критикою ран-

нього модернізму, О. Олеся, Г. Чупринки і, «пересаджуючи» літературні орієнтації наддніпрянських (в основному пролетарських) письменників, намітив два основні напрями можливого розвитку. Перший – футуризм «як вияв молодого мистецтва», другий – «змагання повернути до примітиву» [662, с. 538], тобто формування органічного українського стилю в сучасному мистецтві. Згодом, у 1922 р., В. Бобинський намагався обґрунтувати виснаження естетики символізму, футуризму і динамізму в радянській поезії [293, с. 10] і наголошував на потребі орієнтації на народний примітив (вже безальтернативно, як це пропонував К. Поліщук, свідок актуальних культурних процесів у Наддніпрянщині). Оперуючи такими поняттями, як «футуризм», «динамізм», представники галицької художньої інтелігенції навряд чи глибоко усвідомлювали особливості світоглядних орієнтирів, які визначили естетику цих напрямів авангарду. Крім цього, як слушно зазначає М. Ільницький, у Галичині 1920-х – 1930-х рр. «розвитку авангардних течій не сприяли обставини суспільного життя. Літературі, поезії і тепер доводилося брати на плечі ношу просвітництва...» [291, с. 43]. Намагання «Митуси» вийти з літературного (і соціального) хаосу, «вибитись на нові шляхи шукань і відкрить» [40, с. 177], відтак, озиралися на вже апробовані естетичні цінності логоцентристського порядку, – адже саме оновлене *народне слово* могло, на думку учасників, виконувати націотворчу місію.

Чи не самотнім представником авангарду в межах «Митуси» був колишній учасник кверофутуристичних акцій, представник нарбутівської школи у графіці, що через мобілізацію до війська не зміг здобути академічної освіти, – Павло Ковжун, художній редактор часопису «Митуса» і представник Гуртка діячів українського мистецтва. Подібно до ситуації, що склалася в перше десятиліття ХХ ст., і на початку 1920-х рр. живопис, графіка і архітектура стояли на передній лінії формального експерименту, випереджаючи у поступі та надихаючи вербальне мистецтво. Популяризацію західноєвропейських образотворчих здобутків у часопису «Митуса», очевидно, запровадив саме П. Ковжун, який мислив це літературно-мистецьке видання синтетичним, аналогічним наддніпрянським – «Музагету», «Гро-ну», «Мистецтву».

П. Ковжун, опинившись у Галичині, продовжив пошуковий вектор ранньофутуристичної тріади, об'єднаної напередодні війни. Вже протягом перших трьох років діяльності у Львові творчість графіка привертає увагу «вмінням глибоко переосмислювати, синтезувати традиційні форми (наприклад, українське бароко) з експресіонізмом, футуризмом чи іншими течіями...» [324, с. 168], згодом, вже у 1930-х рр. – легкістю у використанні принципів конструктивізму, пуризму, супрематизму, сюрреалізму, формуючи «формалістичне, часом незрозуміле для сучасників, навіть освічених, мистецтво, яке важко було сприйняти в контексті програми відродження національного мистецтва» [324, с. 172]. Творча і культуртрегерська діяльність П. Ковжуна демонструвала неухильний процес перетоплення сецесійних і неопримітивістичних рис у контексті інноваційних пошуків. У цьому зв'язку вертикаль творчої еволюції графіка відбиває найвагоміші стильові зрушення в галицькому і – ширше – західноєвропейському мистецтві міжвоєнної доби, адже цей креативний хід обійняв і згадане символістичне літературно-мистецьке об'єднання 1920-х рр. «Митуса», і пошуково-експериментальну Асоціацію незалежних українських митців, що плідно діяла від 1931 р. до вересня 1939 р. І значення діяльності П. Ковжуна для експериментальних течій 1920-х – 1930-х років у Галичині можна зіставити тільки з роллю М. Семенка у становленні українського футуризму.

Хоч би яким суперечливим був процес постання авангарду в логоцентристському просторі, у галицькій літературі 1920-х рр. він розпочався з достатньо радикального напрямку – футуризму. Можна припустити, що формування нового світогляду вимагало народження нових художніх стилів не лише в образотворчому мистецтві, стимулюючи творчий вияв молодого покоління.

У 1924 р. львівський поет Я. Цурковський спробував реалізувати версію ідеологічно незаангажованого видання під назвою «Наука і письменство», яке, хоч і було приречене на неуспіх через розбіжність поглядів співробітників часопису (всі учасники, крім Я. Цурковського, були дійсними авторами «Поступу» [147, с. 396]), спонукало подальшу творчо-видавничу активність молодого футуриста. Рік за роком Цурковський створює і публікує поетичні книги «Прозолоть світанку» (1925),

«Вогні», «Смолоскипи» (обидві 1926 р.), «Моменти й вічність» (1928–29), бере активну участь у популярних в Галичині вечорах поезії, загалом здобуваючи собі репутацію скандального поета. Подібне реноме визначили не лише футуристична агресивність низки творів, а також непорозуміння з читацьким загалом.

Волюнтаризм поета, як рису цілком сучасну, підкреслив Р. Сказинський у передмові до збірки «Вогні», протиставивши експериментатора письменницькому заголові Галичини 1920-х рр.: «...Молодий наддністрянський письменник не вміє здобутися на амбіцію *поставитися до оточення, як до глини*, з якої треба творити життя...» (курсив мій. – А. Б.) [665, с. 4]. Опозиція до «сплячого дракону» – публіки, характерна для дадаїстських маніфестів, «боротьба в ім'я боротьби» [665, с. 4], сповідувана Я. Цурковським, викличний жест поета прокоментовані передмовцем як ніцшеанський патос, імморальне право сучасного генія на волевияв: «Земний гльоб, з якого злетіла намітка декадентського похмілля, став знову світом блукаючих можливостей, світом великих і малих ритмів, світом стихій, світом велетнів, яких зріст міряється не метром, а силою пристрасти, силою ініціативи...» [665, с. 3]. Сила ініціативи, наслідкові агонізм і футуристичність (націленість у майбутнє) лірики Я. Цурковського – «поета-велетня» – синхронізується, як видно з передмови, з космічними перетвореннями, що споріднює цитований текст з численною маніфестографією літературного й образотворчого авангарду. Галицький читач сприйняв лірику і публічні жести поета з нерозумінням; конфліктна ситуація склалась у Цурковського з М. Рудницьким, що не був прихильником авангардистських експериментів і висміяв пошуки молодого футуриста в напрямі ліричного образотворення.

М. Рудницький не перший висловив думку про футуризм як оновлену видозміну романтизму – з такими рисами, як вираження особистих почувань, бажання «поривати масу, використовуючи всі ірраціональні спонуки...» [638, с. 122], і навіть спробував намітити закономірність чергування «клясицизм» (символізм) і «романтичних» (футуризм) хвиль у літературі. (Пригадаймо, він також актуалізував проблему функціональних відносин між автором і читачем [637]). На початку 1930-х рр.

М. Рудницький оцінював український футуризм як такий, що «не мав нічого спільного з італійським... прийшов він як анархічне гасло розбити поетичну форму так, щоб поезія могла стати вічевою імпровізацією... У нас розуміють і досі «футуризм», як усякі відміни «дадаїзму», що поетові дозволяє нанизувати вільно образи та слова, залишаючи їх зв'язок свobodній інтерпретації читача» [638, с. 122]. Не важко помітити, що реакція критика на «автентичний футуризм» цілком аналогічна гнівливій реакції «хатян» на кверофутуризм М. Семенка (що правда, зі значним часовим відривом). Сьогодні подібне зіставлення українського (у значенні «вторинного») та італійського (нібито «взірцевого») футуризму викликає сумнів у дослідників [292, с. 72–73]. Водночас М. Рудницькому належить досить влучна характеристика галицького футуризму в особі Я. Цурковського: широке асоціативне поле образів і... надолуження імпровізацією і жестами браку художньої майстерності у низці віршів. (Творчий вечір поета Рудницький гостро розкритикував у статті «Вечір несвідомого гумору» (Діло. – 1926. – 25 квітня) [147, с. 397]).

Непорозуміння між Я. Цурковським і М. Рудницьким обернулося на відверту ворожнечу і серію прилюдних відповідей поета та його прибічників [772; 774; 739]. Я. Цурковський постійно відстоював модерність художнього образотворення власних текстів і наполягав на потребі покладатися у сприйнятті лірики на *інтуїцію і чуття*, а не розум. На його думку, Рудницький-критик демонструє «заїле заперечування модерних засад – в ім'я «уздоровлення» мистецтва, в ім'я якогось абстрактного Фенікса...», запроваджуючи війну «з формою, з модернізмом, зі самою поетичністю» його творів [774, с. 5–6]. Остання полемічна репліка особливо значуща, оскільки ілюмінує подвійність естетичної програми Цурковського: з одного боку, блюзнірське «зниження» ролі поета і мистецтва (що має місце у футуризмі), з другого ж – оперування поняттям «поетичність» як синонімічним «модерності» (безперечний рецидив Мистецтва з великої літери).

Приватна дискусія торкнулася низки вагомих питань: сприйняття нових художніх напрямів галицьким читачем, звиклим до устійненої образної системи символізму, характер адаптації

фугуризму в засадничо логоцентристському суспільстві – з такими доменами, як слово-Бог (у системі цінностей католицької громади) і слово-спонука (Д. Донцов та «вісниківці»). У той же час можливість створення у 1927 р. літературно-мистецької групи ІНТЕБМОВСЕГІІ («Інтелектуального Бльоку Молодої Всеукраїнської Генерації» [463, с. 1]) свідчить про ще не структуровані ідеологічні цінності краю і відносний плюралізм Галичини 1920-х рр. (процес структуризації відбивають літературні угруповання і часописи, диференціація між якими досягне апогею в середині 1930-х рр. [292, с. 5]). Перш ніж звернутися до концепції цивілізаційного презентивізму, декларованої інтебмовсегівцями, зупинимось на особливостях лірики ідеолога угруповання Я. Цурковського. Адже концепція згаданого напряму формувалась у приватній творчій лабораторії і в цьому розумінні є аналогічною кверистичній фазі, виношеній у ранній період творчості М. Семенком.

Лірика Я. Цурковського близька за своєю тональністю до експресивних творів В. Еллана-Блакитного («Електра»), раннього В. Коряка («На Електриди»), але замість колективного враження космічного оновлення, характерного для згаданих поетів, пропонує індивідуальний вчинок-пожертву колективу. Прикладом, у поемі Цурковського «Смолоскипи» (1926) ліричне «я» ототожнюється з жертвом, який шукає «нового Бога», до того ж мотиви нечуваного історичного *перевороту*, *повені*, подекуди образність («...Чогось акордилося серце...» [776, с. 25]) і парцельовані конструкції свідчать про безперечний авторитет символізму «Сонячних кларнетів» і «Вітру з України» П. Тичини в системі естетичних цінностей цього поета. Зовнішня композиція твору («Прольог», «Інтродукція», «Приспів») почасти нагадує шевченківських «Гайдамаків», Цурковський навіть вдається до мотиву *поєми-дитини* і образу *поета – (новітнього) Кобзаря*, який вмирає на вогнищі, приносячи себе у жертву народові. У тексті можна також знайти алюзії щодо франкової «Пісні геніїв ночі» (У Цурковського – розмова демонів) і «Весняк». Поруч з радикальним синтаксисом, «сходінками» *тонічного вірша*, повторюваними мотивами *смерті Європи* і *відродження зі Сходу*, символом колективістичної енергії пролетарських мас («...Під вождом кволої Європи упав зарубаний гетьєвський

кінь...» [776, с. 34], «На Сході сад кругом зацвив. / Люде, вжайте
низи із верхами / у безбережну пісню пісень!» [776, с. 21]), зна-
ковими для часу літературної дискусії в радянській Україні,
подібний композиційний еклектизм твору сприймається як
принципове ускладнення.

Дозволю собі порівняти поему Я. Цурковського з неймовір-
но кушуватою метафорою, в якій варто лише вийти на рівень
усвідомлення «поверхні» ситуації, й одразу ж потрапляєш у
пастку внутрішнього змісту чергового «відростка» семантич-
ного перенесення. Навіть культурні та ідеологічні смисли по-
еми, на яких ми наголосили в попередньому відступі, у цьому
«загорнутому» тексті постають лише уламками іншого, прихо-
ваного, метафорично обіграного смислу. Щоби переконатись у
цьому, досить зачитувати скільки-небудь більший уривок по-
еми, наприклад, кульмінаційний, що демонструє характер сти-
лю «цивілізаційного презентивізму»: «– «Із мексиканських
прерій – / до мурів вбитої Європи!» / : я зі сопілкою чабан /
закоханих в безкраю і журавлевих стад. // Я – в коралевих ра-
фах, / я спека – ледам духа / лучами радія кричу: / – Романтики!
// Я досвіта ручну гранату серця взяв, / мов легінь шапку на-
бакир, / і кинув з лопотом на фякер / поезії, де йшов акорд кля-
сично мріяних октав» [776, с. 30–32]. Егофутуристична декла-
ративність цього фрагменту, мотиви поета-блязня і мистецтва-
кагафалку передають характерну естетику «бурі й натиску»
1910-х рр., у той же час зростаючий его-космізм поеми («Я ве-
летом засів в безмежній пісні небозводу / в зубах із люлькою
найбільшою на землях сонця...» [776, с. 42]), близький до «тілес-
ного тексту» В. Маяковського – з підкресленою антропоцент-
ричністю [730, с. 393–394] і рефутупоем М. Семенка («Тов. Сон-
це»). І все ж поеми Я. Цурковського привертають увагу не як
конгломерат ранньофутуристичних цінностей, що з певним за-
пізненням відбилися у літературному дискурсі Галичини. Над-
мірна метафоризованість, концентричне розгортання ліричних
тем, а також складні асоціативні зв'язки між гронами образів і
навіть мотивів (!) систематично повторюються у творах Я. Цур-
ковського і стають провідною рисою поезики цього футуриста.
Чи не перший на оригінальності образних асоціацій лірики
Цурковського наголосив М. Ільницький [291], подавши зразки

несподіваного образотворення, напр., опобутовлення емоції: «На згришах мого закохання / сторчить душі понурий ко- мин. / Ти, вкинь огню; / Його ти, розігрій / і полум'ям зроби його помаранчевим...» [773, с. 60]; метафорична передача ста- ну через екзотичну «флору і фауну»: «На рівнику мого духа / заскреготів зневіри тигр...» [775, с. 3]; антропоморфність урба- ністики: «... Кістяна, важка рука в залізі кованого міста / заїло ніж мязистому селу вбиває в спину...» [775, с. 8] і антропоцент- ризм пейзажу: «... Великий, як зойк народів, розмолений ве- реск весни» [776, с. 32]; еротичний космізм у стилі популярно- го у 1920-х рр. К. Вєжинського – із семантичним заповненням валентності ряду компонентів метафори: «... З планети мого духа, / мов диском на змаганнях, – по воздухах, червоний од бажання – / метаю до твоєї далекої, рожевої зорі / могутчо тугим метеором туги...» [771, с. 14]. Відмінкове нанизування, власти- ве Цурковському, спроможне розширити межі практично будь- якої метафори, ускладнивши її низкою віддалених компонентів, – на цьому зокрема наголошував М. Рудницький. Втім, зазначені особливості поезики Цурковського краще спостерігати на ма- теріалі не поодиноких метафор і порівнянь, а більших тексто- вих фрагментів, оскільки поетові властиво не розбудовувати мотив довкола образу (низки образів), але змінювати за допомо- гою останніх реєстри поетичних мотивів, щоразу сходячи на новий рівень метафоричності, як у Пролозі до поеми «Смолоски- пи»: «Плахта задуми – віяло мрії – хустина пісні: / – На барика- ду!.. / У скатерть помсти / задуму, ... і мрію, ... і пісню / звиваю / і вяжу, – а! – вяжу... / Я – жрець. / ... Восток» [776, с. 10].

Поетичний доробок Я. Цурковського не є суцільним зі сти- льової точки зору. Приміром, тема кохання в ряду віршів збірки «Вогні», у циклі «Трильогія мого серця» (включно з лірич- ною прозою в ньому), ліричній драмі «Dies irae» (зі збірки «Мо- менти й вічність») позначена сильним впливом символістської (в тому числі блоківської) поезики, має піднесений патос і рідко інструментується такими колоритними образами, які зустрічає- мо у творах «Смолоскипи» і «Прозолоть світанку. Баллада ре- волюції на Великій Україні 1917 р.». Можна припустити, що інтимно-еротична тема важче піддавалася новаційним перетво- ренням, особливо якщо врахувати кризу непорозуміння поета.

читацьким загалом Галичини, не звиклим до радикальних змін в образній системі лірики.

Не випадково потенційний читач Я. Цурковського – це широка маса, здорова частина українського селянства, «українець, з чорнозему, що в ньому пульсує індустріяльний ритм сучасності в її добрих відтінках і мінусах» (курсив мій. – А. Б.) [776, с. VI], оскільки інтелігенція, на думку поета, збайдужіла до мистецтва слова: «Епоха радія, рентгенівських лучів, цепелінів, неможливих технічних відкриттів, відмолоджування чоловіка, Айнштайнівських тез, суспільних переворотів-перемін, похорону метафізичних летів, грубої брутальності й лукавого егоїзму – зборола в цивілізованій людині її давнішу тугу за мистецтвом. Інтелігент перестав цікавитись художньою книжкою» [776, с. IV]. Усвідомлення гуманістичної кризи, а також опозиція до «рафінерії» та естетства декадансу, наголос на потребі відбивати в ліриці індустріяльні ритми доби, апеляція до грубших (примітивніших) емоцій – і читацьких верств у цьому маніфесті споріднює установки Я. Цурковського і В. Поліщука. Близьким для обох представників авангарду є розуміння необхідності створення національного українського мистецтва. Так, у Цурковського звучить заклик до регенерації народу «для втворення всенародньої української ідеології» [788, с. 10] (у «Прозолоті світанку» знаходимо такий яскравий образний відповідник: «Народе, впрягнений в залізний плуг оков – / Тобі ярмо збороти! / бо ти живуча кров, солоні сіль / блідої в запахах Європи!» [775, с. 20]), а в Поліщука лунає «ідея інтернаціоналу революційних і пролетарських письменників з *широко національними ознаками*» (курсив мій. – А. Б.) [590, с. 220].

Концепції динамічного спіралізму В. Поліщука і презентивізму інтегрованих у теоретичній площині також виявляють точки дотику: організація життя і свідомості мистецтвом, мистецтво як суспільна надбудова, динамізм, футуристичність, домінанта колективного начала над індивідуальним, європеїзм, настанова на формалістичні пошуки («слід мистецтво кожночасно усучаснювати» [788, с. 10]), розуміння потреби боротьби поколінь для кристалізації нового у мистецтві. Як слушно зауважив І. Лозинський, у програмі ІНТЕГРОВАНІЙ знаходимо «багато такого, що було співзвучне пафосові книжки

Валер'яна Поліщука «Пульс епохи» [461, с. 79]. Втім, дослідник не спостеріг ні «антитрадиційних звичаєвих і естетичних гасел і поведінки, брутального естетичного дисонансу», напевно, толеруючи саморекламу Я. Цурковського у «Літературних Вістях» та еготично-викличні жести щодо М. Рудницького; що ж до відсутності спроб «адаптації позалітературних форм вислову: фільмової оповіді і телеграфічного запису...» [461, с. 81] – типологічних рис історичного авангарду, то, на наш погляд, подібні експерименти, поширені у радянській Україні, для галицького контексту 1920-х рр. видаються не надто актуальними, адже читач і поза тим був збентежений самими лише образними асоціаціями лірики Я. Цурковського. «Форма його текстів, – відзначав Є. Яворовський, – декуди була замодерна для нашої немодерної публіки; але душевні стани творця та якраз форма віддає якнайкраще» (курсив мій. – А. Б.) [823, с. 3].

Маніфестографічна оболонка презентивізму, близька динамічному конструктивізму В. Поліщука, обіймає тексти різностильового характеру: від наслідування раннього українського символізму (вірші Я. Курдидика, Т. Небожука, опубліковані у «ЛіВі») або символізму блоківського типу (напр., ліричні цикли Я. Цурковського «Серцеві ігрища» [771], «Dies irae» [773]) до контроверсійних ідеологічних поем того ж Цурковського, творів, близьких складністю асоціативних зв'язків польському формізму.

Програма літературного часопису й угруповання ІНТЕБ-МОВСЕГІІ в аспекті звільнення національних сил «з-під грубого леду застарілих догм і форм» [757, с. 1] «дати прохід сляливим промінням духового відродження нового українського мистецтва й науки» [463, с. 1], як і настанова на цивілізаційний презентивізм, не була втілена учасниками об'єднання на творчому рівні. Концепція «парафутуризму» (як художнього синтезу потоку свідомості, реалізованого в образах і структурі твору [147, с. 397]) послідовно не закріпилася ні в індивідуальному стилі, ні в групових акціях (якщо зіставимо з ранніми сюрреалістичними акціями розглядуваного періоду в Західній Європі) – передусім через інкорпорованість естетики більшості представників у символістський поетичний дискурс. Можна припустити, що подібна стильова «затримка» була зумовлена попереднім

перетіканням молодомузівської – стрілецької – митусівської поетичних стихій і устійненням подібної естетики у свідомості галицького читача як *модерної*. Теоретичні потягнення і маніфестографічні жести ІНТЕБМОВСЕЇЙ, навіть у кореляційно-му аспекті з динамічним конструктивізмом, становили собою запізнені футуристично-конструктивістські рецидиви (почасти це стосується і лірики Я. Цурковського). І все ж, їх історична вага для галицького літературного дискурсу 1920-х – 1930-х рр. від цього ніяк не меншає. Заслуга ІНТЕБМОВСЕЇЙ полягала у *розумінні потреби* радикального розриву зі смаками містечкової інтелігенції і з попередньою ліричною традицією, «що плаксивим напівом колискової пісні» заколисувала народ [757, с. 1]. Орієнтуючись почасті на досвід наддніпрянців, почасті на польський авангард, ідеологи угруповання намічали позиції, упущені талановитими попередниками – представниками раннього модернізму, прагнучи відповідати *духові часу*, цьому фетишу авангарду, і, відтак, були сигналом творчого оновлення. У цьому розумінні вони попередили дискусію наступного десятиліття про потребу письменницького світогляду і питання відкритості / герметичності художніх творів. Саме тому естетичну невдачу угруповання варто розглядати як вагомий факт авангардистських пошуків, які лишаються тим спокусливішими для наступників, чим нездійсненнішими були на практиці [192].

1.2. «Artes» – АНУМ – поети-художники – Б.-І. Антонич

Кінець 1920-х – початок 1930-х рр. у Галичині став періодом інтенсивного формування літературних угруповань, шкіл, а відтак і оригінальних стильових напрямів. Як відзначалось, першість у прочуванні нових авангардистських відрухів маятника культури належала митцям. «Стіни українських виставкових сальонів столиці Західної України – Львова мали змогу бачити ревію усіх модних на світі напрямів, починаючи від програмового імпресіонізму, через футуризм і конструктивізм до сюрреалізму включно», – писав учасник міжвоєнного художнього життя Володимир Ласовський [448, с. 87]. Інтенсивний обмін формалістичними здобутками між українськими і західноєвропейськими художниками, що тривав протягом 1910-х – 1920-х рр. (виставки польських формістів з Кракова і Варшави

у Львові протягом 1920–1922 рр. [501, с. 22], експонування українських художників у Празі в 1924 р. [530, с. 50], навчання в малярських європейських центрах – Празі, Кракові, Варшаві), надавав об'єднувачого імпульсу і сприяв утворенню як еміграційних художніх угруповань (Союз українських митців у Парижі), так і вагомих центрів у Галичині: Гурток українських пластиків (Львів, 1921) [530, с. 51], мистецьке об'єднання «Artes» (за участі Р. і М. Сельських, О. Гана, Й. Штрєнга, Л. Тировича) [501, с. 47]. Останнє в ряду художнє об'єднання, як вважають критики мистецтва, залишило помітний слід в артистичній культурі Галичини. В авангардизмі «Artes» переплітаються риси конструктивізму, «нової речовості», пуризму, символізму, сюрреалізму [626, с. 81], що продовжують, ускладнюючи, світоглядні й формалістичні установки «Формістів Польщі», «Блоку», «Preasens» 1920-х рр. На думку О. Ріпко, естетика об'єднання формувалася під безпосереднім впливом французького сюрреалізму [626, с. 80]. Представники «Artes» свідомо працювали над проблемою новаційного формотворення, а також питанням інтеграції «різних видів пластики – малярства, графіки, архітектури і культури» [744, с. 116]. Розвиваючи утопічні ідеї, характерні для естетики авангарду, а саме ідеї синтезу мистецтв, економії форм, генерування універсального мистецтва, «artésівці» на початку 1930-х еволюціонували до сюрреалізму як домінуючого в інгрупі художнього стилю. Подібна «всеїдність» «Artes», невимушений синтез паралельно існуючих художніх практик (про що пише О. Ріпко) є значним для мистецтва міжвоєнного періоду світоглядним зрушенням. Адже кубізм, футуризм, фовізм і спадкоємні напрями – пуризм, формизм – загалом демонстрували перевагу науки (= мистецтва) над матеріальною тканиною Всесвіту, можливість деструкції та концептуалізованого «складання» об'єкта зі зруйнованих форм [300, с. 11], тим самим ніби передбачаючи катастрофу європейської цивілізації 1910-х – 1920-х рр. Натомість перехід низки митців після Першої світової війни на якісно новий художній рівень з акцентом «відбудови» і «конструювання» оновленого життя потягнули за собою активні спроби синтезу вже набутих у попередній хвилі авангарду форм. Однією з таких спроб і можна вважати сюрреалізм, який передбачав існування якщо не цілісного світогляду, то принаймні цілого об'єкта-організму.

Естетика сюрреалізму характерна також для робіт учасників Асоціації Незалежних Українських Митців (Львів, 1933–1939 рр.) – АНУМ, яка була першою серйозною спробою консолідації українських митців Західної, Східної України та еміграції [501, с. 50]. Прагнення змінити тип глядачевого сприйняття, змусити реципієнта «одержати від нас нові очі, побачити новий світ у сфері кольору і форми» (П. Ковжун [501, с. 50]) подібне до концептуальної настанови сюрреалістської маніфестографії, зокрема маніфестів С. Далі. Для учасників АНУМ характерні настанови на подолання «залишків» сецесії та імпресіонізму в галицькому мистецтві (адже «імпресіонізм, що відкрив у мистецтві сонце, усунув людину в тінь... Мистецтво стало у великій мірі антигуманістичне, образ людини в мистецтві затратив свою суверенність» [286, с. 8]), акцент на модернізації форм і постійне розуміння своєї художньої актуальності / сучасності. У цьому зв'язку цікава позиція О. Новаківського, колишнього учасника ІНТЕБМОВСЕПІЙ, метра художньої школи: у 1928 р. він констатував: «...Почуваюсь членом і молодій духом і всеукраїнської генерації» [333, с. 4].

Протягом нетривалої діяльності Асоціації Незалежних Українських Митців вдалось не лише заманіфестувати про себе «Альманахом лівого мистецтва» (1933 р.), а й видати перші монографії про учасників об'єднання – О. Грищенко, М. Глущенко, М. Андрієнка [709, с. 72], а також каталоги робіт – Л. Геца [148], В. Ласовського [449], О. Новаківського, П. Холдного, І. Труша і П. Ковжуна [127]. Ретельні передмови до каталогів засвідчують бажання львівських митців відновити перервану художню традицію і, створивши належну артистичну атмосферу, запобігти втечі митців зі Львова. На цьому особливо акцентував П. Ковжун: «Середовище, середовище і ще раз середовище потрібне для того, щоб розвивалося мистецтво: маллярство, різьба, архітектура чи музика. Атмосфера зрозуміння, зацікавлення, прихильності – лету над сірими скоропромінливими буднями – вона більше всього потрібна кожній творчості, бо інакше ніколи не зв'яжеться така творчість зі своїм громадянством – вона не буде ні її висловом, а з другого боку ніколи не буде тим, чим є мистецтво у своїй суті і меті у кожного народу – спонукою до нової творчості та духового зросту» [338, с. 5].

Цитований фрагмент з Ковжунової студії над творчістю Л. Геца засвідчує усвідомлення художньої творчості як окремої сфери людської екзистенції, з вільними відношеннями щодо ідеології, національного обов'язку тощо. Така творча атмосфера передбачає максимальну свободу самовираження митця, докорінну зміну ієрархії цінностей в суспільстві, яке тоді оцінювало художній внесок одиниці з точки зору національної, державницької та іншої колективної актуальності.

Видається цілком природним те, що пошук синтетичного мистецтва, характерний для «Artes» і, в певному сенсі, спадкоємної АНУМ, давав підстави сучасникам звинувачувати ці об'єднання в інтернаціоналізмі, а точніше – у відступництві від національного (незважаючи на те, що АНУМ симпатизували митці з виразною національною тематикою). На цьому наголошував зокрема В. Пачовський [558, с. 150–151]. Ідея синтезу і перевага формального експерименту (цінність якого в авангарді, як знати, тотожна науковому) зближувала АНУМ з Асоціацією радянських митців України – АРМУ [501, с. 50], зокрема з такою її гілкою, як бойчукісти. Адже інтегрування різних ділянок національної культури у своєрідному «мегастилі» осмислювалось і П. Ковжуном, що еволюціонував від сецесійних до конструктивістських і сюрреалістичних форм, і М. Бойчуком, який поєднав тенденції кубізму, візантивізму з неотрадиціоналізмом [321], створивши оригінальну мистецьку школу в образотворчому дискурсі 1920-х рр. Л. Соколюк зокрема розглядає бойчукізм «як синтез мистецтв, об'єднання єдиним стилем всіх видів національного мистецтва» [676, с. 44]. Художня установка на синтетизм як творчий метод [675, с. 8] була синхронічним явищем 1920-х – 1930-х рр. у мистецтві Радянської України і Галичини.

Відтак усвідомлення потреби нового синтезу є домінуючою рисою АНУМ (характерна також для згаданого «Artes»). Імовірно, саме ця ідея синтетичного мистецтва сприяла взаємному притягненню-злипанню образотворчого і літературного дискурсів, що можна спостерегти на прикладі творчих стосунків АНУМ з літературним виданням «Назустріч». «Такі широко відомі й визнані художники, як Павло Ковжун, Іван Іванець, Василь Хмелюк, Володимир Гаврилюк та інші регулярно пода-

вали до журналу свої статті, огляди, інтерв'ю та інформацію на тему образотворче мистецтво та творчість українських митців, розкиданих по Європі та північноамериканському континенті, – пише Р. Олійник-Рахманний. – Тісна співпраця між поетами і художниками, що підтримували *Назустріч*, цілком підтверджується тим фактом, що поет Б.-І. Антонич також був членом АНУМ, хоча він ніколи не пробував свої сили в малюванні» [558, с. 124–125]. Подібну інтеграцію спостерігає і мистецтвознавець О. Ріпко на прикладі творчого проекту «Карби», що в ньому взяли участь представники школи О. Новаківського – Гаврилюк, Ласовський, Луцик – і поет Антонич (останньому зокрема належала стаття «Сучасне мистецтво», нариси і рецензії [501, с. 55]). Аполітичність мистецького дискурсу, перенесення уваги передусім на креативно-формальний рівень, плекання артистичної атмосфери стимулювали активну співпрацю поетів і художників. Тому не випадковими видаються поетичні спроби цілого ряду молодих митців, продукування своєрідного різновиду «лірики художника» (у 1950-х рр. в Америці, на новій хвилі авангарду, з'явиться поняття «театр художника», – зародок гепенінгу). Маємо на увазі ліричні книги Святослава Гординського, Володимира Гаврилюка, Вадима Лесича і Василя Хмелюка, – у першу чергу, професійних художників, активних учасників артистичного життя у міжвоєнному Львові або в еміграційних центрах, а вже в другу чергу – поетів.

Відтак силует Б.-І. Антонича-сюрреаліста не постає самотнім на тлі розмаїтого мистецького життя Галичини першої половини 1930-х рр. При зіставленні перших поетичних збірок В. Гаврилюка, В. Лесича, В. Хмелюка і Б.-І. Антонича не складно помітити таку особливість, як перетоплення символістської (Антонич, Лесич) або футуристичної (Гаврилюк) і навіть дадаїстської (Хмелюк [743, с. 44]) поезики з поступовим наближенням до синтетичного світогляду сюрреалізму, для якого характерно прагнути «відновлення втраченої тотальності... відновлення гармонійної рівноваги між маячнею і смыслом, сном і практикою, бажанням і дійсністю» [87, с. 105]. При цьому нерідко відбувається транспозиція мови картини на мову поезії, що є зрозумілим, з огляду на витоки ліричного образотворення в художників-поетів.

У ліриці В. Гаврилюка знайдемо чимало кубофутуристичних акцентів. Напр., у вірші «Яка нудьга...» з характерною для 1920-х рр. «голодною темою» і не менш виразною естетикою кубістичного «зсуву» емоційних площин: «Але вітрина коломбального краму / куди більше вабить тепер, як книжка чи газета, / бо я голодний / і хочу жерти. Яка нудьга, / яка одноманітність темна, / дощ, тротуари, голод... / Кінець теми...» [526, с. 440]. Подібна кубофутуристична мотивація пригадується у М. Семенка: «...Зодяги труться м'ясо топчється / жєнщини верещать і плутаються / Телеграфні стовпи гнутьєся / розхилився камінний ріг» [655, с. 167]. У Гаврилюка знаходимо презентацію урбаніки в граничному, майже новогенераційному варіанті: «Бетон наче лава, горів, / земля і машина змагались, / а пальці струнких димарів / дротами антен оплітались» [526, с. 437] або: «Вечір застиг, ніби спогад гарячий, / грані будівель офарбила синь. / Блискає зір електричних тотемів / ясними круглями ламп...» [526, с. 440]. Помічені «вкраплення» кубофутуристичної поетики й образотворчі паралелі з «Новою Генерацією» не варто розцінювати як «відставання» галицької музи або «мавпування» з радянського чи польського футуризму-формізму (хоч пам'ятаємо, що тексти М. Семенка і В. Поліщука потрапляли на шпальти львівської періодики, а вплив Краківської авангарди також не обмежувався самим лише спілкуванням митців у ресторації «Яма Михайліка»). У ліричній системі В. Гаврилюка кубофутуристичні компоненти посідають чільне місце «вихідного пункту», культурного «базису», адже і еволюція художників – Ковжуна, Лісовського – протягом 1920-х – 1930-х рр. відбувалась у напрямі синтезу сецесійних, кубістичних і конструктивістських компонентів. Наявність таких елементів періоду «бурі й натиску» авангарду в Україні може розглядатися як поступове «розмикання» авангардистського дискурсу, чергове перетворення стильових компонентів останнього в новому культурному середовищі, оскільки поруч у того ж Гаврилюка знайдемо такі постсимволістичні пейзажі олією: «Червоні овочі і квіття, / в тарілці гусне свіжий мід, / метелики на крильцях літа / цілують ранку ярий цвіт...» [526, с. 442], «Синього ранку млині / вдарив колесами вітру» [526, с. 442], «Желятиною шиби заклеює день... Розлилася емульсія тиші густа...» [526, с. 445].

Можна сперечатися з приводу вдалості наведених образних нагромаджень (загалом аналогічних кущуватим метафорам Я. Цурковського). Тут домінуюча авторська інтенція – бажання імажинації, плекання образної розмаїтості, розкошування з надміру завдяки посиленню метафоризації.

Подібний поворот до імажиністського образотворення від кубофутуристичної міської теми зустрічаємо і в книзі В. Лесича «Різьблю віддаль» (1935). Цей поет залюбки звертається до символістського мотиву геніального божевілля («Причинний Рембо») і екзотики віддалених країн («Ескізи з південних морів»), за допомогою синестезії відтворюючи епоху первісності людства і водночас «малюючи» в жанрі примітиву. Так, місяць у Лесича – «помаранча», «жовтий і закривлений банан», море «виноградне», ніч «запашна, смолисто-чорна», «застигла, мов живиця» [526, с. 492]. Подібний тип образотворення характерний і для таких «язичницьких» віршів Б.-І. Антонича, як «Хоровід» та «Ідольські ночі».

Народний примітив, як відомо, набував у ХХ ст. дедалі більшої популярності [611]. Так, у Європі *style negre* (або *Negr deco*) вплинув на естетику образотворчого, декоративного і навіть монументального мистецтва. Взимку 1923/24 рр. у Парижі експонувалась виставка мистецтва Африки та Океанії [388, с. 57], первісним мистецтвом цікавились археологи, митці, психологи і літератори. Особливий інтерес до примітиву проявили представники сюрреалізму, напряду авангарду, який наприкінці 1920-х рр. вже мав концептуальну заданість, а на початку 1930-х – розгалужену міжнародну мережу виставок [128, с. 264]. Примітив приваблював як гра вільної уяви первісної людини, а також як компонент ритуально-магічного. Він натякав на іманентну смислову і психологічну подвійність обряду, підкреслював, що сакральний акт поєднував колись «потаємне» і «жорстоке». На думку Р. Краусс, що приділила питанню примітиву в сюрреалізмі самостійну увагу, «на початку 30-х років була вироблена розгалужена семантична мережа примітивного» [388, с. 72] – вагомий складник концептуального поля довоєнного сюрреалізму.

Проникнення зацікавлень примітивними культурами Океанії, Мексики, Африки в літературний дискурс зумовлене, в першу

чергу, образотворчим чинником. Екзотика віддалених країн, звичайно, інтригувала і поетів-футуристів (М. Семенка, О. Влизька, Гео Шкурупія), але в більшій мірі як топонімічний каркас, часто в опозиції до «вектору майбутнього» («Стріло віків» М. Семенка) або в утопічному розтині («Повема про те, як постав світ і загинув Михайль Семенко»). Іншими словами, Океанія і Полінезія, «полярні кола й тропіки» суть взаємозамінні індекси претензій футуризму на понадчасове і понадгеографічне тривання, зворотна сторона психоемоційного романтичного комплексу «трампа-мандрівника».

В. Лесича і Б.-І. Антонича натомість зацікавлює естетика примітивних культур. Ці поети спонукувані прагненням заглибитися у надра еротичного (В. Лесич) або архаїчного (Б.-І. Антонич), переживаючи через імажинацію сакральне – «народження», «смерть», «ініціацію» тощо. Так починає реалізуватися один з основних принципів сюрреалістичного експерименту – спонтанність, «коли індивід з «творця»... добровільно перетворюється на «слуховий приймач», що ловить безконтрольні голоси підсвідомого... в результаті чого вивільняється магма істинних, прихованих смислів, які втілюють уже не культурно-примусовий «принцип реальності», але «природний»... принцип бажання» [361, с. 23]. Виникає можливість реалізувати згаданий «принцип бажання» принаймні у двох версіях: в дусі еросу-танатосу (цей шлях обирає В. Лесич у циклах «Осінь еротика» та «Інтимний триптих», фіксуючи спонтанні еротичні відчуття: «Сира сочиста стиглість, наче запах яблука, / ятрить нерівним вітром гостру та просту свідомість. / Замкнувши очі – з пам'яті – читаю, мов поему, спомин, / що свіжий, барвний ще...» [526, с. 496]; «Стрічаю дні, що пахнуть м'яко тілом / напруженим і жадібним, як тигр, – / в очах тоді щось тьмариться, жевріє біло, / – я знаю пошепки і хватко: ти!...» [526, с. 497] з кульмінацією: «Я проростаю, не вмещаюсь вже у світі мому» [526, с. 498] і оречевленням-скам'янінням емоції: «Висить тривожно місяць. Зблід, немов шматок цитрини, / і зів'яв. Стою на вулиці – і думаю без сенсу, / безбарвно й просто. І геометрично серце / відмірює трикутники розгублених думок...» [526, с. 501]) або в напрямі заглиблення у колективне архе, що стає продуктивним у творчості Б.-І. Антонича.

Загалом «принцип бажання» – один з ключових компонентів сюрреалістичного світогляду, який набував протягом тривалого існування руху щоразу глибшого змісту, будучи інтерпретований Ж. Батаєм на матеріалі творчості маркіза де Сада [52], М. Бланшо – Лотреамона і де Сада [76], Ж. Дельозом – у контексті звернення до постаті Леопольда фон Захер-Мазоха [225]. У першому маніфесті сюрреалізму, який належить до 1924 р., можемо знайти корелят і смисловий попередник згаданого принципу – *відчуття, переживання і співпереживання*, що виступають як першооснова пізнання і творчості: «Я хочу, – наполягає А. Бретон, – щоби людина мовчала, коли вона перестас відчувати... Я просто хочу сказати, що не приймаю в рахунок моменти порожнечі у своєму житті...» [100, с. 43]. Вільно спостерегти тут полеміку з картезіанством і взагалі раціоналізмом західної культури, адже від традиційного «мислю, отже, існую» теоретик сюрреалізму категорично відмовляється на користь «відчуваю (=бажаю), тому існую» (принагідно цікаво порівняти фразу Бретона з поетичною реплікою Антонича: «...Інстинктом чую це: співаю – тож існую» [31, с. 192]). Лише період дитинства, на думку А. Бретона, вільний від порожнечі, бо повністю належить *відчуттям*. Але як повернути сучасній людині, обмеженій соціальними умовностями і внутрішніми табу, *захват* і природне *бажання*? У цьому і полягає пріоритет сюрреалізму як духовної практики, що втручається в усі без винятку галузі життя. Доторкнувшись до *тасмничого* і *примарно-сновидного*, розпізнавши синхронність існування реальності (що табує) та ірреальності (яка дозволяє), людина знову «усвідомлює безмежність того простору, в якому проявляються її бажання, простору, де будь-які за і проти весь час взаємно знищуються... Вона ступає вперед за цими образами, що чарують її і ледве дають час вихолодити жар своїх пальців. Це – найпрекрасніша з усіх можливих ночей, ніч заграє; поруч з нею навіть день – це ніч» [100, с. 66]. Сюрреалістичний принцип бажання, відтак, перебуває за межами табу – соціальних, еротичних і творчих, що надає сюрреалістичному світогляду відносну пластичність. Подібний стильовий вектор міг розвинутися вже на ґрунті осягнення глибинних трансформацій, які відбулися з людиною і матеріальною тканиною світу після

кубістичного і футуристичного «зсуву площин», а також завдяки усвідомленню практичних надбань сексуальної революції 1910-х – 1920-х рр.

Спроба поетичного синтезу розрізнених «уламків» відчуттів завдяки прориву в еротичне, яка вдається В. Лесичу-поету, спонтанність, недомовленість і парадоксальна «змонтованість» [743, с. 41] ліричних і графічних робіт В. Хмелюка, експеримент з переживанням примітивної емоції у ліриці В. Гаврилюка демонструють органічне зростання паростків сюрреалістичного світогляду в галицькому дискурсі 1930-х рр. [207]. А втім, тільки паростків, поодиноких компонентів «нового синтезу», але не суцільного стилю – навіть у межах індивідуальної творчості. Для цього спонтанність індивідуальної емоції мусила відповісти на запит колективної пам'яті, щоби знайти енергетичний і поетичний зв'язок між дитинством «ego» і колискою людства – «arche».

Архетипічний субстрат лірики Антонича дослідники найчастіше асоціюють з особливостями мітосвіту Лемківщини, тобто з географією «малої батьківщини», яка дозволяє поетові досягнути книги Природи [634, с. 253]. З іншого боку, безособове ліричне начало, через яке транслюється колективна свідомість, пояснюється психоментальними особливостями митця. Так, на думку О. Зілинського, Антонич творчістю «заперечує й надолужує свою життєву безрадність, відставання, неспроможність здійснити мрію й досягти ідеалу в самому житті» [280, с. 98]; М. Рудницький також пояснює складність і глибину асоціацій лірики поета тим, що «реальний світ не вабив Антонича ні своїми прикметами, ні своїми ідеями» [639, с. 77]. Момент творчої гіперкомпенсації непристосованості митця до буденного існування, наголошуваний практично усіма дослідниками, загалом є наслідком психоаналітичного підходу, розвинутим на базі спостереженого В. Ласовським «роздвоєння» поета: «Найзагальніша характеристика двох масок Антонича така: одна – натхненний поет, повен розмаху, жадоби пізнання, жадоби вияву...», друга – Антонич як «буденна людина», «пересічна індивідуальність», «дрібничковий, трохи зарозумілий... Боязкий та вічно зайнятий тою чи іншою малою справою, він ішов завжди по лінії найменшого спротиву» [450, с. 372–374]. Подвійність обра-

зу цього знакового поета Галичини 1930-х рр. не даремно стала об'єктом творчого зацікавлення Ю. Андруховича у романі «Два-надцять обручів», в якому письменник розгорнув психологічно-містичну, орфеїчну параболу життя Антонича [26], обравши виділим пунктом спомини того ж таки В. Ласовського.

Інтерпретаційний образ поета, відтак, розбудовують два полюси: архетипічне з численними культурними нашаруваннями (дохристиянськими, феноменологічними та екзистенціалістськими [764]) та індивідуальне, а саме психосоматичне і фізіологічне. І якщо перше (колективно-архетипальне) зазвичай розглядається як надлишок, то друге (роздвоєне і сублимаційне) – як нестача творчої індивідуальності митця. Обидва окреслені аспекти, як побачимо далі, відіграли однаково вагому роль у формуванні поета.

Ранній період творчості Антонича у несподіваний спосіб фіксує мотив психологічного роздвоєння, адже відомо, що після першої книги віршів, «Привітання життя», поет звернувся до релігійної тематики у книзі «Велика гармонія». І хоч її тексти були опубліковані за життя вибірково, неможливо зігнорувати їх у контексті становлення психології і стилю автора.

Традиційною стала думка про те, що Антонич у першій книзі віршів демонструє прихильність до імажинізму есенінського типу [166, с. 69], [692, с. 64] або імажизму Езри Паунда [538, с. 229]. Світ цієї книги нецілісний, що засвідчують різностильові тенденції циклів. Так, цикл «Зриви й крила» обіймає побутові мініатюри, вигідні для імажинізму, але з невиправданими для цього напрями сентенціями морально-етичного характеру («нам годі побороть свою природу...» [31, с. 45], «так і життя без бур, борні, втоми / нас тишею здавило б і морозом» [31, с. 49]). У циклі «Бронзові м'язи», вважають дослідники, подибуємо вплив К. Вежинського [537, с. 194], справді одного з найпопулярніших у 1920-х рр. польських футуристів [852, с. 54]; «Балада про тінь капітана» і «Пісня мандрівника» наближені до мариністики неоромантиків, спадкоємців Вордсворта, Шеллі і Мейсфілда; в окремих поезіях спостерігається та метафорична ускладненість, яка була властива Я. Цурковському і яка сьогодні розцінюється як поетична невправність: «Білі квіти впали – заповідь майбутніх січнів; / перший раз тоді поцілувала землю вічність» [31, с. 68].

Сюрреалізм: дві версії. дві епохи

У збірці легко розпізнаємо експериментальні вірші – «І» («... І сон на сні, й сонні лісу тіні, / і смерк в руїні, і казки в країні, / і чалі коні, і чвал баский по степі...») [31, с. 63] із символістичним сугестуванням під А. Рембо, близьким П. Тичині та М. Йогансену, яке в цей час вже було спародійоване Едвардом Стріхою («Червоні чвари! / Час червоний! / Чурило / черево / чи чоло, / чи чо, / чи чох, / чи чор зна що? / Чи очі плачуть, / чи регочуть?...») [701, с. 118]); «Осінь» («... ості, осокори, / рій ос / і ось / вже осінь / і / о / осінь / інь / нь») [31, с. 67] – близький до віршів М. Семенка; «Ідилія» зі спорадичним пошуком внутрішньої етимології («... Поки сивої мряки туманів, мов жито, не вижне; / облий облак на облаз гори присідає, мов лебідь») [31, с. 70]), за що автор вибачався перед читачем в ігровій формі, цілком на панфутуристичний манір: «В Тускулум добрий Гораций на рундуку мармуровім / пише поему до грацій і слухає... радіоконцерту» [31, с. 70]. Взагалі подібна експерименталістика характерна для багатьох віршів циклу «Вітражі й пейзажі», назва якого є алюзією щодо символістичного «Енгармонійного» П. Тичини, але в її образотворчому, а не музичному зрізі, і натякає на необов'язковість та примхливість емоційного враження. Розглядуваний цикл систематизує актуальні впливи, засвоєні поетикою Антонича: по-перше, це футуристичні мотиви мандрівки трампа («Пісня бадьорих бродяг»), «залізничної лірики» («Велика подорож»), по-друге, імажиністська образність з авторської подачі С. Єсеніна («Автобіографія», «Собака й місяць»). Тому на тлі збірки розглядуваний цикл віршів є дисгармонійним, полістильовим і відбиває ймовірний набір авторських творчих можливостей.

Гра на партитурах кількох стилів свідчить і про культурний рівень поета, і про певну формальну байдужість. Останнє може зумовлюватися перенесенням уваги митця на більш вразливі психологічні сфери. Такою несподіваною (для семантики «привітання життя») постає лірична парадигма ночі – лунатизму – чортівського бриджу – Агасфера – прокляття – молитви. Її конотація з наступною збіркою релігійних віршів «Велика гармонія» очевидна. На думку М. Ільницького, який присвятив творчості Антонича першу в історії літературознавства монографію, в житті поета «був період... коли автор «засудив» своє захоп-

лення красою земного життя і людського тіла і звернувся до релігійних мотивів» [290, с. 56]. Дослідник вважає, що подібний поворот обґрунтований впливом оточення – домашнього і літературного. Більш доречно припустити, що на цей період припадає усвідомлення поетом власної психологічної інакшості: маємо на увазі часті напади лунатизму, виснажливого безсоння, сновидної маячні, які супроводжували творчий акт. При цьому, як зауважує Д. Павличко, і «неподільна туга молодості відіграє неабияку роль у зростанні напруги письменницького слова» [562, с. 9], адже у сновидному процесі творчості в якійсь мірі сублімується еротичне бажання. Спраглий потяг до життя у найрізноманітніших, малознаних проявах (а любов у раннього Антонича – «за дужки викинена невідома, / незнаний косинус днів наших літа» [31, с. 61]), обростаючи словесною тканиною, «погрішив» проти «я-ідеалу», втисненого у рамці релігійних табу. Але страх перед «покаранням» з боку «над-я» (Бога – у «Великій гармонії») в Антонича поєднався також з містичним страхом перед *нічним станом* власної душі.

Уже в першій збірці домінує лунарний час [695], а образ Місяця має розгорнутий ряд конотацій: близький до футуризму іронічний вектор («ліричний місяць» [31, с. 59], «на стелі неба завішена лампа» [31, с. 78]) і містико-символістичну площину (асоціація з ніччю Гекати: «ніч темна, олив'яна, зимна, люта, чорна, / лиш вітер обертає хмар важенні жорна» [31, с. 74]). Остання семантично більш наснажена: ніч постає часом гріха, кохання і творчості, а лунатизм – станом між життям і смертю, між днем і ніччю. Відтак місяць – найчастіше не романтичний супутник поета, а «страшне, срібне око», небезпечного впливу якого боїться ліричний герой: «Не чаруй, не чаклуй, бо коли вже мене, лиховісний, *пристрінеш*, / на найвищий з усіх разом вийдемо шпиль, понад Всесвіту твань, / а тоді на все горло я вигукну, низу побачивши ріні, / й звідціля впадемо назадгузь шкереберть, наче яблука два» [31, с. 73]. Мотив гріха, якщо озирнемося на всю збірку «Привітання життя», розгортається паралельно темі життєствердження і перебуває до неї у дзеркальній відповідності («око сонця» в авторському космосі також дзеркальне «оку місяця»). Страх перед «сновидною екстазою» [450, с. 370] і викликає «Велику гармонію», що розглядається

самим автором як специфічне ритуальне замовляння, екзистенційне «послання» Богові.

У збірці «Велика гармонія» символістична сугестія виступає мовою Бога – як її спроможна уявити земна людина: «земля – арфа мільйонострунна, арфа злострунна, / земля – шарфа мільйонорунна, шарфа зеленострунна...» [31, с. 213]. «дзвони грають шовково, осяйно, бароково...» [31, с. 215]. Роль замовляння, що покликане заспокоїти і потамувати гріх-у-собі, виконують традиційні анафори псалмів: «Ave, Maria!», «Salve, regina!», «Він є», «О Боже», «Як важко, як важко, як важко...», «Господи, помилуй...». Збірка, основний масив текстів якої міг створюватися протягом Страсного тижня (23–29 березня 1932 р.) і був продовжений на Вознесіння (30–31 травня – 1–3 червня 1932 р.), мала для поета психотерапевтичне значення, як, врешті, будь-яка молитва.

Один з найвагоміших мотивів «Великої гармонії» – страх і відповідальність перед смертю: «Кожний із нас – життя є брат, / ніхто не хоче вмерти, / аж ніч заплатить місяць – золотий дукат, / завдаток смерті. / Знаю, що дні є все гірші, / що будить нас щось по ночах. / Хай ліком на смерті жах / будуть ці вірші» [31, с. 210]. Фізична смерть для ліричного героя – це застиглість, скам'яніння форм («Вже Бог кладе мене, / мов скрипку, до футляра» [31, с. 211]), вона «таємна і незнана» [31, с. 211], наслідок того, що «душа поплямлена життям і злом», «любов була поганська» [31, с. 214], поет «співав боготворення тіла / та благов його: визволь мене від душі. / Лиш на власнім безумстві опертий, / я бажав увесь шлях перейти тільки сам. / Без хитання в наближенні смерті / навіть небо відштовхував, п'яний життям» [31, с. 220]. Згадка про «власне безумство» не поетичний прийом і не самий лише натяк на образний ряд поет-блазень-дурень. Це натяк на творчий процес – нічний, енгармонійний, сновидний, «на невідомих дійсності полях» [31, с. 222], між усвідомленням і безумом. Звичайно, якщо ми допускаємо, що «Велика гармонія» – книга своєрідних релігійних мантр талановитого, але хворобливого поета, відбиток рідкісних, за глибиною страждання, молитовних актів, що передбачають граничну ширість послання.

«Снотворний процес» писання [450, с. 369], зумовлений психофізіологією поета (схильністю до лунатизму), як ми побачи-

ли, був об'єктом поетичної рефлексії у двох книгах віршів Антонича. Ліричний герой пізнавав свій «нічний дар» і навіть волів звільнитися від творчого «гріха». Збірка «Три перстені» вже має ознаки примирення й упокорення, що впливає і на характер ліричного «я» (домінування «власне автора», «прямування до замкнутих, функційно визначених форм», «типізованих ліричних ситуацій» [280, с. 90]), досягаючи нарешті тієї естетичної міри, коли ступінь упорядкованості емоції відповідає ступеню складності образної структури [466, с. 10]. Експресивні одкровення перших двох збірок тут перетворені на безособові естетичні феномени, так що відбувається перенос автентичної напруги (страху) у площину творчої, візійної реальності.

Ніч у «Трьох перстенях» є одним з емблематив «іншої реальності», якої неможливо уникнути. Образ ночі присутній у провідних тематичних віршах книги («Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості», «Елегія про перстень ночі», «Елегія про ключі від кохання»); світ Антонича будується на досить цілісному парадигматичному ряді: ніч – кохання – пісня, – за яким легко впізнається семантика ініціації, набуття нових властивостей, що дозволяють поетові читати «у книзі ночі срібні букви» і «весни буквар», навчитись «лісової мови», поклонятися «землі стобарвній, наче сон цей», «в прапервісний природи морок, / в прадавню впасти глибину». Ініціація перетворення наголошена експресивними відчуттями («червона пляма крику» [31, с. 109], «гарячий крик» [31, с. 86], напруга «струн і жил» [31, с. 112]), сакральними формулами («весни дванадцять обручів» – етапи ініціації або екзистенції, «три перстені» – число нестійкої гармонії, асоційоване з утратою молодості у творчому екстазі) і мотивами вакхічного характеру, які інструментуються з декоративною надмірністю («головокружним ночі хмелем / п'яніє голова» [31, с. 96], «упився я / від перших власних строф похмілля» [31, с. 97], «слів спокуслива, похмільна їдь» [31, с. 113], «гірке вино» [31, с. 113]). Цікаво спостерегти, що сумніви ліричного героя зосереджені передусім на колізії «творчого похмілля», – підозри, що вакхічна візійність світу (побачена поетом «інша реальність») – обман або наслідок хворобливої уяви: «... Складнішає життя, / і, наче чорний стяг, / шумить над серцем кожна ніч, / і місяць – мідний птах, / таємна

рожа неба, лампа / поетів та сновид / веде мене в сріблених
снах / зигзагом мрії та безумства / понад безодню світу» [31,
с. 96], «Знаю тільки те, що треба пісню, наче тінь, нести з со-
бою, / що треба йти, невпинно йти / назустріч мертвій тишині /
за зовом вітру – за зовом ночі, / аж попід сну засипле очі...»
[31, с. 97], «До мізку, в серце, до думок / вливає ніч, немов баль-
зам, / солодку краплю божевілля. / Годинник б'є, дві рожі, свічка
/ і маска – смерті чи кохання? / І завжди ніч і ніч відвічна / і
перша, й тисячна, й остання» [31, с. 109]. Як можна побачити,
у збірці надзвичайно продуктивним є мотив тіні-сновиди-
двійника, взагалі, мотив подвійності існування, характерний для
естетики романтизму (Новалис, Гофман), реставрований дека-
дансом (Вайлд, Бердслей) і особливо інтригуючий для сюрреа-
лізму, оскільки гносеологія останнього зосереджена навколо
проблеми мінливості (примарності) існування. Так, А. Бретон
припускає: «Може бути, мій сьогоднішній сон є всього лише
продовженням сну, що наснився мені напередодні, і з похваль-
ною точністю триватиме наступної ночі... І якщо не доведено,
що «реальність», якою я стурбований, продовжує існувати і в
стані сну, що вона не тоне в безпам'ятстві, чому мені не припу-
стити, що і сновидіння наділене якістю, в якій я часом відмов-
ляю реальності, а саме – впевненістю в існуванні?..» [100,
с. 46]. Б.-І. Антонич, в силу свого релігійного виховання, міг
розглядати «сновидну екстазу» і дуалізм життєдіяльності
виключно як гандж, непокоячись можливими наслідками – на-
приклад, психічним розладом і відчуженням від соціуму. Відтак
зазначений мотив хоч і має тривалу літературну історію, не
прийнятий поетом «до користування», а знову відкритий – ціною
страждання у творчості. Він відбиває складний процес психоло-
гічного та естетичного вибору, – переключення з пошуку статич-
ної гармонії всередині себе (що видається неможливим) на
бачення гармонії в динамічних, передусім вахкічних, зв'язках світу.

На цьому етапі аналізу виникає закономірне питання: в якій
мірі Антонич був знайомий з кабалістикою? Імовірно, він знав,
що перстень відповідає пентакль (амулету, знаку Людини), або
силою поетичної уяви наблизився до таємниці трансформації
енергії молодості в дар творчості / пісні, тобто до таємниці, що
пов'язана з символічною платою (пентакль асоціюється із зо-

лотим динаром). Цілком прозорими в ліриці Антонича постають езотеричні конотації персня і макрокосму, персня і Вінка Природи, який, у свою чергу, ототожнюється з короною ініційованого, що входить до воріт істини [723, с. 63]. Подібний образний ряд також відсилає до літературної традиції – символістського «персня поетів» [15, с. 589–590], персня мудрості і часу з «Каліграм» Г. Аполлінера [36, с. 27], до архетипічної «книги Життя». В обох випадках герменевтичне коло інтерпретації мусить враховувати езотеричний субстрат образності. Подібний напрям аналізу є настільки ж виправданим, наскільки імовірним є пошук поетом «внутрішньої гармонії», а точніше психотерапії, в езотеричних інструментах, наприклад, у популярному на той час в Європі «Ордені Золотої Зорі».

Містико-езотеричне начало зацікавлювало представників сюрреалізму практично від початку існування цього руху. Уважливе ставлення до творчого досвіду символістів, вдивляння у мерехтливі обриси готичного роману, роздуми над етичною надмірністю експресіонізму визначили, як вважає Ж. Шеньс-Жандрон, місце «трансцендентного» в сюрреалізмі: «Сюрреалісти чекають від живопису або поезії одкровень про те, що приховано всередині чи довкола нас. Вони обидві мають розширювати терен нашого пізнання» [792, с. 26]. Відтак вибіркоче ставлення до «традиції», пошук «візійних відповідників», проявлення «іншої реальності» у практиці попередників тут визначено принципово новою гносеологічною установкою: цінним для сюрреалізму є індивідуальний медіумічний чи будь-який інший ірраціональний досвід відкривання себе / світу. Що стає можливим завдяки «дешифруванню» символів, своєрідному «оберненню міфу» і експлуатації «вивороту культурних контекстів» [792, с. 17]. Участь сюрреалістів у колективних спіритуалістичних і гіпнотичних сеансах загальновідома. Особлива увага до ірраціонального була характерна для раннього етапу руху, періоду написання А. Бретоном і Ф. Супо першого «автоматичного» тексту «Магнітні поля» (1919) і створення «Маніфесту сюрреалізму» (1924), в якому головна увага приділялася проблемі сну, марення і несвідомої фіксації вербального потоку. Спіритуалістичний сеанс у практиці сюрреалістів секуляризується, адже вони «виносять за дужки трансцендентні послання спіритів та

їх спроби спілкування з «духами», мріючи... скоріше натрапити на якусь подобу «першотканини слів» [792, с. 71]. Якщо провести паралель з творчими пошуками Антоничем «першопричини», «кореня» слова, то стане очевидною подібність езотеричного заглиблення. (За потреби мати більш точні відповідники характерові ірраціонального досвіду, шуканням Антонича може відповідати еволюція французького сюрреаліста Рене Крєвеля, який через езотеричну ініціацію намагався також подолати релігійний страх). У будь-якому разі, психосоматична «нестача» (усвідомлена у перших збірках Антонича як «гріх») розглядалась у контексті сюрреалістичного досвіду як «надлишок», спонтанний перехід у світ сновидно-ірраціонального, що відкриває істинну суть речей, перехід, який більшість учасників руху мусили організовувати. Адже не всі, як А. Бретон і Б.-І. Антонич, були схильні до фіксації *фраз напівсну* («Фраза з мого сну володіє мною ще тривалі часи після пробудження», – писав перший до дружини [792, с. 93] – «Вранці півсонний Антонич накладав окуляри, вставав із ліжка та як стій сідав за розхитаний столик, щоб успішно записати поезію, яка назріла уві сні», – згадує про другого приятель [450, с. 370]).

Протягом 1933–1934 рр. Б.-І. Антонич був активним учасником літературного та образотворчого процесу, зокрема брав участь у малярському об'єднанні АНУМ як автор статті «Національне мистецтво», котра, на думку В. Ласовського, «була до останніх днів поета творчою програмою, якій він залишився до подробиць непохитно вірний» [450, с. 371]. Заповнення життя динамікою спілкування з однодумцями мало для Антонича неабияке значення, – змушувало до самоусвідомлення, рефлексії, раціонального осмислення власної індивідуальності. Культурний потенціал мистецького оточення у міжвоєнному Львові служив стильовою «підказкою» до власних сновидних візій, адже принцип «чистого автоматизму» вражень і установка на *вивільнення бажання* стали по-справжньому актуальними в образотворенні «Artes» і низки представників АНУМ.

Звертаючись до естетичної концепції Антонича, дослідники не втомлюються цитувати найпоказовіший, як здається, фрагмент зі статті «Національне мистецтво»: «Треба сказати різко: отже, ні! Мистецтво не відтворює дійсности, ані її не перетво-

рює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність... В кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема зі своєрідними законами. Мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності» [33, с. 468]. Справді, позиція Антонича щодо специфіки мистецтва категорична і обґрунтована. У теоретичних статтях він осмислює питання натхнення і ремесла, творчості й сприйняття, художніх стилів і напрямів сучасної літератури, основ національного мистецтва тощо. Нас може зацікавити авторська аргументація неангажованого, суб'єктивного і не-реалістичного мистецтва. По-перше, на думку поета, найтісніший зв'язок мистецтва з життям «веде аж до того, що література вирікається сама себе» [32, с. 465] (порівняємо з «Маніфестом сюрреалізму»: реалістична точка зору «є глибоко ворожою будь-якому інтелектуальному і моральному пориву» [100, с. 42]). Звідси – неприйняття Антоничем аналітично-реалістичних напрямів у літературі, таких як футуризм і конструктивізм, які, на його погляд, є наслідком мистецького матеріалізму («Послідовно йдучи, вони повинні були дійти до заперечення мистецтва взагалі» [33, с. 475]); відмова мистецтву в поступі і піднесення ролі творчої одиниці. По-друге, Антонич робить рішучий крок до розуміння творчості як *органічного*, до фізіологізму, *стану* митця («...В кожному підсонні, в кожній епосі та в кожному місці знайдемо людей, що в них мистецькі потреби *вроджені* і для них такі *первісні, як їда чи сон*» (курсив мій. – А. Б.) [33, с. 469]); творчості як процесу, що має назагал компенсаторне значення («...Метою мистецтва є висмикувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність» [33, с. 469]). Остання фраза не потребує коментарів, адже є ключовим положенням сюрреалізму.

Втрутившись у дискусію про письменницький світогляд, Б.-І. Антонич акцентував на вахчій суб'єктивності творчості, що надзвичайно вагомо для розуміння цього поета: «Велика творчість родилась завжди з великих емоцій. Не можемо вірити в мистців і поетів, що для них творчість – це тільки справа світогляду, що не зуміли б для свого мистецтва посвятити самих себе, виреклись для нього так званого особистого щастя, *не спати ночей і будитись серед сну* в сяйві нових задумів. *Бо своє мистецтво треба таки протерпіти*. Справжнім мистцям

дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного» (курсив мій. – А. Б.) [35, с. 527]. Безперечно, поет, вдаючись до автоцитати «сто червінців божевілля», – рефлексує і з особливостей власного творчого процесу, адже не складно помітити подібні паралелі «мук творчості» в ліричних текстах. Крім цього, Антонич згадує дар Діоніса, одного з покровителів лірики, – дар вакхічного знетямлення, близького до божевілля. У відомій роботі «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше інтерпретував аполлонівський та діонісійський творчий типи. Перший – митець-мрійник, якому властива довіра до «спокійного поцейбічного існування» [546, с. 45], атрибутами його є втіха, мудрість сьйва, впорядкованість краси [546, с. 44]. Другий – сп'янілий митець, чий стан – величний жах, «що охоплює людину, коли вона несподівано втрачає довіру до способів пізнання явищ...», діонісійському стану властиві блаженство захвату, колективний екстаз і вивільнення «прадавнього» [546, с. 44]. Тереном аполлонівського постає яв і сон як проекція яву, а діонісійського – між-стани нічного характеру (вакхічне божевілля, гра підсвідомого, не сон і не яв – словом, «сновидна екстаза»). Вакхічний дар словами Антонича озвучений так: «Будеш в срібнім сьйві мерзти / під холодним дахом неба. / Відрізнити сам не можеш, / що тут привид, а що ява, / чи це марево, чи, може, / дійсність, наче сон, лукава» [31, с. 115]. Саме так поданий стан «сновидної екстази» у «Трьох перстнях». Колізія страху, вибору між Аполлоном і Діонісом та ініціація поета-вакха у творчості Антонича вже відбулась. «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, / захоплений поганин завжди, / поет весняного похмілля» [31, с. 84], – звучить відомий поетичний заспів до збірки.

Вакхічний пантеїзм стає від цього часу провідною рисою лірики Антонича, втілюючи колективну стихію, повертаючи реальність міфу через пробудження творчого потенціалу слова – власне, відновлення спроможності слова до метафоризації. Б. Рубчак у розвідці, присвяченій поетичному баченню землі В. Хлебніковим, Є. Гарасимовичем і Б.-І. Антоничем, пояснює причину феноменологічного мітотворення так: «Щоб знайти шлях «до дна слова», а отже, й до надр, кореня землі, треба повернути мову назад, у її дитинство» [634, с. 271], тобто у

«спраслово», «праріч» (Антонич), «словесо» (Хлебніков), стягнувши, за висловом сюрреаліста Ф. Пікабیا, «першотканини слів». Загалом дослідник спостеріг основний принцип мовної поведінки поета: раціональний і монадичний. «...Глибинне недовір'я до мови, – пише він, – й утримувало Антонича від мовних експериментів. Як би там не було, він не перестав говорити про «ре-формування» слова в образах...» [634, с. 271], яке, продовжимо, відповідає ставленню до мови як до монади, цілісності, що і спонукає поета не до пошуку «внутрішньої граматики» (Хлебніков), а до ре-семантизації застиглих структур. У певному розумінні техніку Антонича, починаючи від «Книги Лева», можна порівняти з підходом С. Далі до зображуваних об'єктів. «Знайте, – зізнавався художник, – що найдивніше бачення, яке тільки спроможний винайти ваш мозок, може бути втілене і зображене при наявності геніальної майстерності Леонардо або Вермеєра» [214, с. 127], тобто завдяки технічній майстерності й монадичному сприйняттю світу.

У ставленні Антонича до слова протягом 1934–1936 рр. акумулюється ще один принцип сюрреалістичної поетики – принцип дисформації, що полягає у необхідності «зрушити предмети з їх звичних місць, примусити до «протиприродних», «злочинних» зв'язків... дискредитувати готові смисли, намертво відкладені у фальшивих словах-етикетках...» [361, с. 22]. Версії дисформації у практиці сюрреалістів різноманітні, часто взаємозаперечні: від апології автоматичного письма в текстах А. Бретона і апотеозу колективного автоматизму у грі «кадавр» до розриву «між здоровим глуздом і уявою... [який] призводить, як правило, до перемоги уяви і виникає в процесі зумисного, доведеного до запаморочення, прискорення мовленнєвого потоку» [101, с. 428] і створення «позачасового згустку, де всі слова існують одночасно...» [76, с. 455], аж до згаданого «параноїдально-критичного аналізу» С. Далі [214, с. 46–47].

Параноїдально-критичний метод Далі, з розумовим началом, точністю технічного відтворення ірраціонального, відмовою від нарцисичного автоматизму на користь тотально архетипічного, напрочуд близький поетиці Б.-І. Антонича. Такий вектор дисформації апелює до універсальної мови-каталогу, подібної до поетичних каталогів Вітмена, якому Антонич, між іншим,

почувався зобов'язаним: «Тут Тобі хвала, сивобородий міністре республіки поетів, Уолте Уйтмене, що навчив Ти мене моли- тись стеблинам трави... разом з Тобою звеличую найтайніше і найдивніше явище: факт життя, факт існування. Вдаряючи по плечі молодого челядника теслярства – розкриваєш мені кризь століття таємниці «прапричини» [34, с. 515]. Апеляція до ста- ну очуднення існування, властивого дитинству (в тому числі дитинству людства, що спостерігаємо на прикладі примітив- них культур), домінує і в ліриці, і в публіцистиці Антонича, «...П'яний дітвак із сонцем у кишені» – образ, що найповніше відповідає читацькому сприйняттю поета, синхронний етико- естетичній ідеї «співпричетності, магічного залучення, яка ле- жить в основі цілого проекту сюрреалізму» [792, с. 58] і анало- гічний інтегруючому образу *чаклуна, поета і безумця* [792, с. 59] (поета-блязня – образний ряд Антонича), який один лише і спроможний почути голос ірраціонального.

Образотворча «всеїдність», каталогізація речей, характерна для сюрреалізму, є показовою для «Книги Лева», в якій віталі- стична пластичність [764, с. 11] інспірується і психомоторикою «творчого похмілля» слуги Діоніса, і вакхічним началом самої Природи, і, нарешті, книжною культурою – містико-езотерич- ною традицією Середньовіччя. Паралельно з Книгою Природи поет відкриває Книгу Культури, яку уособлює місто Лева.

Образ Лева апелює до християнського начала (Лев – одна з іпостасей Христа), в езотериці символ належить до цинароту «Світ» (Тілець – Лев – Орел – Янгол), який, у свою чергу, втілює еволюцію і досягнення Божественної істини [723, с. 63]. Лев – символ царської величі, сили, влади, закону і геральдичний об- раз Львова (символічний патрон міста). Згідно з переказами «Бестіарію» та «Фізіолога», лев спить із розплющеними очима [508, с. 42] і тому символізує неспання, пильнування і охорону святині. Символу Лева у середньовічній географії відповідали Південь, Африка і Азія, не випадково напис «тут мешкають леви» на стародавніх картах свідчив про недосліджені, неспе- новані людиною землі. Активна форма п'ятикутної зірки, сим- волізуючи досконалість людини, в астрології також представ- лена знаком Лева, який «відповідає аркану сила, що втілює життєву творчість, вершиною якої є власна індивідуальність»

[723, с. 36]. Очевидно, у християнство образ Лева проникнув спочатку як атрибут влади, а згодом як презентант Бога-Сина – подібно до фігурування цього символу в грецькій (лев – символічне втілення Діоніса) і шумерській (несплячий охоронець святині) міфології. Можливо, «перенесення» атрибутики не в останню чергу зумовлене семантичною подібністю образів «умираючих і воскресаючих» богів (Діоніс – Христос), що засвідчувало повільну й органічну інвазію світогляду раннього християнства в культурний масив античності.

Отже, символічний образ Лева послідовно асоціюється зі світлом, денним і активним началом. У середньовічному «Бестіарії» володареві землі відповідав «дзеркальний» образ володаря вод – морського Лева [126, с. 153], який в поетичному світі Антонича (завдяки звуковій подібності) впізнається також у Левіафані – морському драконі, що в християнській традиції втілював незбагненність Божественного промислу [508, с. 43], ірраціональність стихії. Мотив «дзеркального» подвоєння світу є одним з провідних у «Книзі Лева» («Шість строф містики», «Пісня про чорні лаври»), що зумовлено і багатовимірністю культурних нашарувань, пов'язаних із символом Лева – від містико-езотеричної до топографічної семантики (Африка – Плярія), і поглибленням колізії «роздвоєння» ліричного героя. Пошуки першопричин – у Природі і в собі через мову – супроводжуються розумінням внутрішньої конфліктності слова («Чуже натхнення слову, як чуже усякій мірі» [31, с. 128]) і витратності себе у творчості («Життя на звуки розмінявши, / мов золото в дрібні монети» [31, с. 134]).

Взагалі «Книга Лева» ускладнена психологічними рефлексіями, з-поміж яких є гостро критична репліка «теперішнього досвіду» щодо «минулого» у поезії «Мій давній голос». Самоіронія у вірші «До холодних зір» («Насуплений, їдкий, запеклий, / заслониш очі лунатичні, / бо твоє серце – чорне пекло, / середньовічне і містичне...» [31, с. 150]) близька до медитації над процесом сприйняття і творчості: «Це справді зле, що покхав занадто, / заміцно, заростратно. Захват ясний / в екстазу чорну ночі не міняти! / Засни! Чи це життя, чи лампа гасне?» [31, с. 133]. Муза, за спостереженнями ліричного героя, «веде своїх обранців на хмільне купецтво, / щоб продали ночам, на

що душа багата» [31, с. 139] і спонукає писати «слова, гальмовані в екстазі» [31, с. 136]. Курсивом наголошуємо на регулярній повторюваності психологічних ходів у ліриці Антонича, на поглибленні опозиції між «двома станами» душі – «ясним захватом» і «екстазою чорною ночі», тепер також у контексті інтимної тематики.

У монументальних краєвидах (друга глава «Книги Лева») знаходимо перспективу майбутніх «Ротацій»: ніч оживлює форми і міфи («Апокаліпсис»), утворюючи двоїсте існування: небо – занебо; сонце – місяць; город – Чаргород; теперішня епоха – золота доба, лев – зорелев; земля – підземні ріки, примарні моря, Божі води, «міста прадавні під пісками»; мертві – живі тощо. Саме тому виникають семантичні заміщення, такі як дуб – «дельфін рослинний» [31, с. 148] (у «Зеленій євангелії» цей образ ускладнюється, помножений на інтертекстуальність «Книги Лева»: дуб – «рослинний лев» [31, с. 175]), «умерле сонце – диск з ебену» [31, с. 141], міни – «тюльпани надр підземних» [31, с. 152] – аж до парадоксу, «виворогу» кількох міфологічних контекстів: «цвіте під шибеницями багряне квіття мандрагори, / і мотуз вішалників для живих приносить щастя» [31, с. 138]. Звідси – лише один крок до найвіддаленіших асоціацій, адже природний світ у своїй багатоманітності і множинності не втрачає від монадичної заміни-обміну компонентами: «Корови й дині. Білий янгол / на лопуха зеленій плахті...» [31, с. 145] (порівняємо з повоенною сюрреалістичною лірикою Е. Андіївської: «...Везуть пісню в череві коня, / І крізь рожеву золу / Проростає зерно гірчиці» [19, с. 5]). Саме монадичне оперування мовою дає змогу знайти «суть у колі зміннім» [31, с. 145], у багатобарвності й подвійності світу побачити тождність «зростання й проминання» [31, с. 145]. Можна припустити, що подібний «біологічний детермінізм», що підтверджував рівноправність рослини і тварини, речі та людини, незмінність руху матерії у Всесвіті, а відтак взаємозамінність її структурних компонентів, був підставою до примирення поета зі своїм другим «я», своєю «нічною» стороною існування. Окреслений «біологічний детермінізм» також легко співвідноситься з езотеричним досвідом Гермеса Трисмегіста, зафіксованим у вислові: «Те, що перебуває наверху, рівне тому, що пере-

буває внизу. А те, що наверху, рівне тому, що внизу, щоби здійснилося диво єдності» [723, с. 223]. Синтетичність і гармонійність символічних обмінів у світі стає світоглядним підґрунтям творчості Б.-І. Антонича.

Картинність урбаністичних і пейзажних віршів «Книги Лева» («Монументальний краєвид», «Затерті сліди», «Площа янголів», «Апокаліпсис») дає підстави дослідникам шукати паралелі між лірикою Антонича і малярством Кіріко та Андрієнка-Нечитайла, – близькість творців «впадає в очі: та сама монументальна статичність, застиглість у безмірі позачасовості, однаковий нахил до біологізму», а також їх споріднює «творчий клімат... фантастичний світ мушель, скель, водоростей, уламків скульптури та абстрактних ліній» [450, с. 372]. У Кіріко (і тавтологічного щодо нього Андрієнка) у спостереженому поєднанні несумісного – живої і мертвої природи, у діалозі нефігуративного живопису і сюрреалістичної візійності реалізується згаданий принцип дисформації. На ранньому етапі в ліриці Антонича теж могло відбуватися засвоєння досвіду кубістичного та сюрреалістичного малярства, водночас не варто перебільшувати, як це властиво В. Ласовському, впливу образотворчих сюжетів і формальних комбінацій на його поетичний світ. Адже картинність і каталогізація речей / форм у «Книзі Лева» занадто забарвлена книжністю, містицизмом середньовічних трактатів. Зовсім не дивним міг би видатися факт участі поета в масонській ложі чи іншому езотеричному товаристві, які на початку ХХ ст. зазнали небувалого розквіту. Безособове, розповідне начало більшості творів, фіксація примарно-сновидних картин рослинного та урбаністичного світу, надмірність барв і форм, якась відчужена об'єктивність споріднюють лірику Б.-І. Антонича із сюрреалізмом у творчій подачі С. Далі.

Сюрреалістичний пошук «першоматерії слів», прапричини сутності у збірці «Зелена євангелія» реалізується через фалічну образність і мотив еротично-творчого екстазу. Якщо простежити за розгортанням цього мотиву, легко помітимо, що еротичне і деміургійне начала тут взаємообернені і пошук «кореня слова» («Углиб, до дна співуче лезо / встромляю в корінь слова» [31, с. 173]), переживання «екстази чистої» в мові синхронічній акту спарування («Вросту, мов корінь, в тебе...» [31, с. 178]),

«...Ллються струмені шалені і нестримні / в коріння тіл, у жили лип, у нетрі гаю» [31, с. 164]). Мова осмислюється як атрибут незмінної Природи, як самодостатня вакхічна матерія, в якій відбуваються неперервні процеси народження, страждання й смерті, як енергетична тканина, що спрагла творчого зусилля майстра-теслі-коханця. Субстанція мови жіноча, ірраціональна, сновидна і приховує «дно речей», і в цьому сенсі мова в Антонича близька ідеї божественного логосу – Софії – російського філософа В. Соловйова. Остання є пасивним началом, вічною жіночністю, «весь світовий та історичний процес є процес її реалізації і втілення у великій множинності форм та ступенів» [465, с. 139], а єдність у світі природи віддзеркалює єдність логосу-Софії в потенції любові і демонструє на найпростішому рівні збирання *всесвіту* [465, с. 141]. Відтак пізнання є реалізацією любові (і кохання в тому числі): «У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, / у надро слова і у надро сонця! / В екстазнім шалі, в час, коли найтонша, / роздерти вглиб свідомості запону, / аж зсунеться із нас, мов зайва шкура» [31, с. 174]. Творчий процес набуває гностично-еротичного забарвлення, що відбивається і в сюрреалістичному бажанні «заскочити» мову, тим самим відхиливши завісу свідомості («Для розуму зачинені, невидні двері / відчинять звук, мов ключ, мов ключ чуття несхибний. / Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають первні / речей і дій, музика суті, дно незглибне» [31, с. 167]), і у «вивертанні» символічної природи міфу, з наближенням до жанру народного примітиву (на уламках міфологічного побудовані майже всі вірші Другого ліричного інтермеццо – «Вишні», «Зима», «Весна», «Міф», «Село», «Країна Благовіщення»), і в поверненні до лона (жінки, природи, сну) – «колиски» існування. Тричленна структура збірки «Зелена євангелія» об'єднує ідеї розмаїття та єдності всього сущого, смертності та скінченності життя, примирення [25, с. 56-58], демонструє прагнення поета, синтезуючи можливості «усіх мистецтв для передачі буттєвісно наснаженої поетичної думки» [677, с. 134], знайти універсальну формулу-закон світового процесу. У цьому сенсі творчий пошук «Зеленої євангелії» альтернативний книжній містичності попередньої збірки (опозиційність спостерігається і в образності, адже застигло-монументальним «знаку» і «книзі»

Лева протиставлено рослинні «знак Дуба» та «євангелю землі») і сприймається як рівноцінний діалог Антонича з попереднім поетичним досвідом. Візійність світу, відкрита у «Книзі Лева» через скриптуральний ключ езотеричного, в «Зеленій євангелії» постає вже як візійність міфу, який і перебуває біля джерел поетичної уяви – в історичному та онтологічному розумінні. Ірраціональне зауваження А. Бретона, що сюрреалізм, очевидно, «впливає на свідомість, як наркотики; як наркотик, він формує в людині певну стійку потребу... Це, якщо завгодно, ще один суто штучний рай...» [100, с. 64], – зауваження, що згодом підтверджується численними випадками божевілля і самогубства представників руху, має безпосередній стосунок до лірики Антонича. Відкритий ціною власного життєвого і творчого досвіду закон кореляції глибинних «елементів свідомого і несвідомого в національній культурі» [489, с. 152] став для поета тереном щоразу нового (сміливого, з огляду на страх перших збірок) експерименту з ірраціональним, опануванням принципами спонтанності, дисформації з удосконаленням техніки відтворення поетичного об'єкта. Проведення паралелей із сюрреалістичними винаходами 1920-х – 1930-х і творчістю галицького поета дає зрозуміти, що Антонич – цілком органічна складова сюрреалістичного дискурсу, реалізація одного з численних інтелектуальних та естетичних векторів цього європейського руху (Бретон – Кревель – Далі) [206]. Напевно, не в останню чергу завдяки цьому, на думку окремих дослідників, поетичні збірки Антонича «запрограмували в українській літературі перспективу розвитку поетичної школи, ірреальність та ірраціональність якої моделювали художній світ із цілком нових естетичних та світоглядних позицій» [489, с. 152], школи у межах шістдесятницького дискурсу. Адже саме на 1950-і – 1960-і рр. припадає нова хвиля зацікавлення сюрреалізмом.

2. ПОВОЄННИЙ СЮРРЕАЛІЗМ

2.1. Полістилістика І. Костецького

Письменницьке покоління Другої світової війни, творчий доробок якого, як слушно зауважує І. Качуровський, ще належить вивчити [318, с. 120], формувалось у складних історич-

них обставинах. Своєрідним плацдармом творчості ставали нечисленні періодичні видання і «пересувні» театри у таборах для переміщених осіб (ДіПи). (Зокрема останній факт, на думку Л. Залеської-Онишкевич, пояснює домінування драматичного роду в еміграційній літературі розглядуваного періоду [262, с. 16]). Атмосфера творчості зумовлювалася, крім свідомого «окультурення побуту», про що дбали коменданти таборів [791, с. 23–24], відчуттям часового і просторового «провисання», невизначеності статусу «переміщеної особи», ситуаційної заборони на минуле і непередбачуваності майбутнього. «Мешкати взагалі за тієї епохи, – згадує І. Костецький, – це було відчувати, мабуть, те, що відчуває стовпник, стоявши на вершку колони однією ногою на площині, яка дорівнює якраз його ступні, тільки що без головної якості стовпника: віри в майбутнє» [368, с. 116]. І далі: «У такого роду побуті, що видається просто чудернацьким, у самій його природі автоматично закладена можливість пробиватися до свідомості оточення так, що рано або пізно... утворюється ясність щодо мети й глузду всіх цих вибриків» [368, с. 127–128]. Екзистенційна відірваність від батьківщини, мовної домівки – і взагалі будь-якої домівки – сприймалася як дещо «очуднена», ірраціональна і багата можливостями: «Нормальні речі втрачали значення, а ненормальні набирали змісту і ставали нормою життя. Ми жили, немов завислі в повітрі, головами вниз. І це було чудове відчуття» [86, с. 29]. Однією з таких «ірреальних» можливостей була ідея культурно-інтелектуального реваншу, що постала в межах Мистецького Українського Руху (як концепція органічного стилю [797, с. 173–180]) і в межах ініціативної групи «Хорс». Культурний сплеск у колах літературної еміграції народницьки орієнтованого «Дозвілля» в період 1945–1949 рр., на чому зосереджує увагу І. Качуровський, не засвідчив появи ані концептуального художнього напрямку, ані літературної групи, оскільки переважна більшість учасників не мала безпосереднього стосунку до мистецтва слова («У зв'язку із розвозом емігрантів по заокеанських країнах цей вищезгаданий спалах не розгорівся, а згас: порвалися безпосередні зв'язки, не стало вже вільного часу... зменшилося загальне зацікавлення українською книжкою...») [318, с. 130] і згодом, після переїзду до Америки, Австралії, Аргентини та інших країн покинула «поле літературної праці» [630, с. 151].

Ситуація ДіПі таборів почасти була праобразом-передбаченням майбутнього «українського гетто» в Німеччині, Північній та Південній Америці – українства як замкненої в собі спільноти, що, боячись втратити ідентичність, оминає шляхи інтеграції в інокультурний контекст. Учасник літературного життя в еміграції 1950-х – 1960-х рр. Р. Струць зауважує з цього приводу: «...Внутрішньо мало хто з нас вийшов з вузького гетто. Це все поруч із розмовами і промовами про Європу, нашу приналежність до неї... Безумовно слабким аспектом цього явища було те, що ми не спромоглися увійти у культурний чи політичний простір тих країн, де ми опинилися» [702, с. 3]. Причиною подібного культурного анабіозу згаданий дослідник вважає інстинкт самозбереження нації. Натомість І. Кошелівець неспроможність до культурної інтеграції пояснює провінціалізмом її представників: «Я знав одного хвильовиста, – пише він, – який, і опинившись на еміграції, чесно вигукував гасло свого вчителя: «Дайош Європу!», не помітивши того, що Європа стояла перед ним і готова була віддатися йому без опору, але він її не брав, не перестаючи волати: «Дайош Європу!». Такі бувають парадокси: хвильовист, проживши майже сорок років у центрі ніби жаданої ним Європи, до скону лишився провінціалом» [382, с. 23].

Ординарність стильової концепції Мистецького Українського Руху, розробленої Ю. Шерехом, попри декларовану елітарність літературного угруповання, лише віддзеркалювала ординарність мистецьких намірів письменницької інгрупи, загалом українського гетто літераторів, – на тлі розмаїтої, багатої на експеримент європейської культури ХХ століття. Рівень виживання цієї інгрупи, травмованої радянським режимом і злигоднями війни, безпосередньо залежав від стабільних, доцентрових тенденцій, які в українській спільноті обов'язково включали статичні комплекси уявлень: «своє» – «чуже», «органічне» – «європейське», – ускладнених релігійним патосом і граничним індивідуалізмом учасників. Суспільні стереотипи «українського гетто» передбачали закам'яніння канонів (літературних і, ширше, естетичних) і природне відштовхування інноваційних напрямів розвитку, на які «українське середовище майже не реагувало [протягом 1950-х – 1980-х рр.] й у висліді стало громадою, в якій панівни-

ми являються «фольклорні вартості» [483, с. 32]. «Підкорити Європу» означало, у першу чергу, діалог, тобто заміну домівки свого існування – мови, яка для українських літераторів була більше ніж матеріалом творчості. Усвідомлення потреби такого вибору лише згодом прийшло до І. Костецького (у 1970-х рр. він написав серію радіоп'єс німецькою мовою), якого також можемо зарахувати до покоління Другої світової війни, і більш органічно відкрилося молодшому поколінню емігрантів – представникам Нью-Йоркської групи (особливо у творчості Е. Андіївської). Але можливість культурного реваншу – шляхом мовної інтеграції – вже була втрачена.

Від 1947-го до осені 1951 р., якщо вірити свідченню І. Костецького, «...у Фюріхшуле зачавшись, у Міттенвальді визрівши, був повнотою готовий вийти на люди новий літературно-мистецький напрям... Цей напрям, з його повнотілою субстанцією, цілеспрямованим рухом і хистом відкритого слова, відтиснув би з шляху закордонної української літератури усе, що тоді на ньому з більшим або меншим правом борсалось, і вплинув би на її долю так, що, приміром, Нью-Йоркська група мала б зовсім інакшу передісторію, геть відмінні точки відштовхування... Якби на той час задумане й у собі вже здійснене розгорталось і назовні у потрібній континуації, крок за кроком, рік за роком, озброєне усім арсеналом засобів... у світовій літературі, уперше за її історії, утворилось би нове поняття: література українська» [368, с. 126]. І далі: ««Перед заслоною бога і людей» стосується хронологічно до часу, коли ні про яких Беккетів, Йонесків, Адамових не то що чутки, а й гадки не було. Що з ними та когортами їхніх епігонів і взагалі подібних авторів покривається поняття модерної літератури, то це виключно тому, що вони заповнили повоєнну порожнечу...» [368, с. 126]. З огляду на те, що цитована стаття І. Костецького була написана 1975 р., можна запідозрити автора у свідомому продукуванні «альтернативної історії» літератури – з метою згаданого культурного реваншу (передусім у взаємовідношенні творчих потенціалів «Хорсу» і нью-йоркців), адже відоме упереджене ставлення цього письменника до молодого покоління, загалом індивідуентного щодо метрівської позиції І. Костецького [365, с. 97], [86, с. 96–98].

Водночас не можемо повністю ігнорувати ретроспективний огляд І. Костецького, враховуючи його особне, майже відрубне, становище в літературі еміграції і взагалі – у літературному дискурсі другої половини ХХ ст. Як слушно значить Г. Грабович, «у своєму контексті Костецький, будучи нігілістом в очах традиціоналістів, насправді був *протеїчним творцем*, нібито стихійним, а по суті програмовим експериментатором у поезії, прозі й драмі, критиком, перекладачем, видавцем і постійним організатором і водночас провокатором українського літературного життя» (курсив мій. – А. Б.) [171, с. 28].

Побутове життя Ігоря Костецького було сповнене театральності. Ю. Шерех наголошує на влучності порівняння письменника з *розкішним леопардом*, даного В. Баркою: «...Костецький не тільки був такий, як оце тут змальовано, а й стилізував себе під такого. Не дурно одним з його фахів було акторство. Його парадоксальність полягала в тому, що він віддавався своїм пристрастям безоглядно, але, роблячи це, він *грав пристрасті й себе. Леопард, що грав леопарда*, – комбінація, яка ледве чи існує в зоології» (курсив мій. – А. Б.) [791, с. 25]. Як приватне, так і публічне життя Костецького відзначалося невситимістю й конфліктністю. Той таки Шерех – з віддалі часу – вбачає прямий зв'язок між заголоженістю (в т. ч. сексуальною) і творчою активністю цього письменника [791, с. 24].

«Удавання із себе» (за Ю. Шерехом) або свідомо театралізація життя могла викликати тільки страх і нерозуміння у нелітературного загалу. Подібний випадок, який сьогодні можемо з повним правом назвати першим українським перформансом, описує сам Костецький. Йдеться про театралізоване дійство у приватному помешканні у Фюріхшуле, яке перейшло в акт реабілітації художника Е. Козака (учня О. Новаківського і колишнього учасника АНУМ [328, с. 122]) від власної творчої інгенції, втіленої у кітчі. Для унаочнення характерної для «відкритого мистецтва» процесуальності мусимо навести досить великий фрагмент тексту, який, на наш погляд, також має художню вартість: «Від певної миті на цю картину все частіше й частіше кидано погляди. Дедалі наполегливіше вихваляли усі маестро пензля. Чи знають присутні його «Січ», запитував один

і кидав погляд на картину на стіні. Авжеж, казав другий, знаменита річ, а от чи відомі товариству його ілюстрації до пісень, і теж зиркав на стіну. А карикатури, вигукував третій, уже не спускаючи ока з стіни, карикатури у «Комарі», але й пізніші, повоенні! Блискучий майстер, були усі однозгідні, усім майстрам майстер.

З таким не осоромишся, мовив один, ставлявши повільно на стіл ослона. Тож не осоромимося, була загальна думка усіх. Не осоромимося, ні, – сказав наступний та й ступив ногою на ослі.

А вже як він чи хтось ще інший картину смикнув, і вона легко відділилась од стіни, і замаяла у руці – усім стадо до кінця ясно, що кожен мав на увазі, вихвалявши майстра. Похвали були абсолютно щирі. Картина зо стіни, зрештою – шматок глянеованого паперу, – полетіла у вікно і, легко розвіваючись (усі стежили з вікна), почала помаленьку осідати на землю. Було воно на котромусь поверсі.

Щоправда за хвилину вирішили, що все ж таки, може, варт картину знайти і принести назад. Один збіг наниз, походив попід муром і, о щастя, знайшов. Тоді ввійшло у дію вже чисто спортове: майстра реабілітували від нього самого тим, що заходилися змагатись, хто краще кине і хто краще знайде – тобто, хто найдосконаліше релятивізує те, що обтяжувало його славу. Так і робили. Кидали поодинці або удвох картину в вікно з наймовілішими винаходами поштовхнути її до лету, а хтось один щоразу збігав наниз, шукав і, о диво, знаходив» [368, с. 122].

Імпровізоване дійство з промовлянням дванадцятьма мовами і вистукуванням на горщику, яке перейшло в сакральний акт «очищення», було органічним складником «удавання», акторства (про яке пише Ю. Шерех) – одним з векторів «відкритого мистецтва», що веде свою генеалогію з дадаїстських і футуристичних публічних акцій і набуває масової популярності у 1950-х – 1960-х роках [230; 277]. «Відкрите мистецтво» реалізує потяг перетворити замкнений у собі твір (вербальний або візуальний) у «ситуацію», що передбачає вихід «з музейних залів та майстерень на вулицю і злиття з оточуючим життям», а також розробку на цих засадах нової суспільної свідомості [53, с. 149]. Жанри «відкритого мистецтва» – перформанс, гепенінг, акція – протягом 1940-х – 1950-х рр. лише формувалися, захо-

чвані повоснім сплеском сюрреалізму в живопису й театрі. Відомо, що сюрреалістичне розуміння твору як принципово невіддільного від процесу творення, самої дії, «творчого жесту», усвідомлення картини і тексту як матеріальної реалізації цього жесту, властивості того, чим він був [738, с. 336], вже містило зародок масового дійства – містико-спіритуалістичного (в період постановки проблеми «автоматичного письма»), апітаційно-революційного (під час зацікавлення марксизмом), – тобто театралізованої акції як складника артистичного побуту сюрреалістів.

Акт деканонізації, що перетворився на відкрите дійство, в якому сценою була «очуднена» дійсність ДіПі, а виконавцями – митці нового літературного покоління, був явищем, що відсилало до виступів російських футуристів, шевченкоборства В. Гнедова і М. Семенка. В історичному ряду таке повернення «вспак», всупереч загальному смакові, який ототожнив малюнок художника з іконою (це підтверджує Б. Бойчук своїми «Споминами...» [86, с. 121], переповідаючи і тим самим «викривляючи» сцену у Фюріхшуле), було предтечею згаданих «відкритих» акцій.

Плекання творчої інакшості, властиве Костецькому – «актору» і письменникові, було характерною ознакою й Зіновія Бережана, який в період ДіПі носив брезентового плаща, чоботи, мав вуса, бачки і «гривку», – знакові для майбутньої молодіжної моди 1960-х ознаки нонконформістського стилю [368, с. 115]. Дендізм Бережана також був компонентом «театрального», що застерігав Ю. Шереха і М. Глобенка [368, с. 115], не кажучи вже про нелітературне, далеке від рефлексій, оточення таборів «переміщених осіб». Саме дендізм – як «етика і техніка» [43, с. 395] – дозволяв вирізнятися з маси, відсилаючи до індивідуальної неповторності одиниці, і водночас услизати від надмірної уваги («картонний» вицвілий плащ для напіводягненого і голодного загалу «діпістів» був звичним явищем). Вестиментарний знак (босий поет Барка у Сентралпарку [368, с. 128]) міг, на думку І. Костецького, виконати роль етичного виклику буржуазному суспільству (тобто Барка міг і мусив випередити «Зойк» А. Гінзберга, презентувавши своє убозтво як компонент стилю...).

2.1.1. Модель сюрреалізму в тандемі І. Костецький – З. Бережан

Естетична концепція Костецького, очевидно, мала окреслені риси ще наприкінці 1940-х років. По-перше, саме тоді були написані такі художні твори, як «Ціна людської назви» і «Боже-ознаками сюрреалістичної техніки, складні, полістилістичні п'єси «Спокуси несвятого Антона» (1945–1946), «Близнята ще зустрінуться», «Відбулося за вісім хвилин» (1947), «Дійство про велику людину» (1948). Тобто тексти, що засвідчують нову якість експерименту – у контексті здобутків національної літератури. (Якщо вірити автору, від 1930-х до кінця 1940-х він також працював над творами «Історія ченця Гайнріха» [370, с. 4] і тетралогією «Людина без чару», на яку покладав велику надію як на «книгу сторіччя» [678, с. 35]). По-друге, в цей період І. Костецький як редактор, працюючи над часописом «Хорс», що був предтечею видань «На горі» [385, с. 53], вже мав чіткі критерії нового *естетичного взірця*. В журналі «українське мало поєднуватися з чужинецьким, усесвітнім – концепція, якої українська еміграція тоді зовсім не була спроможна сприйняти» [791, с. 138]. Орієнтиром були не просто елітарні твори, але принципово не-реалістичні. Відповідно до цих критеріїв редактор «Хорсу» дозволяв собі, за свідченням Ю. Шереха, «виправляти» чужі тексти: «... Костецький не без гордості казав своїм знайомим [після «редагування» твору А. Галана], що автор має бути вдячним, бо тепер він міг бачити, що таке література, а що таке доморобний примітив» [791, с. 138]. Спогад Ю. Шереха надзвичайно промовистий: «переписування»-виправлення чужого твору, як і пропозиції Т. Осьмаччі перекладати Шекспіра (за гроші Костецького), відповідає символічній боротьбі з українським літературним каноном, що в 1960-х рр. буде підсилене прямим протистоянням також канону мовному (йдеться про скандальну статтю «Мій Юрій Клен» [373]). На жаль, дослідникові недоступні записники І. Костецького кінця 1940-х рр. і маніфестографія (якщо вона існує), а лише «реконструкція» літературного образу З. Бережана і літературного побуту цього періоду з часової відстані у тридцять років.

Сюрреалізм такого типу народився у точці перетину двох світоглядів, зорієнтованих на подібний мовний образ світу, тобто «однакове відчуття завдань, які має вислів у відношенні до дословесного середовища» [368, с. 125], тотожне розуміння «відкритого слова», що «являє собою постійне становлення» [368, с. 125]. Розмірковуючи над мовленнєвою практикою, Костецький відтворює зразки «автоматичного письма» на взірці «Магнітних полів» – колективного твору А. Бретона і Ф. Супо (можливо, за цією аналогією «тандему» і «розбудовано» літературний образ рівноправного учасника сюрреалістичних акцій – З. Бережана?). Водночас (і паралельно до автоматичних зразків) відбувається пошук «відкритого слова», яке виявляє тісний генетичний зв'язок з мовленнєвою практикою раннього футуризму в аспекті винаходу «самовитого слова», «зауму», концептуально обґрунтованого у російському формалізмі [807; 825]. Тобто для письменника (згодом і для теоретика) існують два рівноправних засоби трансляції ірреального у реальному: деформація слова (««Враження кошмару» в поєднанні непоєднуваного можна досягати відповідним «кошмаром» самих слів та словосполук» [368, с. 161]) і власне сюрреалістичне «автоматичне письмо» («Можна [досягти цього] й інакше. Найнейтральнішими словами – отже: мовою як тільки технічним фактором...» [368, с. 161]).

І Костецький, і Бережан послуговуються на практиці обома засобами. Так, заумне слово у творах Костецького може виконувати роль семантичного осердя, – це слово «камбрбум» у якості «пакувального матеріалу» (термін Костецького) для наповнення будь-яким смислом в оповіданні «Божественна лжа» [364, с. 131–132], нісенітниця «кобридень» у творі «Шість ліхтарів і сьомий місяць» [379, с. 142] у ролі психологічного повороту. Заум також виконує функцію каналу в «паралельну реальність» – в оповіданнях «Ціна людської назви», «Тобі належить цілий світ» і п'єсі «Дійство про велику людину» (детально розглянуто дослідниками [263; 265; 487; 697]). Подібну функцію може виконувати і «автоматичне письмо» (напр., у пізнішому оповіданні «Гуга, Гога і Гіго» воно служить сюжетному «прискоренню»: щоби не вдаватися до переповідання, автор наводить зразок типового мовлення персонажа – «Не так

і не в тому. Мимо. Ще є в роззявленому. Мамо. А в печач розжевроного. Мемо. Наталіє, колос, катастрофа. Я поза жахом буття. Утю. Утютю» [367, с. 5]).

У З. Бережана домінує власне «автоматичне письмо» (див. [63]), подеколи зустрічаємо колізію паралельного існування смислів, одночасного спустошення-наповнення слова (напр., доведене до автоматизму слово в якості заумного – «щасливі», «дурні» протистоїть «знайденому об'єкту» сюрреалізму – чударнацькому прізвищу Богожук) [62; 64].

При цьому не варто забувати також про естетичне задоволення від ігрового моменту, активованого зверненням до дословесної тканини мови. Адже «творчість у розумінні творення нових сполучень... має самостійну цінність, незалежно від тієї практичної мети, яку це глосемосполучення могло б виконувати» [825, с. 12] і первісна мета заумної творчості – задоволення від мовлення як такого: «Може бути, що саме в артикуляційній стороні, у своєрідному танці органів мовлення і полягає більша частка задоволення, що дає поезія» [807, с. 24]. Потяг митця до мовленнєвого задоволення, на думку В. Шкловського, змагається зі страхом перед забороненим культурною традицією, незрозумілим реципієнтові і незбагненим для поета. Відтак, поет-експериментатор мови рідко усвідомлює, тим більше теоретично обґрунтовує, свій мовленнєвий винахід. Прикладом, що підтверджує цю думку, може бути лірична практика І. Северяніна і В. Хлебнікова (оскільки теоретичні пошуки останнього лишились хоч не безплідними, але бездоказовими для традиційного мовознавства). Наступне покоління «заумників» («Орден заумників DSO» А. В. Туфанова, згодом ОБЭРИУ [645, с. 9–11]) намагалось віднайти містичне і натурфілософське обґрунтування зауму, привернувши увагу до процесу комунікації і давши новий поштовх проблемі поетичного підсоння.

Можна припустити, що творчість І. Костецького кінця 1940-х – початку 1950-х рр., яка тільки за першого ознайомлення видається абсурдистською, є генетично спорідненою пошукам російських формалістів і «заумників», з урахуванням паралельного досвіду – передусім німецького і французького авангарду. «Що ж це воно таке? – прохоплюється Костецький у 1975 р. – Футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, графічно-магічний

вірш, усе воно тоді, у сорокових роках, випромінювало привабу вже самим звучанням цих слів. Було в тому прагненні наблизити перерване на початку років тридцятих – сказати далі за Семенка з його «деструкційними» побратимами» [368, с. 160]. Не відомо, чи Семенко згаданий тут як справжній авторитет у царині поетичного експерименту, чи правила гри в «українського письменника» вимагають спиратися на відповідний культурний ряд (Семенко – Аспанфут – деструкція), а не на ближчий – як російському акторові – досвід оберіутів (Костецький міг юнаком застати відгомін скандалу навколо драматичних сценек Д. Хармса і А. Введенського [506; 645]). Дослідникові спокусливіше схилитися до другого припущення. Але, в будь-якому випадку, він матиме справу з концептуальною установкою письменника на радикальний вектор літературного модернізаторства – в однаковій мірі чужий мурівській (Шерехівській) настанові на синтез, запропонований ще М. Хвильовим у 1920-х [797, с. 165], [798, с. 205], спробам реставрації неокласицизму групою «Світання» [796, с. 312–318], не кажучи про традиціоналізм учасників часопису «Дозвілля».

Наприкінці 1940-х рр., як підтверджують художні тексти, і згодом у 1960-х – 1970-х рр., Костецький розглядав згаданий технічний засіб – «оголення прийому» – не як морально та естетично застарілий, а навпаки, як перспективний і навіть екзистенційно необхідний. У 1975 р. він підсумовував із сюрреалістичним патосом: «Вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв'язки: так формулюється по-модерному засіб усякої мистецької дії» [368, с. 161]. І тут же, ніби наперед спростовуючи закид про те, що реді-мейди («готові об'єкти»), винайдені дада і футуристами ще в 1910-х – 1920-х рр., не актуальні: «Так виправдовується, зокрема, факт велосипедного колеса, видобутого з смітника і виставленого на полі дадаїстичної виставки. Так пояснюються й операції з деформуванням слова. Для чого? Щоб повернути увагу до слова, до його внутрішнього складу, до зібраних у ньому дійових елементів, до їхньої прихованої здатності об'явлюватись у нових зв'язках звукового та глуздового» [368, с. 161]. Останнє – деформація мови, як стає видно, не самоціль, а засіб «подолати автоматичність мовлення... відродити мові її роль живого чинника у

взаємненні... щоб мовою касувати відчуження між людиною та річчю, а тим самим між людиною та людиною» [368, с. 161]. Саме цей аспект має на увазі Г. Грабович [171], опонуючи погляду, висловленому С. Павличко, про тотальний нігілізм поодинокі письменника, і водночас акцентуючи на протезмі авторадеміурга – себто на мінливості форм, що оприявнювали естетичний та етичний радикалізм письменника.

Сам Костецький неодноразово наголошував на спокусі творення індивідуального і колективного міфу з абсолютного Ніщо: «Я спроможний вигадати для себе ім'я, його особливу транскрипцію, розписати наперед свій життєпис і вдосконалити його в минулому на власний смак і вподобу. З абсолютного постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром. З прибраним ім'ям і біографією я стаю самотворною індивідуальністю, точнісінько за тим самим законом, за яким невиразна, забита в отару купа людей, прибравши ім'я і зробивши собі історію, стає нацією» [378, с. 120]. Прибрати вигадане ім'я, створити «міф» про «розкішного леопарда» і жити вигадкою було стилем існування Костецького. Більше того, з біографічного міфу він спромігся, як митець, спроектувати колективний – завдяки експресіоністичному гротеску і гігантизму. Індивідуальний вибір Костецького (нації, мови) позначений театральністю і править за факт художнього осмислення, щонові реконструкції та міксування у творчості. Герої Костецького, здійснюючи «стрибок» з одного психічного стану або плану дійсності в інший (за допомогою дельартівської маски чи перевдягання, через фізичний струс, психічну недугу, сон або через «передслово» камбрбум), сприймають «новий» світ як належний, так, як людина звикла сприймати сновидіння під час сну. І спокусливі інтерпретації людини Костецького з точки зору «травми народження» або «драми називання», до яких вдаються резонери-коментатори драматичної дії, є оболонками услизаючої реальності, чинної лише у своєму тут-триванні (житті-як-сну). Якщо повернутися до спогадів Костецького, дійсність таборів ДіПі була сповнена ірреально-сновидного: «Воно було ніякою мірою не те, що звичайно зветься ілюзіями. Не було воно й так званим творенням другої дійсності. Це був варіант реальності, наділений усіма рівноправними властивостями поряд з іншими варіантами»

[368, с. 129]. Стереоскопічне бачення множинності варіантів реальності дозволяло Костецькому, перефразовуючи Лесю Українку, створити не драму з ситуації, а ситуацію з драми (російський актор Іван Мерзляков як український драматург Ігор Костецький), інверсуючи модерністський міф. Отже, якщо життєві долі багатьох митців модернізму постають «конкретним втіленням метафори зламу» [380, с. 11], то І. Костецький спромігся на моделювання реальності – через навіювання, заговляння, називання, – загалом активні принципи сюрреалістичного процесу креації.

2.1.2. Драматургічний експеримент

Л. Залеська-Онишкевич першою порушила проблему елементів неоавангарду в драматургії І. Костецького. Спираючись на порівняльний аналіз, дослідниця спробувала визначити основні риси неоавангарду в повоєнній драмі і, відповідно, такі рівні інновації: з огляду на теми (інтертекстуальність, полікурсність зображення, анонімність героя, мотив онтологічної самотності, деканонізація історії, циклічність часу, ірреальність), з огляду на засоби і стиль (суміш стилів, іронія і пародія, деканонізація мови, колаж, повернення до коріння драми) [263, с. 75–78]. Оминаючи проблему недоречного ототожнення неоавангарду і постмодернізму, необхідно акцентувати: дослідниця спостерегла чи не найвагомішу ознаку творчості Костецького – полістилістичний підхід, що можемо простежити на всіх рівнях тексту.

Полістилістика, на відміну від еkleктики, є свідомим міксуванням-обігруванням літературних форм з метою відживлення їх внутрішнього змісту в новій структурній єдності. Будучи не «технікою», але авторською позицією (або, ширше, – методом), вона передбачає цілісний світогляд, високий культурний рівень автора і тонке відчуття естетичної міри. Полімерія художніх ресурсів у цьому випадку необмежена. Останнє споріднює поняття «полістилістика» і «постмодерність», втім, полістилістика, очевидно, ближча до «сецесійного» і «необарокового» світогляду – з домінуючими іронічно-пародійними модусами.

Розглядаючи драматургічні й прозові твори І. Костецького (які, до речі, можуть взаємоконвертуватися, адже прозові най-

частіше містять у своїй структурі драматургічну модель [171; 697]), дослідники акцентували на принциповій новизні проблеми комунікації між людьми [265, с. 13–14], що постала у творчості цього письменника. Проблема комунікації у найширшому розумінні: від стосунків між суб'єктом і об'єктом (індивідуальними «правдами» про світ), примарним і реальним «я», стосунків між ідіолектами, мовами – до аспекту самоспостереження дискурсу (у драматургії це наголос на деконструкції самого процесу виробництва театральних вистав, оголення прийому сценічності, характерні для постмодернізму [34], с. 413); у прозі – відсування референційних моделей на маргінес новелістичного дискурсу за умови актуалізації різнотипних нарацій). У постановці такого типу проблематики І. Костецький, справді, випередив у часі Е. Йонеско з п'єсою «Голомоза співачка» (1950) і С. Беккета з драматичним твором «Чекаючи на Годо» (1952). Втім, згадані тексти стали органічним складником європейської абсурдистської драматургії, в той час як експериментальні твори Костецького в більшості не були зрозумілі українському загалу – єдиному загалові, якому вони, написані українською, були доступні. Рефлексуючи над синхронічністю творчих пошуків Костецького 1940-х – 1950-х рр. і шкодуючи з приводу «непроникання української літератури у світову» [368, с. 126], необхідно зробити застереження: тепер уже не дискразія «циклів української культури порівняно із загальноєвропейською перспективою» [571, с. 9] була причиною відсутності українського голосу в європейському літературному дискурсі ХХ ст., але політична [670, с. 45] і мовна відсутність українців. Наразі привертає увагу передусім аспект естетичної готовності читача до сприйняття авангардистського експерименту.

Ситуацію непорозуміння автора і читача, недооцінювання творчої новизни переживав і Е. Йонеско: «... Авангардистські твори, метою яких... є прагнення знову віднайти, висловити призабуту істину – і разом з тим по-новому, неактуально включити її до актуального, – при своїй появі мусять бути незрозумілі більшості людей. Отже, вони не загальнодоступні. Але це в жодному разі не підриває їх значущості» [307, с. 133], – пише драматург, тут же наголошуючи на виникненні естетич-

ної потреби, абсолютної необхідності духу у створенні «театру пошуків, театру лабораторного, авангардистського» [307, с. 133]. У ситуації живучості логоцентристських устремлінь громади повоєнного періоду (громади, що поступово перетворювалась у гетто), театральні пошуки Костецького були приречені на лабораторне існування – в буквальному розумінні. Активні спроби повернути Костецького літературному контексту – драмі абсурду і постмодернізму, тим самим ніби «вирівнявши» еміграційний літературний дискурс і логіку постанови молодого письменницького покоління, – це спроби довести передусім «тяглість української культури взагалі» [262, с. 28]. Але така реставрація, навіть з благородною метою взаємоузгодження літературних «колій» (термін Г. Костюка), суттєво деформує неповторний історичний колорит конкретного художнього явища (драматургії Костецького), нівелюючи проблему відношення повоєнного (лабораторного) авангарду до «культурного тла» і традиції.

Здається, цілком логічно, знявши питання дискразії, одразу перейти до рис постмодернізму у творчості І. Костецького, випустивши аспект глибокого розриву-опозиції між «лабораторією» цього письменника і логоцентристським «культурним тлом» еміграційного літературного дискурсу. Так ми вчергове підходимо до питання ракурсу дослідницького спостереження при вивченні авангарду. Інтроспекційне бачення – з точки зору традиції, в якій літературна «тяглість» забезпечується передусім національною ідентичністю, вираженою через «канон» [66], с. 42] – відторгатиме Костецького як радикального експериментатора, епатажного, нонконформного, тобто типового представника «лівого мистецтва». Інший результат матимемо при зосередженні у площині західноєвропейського й американського літературного дискурсу кінця 1940-х рр., в якому відбувається черговий сплеск зацікавлення сюрреалізмом і, на тлі відрази до політичних інтенцій екзистенціалістів, поступове формування контркультури, театру абсурду, бітнікїзму і руху гіппі, – які і підготували психологічний і культурний ґрунт для постмодерністської естетики, у виразивши розкол між «свідомо винятковим «високим» модернізмом та історичним авангардом», що ставив під сумнів самодостатність високої культури [42, с. 327]. У такому контексті становлення постмодерної естетики драма-

тургія Костецького постає явищем, «затиснутим» між сюрреалістичним «Театром Альфреда Жаррі» під керівництвом А. Арто (з його пошуками «приголомшливого образу» і розробкою проблематики «метафізичного театру» [612, с. 200–201]), сюрреалістичними п'єсами спадкоємного щодо Арто А. Адамова (з мотивацією «великої гри подібностей і різниць», «присутності й ексцесу» і концепцією «заново винайденого часу» [9, с. 153]), експериментом відчуження епічного театру Б. Брехта (з посиленою увагою до сценічної умовності, новою функцією кіно і музики в структурі п'єси [784, с. 43–46]), – це з одного боку. А з іншого боку, – абсурдистськими п'єсами 1940-х – 1950-х рр. Е. Йонеско, С. Беккета, Г. Пінтера. Взаємодія між континентом довоєнного театрального авангарду, передусім сюрреалістичного типу, та повоєнної «драми абсурду» визначена тривалим життям формалістичної проблематики та концептом ідеологічної ангажованості в історичному авангарді (останнє у повоєнний період формулюється як спротив владним інтенціям і пошук до генерування антиутопій [674, с. 183]). Якщо ж врахувати інкорпорованість молодого Івана Мерзлякова у театральне життя і поглиблення проблематики російського формалізму: проблеми літературного побуту [372; 373], мистецької індивідуальності [375], осмислення категорії модерності, мистецтва як «подолання матеріалу» [377], – його творчість можна побачити також у парадигмі: Гоголь – Достоевський – Чехов – Хармс... і, меншою мірою, – у зв'язку з драматургією М. Куліша.

Відтак полістилістика І. Костецького – явище європейського неоавангарду, в якому ідеологічний зміст співіснує з відкриттям найсучасніших формальних прийомів, у тому числі інтертекстуальної грайливості. Повертаючись до думки Е. Йонеско, «лабораторний театр» другої половини ХХ ст. вже не претендує на загальне визнання, так як претендував довоєнний авангард, що зумовило виникнення літературних течій і груп. Представники другої хвилі (неоавангарду) здебільшого зосереджені на поодиноких, не-онтологічних, проблемах, покинутих історичним авангардом для політики: на проблемах комунікації, вираження людського «я», на співвідношенні індивідуального і колективного, реального й уявного, що легко спостерегти в драматургії розглядуваного письменника.

Сам Костецький диференціював три найвагоміші здобутки ХХ століття: це «очуднення» і «зсув», запропоновані експресіонізмом; пародія та її деструкційні наслідки – «оголення засобу» і «пакувальний матеріал»; і нове міфологічне мистецтво [377, с. 149–151]. Всі принципи реалізуються у творчості письменника. Перший – на рівні зображення «перехідних станів» (активованій у сюрреалізмі, він знайшов у постмодерністській естетичній термінологічній визначення – «трансгресія»), колажу «планів зображення» і часових моделей, використання прийому «стапів-станцій» (stationsdramatik [765, с. 336]) і своєрідного лексичного і синтаксичного матеріалу (кліше, трафаретні знеособлені фрази, «фахова мова» [102, с. 162–164], [471, с. 229]). Не випадково драматург наголошував: «Себе я виводжу з німецького експресіоністичного театру, передусім з Георга Кайзера і Штернгайма...» [264, с. 134]. Вплив експресіоністичного світогляду можемо спостерегти в інтертекстуальному колориті («Litice» Р. Вайнера [859, с. 40] – «Летіція» І. Костецького [371]), а також у згаданій ідеї автокреації «з абсолютного ніщо» (пор. в Е. Толлера: «Тисячі раз я умирав і сам себе знов породив на світ, аж поки сам задля себе не став матір'ю», – цит. за: [103, с. 69]).

Другий принцип, пародія, – найбільш улюблений для іронічного письменника, проявився, як ми зауважили, на трьох рівнях: «автоматичного письма», зауму (в розумінні пошуку поетичного словообразу [376, с. 61]) і транспозиції. Посилене зацікавлення пародійним зумовлювалось розумінням його вагомості для «опуклості» експерименту: «Щоб забезпечити протяг традиції, треба її перервати, заперечити, пародіювати. Тільки тоді вийде щось нове й сильне. Ніколи наслідуванням, ніколи перемальовуванням» [372, с. 134].

Пародія у творах Костецького виникає не внаслідок «байдужості» до референції як такої (що властиво постмодернізму), але завдяки принциповій націленості. Будь-яка пародія не лише «очуднює», але й ангажує, тобто створює «можливості для повного переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено... дає явищу черговий старт, відроджує його несподіваним робом» [377, с. 149–150]. Беручи до уваги диференціацію між пародією і пастишем, запропоновану

Сюрреалізм: дві версії. дві епохи

Ф. Джеймсоном («пастиш, як і пародія, – це імітація якогось конкретного або унікального стилю, носіння стилістичної мас-ки, мовлення мертвою мовою: але це нейтральна практика мімікрії, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без того ще прихованого почуття, ніби існує щось нормальне, супроти чого те, що імітується, виглядає досить комічним» [749, с. 201]), недоречно широку інтертекстуальність творів І. Костецького вважати ознакою постмодерністської естетики.

Крім мовного рівня, пародія у творах Костецького проявляється на рівні жанру, алюзії і цитації (в тому числі автоцитації). Якщо принагідно порівняти з аналогічним явищем у драмі абсурду (напр., у «Голомозій співакці» Йонеско), помітимо, що в останній пародія має більш гострий, полемічний характер. Адже колізія знецінювання уявлень (які транслює мова) у Йонеско напряму пов'язана з буржуазністю культури, з комерціалізацією виробництва ідеології та культури в капіталістичному суспільстві. Спостереження цього процесу характерно і для ліворадикальної свідомості 1960-х – 1970-х рр. [550, с. 101]. За висловом самого Йонеско, «авангард не може подобатися ані правим, ані лівим, оскільки він антибуржуазний. Застиглі суспільства або суспільства, які починають застигати, не можуть його допустити» [308, с. 139]. Антибуржуазність як етико-естетичний примат авангарду (історичного і повоєнного, включно з рухом «невдоволеної молоді» [212; 309; 514; 524]) не притаманна Костецькому. Природа його «антицінностей» [550, с. 97] зумисне антитрадиціоналістична, тобто об'єкт його пародії – поступова канонізація, застигання форм у мистецтві, ідеології, суспільному житті української громади в еміграції. Це забезпечує творчості Костецького осібне місце в європейському неоавангарді. «Пом'якшений» антитрадиціоналізм постає внаслідок компромісу між *теоретичним* (структуральним) *розумінням* стилю (як результату якісного відношення між «експериментом» і «шаблоном» – див. [376, с. 74]) і *практичними потребами* митця радикалізувати й прискорити художній розвиток національної літератури.

Пародія була застосована І. Костецьким також у «сирових сонетах», що презентували план імовірного сонету [369, с. 4].

своєрідний «пакувальний матеріал», гроно шаблонів політема-тичного характеру, які могли наповнюватися відповідним змістом. Не важко помітити, що «сирові сонети» пародіюють сам процес модерністської творчості, тобто серйозне ставлення до канонічних віршових форм і до сакральної у модернізмі «майстерності поета». Оголення структури дало змогу авторові продемонструвати ряд стилів у «чистому вигляді» (як дозволяє пародія): футуризм («У формі крил», «Урбаністичне»), неоромантизм (диптих «Війна», «Доба конкістадорів», «Служіння дамі»), абсурдизм оберіутів («Таблиця: підеш туди – –», «Лекція зоології»), конкретизм («Я і ти»), неокласицизм («Смерть Цезаря»), шаблон релігійної лірики («Тома Аквінський») та ін. [369, с. 4–11].

Щодо транспозиції, зацікавлюють свідчення дружини письменника Е. Коттмаєр, яка, працюючи над експериментальними перекладами Т. Шевченка німецькою мовою, звернулася до естетичних відкриттів... М. Семенка, М. Бажана, П. Тичини і В. Барки, застосовуючи принципи перекладу Езри Паунда, «який транспонував клясичну греку [твір Софокла] на наймодернішу американщину, включно з нью-йоркським «сленгом» [678, с. 33]. До такої транспозиції вдається і Костецький, перекладаючи «Гамлета» [95, с. 15], адже «працювавши над чужим твором, ти вигадуєш не його, а лиш спосіб його виявити, подати його як гарно змайстровану іншою рукою річ» [678, с. 36]. Відтак у фрагментах з «Гамлета» знаходимо такий спосіб «виявлення» тексту як гра з мовними контекстами – з метою утворення «словесних відстаней» і «учуднення» оригіналу [376, с. 80] (див. монолог Гамлета [366, с. 62–63]). Ставлення до тексту (оригінального і перекладного) як до речі з особливою структурою є свідомим розвитком засад формалізму і функціоналізму 1920-х років, розвитком плідним і конструктивним, про що свідчать историко-літературні і теоретичні праці І. Костецького, дотепер належним чином не вивчені. Зокрема одним з таких перспективних векторів була його робота над проблемою автентичності стилю і відношення між індивідуальним стилем і контекстом [374; 376; 372; 678].

Міфологічне мистецтво, заанонсоване письменником як підпорядковане служінню релігійно-міфологічному світогляду

людства, є багатообіцяючим для відновлення взаєморозуміння і рівноваги у світі, для глибшого осмислення мови і комунікації. У контексті художнього твору міфологічне постає ще більш вагомим, аніж пародія, засобом «об'єктивізації явища» [377, с. 150]. За рахунок звернення до міфологічних компонентів І. Костецький розбудовує образ героя драматургічних творів, який максимально віддалений від «спустошеного героя» драми абсурду. Це герой-інтрига, «омовлений», зітканий з чужих уявлень («Близнята ще зустрінуться», «Летіція»), або герой-«чупе-радло», що не знає своєї внутрішньої сутності і якому дається шанс створити власну міфологію («Відбулося за вісім хвилин», «Дійство про велику людину»). Від абсолютного ніщо – до деміурга, – такий ланцюжок «виявлення» героя. Важко і навіть неможливо говорити при цьому про «абсурдизм» і жанр антип'єси – на зразок «Уроку» Е. Йонеско. Адже враховуючи синхроністичний європейський досвід, будучи занурений в саму товщу європейського повоєнного експерименту, Ігор Костецький схилявся до *автентичного полістилістичного письма*, близького необароковому [263, с. 80], до авторського рішення проблеми комунікації, в тому числі на теоретичному рівні – під ракурсом модного тоді структуралізму. Звідси – один крок Костецького-драматурга до критики «великих наративів», які претендують на остаточну істину, і логоцентризму взагалі, що стане характерною ознакою постмодерністської філософії (зокрема в роботах Деррида і Ліотара). Посилена, дослідно-лабораторна, увага до всіх рівнів матеріального виявлення тексту допомагала Костецькому уникати найнебезпечніших тенденцій, властивих багатьом українським літераторам: похапливості у написанні, повної «зрозумілості» твору (ці риси були, на думку автора, притаманні п'єсі «Близнята ще зустрінуться», саме тому він хотів переробити її [678, с. 35]), а також – пересказаності й дослівності. «[У нас] давня звичка до дослівності знечудила читацькі нерви. Нерви стали невразливі на будь-що інакше поза дослівністю» [678, с. 41], – у цьому розумінні І. Костецький підходить до проблеми інтенсивного письма, яка непокоїла у свій час і В. Стуса [203].

2.2 Нью-йоркська група і проблема сюрреалізму

Розпилення провідних стилів, поступове віддалення їх від історичного центру, географічно і хронологічно, стимулює виникнення явища моди і стилізації. Останнє характеризується штучністю, а відтак зручно надається до користування – за певних технічних вмінь. І хоч подібна вульгарно прагматична термінологія, на перший погляд, неправомірна стосовно мистецтва слова, стилізація та комерціалізація в епоху «технічного відтворення мистецтва» (В. Беньямін [59]) ідуть поруч. Прикладом служить історія сюрреалізму, який деякі дослідники вважають останнім з провідних стилів [87; 792]. В міру формування основних теоретико-практичних концептів і методів («автоматичне письмо», «об'єктивний випадок», «чорний гумор») і в міру децентрації руху (виникнення сюрреалістичних об'єднань у Центральній Європі й за межами континенту) відбувалося своєрідне «розрідження» ідеї і, відповідно, сюрреалістичного способу життя. (Останнє, *façon de vivre*, є вагомим чинником художнього та ідеологічного руху, яким виступає авангард).

Особливо показовим видається процес віддалення від сюрреалістичного *façon de vivre* і наближення до сюрреалістичної стилізації на матеріалі поетичної творчості представників Нью-йоркської групи. Аполітизм і установка на «модерність», що об'єднували її учасників [86, с. 36–50], були прямою відповіддю молодого спраглого покоління на неоавангардні і ранні постмодерні експерименти 1950-х – 1960-х рр. в Європі та Америці. Цікаво спостерегти, що основним стильовим субстратом, у більшості випадків творчості, знову, як за доби історичного авангарду, виступив символізм з домішкою імажизму (вплив Е. Паунда). Водночас варто зробити застереження: нью-йоркці глибоко не цікавилися футуристичними здобутками, адже дискурс двадцятих відторгався ними як надмірно політизований, а через те квазімистецький. Поняття ж «модернізм» (у контексті національної літератури) асоціювалося передусім з малопродуктивною творчістю «деривативних [похідних] модерністів» [718, с. 182], тобто з ранньою, некристалізованою фазою модернізму межі століть [86, с. 39]. Занурення у західноєвропейський та американський літературний процес, особливо завдяки перекладацтву, стимулювало пошук цілком своєрідних (для

української літератури) естетичних взірців: популярної тоді іспаномовної лірики, творчості екзистенціалістів, залишкового (повоєнного) сюрреалізму, театру абсурду, імажизму Паунда, лірики бітників тощо. Подібний контекст і формував відповідні умови для створення «нереферентної (незображальної) лірики» [39, с. 3] нью-йоркців. (Можливо, майбутні компаративні дослідження спроможуться підтвердити їх «похідний» характер, адже, на відміну від раннього модернізму, нью-йоркці з українського канону прагнули залишити тільки «мовну домівку», що дає підстави розглядати їх творчість як «малу літературу» в межах американського повоєнного дискурсу).

У більшій чи меншій мірі учасники групи орієнтувалися на синхронічні не-українські взірці, одним з таких спокусливих взірців був доживаючий віку сюрреалізм (офіційний розпуск групи французьких сюрреалістів відбувся 1969 р., через рік після смерті А. Бретона). Якщо звернемося до сучасної антології «Поети нью-йоркської групи» або до відомої антології «Координати» та осмислимо тексти представників цього літературного об'єднання, то побачимо: всі без винятку поети вдаються до сюрреалістичного «розсосередження», спроби повного розчинення свідомості у несвідомому, що призводить до взаємної деформації світу «снів та ілюзій» і «світу реального» [681, с. 57]. При цьому легко впізнаваним виявляється стиль Е. Андієвської (герметична, статично номінативна лірика) і Ю. Тарнавського (раціоцентрична, близька до мовного пуризму і емоційного надриву А. Гінзберга). Інші поети баланують між ерзац-сюрреалістичним «автоматизмом», символізмом і «мітотворчістю», залишаючи у пам'яті читача розмиті кольорові плями від згаданих провідних стилів.

Безперечно, індивідуальний стиль письменника – явище, яке найчастіше вступає у контрверзію з художнім напрямом (як абстрактно-теоретичною категорією, що необхідна для термінологічної зручності), оскільки, врешті, «стиль – це людина». Водночас існує і доцентрове відношення, адже саме в міру оприявлення тих чи інших стильових компонентів і враховуючи загальний «стильовий контекст», дослідник може говорити про тип інноваційності (розхитування стилетворчих елементів), еkleктизм або полімерію, аморфність або цілісність. Загалом

індивідуальний стиль засвідчує специфіку гетерогенічності [177, с. 37] того чи іншого літературного періоду.

Звернення до сюрреалізму та екзистенціальної філософії більшості учасників групи зацікавлює як явище «розпорошен-ня» стилів, що характерно для повоєнної літератури Європи й Америки, а також як закріплення модерністських аполітичних устремлінь, лише почасті реалізованих у 1920-х, і зняття опозитії «Україна» – «Європа». Працюючи в напрямі інтеграції в європейську культурну спільноту і сприймаючи «як органічні для себе концепції модернізму з його цілковитим звільненням митця від служіння будь-кому» [294, с. 453], більшість нью-йоркців була віддалена від радикального естетичного експерименту (адже критерії радикалізму ускладнилися!). На тлі цілої групи (і в контексті національної літературної традиції) інноваційною, з певними уточненнями, можна вважати творчість Е. Андієвської і Ю. Тарнавського.

2.2.1. «Сюрреалістична серійність» Е. Андієвської

Завдяки розпочатому журналом «Кур'єр Кривбасу» 2004 року як року Емми Андієвської і ретельному добору рідкісних публікацій, присвячених творчості письменниці та мисткині, сьогодні відпадає необхідність доводити незаперечне – органічну спорідненість її художнього стилю сюрреалізмові. Втім, єдина монографія П. Сороки [680] і дисертація С. Водозазької [132] свідчать про актуальність комплексного вивчення літературного і образотворчого доробку Андієвської. Наша увага буде зосереджена довкола низки питань: генези сюрреалістичного бачення, проблеми «оголення» міфологічної структури мислення (на матеріалі новелістики і лірики), а також місця творчості Е. Андієвської в літературному дискурсі другої половини ХХ ст.

Практично кожен дослідник, звернувшись до творчості Е. Андієвської, бодай частково зосереджує увагу на паростках сюрреалістичної візійності в українській літературі ХХ ст. в ліриці Б.-І. Антонича. У такий спосіб проголошується якщо не «стягність традиції», то принаймні регулярна повторюваність стильових принципів, таких як дисформація, спонтанність, що впливають на характер образотворення, і язичницько-пантеїстичне забарвлення національної версії сюрреалізму.

Психологічним підґрунтям Антоничевої лірики, як ми припустили, була колізія роздвоєння індивідуальності – умовно на «денну» і «нічну»; ймовірно, саме в екуменістичному світовідчутті поет знайшов канали вивільнення «надлишкового» психологічного компоненту (в теоретичних дослідженнях сюрреалістів такий компонент найчастіше ототожнений з «бажанням об'єкта» – див. [52]). У випадку Е. Андієвської дослідник не має у розпорядженні інформації про психологічні колізії творення – подібні до ситуацій Б.-І. Антонича, А. Арто, Р. Кревеля, Ф.-Г. Лорки (всі вони мали схильність до маніакально-депресивного стану). Можна хіба що прийняти цікаві зізнання авторки про тотальну «всєядність» у читанні – особливо енциклопедій [23, с. 15], що вплинуло на принцип «каталогізації» об'єктів і станів у ліриці та малярстві. Домінування лірики як сконденсованої словесної енергії (у цьому письменниця поділяє думку Гегеля і Бретона) у творчості Е. Андієвської зумовлене медіумічно-діонісійським типом індивідуальності, що плекався окремими представниками сюрреалізму свідомо – з-поміж них згадаємо принаймні А. Бретона і Ф. Супо – або під дією наркотичних речовин. У повоєнний період французький сюрреалізм знову порушив проблему магічного мистецтва, – подібно до футуристів, які у 1920-х рр. шукали міфологічне коріння свого ідеологічного і художнього руху. Сюрреалістичний експеримент з підсвідомим (спочатку поза досвідом фройдизму, а згодом таки підкріплений практичними досягненнями психоаналізу) інтригував і «втягував» у свою орбіту митців, малопрічетних до організаційного сюрреалістичного ядра. Наприклад, Анаїс Нін, відома як авторка психоаналітичного «Щоденника» і повісті «Будинок інцесту», паралельно працювала також у жанрі сюрреалістичного оповідання і колажу (збірки «Міста в нутроцах», «Колажі»), легко трансформуючи жіночий наратив в «автоматичне письмо». Письменниця ускладнює фабульну конструкцію текстів параболічними «наростами», що надає оповіді казковості й герметичності. На думку Е. Джанг, творчість А. Нін є еволюційною ланкою між Г. Стайн і поколінням бітників [766, с. 9]. Вплив письменниці міг позначитися на оповідній манері ранніх новел Андієвської, у чому не складно переконатися, зіставивши оповідання Нін «Лахмітна пора» [545] і Андієвської «Джалагіта». Не наполягаючи на прямій залежності прози Андієвської від:

сюрреалістичних пошуків А. Нін і враховуючи інноваційність творів останньої в парадигмах: Кафка – Мішо; Тичина – Свідзінський – Антонич; М. Цветаєва – Е. Дікінсон («відкриття» щойно у 1955 р.) [620, с. 43–45], [222, с. 100], варто заакцентувати на психологічній і світоглядній подібності обох представниць пізнього сюрреалізму – зокрема на «всеїдності» сприйняття [22, с. 36], відсутності екзистенційного надриву (властивого більшості «чоловічих» текстів наведених парадигматичних рядів), замилюванні «внутрішніми краєвидами», осмисленні «чудового» і «символічного» як належного компоненту життя (напр., обидві письменниці наголошують на символіці гороскопічного знаку Риб, що знаходить особливе творче рішення у текстах). Елементи «дитинного світосприйняття» [635, с. 121] в оповіданнях обох письменниць створюють необхідні умови для оголення міфологічної структури світогляду людини взагалі.

Лірику і «малу прозу» Е. Андієвської найдоцільніше розглядати поруч з образотворчим доробком (як у більшості випадків «симфонічності»-полігістерства сюрреалістів), що дає змогу спостерегти «подібності синтаксичних засобів у поетиці (еліпси і тире) до формотворчих знадібок у малярстві (округлі форми, чайки)» [96, с. 79], виявити улюблені (повторювані) сюжети і навіть паралелі у часопросторовій організації вербального і візуального текстів. Обидва доробки Андієвської апелюють до наївно дитячого світосприйняття [499, с. 37], в якому уявне, сновидне і реальне, взаємоперетікаючи, утворюють по-своєму впорядкований світ.

«Дитинна мітотворчість» (казковість часопростору, деформація пропорцій і розмірів навколишнього світу, «банальна» рима, різнотипна лексика) у перших двох поетичних збірках Андієвської («Поезії», 1951, і «Народження ідола», 1958) виявляє генетичну залежність від «дитячих віршів» М. Олейнікова і Д. Хармса («В картоплі ангели цибаті / хрупуть, на сонце звівши зад» [18, с. 108]), О. Мандельштама («І мріяв назад...» [18, с. 109], «Ніч хиталась, як трава...» [18, с. 111]), поетики «Столбцов» і «Торжества земледелия» М. Заболоцького («...Горна лип / Виходили з ґрунтів, як спека. / З природи вирізано спокій, / І звірям бракувало лап / Підвестися...» [18, с. 120]). Поруч спостерігаємо і «рیمейки» у стилі Антонича (баладна структура,

домінування рослинно-тваринних компонентів, занурення у «внутрішню форму» фольклорної образності тощо). Символістична сугестія призводить до закономірної деформації семантичних зв'язків і утворення «парадоксальної» метафори («дзьоб би у качки – сім гітар», «в пророків борода – соми», «швіркун вийняв скрипку найтоншим помолом»), які цілком оригінально трансформують оберіутівський мовленнєвий жест (пор. у Хармса: «Все люди бедны. Я тулуп» [760, с. 135], в Олейнікова: «Лампа – ласточка терпенья. / Желудь с веткою высок...» [555, с. 186]).

Зупинимося на проблемі сюрреалістичної дисформації у зрілій ліриці письменниці. Акцентуючи на енергетичному і образотворчому надлишку в живопису й ліриці Андіївської, дослідники знаходять паралелі в мистецтві народного примітиву зацікавлення яким виявляли різні художні напрями у ХХ ст., реабілітуючи «дитинство людства» задля нового переживання «емоційної правдивості» первісного мистецтва. Вплив примітиву на живопис Андіївської (через технічні експерименти, принесені Ф. Леже) безперечний. Деяко складніше з перетопленням народної поетики в ліриці, оскільки основний її ефект постає на зіткненні міфологічно-параболічного [504, с. 12], [346, с. 362–363], [696, с. 79] і мовної креації полісемантичного і нереферентного образу [39]. Через те занадто довільними видаються спроби дослідників встановити логічний зв'язок між сегментом окремої поезії і позалітературним контекстом – напр., з точки зору обраної перспективи [185, с. 169], з огляду на залишки чи «острівці» логічного [680, с. 99], відновлення внутрішньої мотивації (або конвенції) асоціативного ланцюжка – зокрема за рахунок звернення до «внутрішньої форми» символу [39, с. 16–17]. В результаті таких інтерпретацій значно спрощується процесуальна установка сюрреалістичної візії, яка межує з медіумічним осяянням, таємницею, відкритою для одного читача. Подібні випадки інтерпретації сюрреалістичних творів Р. Барт називав «міфологізацією з позицій здорового глузду», що призводить до явища «вторинної мотивації» [44, с. 92–93]. Тож чи варто інтерпретувати образність «Магнітних полів», знаючи про їхню експериментально-психоделічну процесуальну природу?..

Саме процесуальною установкою пояснюється сюжетна по-
вгорованість, своєрідна серійність картин Е. Андієвської, що
мають, водночас, підкреслену внутрішню статичність (відсут-
ність лінійної перспективи, вакуумність, включені в оболонку
об'єкти, обтічні краплеподібні форми) [839]. Екстенсивність
подібної процесуальності [93, с. 9] забезпечує індивідуально-
му стилю цілісність і замкненість, щільну його непроникність
(передусім у ліриці та живопису – як найбільш сконцентрова-
них типах творчості). Претендуючи на повне розчинення свідо-
мості у несвідомому – завдяки процесуальній протяжності і
самодостатності творчого акту, сюрреалізм «намацально» підхо-
дить до проблеми мовної структури підсвідомого. І в ліриці
Е. Андієвська також виявляє зацікавлення не суб'єктно-
об'єктними стосунками, але топологією міри і форми, часу і
простору, лиця і вивороту, опуклості – ввігнутості, повноти –
спустошеності, тяглості – статичності, одиничності – множин-
ності, що створює відчуття систематики образного мислення
поетеси [222, с. 101].

Сюрреалістична серійність творів Е. Андієвської – явище
достатньо рідкісне в українській літературі. Письмо тут вико-
нує роль безперервного оречевлення «внутрішнього досвіду», –
при цьому зникає роль Автора, але унаочнюються «функції»
та «відношення». Занепад ліричного суб'єкта й актуалізація
безособової форми, отже, підпорядковані глибшим і складні-
шим законам, ніж тематична або жанрова специфікація лірики, –
законам стильового напрямку, експериментальні пошуки пред-
ставників якого ще мало осмислені науковцями різних галузей.
Однією з таких сюрреалістичних знахідок була і залишається
концентрація інформаційних потоків, що постає в результаті
розхитування денотації і «внутрішньої форми» образу (в по-
етиці реалізуються як фігури парадоксу, нонсенсу). В ліриці
Андієвської знайдемо також успадкований від футуризму
прийом звукових аналогій – нанизування слів, подібних звуко-
вою структурою, що дає ефект мовленнєвого відчуження і
відкриває нові можливості організації твору («На таці ще – ба-
жання-баклажани...» [16, с. 31], «Зір – озеро, де стебла з'яв ро-
стуть» [16, с. 20], «Світ за тарілочку, в ній – існування пундик, – /
Останній праліс, із якого панда / Вниз дивиться...» [16, с. 89]).

«Некореневі аналогії» – одна з можливостей накопичення інформації, презентант вигадливої гри мовних (не літературних, як у постмодернізмі) контекстів.

Принцип дисформації засвоюється лірикою Андіївської вже у 1960-х рр. (він лишається актуальним до сьогодні) і також відіграє вагомий роль в інформаційному накопиченні й ущільненні. «Занепад форми» тут проявляє себе в ігноруванні поетичних і мовних шаблонів (закріплених в ліриці семантичних структур) не шляхом деструкції, як пропонували М. Семенко, В. Поліщук і навіть І. Костецький, але приймаючи їх за «ніщо», «порожнини смислу». Особливо цікавий спосіб уникання думки про «сталу думку» знаходимо у збірці 2000 р. «Вілли над морем», в якій дисформація підкреслена синтаксично: «Поверхню – тільки пам'ять – хребтоплав / Та куш, – у просвітку, – що – краплі меду. / Куток буття освітлює хламида, / Де рештки мурів – затишок й тепло. // Усе, що мозок, – нірку в плині, – сплів. / Пожерли – вищиром трикутним – монстри. / Лиш путівець, який – кризь хаос – мантри, / Що – ні на цаль – ні лігву, ні – кублу...» [16, с. 56]. Еліпсис можна розглядати як головну дійову особу книги «Вілли над морем». Як засіб «ущільнення інформації» еліпсис в Е. Андіївської антипоетичний і антипсихологічний, тобто щодо ліричного канону загалом деструкційний принцип. Адже гра в «уникання смислу» завдяки свідомому пропуску предикатів – прямий шлях до фрагментарності емоційного потоку і долання слова мовчанням еліптичних пауз.

Лірика Андіївської знайома також з іншим принципом «уникання» смислового шаблону – це витворення індивідуального поетичного міфу [346, с. 369] космогонічного, процесуального характеру. Якщо звернемося до позатекстових компонентів лірики, помітимо, що назви і виступають тими «острівцями смислу» (П. Сорока), що служать «задля повнішого, гармонійнішого сприйняття цілісного поетичного твору» [512, с. 45] – супроти «сновидного кошмару» (І. Костецький) самих текстів. Справді, перенесена з образотворчої практики сюрреалізму, модель заохочення безпорадного читача виступає «натяком» на ракурс імовірного сприйняття сюрреалістичного проекту (варто лише згадати поетичні назви-періоди С. Далі або лапідарні метафори бажання А. Джакометті). Назви більшості поетичних текстів

Андієвської апелюють до інтенсивної статички (красвид з...), ракурсу зображення (ступені... розтин...), часу і переміщення (швидкість, видовження, прогалини, проміжки, завершення), що загалом можна об'єднати поняттям «мутація / метаморфоза». Мотив космогонії макро- і мікросвіту, часу, перспективи, речей найкраще відповідає свідомості сюрреаліста 1950-х – 1960-х рр., доби технічних перетворень, що призвела до інтенсивного морального старіння речей [232, с. 220]. Звідси – антифункціоналістична спрямованість лірики і «малої прози» Андієвської, яку доречно охарактеризувати як гуманізуючу.

У новелах Е. Андієвської річ набуває самодостатнього значення, знак речі втрачає реальні зв'язки з денотатом і «покриває» щось, сутність чого закрита для людини. Більшість сюжетів збірки «Подорож» (1955) організовано довкола цієї антифункціональної проблематики, – при цьому авторка віддає перевагу речам тривіальним (валізи, подушка, черевики, термометр), адже тим складнішим є усвідомлення життєвої значущості речі для людини (ототожнення з раєм, смертю, подорожжю, долею, вибором). Крім «малого в значенні великого», письменниця пропонує також зворотний підхід – «велике як мале», створюючи ситуацію «опрощення» недосяжних і незвичайних для людської свідомості явищ (зірка, смерть, погода, демон, небесний рай), опобутовлюючи їх через акт діяльності. Обидва способи «містифікації» речі оперативно подібні, що унаочнюється новелою-мотто «Купівля демона» і поетичним заспівом до збірки. Знищення референційної спроможності знака через опрощення «неймовірного» (загалом дадаїстичний підхід до ситуації: «купівля демона» звучить майже як «дитяче лопотання») деформує новелістичний дискурс і висуває на перший план конфлікт називання. Взагалі довільні стосунки між знаком і референтом, усвідомлені сюрреалістами, були, на думку Ж. Шеньє-Жандрон, вагомим епістемологічним уроком, який «пропонує нас ніколи не поступатися даром уяви. Що вповні відповідає принципу всієї сучасної епістемології: найбільш продуктивними в математиці й логіці є якраз довільні засновки» [792, с. 199]. Продуктивність проблематики речі, відчута оберіутами і драматургами-абсурдистами 1950-х – 1960-х рр., розгалужується у новелістиці Е. Андієвської до власне сюрреа-

лістичного вирішення питань топіки суб'єкта, евристичності випадку і містико-катастрофічної версії часу.

Топіка суб'єкта в ранніх новелах письменниці зумовлена винятковим / банальним випадком-фантазмом, який надає нові можливості (паранормальні, уявні, сновидні) й ламає обжите, «належне» існування. У цій, базовій для новелістики «Подорожі», засаді Андіївська найближча до концепції А. Бретона, який розглядав природу «сновидної діяльності» не як «несвідому» (що характерно для З. Фрейда), а як «уявну». Подібно до прози Бретона, сновидна реальність у новелах Андіївської стимулює до дії, вчинку (або принципового не-діяння, як у новелі «Вовна»), в перетині якого мають зійтися «уявне» і «життєво належне» [792, с. 209] – у новій якості. Акціональний поштовх тут недоречно зводити виключно до травматичного досвіду, що «призводить до неструктурованості світоустрою, параноїдальності з наступним переключенням на розщеплене бачення світу» і до наслідкового шизофренічного дискурсу [132, с. 6–7]. Трансгресивна ситуація зацікавлює Андіївську саме в аспекті вивільнення евристичного потенціалу випадку, який і деформує часопросторові координати, створюючи улюблені поеткою «западини», «порожнини», «зсуви» ландшафтів. Акцентована параболічність більшості новел буквально змагається зі сновидною незорганізованістю випадку (поява і сморід дракона в новелі «Кінець дієти», мандрівка небом у новелі «Подорож», дівчинка як смерть у творі «Сусідська дитина» [20]). Безсоння (трансгресивний, але не травматичний стан свідомості) відкриває можливості для випадку і прориву уяви, відкидаючи доречність «вглибленого, психологічно мотивованого погляду» [346, с. 368].

Сюрреалістичний «об'єктивний випадок» (концепція, розроблена французьким ядром сюрреалістів протягом 1920-х – 1930-х рр.), що створює нову якість відношення між подієвою і словесною тканиною, вивільняючи «якусь реляційну енергію» [792, с. 153], у новелістиці Андіївської обертається докола ініціаційно-креативної осі – не без впливу популярних у Європі 1950–60-х рр. мотивів буддизму і даосизму. В окремих творах продуктивними стають концепти декадансу – смерть-дитина (у Бретона він постає у версії арканів таро: смерть-мілюзіна),

мутація і вампіризм. Подібно до більшості сюрреалістів, Андієвська активно всотує компоненти гностичних, європейської і східної, традицій, в яких галюцинаційні фантазми і візійні прощотва мали вагоме значення. Відкинута логікою, раціоналізмом і залежністю наукового досвіду від праксису життя «темна», гностико-кабалістична сторона пізнання виявилася незатребуваною протягом кількох століть Нового часу. Але в ХХ ст., в індивідуальних версіях сюрреалізму, ірраціональний досвід стає пріоритетним шляхом пізнання і зразком «кодування» інформації (звідси – зацікавлення Бретона, Далі, Кривеля картами таро, працями Парацельса, Дж. Бруно, Я. Бйоме і релігійних містиків; занурення А. Арто в традиції балійського театру). Концепти декадансу в Е. Андієвській зберігають стильову свіжість, їхню функцію у творах можна зіставити з функцією «відкритого» сюрреалістами у 1930-х рр. «чорного гумору», який, на думку Бретона, є «аналогом принципу економії, що оберігає від викликаних стражданням психічних витрат» [792, с. 161] і саме тому пов'язаний з темою смерті. «Незнане» (містичне, заборонене суспільством або власним «Я») набуває завдяки «чорному гумору» предметної оболонки. В Андієвській це, крім зазначених концептів декадансу, також низка сюжетних компонентів казок (розмова шакала і консервної бляшанки, що, до того ж, апелює до мотиву байки А. Жаррі про кохання між банкою тушонки й омаром; фізіологізм «Казки про двох пальців»; натуралістичний ефект «Говорющої риби»; тема вампіризму і мутації в «Казці про упиреня, що живилося людською волею» [17] і новелі «Володар мертвих» [21]). Якщо у «малій прозі» таку функцію найчастіше виконують композиційні елементи, то в ліриці, завдяки відомій сконденсованості і символічності, «чорний гумор» стає елементом мовної гри: «Вічність – дерево з котячим стовбуром. / Чашка чаю, горнятко шикути...» [19, с. 45], «... За шкільною лавою смерть / Вологою губкою стирає / Крейдяні склади з грифельних дощок...» [19, с. 43], «... Та заграви ридван, – смерть-машталір – / У кожному предметі, як приправа...» [16, с. 106], «З полиці існувань – все довші личка / Завмерли: дзвоник, – й прочиня ванькир / Красуня, що – у – з черепів – вінку» [16, с. 91]. Стаючи явищем мови (поетичні збірки від 1960-х рр.), «чорний гумор» втрачає

стильове забарвлення декадансу і сприймається як органічний компонент гри ірраціонального, подеколи відсилаючи до ритуально-символічного в авторській інтерпретації. Відзначають два основні принципи, завдяки яким уможливорюється дія «чорного гумору»: згущення (свідоме викривлення смислу, потоки неймовірних порівнянь) і заміщення (повторення очевидного з метою зруйнувати риторичний період) [792, с. 163–164]. Е. Андієвська з цих двох принципів, відомих сюрреалістам з текстів Лотреамона, в ліриці обирає принцип згущення (зіставлення незіставлюваного). За влучною характеристикою І. Костецького, її образ – це «поєднання точності конкретного бачення з неймовірністю сполучення» [346, с. 362]. Принцип «згущення» зустрічаємо також у «Фразах з оберненими спектрами», які налягають на знайомство письменниці з досвідом комунікативної проблематики п'єс Костецького і прозових фрагментів Бережана. Прочитуємо одну з таких фраз: «Яка співачка!» – «Ви масте на увазі лісоматеріал чи конкретну розфасовку?» – «Я ображений, звідки ви виснували, що я невіруюча людина?» – «У вас такий поворот голови, що зводить усі лінгвістичні докази нанівець» [19, с. 64]. Свідомо порушений, «неповний» параболізм «Фраз...» Андієвської може свідчити також про плідне розгортання вектора сюрреалістичних експериментів призабутого В. Хмелюка. Творчість цього неординарного львівського літератора і художника була «знову відкрита» нью-йоркцями, частково видрукована і прокоментована в «Координатах». Хоч упорядники і не вважали становлення Хмелюка-письменника вмотивованим і органічним, заслуга митця полягала, на їхню думку, у поєднанні кошмарного, галюцинаційного, гумористичного, пародійного, з використанням статистичних даних, історичних фактів, газетної інформації, що «цілком уже нагадує Бретонів сюрреалізм» [345, с. 200]. Фрагмент (ч. 3) з новелетки Хмелюка «Ніч» (1926) зачитуємо повністю – для унаочнення процесу перетоплення стильових ознак імпресіонізму і декадансу у новій якості сюрреалістичного «чорного гумору», що виникає на підставі нагнітання трансгресивного стану суб'єкта переживання:

«...І, мабуть, – прийдуть до мене комерсанти і полізуть у дис моєї голови... І по світу вештатимуться і кохатимуть мої здраліві коханці...

Я кохав синьозорого чистою любов'ю і обидва ми поклали
серце в холодне залізо... Недавно я зустрів його.

— О, який жах! — ще колись в дитинстві почував я з мерця-
ми! — такий цвинтарний!..

Десь покотилася гіркої чарка недопита... І розпущеним хво-
стом мріяв сонцеокий пав.

І гострими мечами сік моє волосся ранок і засівав ним жов-
ту, як жаль, — пустелю...» [345, с. 207–208].

Більш сконденсована інформація й більш очевидні механіз-
ми «згущення» у віршах збірки Хмелюка із загадковою назвою
«1926, 1928, 1923» (1928 р. видання): «Коли видерти з голови /
мудрість / і заснути в небі перс / а серцем / лоскотати глибоко /
за горло / тоді розкриваються уста / і зуби / завмирають легені /
і плине / білий світ під ногами» [345, с. 202]. Граматичний «зсув»
(лоскотати за горло), спонтанність образотворення, які викону-
ють тут роль дисформації, близькі поезиці Андіївської. Водно-
час лексичний пуризм львівського поета (або «протоконкрет-
тизм», за висловом Б. Рубчака [632, с. 63]) для неї неприйнят-
ний і нагадує творчий шлях іншого учасника Нью-Йоркської
групи — Ю. Тарнавського.

Повертаючись до новелістики Е. Андіївської, зауважимо, що
актуальність «чорного гумору», на думку сюрреалістів, става-
ла дедалі очевиднішою в періоди політичної нестабільності,
становлення тоталітарних урядів (саме в такий час написані
твори Л. Керрола і Лотреамона). Антипсихологізм, естетика
речі, випадку в «Подорожі» Андіївської, поза сумнівом, є реак-
цією на техніцистичне «прискорення», а креативні спромож-
ності Джалапіті змушують задуматися над синхронічними по-
залітературними чинниками — «бунтом молоді» і рухом гіппі,
експериментами з наркотичним «розширенням свідомості».
Сюрреалістична сновидність, спустошення персонажа, очуднен-
ня ландшафтів споріднюють новелістику Андіївської з прозою
ще однієї людини-оркестру — А. Мішо («Такий собі Плюм»,
1930; «Мандрівка до Великої Гарабані», 1936; «Життя у шпар-
инах», 1949) [510]. Реальні подорожі Мішо (й експерименти з
наркотиками) підштовхнули до описів «країн уяви», до витво-
рення казкового енциклопедизму новел. Подібна образотворча
надмірність відкидає творчість цього письменника на маргінес

сюрреалістичного дискурсу, як і новелістику А. Нін («Міста в нутрощах», 1940-ві рр.) і Б. Віана («Мурашки», 1949). Згадані письменники не мали безпосереднього стосунку до сюрреалістичного ядра і сюрреалістичного руху взагалі, але зазнали, в тій чи іншій мірі, стильового впливу, а деякі з них навіть долучилися до творення особливого «способу життя» (участь Б. Віана в таємній Колегії Патафізиків у 1950-х рр., до якої належали також учасники сюрреалістичного руху або його «стильові спадкоємці» – Р. Кено, Ж. Превр, М. Ернст, Е. Йонеско, Х. Міро [30, с. 531]). Саме в такому контексті «вторинних (або маргінальних) постатей» сюрреалізму – як стильової моди пізніх 1940-х і 1950-х років – і варто розглядати образотворчу і літературну творчість Е. Андієвської в майбутніх компаративних дослідженнях. Наразі стислий аналіз доводить, що без творчого доробку цієї письменниці вживання поняття «сюрреалізм» в українському літературознавстві було б проблематичним, оскільки він, доробок, створює надійні естетичні передумови для правильного розуміння стильових попередників. Відтак «перспективний підхід» постає чи не найбільш актуальним при осмисленні стильових закономірностей за відсутності естетичного руху. Адже саме спадкоємність структур (Антонич, Хмелюк – Костецький, Бережан – Андієвська) надає сюрреалізму як особливому світогляду і оригінальному художньому напрямку часової тривалості.

2.2.2. «Антисимволізм» Ю. Тарнавського

Поетична концепція Юрія Тарнавського кристалізувалася протягом 1960-х років. Саме в цей період, судячи з поетичних текстів і маніфестацій-інтерв'ю, устійнюються вимоги письменника щодо власної творчості. Очевидно, витоки поняття «антисимволізм» слід шукати в інтенції антимелодійності, традиційної для українського поетичного дискурсу: «Мелодійність в українській літературі така обов'язкова, як в цілій радянській – оптимізм. Виникає питання, чи українська мова справді така мелодійна, як кажуть, чи тільки тому, що не дозволяють їй бути інакшою» [715, с. 118]. Ю. Тарнавський підходить до мовної тканини з принциповою установкою на депоетизацію і стандартизацію, вирішуючи не так літературну, як лінгвістичну про-

блему непроникності слова, «зазору» між знаком та означуваним, завдяки якому читацьке сприйняття приречене на «переклад». Бажання «іти просто від власного емоційного рівня до емоційного рівня читача, не вдаючися до... посередньої мови» [55, с. 14] зосереджене довкола кульмінаційного питання авангарду – починаючи від 1910-х рр. – проблеми називання. Відтак малозрозумілим видається недобачання органічного зв'язку лірики Ю. Тарнавського з лірикою футуристів (передусім М. Семенка і Гео Шкурупія) [633, с. 44–45]. Антипатія до матеріального літературного дискурсу 1920-х властива більшості представників Нью-йоркської групи, втім, підкреслене відмежування від пошуків М. Семенка, на наш погляд, зумовлене, в першу чергу, нерозумінням внеску історичного авангарду. Причому, Б. Рубчак в інтерв'ю 1988 року (!) наполягає на такій позиції нью-йоркців: «...Сонет Зерова сьогодні здається нам куди свіжішим, ніж, скажімо, ранні («п'єрівські») поезії Семенка, що від них віє, як із довго закритої кімнати, нафталіною і старим тютюном» [747, с. 23]. Історик літератури щонайменше засумнівається в об'єктивності такого «поцінування» культурного внеску лідера футуризму. Подібну позицію, вже в особистому контексті, уточнює Ю. Тарнавський: «...Найбільш важливим, що я зробив, було очищення української мови від «поетичності», від різного роду кліше (і фонетичних, і морфологічних, і синтаксичних, і семантичних), якими була засмічена українська література. Я не знаю когось, щоб так писав по-українськи передо мною, як я. (Семенко старався епатувати читача своїми творами, і, коли вживав прозаїзми, було ясно, які штампи він уникає; я ж писав так, ніби тих штампів не було, бо, властиво, я їх не знав.) Отже, замість того, щоб будувати твір з існуючих поетичних елементів (цеглин), я творив його з елементів мови (з глини)» [747, с. 34]. Сьогодні є очевидним, що подібна інтерпретація естетичного внеску М. Семенка (і концепції панфутуризму) є занадто поверховою, оскільки в ліриці останнього зустрічаємо поліфункціональний підхід до мови, а відтак, крім епатуючого – іронічного і пародійного – слово, вийняте з «життєвої практики», яке спроможне передати ситуацію (цикл «Поезії згуби», збірка «Зок», рефутпоеми). Відкидання Тарнавським зв'язку з футуристичними інноваціями

(творення тексту з елементів мови) зовсім не заперечує продуктивного розвитку в ліриці письменника футуристичної мовної проблематики, в першу чергу, на рівні семантики і прагматики. Втім, авангардистська претензія на цілковиту новизну теми і засобів її реалізації (принаймні в українському літературному контексті) і категоричний розрив з традицією не дозволяють письменникові осмислювати свою поетичну продукцію у парадигмі, започаткованій М. Семенком, навіть тоді, коли складові цієї парадигми доповнюються практикою представників 1980-х – 1990-х рр. (В. Цибулько [769], В. Неборак [534] і особливо С. Жадан [257]).

Концепція «антисимволізму» [55, с. 17], в першу чергу, є лінгвістично-інформаційною. Останнє визначено професійними зацікавленнями письменника (як послідовника генеративної граматики Н. Хомського), раціоцентричним характером свідомості, а також особливостями формування митця – передусім під впливом популярного у 1950-х рр. екзистенціалізму [561]. Наполягаючи на виключно інформаційній функції тексту, Ю. Тарнавський, на відміну від панфутуристів, загалом байдужий до мовної субстанції як такої: «...Для мене літературний твір – це ніщо інше, як збір інформації, закодований у мові. Ця інформація закодована в семантиці, і в синтаксі, і в фонетиці цієї мови, і навіть, часами, в її правописних помилках... Єдине, що потрібне для твору в додатку до нього самого – це ключ його розшифрування. Коли він є, тоді твір можна розкодувати, закодувати його в іншій мові, і оригінальну мову викинути» [55, с. 26]. Не може залишитись поза увагою принципове «скасування» такого вагомого для літератури ХХ ст. питання, як естетичне задоволення, «насолота від тексту» (Р. Барт), що у панфутуризмі зокрема було заміщене історичною актуальністю і новизною. Девальвація згаданої проблеми, за рахунок нової потреби – інтелектуалізації творчого процесу, є явищем, психологічно спадкоємним щодо футуристичного «антиестетизму» і «антипсихологізму» 1920-х рр. Процес творення і сприйняття асоціюється у Тарнавського з алгебраїчним завданням, мовляв же не з матеріалом (як у конструктивістів і футуристів, а також у неоавангардиста-Костецького), а з приладом, який Автор уживає для моделювання «маси» – людського мозку [716, с. 77].

«...спосіб регулювання цього приладу підказують відповідні ключі [716, с. 79], що мусять супроводжувати літературний твір. Цих рекомендацій письменник дотримується досить послідовно, намагаючись в інтерв'ю, статтях і коментарях подати принципи дешифрування тексту.

Лексичний мінімалізм поетичних збірок Ю. Тарнавського, отже, передбачений ставленням до мови як транслятора інформації (це може забезпечити тільки нейтральна лексика), тому поетичне завдання полягає передусім у комбінуванні лексичного мінімуму в нових відношеннях (своєрідний «бейсік інгліш» [747, с. 31]). Запорукою «поетичності» лишається якість відношення між елементами мови, що створюється семантико-синтаксичним способом («... Чому не біла / кров, / чому не з паперу / уста, / чому не зі знаку / рука...» [714, с. 109], тільки за рахунок семантики – поєднання несумісного («...за орбітами, / якими кружляють / поверхні твоєї шкіри / і молоко, / з волоссям...» [714, с. 115]), завдяки граматичним мутаціям («І море / навчало кров / свого кольору / і форми» [714, с. 119]). Всі приклади взято із циклу «Пісні є-є» (1970), на поезиці якого позначилося захоплення письменника рок-музикою цього періоду, культурою бітників і гіппі (вірші «Вініл», «Діти квітів», «Зелений жук» тощо). Б. Рубчак порівнює поетичний мінімалізм Ю. Тарнавського з ефектом образотворчого мінімалізму К. Малевича [747, с. 31] – концептуального пошуку метамови живопису. Справді, експеримент із «зсувом» (семантичним і, ширше, кубістичним «зсувом площин»), який зустрічаємо у наведених віршах Тарнавського, належить до провідних у поезиці авангардизму. Кубізм зокрема підходить до проблеми долання меж оптичного досвіду, оскільки, на думку його представників, Глеза і Метценже, глянувши на речі тверезо, «ми можемо бути до кінця упевнені лише в образах, які ці предмети рясно провокують у нашій свідомості» [153, с. 25–26]. Абстрагування – як опозиційний до мімезису принцип – у кубізмі було доведено до межі. Втім, у 1950-х – 1960-х рр. опозиція деформується і, завдяки новим науковим відкриттям, розвитку філософської думки і виникненню нових образотворчих концепцій, піддається «ре-гельній гуманізації і психологізації» [387, с. 131]. Приміром, паранойя-критичний метод С. Далі реалізується в реалістично

виписаних полотнах, і навпаки, описовий «шозізм» А. Роб-Грійє розробляє проблему відчуження «есенції» від «екзистенції» (мовою екзистенціалізму). Кубістичний принцип починає виконувати роль одного з багатьох поетикальних принципів у різноманітних художніх системах.

«Інтернаціоналізація» української поетичної мови в ліриці Ю. Тарнавського, позбавлення її «кучерявості, пісенності, трудности, прикметниковості» [633, с. 45–46], на думку Б. Рубчака, забезпечили легкість перекладу, – адже твори уподібнилися підрядникам. І хоч це не був комерційний відрух (як у практиці материкових поетів 1990-х), лексичний мінімалізм і типовість (повторюваність) засобів «зсуву», «нашарування фраз» [633, с. 48], кінематографічної зміни планів забезпечили оголення інтелектуальних формул, які служать каналом осмислення тривіальності людського існування. Хоча Ю. Тарнавський наполягає на потребі поета-модерніста у відкритті «нових тем» [718, с. 178], новаторство письменника постає насамперед у поглибленні вже традиційної футуристичної теми. «Прозаїзована» лірика, в якій образ пропонується сприймати «буквально», наближається до нарації зі специфічним фокусом і граматиною, маніфестуючи «его». Подібне «розмивання» родових ознак, запрограмоване ще синестетичними експериментами футуризму, – усвідомлений антипоетичний жест, що міг оприятитися внаслідок остаточного відторгнення етики і естетики, чуттєвого та інтелектуального задоволення. Прагматично-утилітарний підхід до мови, що поєднує презентацію (власне мімезис) з абстрагуванням психологічного стану, який ми знаходимо у Тарнавського, можна характеризувати як «антиестетичний» [516, с. 366]. Хоч доречніше говорити про існування «іншої естетики», інших критеріїв художності, передбачених ще історичним авангардом і доведених у творчості розглядуваного письменника до віртуозності.

Структурний і лексичний мінімум актуалізує «близьку реальність» і «банальну тематику» (не вкладаю негативного відтінку в це поняття, адже саме футуристичні «романси баналі» [813; 814] уперше в українській ліриці відкрили продуктивність «близьких тем»). Те, що читач характеризує, виправдовуючи, як змаління людини психологічної до соматичних

ерзців крові й вуст», як «усунення елемента «високого» з трагедії земного існування», дееволюцію людини від «суб'єкта буття до об'єкта побуту» [89, с. 22–23], в ліриці Тарнавського постає як чиста репрезентація, розгортання покинутого футуристами у 1920-х рр. і знову затребуваного в сюрреалізмі дискурсу тіла (напр., у версії Ж. Батая).

Від перших поетичних збірок Тарнавський свідомо працює з темою тілесного, вивільняючи потенціал нейтральної лексики на позначення «близької реальності». Наведемо приклад характерного «зсуву» площин лише за однією семою: «...Я міг би випростувати / мою шкіру, / з кров'ю, / що міниться, / як перлина...» [714, с. 115], «...одні очі, / щоб бачити / мою шкіру, / що жде повороту / твоєї / із пасовиськ / туману...» [714, с. 130], «...де гітари / починаються / біля уст / і, заслоняючи / вугри / та вибухи / шанкра, / іржать, / як коні, / надіті / на дроти...» [714, с. 133–134], «...що вказують, / де знаходяться / усміхнені уста / в межах / власної шкіри» [714, с. 145]. Тілесність в її непривабливому фізіологічному ракурсі, яка існує сама для себе, своїх потреб і бажань, виступає специфічним кодом прочитання історико-культурної епохи поета, періоду сексуальної революції, вивільнення еротичного потенціалу в музиці і малярстві. Опанування сферою чуттєвого набувало найрізноманітніших форм, і Ю. Тарнавський, будучи дитиною свого часу, запропонував оригінальне рішення тілесного дискурсу – об'єктивно-реалістичний підхід (не будемо дивуватися з такого визначення, адже футуризм спочатку також потрактовували як реалістичний стильовий напрям). На тлі тогочасної української лірики «Поезії про ніщо» (1970) були епатажем. Навіть найближчі колеги не могли змиритися з надміром тілесного в ліриці поета. «...Часом чиряки, сеча, кал входять у поезію насильно, не зумовлені композиційною потребою, а радше потребою психічної розрядки, і тут вони подвійно болючі своєю невдалістю», – так характеризує розглядуване явище Б. Бойчук [85, с. 47]. Критикові навіть це спадає на думку, що досягнення Ю. Тарнавського і полягають в об'єктивуванні принципово непомічаного, з метою зіштовхнути читацьке сприйняття з накатаної колії (мовою кубістів). Подібній меті підпорядкований синтаксис книги «Без Еспанії» [714], зокрема вживання тавтологічних і принципово

немилозвучних конструкцій «для ефекту незугарності й трудності» [715, с. 118], відмова від «природної» новелістичної акціональності і хронології у збірці «Менінгіт» [713; 720].

Оптичне наближення тілесного, відповідно до інтенції бажання, виплеканої в сюрреалізмі, мусило виявити досвід «природи як репрезентації, фізичної матерії як письма» [390, с. 119]. Це явище отримало назву Судомної Краси – за розділом роману А. Бретона. На думку Р. Краусс, ідея Бретона стала ядром сюрреалістичного світогляду і, власне, реалізація її у творчості може бути показником приналежності до сюрреалістичного дискурсу, розв'язуючи суперечливу проблему стилю. Одне з чисел часопису «Documents» (1929) ілюструє принцип Судомної Краси через «банальні» фотографії Ж.-А. Буаффара – це зокрема знімки великого пальця ноги в розмір обкладинки. Експеримент з максимальним збільшенням мусив не епатувати сприймаючого, а стимулювати приховане бажання (потворність об'єкта в цьому випадку очевидна, але глядач не в силі відвести погляду). Заторкуючи дискурс тілесного (у фотографії, літературних творах, психологічних і філософських розвідках) учасники часопису «Documents» (Ж. Батай, Р. Деснос, Ж. Превєр, Р. Кено та ін.) [128, с. 263] актуалізували проблему незбагненності людського тіла у зв'язку з конкретною індивідуальністю, існування людини у практиках витрачання (екстазу, сміху, еротизму) [792, с. 229]. Розгалужена семантика еротичного в сюрреалізмі 1930-х – 1950-х рр. виявила дотичну до марксофройдизму і шизоаналізу проблематику суб'єкта, меж тіла, концепту тілесного, вплинула на формування парадигми: Батай – Маркузе – Дельоз, Гваттарі, – а також на становлення руху бітників [320] і взагалі «нових лівих» (які орієнтувалися, в першу чергу, на соціобіологічну особистість [220, с. 236]).

Поняття Судомної Краси допомагає осмислити лірику Тарнавського у відповідному культурному континуумі: у спадкоємних щодо еротично-фактографічної версії сюрреалізму явищах. Зізнання автора у поверховій обізнаності з сюрреалістичними здобутками [55, с. 17] важать менше, ніж топологія тіла і пов'язана з нею проблематика інтенсифікації мови з метою усунення «дистанції-відмінності між зовнішнім контролем і внутрішнім досвідом» [173, с. 61]. Саме в точці перетину «принципу

бажання» і принципу точної передачі інформації через мову-прилад постає антисимволізм Ю. Тарнавського, генетично спадкоємний щодо футуризму і сюрреалізму (у версії Ж. Батая) і через те світоглядно близький шозізму Роб-Грійє [55, с. 17].

Рационально точна передача емоційного стану через репрезентацію «зупиненої процесуальності» (вірші «Гола жінка лежить між своїм боком і рукою», «Камінь не зникає в просторі», «Око знаходиться перед вікном», «Жінка сміється» [714]) передбачає дієвість живописного і фотографічного компонентів і зацікавлює читача в плані інформаційного потенціалу, закодованого у зображенні. Судомна Краса породжується характерним «відривом від розміреності... природного існування, і цей розрив позбавляє [об'єкт] якоїсь частини його фізичної сутності і перетворює його у знак тієї реальності, якою він більше не володіє» [390, с. 117]. Рационалістична установка, реалізуючись через прийом оптичної (фотографічної, кубістичної) деформації, є також зумисною наругою над читацьким сприйняттям. *Нестача, розлом, відсутність, ніцота, деформація, часткове* намагаються передати цілість, повноту, існування. Книги «Без Еспанії», «Поезії про ніщо», вірші «Коли поета Пабля Неруди вже немає між нами», частково «Les desserts (sic!) de l'amour» [719], безперечно, можуть розглядатися також з точки зору екзистенціалізму – «перевтілення «суб'єкта» в «об'єкт» [319, с. 15], «намагання внутрішньо убезпечити себе від травми, зумовленої усвідомленням втрати власної духовної цілісності...» [89, с. 25]. Але в такому випадку будуть зігноровані концептуальні принципи, анонсовані письменником-лінгвістом, і поліморфність культурного середовища – стимулятора творчості.

У процесі реалізації концепція Ю. Тарнавського зустріла певні труднощі. Зокрема у розглядуваних «Піснях є-є» найбільш довершені тексти суперечать засадам «антисимволізму». Презентація емоційного стану доведена в них до тієї межі асоціативності, за якою стає символом явища: «Фіялки теж / мають життя / ім'я для паспорту, / наповненого проваллям, / шлунки, / що травлять / те, що лишається / з душ, / кишки, / форму яких / наслідують / пальці, / нерви, / що з насолодою / в'їдаються в м'ясо...» [714, с. 167]. Внутрішній сюжет віршів «Він помер у голярні», «Хемічна пральня», «Старий король» прямує до

параболічності, «круглості», властивих поезиці символізму. Тут зведений до мінімуму, а найчастіше повністю відсутній ефект «зсуву», і поетичний експеримент полягає у роботі автора над внутрішньою формою образу. Така «розглиблена символістичність», підпорядкована катастрофізму бачення, характерна для сучасника Ю. Тарнавського – сюрреаліста Ж. Превера (вірші «Прання», «Повернення в рідний край» зі збірки «Слова», 1946 [609]). У збірці «Ось, як я видужую» (1978) ефект афористичності посилюється: «На чистім / папері / її шкіри / я нарисовав / пунктиром / її обличчя / і закрасив / його / своїми поцілунками» [719, с. 33]. Оголена презентація, лексичний мінімалізм, уже не інструментовані граматично і синтаксично, як у «Поезіях про ніщо», найчастіше уриваються афористичним компонентом: «Знову / ніч, / звуки / залишили мене, / як друзі, / я тільки / чую себе, / як я дихаю, / немов співмешканця / за стіною, / якого я ніколи / не побачу» [719, с. 59]. Або психологічна деталь переносить презентацію у символічний план: «Ця кімната / в готелі / виглядає, як / кривий / зуб» [719, с. 75], «Плач тоді / обнімає мене, / як горбатий / друг» [719, с. 103]. Повторюваність ліричних тем (у порівнянні зі збіркою «Поезії про ніщо») тут очевидна. Експеримент поета зосереджений тепер не в аспекті презентації і підпорядкованої їй доцільної кількості понять – відповідників ліричній темі (що поет задекларував у розвідці «Література і мова»: «...Вводження додаткових понять робило б розроблення цієї теми... надутим, і тому гіршим» [717, с. 52]), а в аспекті діалогізації поетичного дискурсу – перенесення структурних і матеріальних компонентів у площину власного тексту [679, с. 18]. Втім, ні зростаюча інтертекстуальна напруга, ні афористична заокругленість збірки не можуть конкурувати зі свіжістю «Поезій про ніщо». Тексти – філігранні і вишукані – вже не викликають захисної реакції читача і рятівного «роз'яснення» образної системи в критичних дослідженнях (до якої зокрема вдавався Б. Бойчук, застосовуючи «переклад» на «зрозумілу» мову понять через слово «тобто» [85, с. 49]).

Поступовий відхід від поетичного експерименту, що можна спостерегти у збірці «Ось, як я видужую», не зменшує цінності художнього доробку поета, але демонструє стандартизацію і

семиантизацію стилетворчих компонентів, актуальних для лірики Тарнавського 1960-х років, поступове їх розчинення у постмодерністському дискурсі [191]. Враховуючи підвищений інтерес поетів 1970-х до метафоричності, асоціативної складності (В. Голобородько, В. Рубан, І. Калинець), а поетів 1980-х – до епатажу і карнавалізації (Ю. Андрухович, В. Неборак), чи можемо говорити про подальший плідний розвиток теоретичних засад «антисимволізму» Тарнавського (йдеться про текст «Ура на» [721] і драматургію [722])?.. Зміни естетичного канону, що тривають протягом останніх десятиліть в Україні, за свідчують якраз протилежне: синхронічне існування різнотипних художніх систем, у тому числі систем з гетерогенними поетиками (напр., таких як концептуалістська лірика), перетворює будь-які експериментальні спроби на типові.

Отже, сюрреалізм як естетичний рух мав підстави для плідного розгортання на українському ґрунті ще у 1920-х – 1930-х рр. Наснажене мистецьке та інтелектуальне життя міжвоєнної Галичини, тісна взаємодія літературної і образотворчої практик сприяли формуванню об'єднань із сюрреалістичними поетикальними особливостями («Artes», АНУМ). У творчості низки представників цього напрямку ми простежили органічне, поступове переростання естетичних принципів сецесії, футуризму, конструктивізму (П. Ковжун, В. Хмелюк), символізму та імажинізму (Б.-І. Антонич, В. Гаврилюк, В. Лесич) і ускладнення техніки письма – з виразним тяжінням до сюрреалістичної візійності та дисформації. Неадекватне сприйняття читачього (менше – глядацького) загалу, сформованого на естетичних взірцях символізму і пресованого націоналізмом, стали основною причиною швидкого згасання синтетичних дискурсів авангардистського типу (напр., цивілізаційного презентивізму), а також індивідуальних стилів (В. Хмелюк). Опозиційність галицького читача стосовно авангардистських експериментів і жестів, нагадуючи протистояння між «хатянами» і ксерофутуристами, створювала відповідне поле творчої напруги, важливе для кристалізації типологічних рис естетичного напрямку. У цьому контексті індивідуальність Антонича-митця засвідчила усвідомлений відрух від образно-тематичного «нативу» до самоцінного сюрреалістичного експерименту –

Сюрреалізм: дві версії, дві епохи

«сновидної екстази». Припущення щодо психофізіологічної «нестачі» як творчого «надлишку» (окреслене В. Ласовським як «два обличчя» Антонича) унаочнює процес поступового відходу митця від логосу, владного і священного, до сфери табу – позареального, доступного через мерехтливу гру словесних монад. «Зростання» Антонича свідчить про вагомість у сюрреалізмі досвіду індивідуального переживання, який закладає підвалини художньої техніки і концепції загалом.

Повоєнний сюрреалізм – в українській літературі явище досить умовне, яке зустрічаємо у творчій практиці поодиноких митців. Як світогляд і спосіб життя найбільш цілісно він реалізувався у творчості Е. Андієвської, що виявляє симетрію до периферійних явищ європейського сюрреалістичного руху (А. Нін, Б. Віан, А. Мішо). Процесуальність, герметичність і антифункціоналізм віршів і «малої прози» Андієвської забезпечили «типовість» художніх прийомів і відносну статичність стильових чинників, сформували оригінальну у своєму роді версію «серійного» мистецтва. Вплив сюрреалізму позначився і на творчості Ю. Тарнавського 1960-х – 1970-х рр., передусім в аспекті фото- і кінопринципів, поезики «зсуву» і в плані становлення «тілесного дискурсу» – явища в достатній мірі інноваційного (у вичерпності реалізації) навіть на тлі традиції історичного авангарду (панфутуризму і конструктивізму). Особливо цікавий спосіб трансформації принципів сюрреалістичної поезики знаходимо у творчості І. Костецького. До них належить вивчення трансгресивних станів, звернення до мовно-стилістичної дисформації, специфічна концепція часу в прозі 1940-х і драматургії 1960-х рр. Відстоювання самостійності сюрреалістичної інгрупи (Костецький, Бережан, Соловій) може розглядатися як відрух до групової і організаційної тенденції історичного авангарду, тоді як спроби «відкритого мистецтва» (перформанс) відсилають дослідника до неоавангардистського світосприйняття.

Індивідуальні практики митців повоєнного періоду, причетних до сюрреалізму, тривали у межах ревізії та ускладнення формалістичних принципів авангарду 1920-х – навіть за демонстративного відмежування митців (Ю. Тарнавський). Табу «другої хвилі» на естетичний взірець 1920-х рр. не в останню чергу

визначалося політичним заангажуванням представників історичного авангарду. При цьому, на відміну від французького сюрреалізму, який і в 1920-х – 1930-х рр. зосереджував свою проблематику довкола ідеології, українська версія цього напрямку, починаючи вже від зародків естетичного руху в міжвоєнній Галичині, була принципово аполітичною. («Відтинання» ідеологічного компоненту від «естетики» простежуємо і в українській критиці 1960-х рр. на сюрреалізм [628]). Чи свідчить це про «слабкість» або «вторинність» українського сюрреалізму? Відповідь не може бути однозначною. Дієвість марксистського дискурсу у французькому сюрреалізмі 1920-х рр. була визначена не лише партійністю учасників організаційного ядра (часто навпаки), але інтенцією революційності розглядуваного ідеологічного руху, його претензіями на долання розриву між «уявним» і «дійсним» у життєвій практиці. Прив'язаність до політичної актуальності (напр., «загравання» з плакатними ерзацами марксизму і фашизму) властива сюрреалізму і в 1930-х – 1940-х рр., часу ідеологічного переосмислення. Аполітичність української версії цього напрямку є наслідком психологічного відпруження після жаху війни і необхідного відриву від занадто агресивного владного дискурсу, що формувався в Радянській Україні. Це зумовило установку на домінанту «сновидного» у світогляді українського сюрреалізму 1930-х рр. і недостатній розвиток еротично-тілесного в цей період. Ідеологічний, географічний і поколіннєвий розрив унеможливив «спадкоємність» сюрреалістичного світогляду в 1950-х рр., незважаючи на спроби свідомого формування угруповання. Втім, саме завдяки творчості митців повоєнного періоду закріпилися практично всі, відомі сюрреалізму, принципи поетики.

«Розпорошення» поетикальних рис і занепад напрямку припадає на 1960-ті роки, що з особливою гостротою відчули окремі учасники Нью-йоркської групи. Так, Б. Рубчак, осмислюючи прилику материкових поетів 1960-х – 1970-х рр., констатує співіснування філологічної (метафоричної) поезії, в тому числі своєрідного «народного сюрреалізму» – і прозаїчного «верлібру» («поезії твердження») у творчості одного і того ж митця. «...Специфіка національних літератур, особливо літератур «третього світу», так сильно діє на відчитування природи даного

тексту і на систему чи системи текстів довкола нього, що про будь-які абсолютні естетичні поняття говорити не доводиться», – пише дослідник [631, с. 43]. Відтак «розпорошування» стилю було забезпечене у 1960-х – 1970-х рр. перенесенням і пристосуванням технічних принципів англо- та іспаномовної лірики в українському мовному і культурному контекстах, тобто, в підсумку, вивільненням «техніки» від «способу життя».

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Постання авангарду в літературах колонізованих країн, в яких слово розглядається не як художній матеріал, а як матеріал національний, є проблематичним. Адже авангард засвідчує зрілість традиції і внутрішню збалансованість соціальної структури, що дозволяє авторефлексію і критику «нашарованих» цінностей, вивільнення ігрових потенцій культури.

Відтак дослідження авангарду на українському терені зустрічає на своєму шляху цілий ряд ускладнень, пов'язаних з авангардистським запереченням тягlosti національної культури, що розглядається спільнотою як протилежний до етноохоронної тенденції відрух. Не останню роль у несприйнятті цього явища як об'єкта наукових рефлексій відіграє тісний взаємозв'язок естетичного та ідеологічного.

Історичному (класичному) авангарду 1910-х – 1920-х рр. властиві автентика експерименту, виразність етичних та естетичних позицій, ідеологічних установок, функціональність, техніцизм, конструктивність, близькість до соціальних і наукових дискурсів (за якими перевіряється суспільна доцільність, історична актуальність та евристичний потенціал авангардистського винаходу). Повоєнний авангард об'єднує спадкоємні явища сюрреалізму і стильові ерзаці, у ньому лише частково актуалізується формалістична спадщина попереднього періоду, а загалом відбувається звільнення від ідеологічних установок, перенесення основної уваги у площину мови, його характеризують такі риси, як антитехніцизм, швидке розмивання стильових меж.

Для українських стильових напрямів авангарду характерна подібність концептології – за різної міри окресленості стильових рис і дискурсивної активності. Футуризм можна назвати сформованим літературним напрямом, що функціонував також

у межах школи; близький за естетико-ідеологічними установками експресіонізм, хоч і мав усі підстави для розвитку у 1920-х рр., але не закріпився у прозовому дискурсі і лишив незначний слід у драматургії. Сюрреалізм як один з найвиразніших стильових напрямів авангарду (і хронологічно найтриваліших у Європі) в українській літературі можна відстежити через спадкоємність концептів львівської групи поетів (і образотворчих осередків («Artes», АНУМ) у повоєнних індивідуальних практиках (І. Костецький, Е. Андіївська, Ю. Тарнавський). Саме сюрреалізм, на відміну від інших напрямів, мав позитивне середовище формування і за естетичними засадами був достатньо близький українській ментальності. Водночас його ідеологічне підґрунтя – прагнення «зреформувати життя за К. Марксом, а поезію за А. Рембо» [612, с. 191] – в українській версії зігноровано, що пояснюється своєрідною алергією на ідеологію у молодого покоління митців. У межах сюрреалізму, відтак, можна побачити, по-перше, ліричну парадигму, з характерним транспонансом мови образотворчого мистецтва; по-друге, спроби групової діяльності – як рудимент тенденції 1920-х рр. (І. Костецький – З. Бережан) з нахилом до неоавангардистського жесту (перформанс); і, по-третє, індивідуальні практики, близькі до маргінальних явищ західноєвропейського повоєнного сюрреалізму.

Футуризм, конструктивізм та експресіонізм в українській літературі загалом постають як комплексне явище «революційної» і «перехідної епохи». Безперечно, українським версіям конструктивізму та експресіонізму не властиві внутрішня цілісність та інгрупова єдність. Зокрема конструктивізм (динамічний спіралізм Валер'яна Поліщука, експериментальна проза Майка Йогансена) постає ерзац-практикою (щодо панфутуризму і, в певному розумінні, стосовно російських аналогів). Індивідуальне забарвлення отримує експресіонізм у режисерській, акторській і теоретичній діяльності Л. Курбаса – на жаль, він не мав можливостей уповні реалізувати теоретичні засади у власній драматургії, подібно до Ж. Кокто і А. Арто

Диференціація стильових напрямів авангарду спирається не лише на маніфестографію учасників руху і свідчення опонентів –

загалом вагомі аспекти дискурсивної активності. У набагато
більшій мірі стильова виразність насвітлюється через прямі або
опосередковані стилі-предтечі. Так, «праклітиною» експресіо-
нізму виявляються примітив (первісне мистецтво) і готика,
з притаманним для них стоїчним катастрофізмом, відвертою або
маніпульованою афектацією, вичерпністю картини світу і по-
казово грубуватою «невиробленістю» техніки. Водночас
ціннісна зосередженість і містицизм, як і становлення більшості
учасників руху в межах символізму, відкривають декадентсько-
символістичні витoki експресіонізму. Футуризм у цьому роз-
тінні постає прямим генетичним паростком декадансу, оскільки
експлуатує винайдений останнім принцип життєвої і стильової
тотожності, ускладнюючи його груповою тенденцією й опти-
містичним пафосом (при спадкоємній ентропійній гносеології).
Базова ДНК сюрреалізму закоріненa у символізмі, – і україн-
ської версії цього напрямку це стосується чи не найбільше.
В українській ліриці сюрреалізм виконав ту роль, яку в інших
літературах було відведено третьому поколінню символістів (або
постсимволістам). Не випадково у зворотній перспективі сти-
льова система М. Яцківа часто розглядається як сюрреалістич-
на [610, с. 254], а окремі представники 1970-х (напр., В. Рубан,
В. Голобородько) і навіть 1990-х (В. Махно) втягнуті у магніт-
не поле сюрреалістичного образотворення. Конструктивізм, як
загалом вторинна естетична система (на кшталт неоромантиз-
му і неореалізму), перебуває у прямій залежності від кубізму та
футуризму, а водночас демонструє генну мутацію такого непро-
дуктивного в українській літературі явища як класицизм, і здобу-
ває особливе визнання в тих національних культурах, які спро-
можні реставрувати або омолодити ген стабільної конструктив-
ності і потяг до нормативних поетик. У випадку з українським
конструктивізмом, зокрема декларованим В. Поліщуком «спіра-
лізмом», ситуація ускладнюється вторинністю референції до
стильового попередника (неокласичного гену у творчості Лесі
Українки та І. Франка). Натомість розвиток вітчизняного футу-
ризму і наукового формалізму наприкінці 1920-х рр. органічно
виводить митців на лінію конструювання мистецтва / побуту.
Отже, чотири гілки авангарду, представлені в українській

літературі, апелюють до декадансу і символізму як донорів авангардистського стильового генофонду, який під впливом нових соціально-історичних обставин зазнав надпотужних метаморфоз. Можна сказати, що ядерну катастрофу мистецтво пережило синхронно з експериментами з відкриття теорії відносності і з розщеплення атому – за п'ятдесят років до техногенних війн.

Не менш значущою є проблема взаємовідносин прямих стильових предтеч і учасників авангардного руху, яка, між іншим, торкається складного питання внутрішньої спадкоємності культури, що особливо актуально для експресіонізму та сюрреалізму як загалом синтетичних гілок, чиї представники рефлектують над художнім досвідом попередників. Очевидно, можна говорити про особливий психотип письменницької індивідуальності: параноїдний в експресіонізмі, сновидно-діонісійський – у сюрреалізмі. Особливості психічного складу зумовлюють психомоторику письма таких представників («стильових предтеч»), формуючи праобраз стильової матриці (наприклад, деформація внутрішніх процесів, фрагментарність викладу, експресивна образність – у протоекспресіоністичному письмі В. Стефаніка; дисформація – у протосюрреалізмі Б.-І. Антоніча). Подібні відповідності можемо спостерегти і в західноєвропейських малярстві та літературі (Ван Гог як предтеча Е. Нольде, Е. Кірхнера; А. Стріндберг як предтеча Г. Кайзера; Лотреамон – А. Бретона і Ф. Супо). При цьому учасників авангардистського дискурсу характеризує пієтет до попередників (що властиво сюрреалістам) або усвідомлення внутрішньостильового зв'язку (в українській версії експресіонізму: Л. Курбас – Г. Кайзер і Е. Толлер).

Повноту або частковість реалізації тієї чи іншої гілки літературного авангарду демонструють не тільки розрізнення «стильового напрямку» та «індивідуальної художньої практики», а також ступінь родо-видової і жанрової актуалізації. У межах панфутуризму жанристика посідає чільне місце як робота у напрямі деструкції та екструкції, що призводить до формування нових жанрових форм і адаптації нелітературних жанрів. Загалом динаміка жанрових зацікавлень футуристів (від лірич-

ної мініатюри і вірша-ситуації – до поеми, послання, виступу, репортажу, фрагментів літературного побуту й експериментального роману) засвідчує у 1920-х неухильну тенденцію в радянській літературі до унормування експерименту, тобто відрух до внутрішньої стабілізації художнього процесу, який віддає перевагу класичним формам і переймається «впізнаванням» з боку читача. Не в останню чергу саме тому досвід футуризму у реформуванні жанрів лірики та епіки частково закріплюється у стабільній жанровій системі соціалістичного реалізму.

Український сюрреалізм у родо-видовому відношенні віддає перевагу ліриці (і в набагато меншій мірі прозі), що пояснюється символістичними витоками напряму і вищезгаданою компенсаційною тенденцією в культурі, яка впливає на ускладнення і герметизацію ліричного переживання. Якщо представники французького сюрреалістичного ядра артикулювали цю потребу як прагнення до «затемнення смислу» – рятівного для збереження цільності інгрупи та концепції, то українська мотивація має глибоке етноохоронне підґрунтя. Не випадково сюрреалізм розвинувся як художній напрям у діаспорі, а в материковій Україні представлений лірикою «внутрішньої еміграції».

Менш виразним є родо-видове обличчя експресіонізму, оскільки український літературний матеріал не фіксує стильової спадкоємності (що є однією з кардинальних ознак напрямку) і характеризується переривчатістю й асистемністю. Намір Л. Курбаса щодо формування експресіоністської концепції у режисурі як аналогічної німецькому активізму мав значний вплив на розвиток новітньої драми, зокрема у плані стильового ускладнення загалом імпресіоністичної, неоромантичної і психологічно-реалістичної драматургічних систем (І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Куліш, І. Микитенко). Засади експресіоністичного світогляду і поетики, широко висвітлені у теоретичних збірниках і періодиці 1920-х рр., у більшій мірі визначили складність і стилістичну місткість повоєнної драматургії, підготувавши ґрунт для п'єси абсурду у неоавангарді (І. Костецький).

Родова «неповнота» сюрреалізму і, тим більш, експресіонізму (за показової «вичерпності» футуризму і конструктивізму)

свідчить про бажаність теоретичного закріплення естетичних пошуків предтеч в авангарді, яка сприяє внутрішній спадковості стильових винаходів (чим, напр., пояснюється адекватна рецепція творчості В. Хмелюка нью-йоркцями), а також про вагомість закріплення власних теоретичних пропозицій (що бачимо у Семеновому кверо- і панфутуризмі, конструктивізмі В. Поліщука, «антисимволізмі» Ю. Тарнавського). Загалом подібна формалістична потреба відзначає передусім аналітичні напрями міжвоєнного авангарду, тоді як представники синтетичних стильових напрямів згаданого періоду зосереджені, в першу чергу, на художньому процесі, а не теоретичних узагальненнях. (Л. Курбас є винятком: його версія експресіоністичного театру виявляє залежність від аналітичності кубізму і, на певному етапі, від панфутуризму). У західноєвропейському літературному процесі спостерігаємо відповідники: закріплення пропозицій експресіонізму відбувається не без зустрічно-опозиційного (загалом критичного) впливу футуристів, а сюрреалізму – з тривалим запізненням (лише через п'ять років після фактичного винайдення «автоматичного письма»). Відтак слід говорити не про ущербність окремих стильових напрямків авангарду в українській літературі, але про різну етіологію й темпи розгортання типологічно віддалених гілок, в тому числі у порівнянні з європейською перспективою. Українському літературознавству слід визнати очевидну для європейських літературознавчих шкіл річ: кожна окремо взята національна література не спроможна виплекати всі без винятку стильові напрями авангарду. Визнання цього факту наблизить до вивчення складної взаємодії різностильових тенденцій у творчості окремих представників авангарду. У такому наświetленні найбільшою екзистенційною, аксіологічною та стилістичною вичерпністю характеризується панфутуризм, якщо відкинемо стійкі упередження, пов'язані з його складним гносеологічним полем (космополітизм, претензії на створення метамови ленінізму, вплив на формування соцреалістичного канону). Відтак самого лише футуристичного напрямку достатньо для визнання рівноправності українського авангарду в колі європейських літератур.

Вагомим аспектом є взаємовідносини представників авангарду (тобто безпосередніх учасників авангардистського дис-

курсу) з епігонами. У західноєвропейських стильових версіях поступове «розпорошення» стилю, яке привносять епігони, зумовлюється, на думку окремих дослідників [792], децентрацією, віддаленням від організаційного центру ідеологічного руху. Натомість в українській ситуації це пов'язано із прямою аморфізацією стильових компонентів, заниканням стилю в явищі моди на технічні прийоми, особливо в індивідуальному творчому синтезі техніки різнотипних стилів («поезії твердження» і «метафоричної поезії») – у ліриці шістдесятників і сімдесятників; зумисного заповнення «лакун» літературного процесу свідомим введенням бітниківської лірики поетами 1990-х). Подібне розсіювання стильових компонентів призводить до непорозумінь у критичних рефлексіях, до прагнення пролонгувати, наприклад, сюрреалістичний дискурс, зустрівши стильові компоненти сюрреалізму в ліриці пізнішого періоду. Хоч авангардистський експеримент, «метафора першовідкриття» в авангарді (термін Р. Краусс) приречені на зуживання і розчинення у синхронних явищах, що підтверджує думку: авангард має історично окреслений характер і передбачає єдність світогляду, способу життя, стильової новачності, яка є наслідком категоричного незадоволення традицією та літературною ситуацією. Розгляд стильових напрямів авангарду лише на формальному рівні призводить до девальвації історичного «духу авангарду»: біографічного міту, піднесення побутової ситуації до категорії художньої (стирання меж побутового і літературного), тенденції до автоспостереження митця та інгрупи. Не випадково при застосуванні понять «неоавангард» або «пост-авангард» основна увага дослідника переноситься на рівень формального експерименту, на закон оновлення літературного ряду, без урахування ідеологічно-естетичних засад руху.

У концепції Д. Чижевського місце для авангарду відсутнє. Якщо застосувати ідею Л. Курбаса, згідно з якою класичне мистецтво асоціюється з кулею, романтичне – з еліпсом, то авангард буде «тривимірним» об'єктом, радикально відмінним від кулі, близьким за внутрішньою дисгармонією до еліпсу. Зрозуміло, що без класичної спадщини ані М. Семенко, ані Л. Курбас не могли бути продуктивними експериментаторами. Але

Йдеться не про «асенізаційну» і, по суті, паразитичну функцію авангарду на терені інших (попередніх, сформованих) традицій, а про те, що учасники авангарду мали достатньо високий культурний рівень, який дозволяв їм на ґрунті, наприклад, символістично-декадентського психоемоційного типу розвинути футуристичний політемазм, реформувати образну систему і метрику вірша (М. Семенко). У шаленому темпі соціокультурного прискорення представник історичного авангарду дозволяв собі активну критичну рецепцію, яка вже тепер може розглядатися як тенденція, що генерує дискусійне альтернативне поле в національній культурі, не даючи цій останній герметизуватися.

Осмишуючи артефакти авангарду, не варто застосовувати критерій непроминущості, оскільки ідеологічні засади руху не мають такого критерію оцінювання. Він замінений історичною актуальністю (у футуризмі) або динамізмом і концентричною цільністю (в експресіонізмі). Спокусливий чинник оцінки «нетлінності творчого доробку митця», отже, мусить бути скорегований як у літературно-критичних, так і в літературознавчих дослідженнях.

Поняття «антимистецтво» й «антиестетика», які протягом останнього століття існують як синонімічні «авангарду» і міцно вкорінені в академічному літературознавчому дискурсі (див. [516, с. 366]), позначені культурно-історичною і семантичною надмірністю. Виникнувши в 1900-х рр., на хвилі становлення європейського авангарду, вони мали негативну маркованість («дикунське» мистецтво, «мистецтво кризи», «без якості») і відбивали ставлення представників інституційно і канонічно виправданого «класичного» (гармонійного, гуманістичного) мистецтва національних академій. Антимистецтво як особливий «різновид діяльності», який апелює до «як», а не до «що», на думку В. Вейдле, претендує бути есенцією мистецтва взагалі і тим руйнує цілісність, заповідану попередньою культурною епохою [121, с. 110–225]. Дослідження емігранта В. Вейдле «Умирание искусства» (1935) підсумовує ставлення інституційних осередків до авангардистських художніх напрямів як мистецтва «віднімання», нездорового, неодухотвореного, нецілісного (звідси і заперечувальне квазіпоняття «антимистецтво»).

Нова канонічна система, соціалістичний реалізм, що сформувала широку мережу культурних інституцій, підпорядкованих «центру», спиралася на вже сформовану опозицію «мистецтво» – «антимистецтво», «справжній» – «удаваний» авангард, але тепер її підґрунтям була марксистсько-ленінська концепція митця, «близького народові», та ідея «зрозумілої» останньому художньої продукції. Також слід врахувати класове протистояння «здорового пролетарського мистецтва» культурі «загниваючого Заходу», мистецтву капіталістичного суспільства. Психологічне протистояння «розтлінному» впливу формалізму (модернізму, авангарду та ін.) не в останню чергу підготували самі учасники авангардистського проекту (адже образ ворога був принциповим у силових аналітичних гілках, якими є футуризм і конструктивізм радянського взірця).

Не важко помітити, що синонімічні ряди, якими оперували представники радянської науки, запозичені з «академічного» наративу початку століття, з мови свідків художніх і соціальних деформацій, які переживали зміни в культурі як кризу. Але семантичне наповнення номінативів огрублюється, трансформуючись у політизований штамп з пропедевтичним відтінком. В умовах тоталітаризму поняття «антимистецтво» і «антиестетика» щоразу самоактуалізуються, охоплюючи називанням будь-які експерименти «нової хвилі» 1960-х рр., що давали змогу режимові спростити й нейтралізувати їхній деструктивний потенціал. Відтак очевидно, що згадані поняття не можуть претендувати на роль методологічних «ключів» і термінів, адже існують виключно в контексті нормативної системи соціальних, етичних та естетичних цінностей, чим примітивізують об'єкт і дискваліфікують власні, нібито теоретичні, претензії щодо оцінки альтернативних художніх систем.

Звертаючись до понять «антимистецтво» й «антиестетика», українське радянське літературознавство прагнуло відвести авангарду місце малозначущого і короткочасного епізоду в історії національної культури, що не в останню чергу було визначено інтенцією до герметизації українського літературного світу. Багатолітнє нехтування формалістичною спадщиною, відторгнення незаперечних культурних артефактів призвело до

уповільненого і часткового проникнення у вітчизняну науку спадкоємних формалізованих методологій – таких, напр., як постструктуралізм і шизоаналіз. Відчуття внутрішніх зв'язків уможливило б систематизацію згаданих методологій не лише як запозичених (і тому нібито небезпечних), а й як ретельно підготовлених попередньою практикою альтернативного мистецтва – авангарду.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Агеева В.* Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
2. *Агеева В.* Соціалістичний реалізм: злиття чи уніфікація? // Прапор. – 1989. – № 11. – С. 174–183.
3. *Агеева В.* Українська імпресіоністична проза. – К.: Віпол, 1994. – 160 с.
4. *Агієнко О.* Вільний театр // Шлях. – 1917. – № 2. – С. 64–70.
5. *Агієнко О.* Динамічна церква // Шлях. – 1917. – № 5–6. – С. 82–88.
6. *Агієнко О.* Нове малярство // Шлях. – 1917. – № 1. – С. 46–50.
7. *Агієнко О.* Нове малярство: імпресіонізм і кубізм // Шлях. – 1917. – № 3. – С. 27–32.
8. *Агієнко О.* Передвічність краси ікони // Шлях. – 1917. – № 7. – С. 61–62.
9. *Адамов А.* Театр или сновидение / Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 151–154.
10. *Адашкина Н. Л.* 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры / Советское искусствознание. Искусство XX века. – М.: Сов. художник, 1989. – С. 5–36.
11. *Адельгейм Є.* Михайль Семенко / *Семенко М.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1985. – С. 15–42.
12. *Адорно Т.* Теорія естетики. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
13. *Айзеншток И.* Изучение новой украинской литературы. (Заметки). – Б.м., 1922. – С. 135–162.
14. *Айзеншток І.* Спогади про Майка Йогансена // Вітчизна. – 1990. – № 6. – С. 161–169.
15. *Амелин Г., Мордерер В.* О сюжетах в бессюжетном (о стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») / Семиотика. Антология. Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и

доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 581–602.

16. *Андієвська Е.* Вілли над морем. Сонети. – Львів: НВФ «Українські технології», 2000. – 120 с.

17. *Андієвська Е.* Казки. – Париж–Львів–Цвікау: Зерна, 2000. – 136 с.

18. *Андієвська Е.* Народження ідола // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2004. – № 170. – С. 107–120.

19. *Андієвська Е.* Наука про землю. – Мюнхен: Сучасність, 1975. – 128 с.

20. *Андієвська Е.* Подорож. Новелі. – Мюнхен: Накладом автора, 1955. – 104 с.

21. *Андієвська Е.* Проблема голови. Новелі. – Львів: НВФ «Українські технології», 2000. – 60 с.

22. *Андієвська Е.* «Провидіння не любить ледачих...» / Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. Упоряд. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 35–39.

23. *Андієвська Е.* «Читати – найбільша пригода» // Книжник Review. – 2002. – № 2. – С. 15.

24. *Андреев Л.* Порывы и поиски двадцатого века / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1996. – С. 3–18.

25. *Андрухович Ю.* Євангеліє від Антонича, або Зелена книга прощання // Радянське літературознавство. – 1989. – № 10. – С. 55–59.

26. *Андрухович Ю.* Орфей хронічний // Критика. – 2003. – Ч. 9 (71). – С. 30–31.

27. Анкета «Зустрічей» про українську культуру ХХ століття. Відповідь професора Юрія Луцького // Зустрічі. – 1990. – № 5–6. – С. 180–181.

28. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. Т. 1. – М.: Худ. литература, 1991. – 346 с.

29. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 т. Т. 2. – М.: Худ. литература, 1991. – 336 с.

30. *Аннинская М.* Человек, «который опередил время», и его эпоха / *Виан Б.* Полдник Генералов: Пьесы, новеллы. – Х.: Фолио, 1998. – С. 477–545.

31. *Антонич Б.-І.* Велика гармонія / Упоряд. Д. В. Павличка. – 2-е вид., допов. і переробл. – К.: Веселка, 2003. – 350 с.

32. *Антонич Б.-І.* Криза сучасної літератури / *Антонич Б.-І.* Твори. Ред.-упоряд. М. Москаленко, упоряд. Л. Головата. – К.: Дніпро, 1998. – С. 461–467.
33. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво / *Антонич Б.-І.* Твори. Ред.-упоряд. М. Москаленко, упоряд. Л. Головата. – К.: Дніпро, 1998. – С. 467–476.
34. *Антонич Б.-І.* Становище поета. Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935 р. / *Антонич Б.-І.* Твори. Ред.-упоряд. М. Москаленко, упоряд. Л. Головата. – К.: Дніпро, 1998. – С. 513–515.
35. *Антонич Б.-І.* Сто червінців божевілля. До дискусії про світогляд і розуміння поезії / *Антонич Б.-І.* Твори. Ред.-упоряд. М. Москаленко, упоряд. Л. Головата. – К.: Дніпро, 1998. – С. 523–527.
36. *Аполлінер Г.* Поезії / Пер. з фр. М. Лукаша. – К.: Дніпро, 1984. – 225 с.
37. *Арагон Л.* Волна грез / Поезія французского сюрреализма: Антологія. Сост., предисл., комент. М. Яснова. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 389–403.
38. *Артамонова Н. С.* Возвращаясь к азам // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 17–22.
39. *Астаф'єв О.* [Передмова] / Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія. Упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового. – Х.: Веста; Ранок, 2003. – С. 3–42.
40. *Атаманюк В.* Сучасна галицька література. Інформаційний нарис 1927 р. / *Олесь Бабій.* Зродились ми великої години. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1997. – С. 176–178.
41. *Балль Х.* Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 316–317.
42. *Барський Р.* Постмодерність / Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 327–332.
43. *Барт Р.* Дендизм и Мода / *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им.Сабашниковых, 2003. – С. 393–398.
44. *Барт Р.* Из книги «Мифологии». Миф сегодня / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72–130.

45. *Барт Р.* Критика и истина / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 319–374.
46. *Барт Р.* Лекция / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 545–573.
47. *Барт Р.* Литература и значение / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 276–296.
48. *Барт Р.* От науки к литературе / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 375–383.
49. *Барт Р.* От произведения к тексту / *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 413–418.
50. *Барт Р.* S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
51. *Басманов А.* Искусство и судьба Обри Бердслея / *Басманов А.* Грань. Очерки, эссе. – М.: Правда, 1988. – С. 32–39.
52. *Батай Ж.* Литература и зло. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
53. *Батракова С. П.* Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. – М.: Наука, 1990. – 304 с.
54. *Безбородько Г.* Шахтарське // Нова Генерація. – 1930. – № 8-9. – С. 5–6.
55. Без Еспанії чи без значення? (Інтерв'ю Вольфрама Бургардта з Ю. Тарнавським) // Сучасність. – 1969. – № 12. – С. 13–29.
56. *Безродный М. В.* О проекте постановки «Незнакомки» в Париже / Александр Блок. Исследования и материалы. – Ленинград. Наука, 1991. – С. 228–231.
57. *Белая Г.* Авангард как богоборчество // Вопросы философии. – 1992. – № 3. – С. 115–124.
58. *Белая Г.* Ложная беременность // Вопросы литературы. – 2003. – № 5. – С. 57–90.
59. *Беньямін В.* Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / *Беньямін В.* Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53–97.
60. *Бердслей О.* Шедевры графики. – М.: Эксмо, 2003. – 216 с.
61. *Бердяев Н.* Кризис искусства (Препринт. изд.). – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
62. *Бережан З.* Богожук // Термінус. – 1988. – Ч. 3. – С. 53.
63. *Бережан З.* Майже проза // Сучасність. – 1968. – № 7. – С. 9–11.

64. *Бережан З.* Повішеник // Термінус. – 1988. – Ч. 3. – С. 61.
65. *Берковський Н.* Новітня німецька література (Натуралізм – імпресіонізм – експресіонізм) // Критика. – 1930. – № 7–8. – С. 103–124.
66. *Бєляєва С.* Чорна Долина і російський футуризм // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 68–70.
67. Библиография футуризма / Сборник нового искусства. – Х.: Издание Всеукр. отдела искусств нар. ком. просв., 1919. – С. 23–24.
68. *Біла А.* Від ломки до ломки: лірика Сергія Жадана // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 35–48.
69. *Біла А.* Доля з багатьма невідомими (до біографічного портрета Костя Буревія) // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 79–81.
70. *Біла А.* Конструктивізм «з людським обличчям» (психодіагностика творчості В. Поліщука) // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 50–62.
71. *Біла А.* Критика доби «міжчасся» // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 144–149.
72. *Білецький О.* [Евгений Ланн. Литературная мистификация. – ГИЗ, 1930] // Літературний архів. – 1931. – Кн. I–II. – С. 206–210.
73. *Білецький О.* Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 268–308.
74. *Білецький О. І.* Двадцять років нової української лірики (1903–1923). – Х.: ДВУ, 1924. – 36 с.
75. *Білецький П. О.* Модерн в українському живописі / Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 2000. – С. 7–9.
76. *Бланшо М.* Лотреамон, или Чайание головы / Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 443–462.
77. *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. – М.: Худ. литература, 1965. – 664 с.
78. *Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Театр / Сост. и прим. Вл. Орлова. – М.: Худ. литература, 1968. – 840 с.
79. *Блохин Ю.* «Молодий театр» / Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінці сучасників – документи. Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – С. 309–328.
80. *Блюмнер Р.* Драма і сцена / Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінського. – К.: Дніпро, 1988. – С. 337–340.

81. Бобринская Е. Слово и изображение у Е. Гуро и А. Кручных / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 309–322.

82. Бобринская Е. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.

83. Бобринская Е. Футуризм и кубофутуризм в живописи / Футуризм и кубофутуризм. Альбом. – М.: Галарт, 2000. – С. 6–35.

84. Бобринская Е. А. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме. Автореф... канд. искусствоведения. – М., 1993. – 22 с.

85. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. – 1971. – № 7–8. – С. 45–53.

86. Бойчук Б. Спомини в біографії. – К.: Факт, 2003. – 200 с.

87. Большаков В. Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопросы литературы. – 1972. – № 2. – С. 104–123.

88. Бондар М. П. Лірика / Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3. – С. 189–191.

89. Бондаренко А. Міфософія актуального життєвого простору в художньому мовомисленні Юрія Тарнавського // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 21–24.

90. Бондаренко Л. И. Биоэнергетический закон в психоанализе (по материалам публикаций 1920-х годов в Украине) / История психоанализа в Украине. – Х.: Основа, 1996. – С. 38–50.

91. Бондар-Терещенко І. Амазонка слобідського авангарду // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2004. – № 170. – С. 152–158.

92. Бондар-Терещенко І. Від АРМУ до ярма // Артанія. – 1997. – № 3. – С. 26–27.

93. Бондар-Терещенко І. Е. А. як www // Книжник Review. – 2001. – № 11. – С. 9.

94. Бондар-Терещенко І. «І смерть, і сміх...» // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 4–8.

95. Бондар-Терещенко І. Марш Костецького // Книжник Review. – 2001. – № 18. – С. 15.

96. Бондар-Терещенко І. Метафора інобуття (Емма Андіївська) // Образотворче мистецтво. – 1999. – Ч. 1–2. – С. 79.

97. Бондар-Терещенко І. Останній з могікан футуризму // Політика і Культура. – 2001. – № 24 (107). – С. 47.

98. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века. – К.: Мистецтво, 1986. – 134 с.

99. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен). Автореф... кандидата філол. наук. – К., 2003. – 20 с.
100. Бретон А. Манифест сюрреалізму / Називають речі своїми іменами. Програмні виступлення майстрів західноєвропейської літератури ХХ століття. – М.: Прогрес, 1986. – С. 40–72.
101. Бретон А. Предисловіє до «Сочинінь» Лотреамона / Лотреамон. Песні Мальдорора. Стихотворення. Лотреамон після Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 426–429.
102. Бургардт О. Георг Кайзер / Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини. За ред. С. Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – С. 109–171.
103. Бургардт О. Ернст Толер // Життя і революція. – 1925. – № 10. – С. 66–69.
104. Буревій К. Конструктивізм «філософа з головою хлопчика» // Червоний шлях. – 1930. – № 7–8. – С. 93–113.
105. Буревій К. Театр опортунеток (Сценка про омолодження репертуару). Ксерокопія машинопису. – 1 с. Оригінал зберігається в архіві О. Буревій-Яценко.
106. Буревій К. Як було поставлено «Чемберлени над Гангом» / Український Засів. – 1993. – Ч.2 (6). – С. 72–73.
107. Буревій О. Про виставу «Чотири Чемберлени» (спогад) // Український Засів. – 1993. – Ч.2 (6). – С. 61–65.
108. Буревій О. Про дружбу Стріхи з Семенком // Український Засів. – 1993. – Ч.1 (5). – С. 64–67.
109. Буревой, Константин Степанович / Большая советская энциклопедия. – М., 1928. – С. 145.
110. Бурлюк Н. Поэтические начала / Литературные манифесты: от символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 132–137.
111. Бурлюк Д. Предки мої; Фрагменти зі спогадів футуриста / Український авангард 1910–30-х років. Альбом. Автор вступ. статті та упорядник Д. О. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – б/с.
112. Бурлюк Д. и др. Пошечина общественному вкусу / Литературные манифесты: от символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 129–130.
113. Бюлетень «Авангарду». – 1928. – № 1.
114. Вайнштейн О.Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3–7.
115. Вакар Г. Уривок з промови на диспуті Кому? Потрібне? Мистецтво? // Нова Генерація. – 1929. – № 6. – С. 3–4.

116. Вакар И. А. Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания / Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 26–42.

117. Валерій Інкіжинов про Леся Курбаса / Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінці сучасників – документи. Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське вид-во «Смолоסקип» ім. В. Симоненка, 1989. – С. 445–452.

118. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Под ред. проф. В. М. Жирмунского. – Петроград: Academia, 1922. – 96 с.

119. В. Д. Гарцюють на місці. (Лист з Москви) // Семафор у майбутнє. – 1922. – № 1. – С. 45.

120. Вдовиченко Г. В. Філософсько-культурологічні засновки осмислення феномену людського буття діячами українського відродження 20-х років ХХ ст. (М. Г. Хвильовий, М. Г. Куліш, О. С. Курбас). Автореф... кандидата філософ. наук. – К., 2001. – 20 с.

121. Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аксиома; Мифрил, 1996. – 336 с.

122. Вервес Г. Український авангард у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–43.

123. Вертинский А. Дорогой длиною... / Сост. и вступ. ст. Ю.Томашевского. – М.: Правда, 1991. – 576 с.

124. Веселовская А. И. Парадигма социального вывиха в экспрессионистских спектаклях театров Украины 1920-х годов / Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 447–463.

125. Винничук Ю. Книга Бестій. – Львів: ЛА «Піраміда», 2003. – 292 с.

126. «Вистава 4-ох митців»: Олекса Новаківський, Петро Холодний, Іван Труш, Павло Ковжун (1942; Львів): Каталог / Передмова С. Гординського. – Львів: б/в, 1942. – 16 с.

127. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. – 288 с.

128. Влизько О. Аеро і верблюди (репортаж) // Нова Генерація. – 1930. – № 5. – С. 22–25.

129. Влизько О. Експериментальний депутат // Нова Генерація. – 1927. – № 1. – С. 8–18.

130. Влизько О. Сфінкс // Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 195–210.

131. *Водолазька С. А.* Постмодерністські акценти у творчості Емми Андіївської. Автореф... кандидата філол. наук. – К., 2003. – 16 с.
132. *Войнілович С.* Теорія екструкції // *Нова Генерація*. – 1929. – № 8. – С. 35–41.
133. *Войнілович С.* Теорія екструкції // *Нова Генерація*. – 1929. – № 11. – С. 34–37.
134. *Волошинов В. Н.* (М. М. Бахтин). Фрейдизм / Коментарі В. Махлина. – М.: Лабиринт, 1993. – 120 с.
135. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і приміт. Т. Гундорової. – К.: Наук. думка, 1996. – 704 с.
136. *Выготский Л.* Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
137. *Гаврилів Т.* Експресіонізм: страх непристосованої свідомості / Експресіонізм. Зб. наук. праць. – Львів: Класика, 2002. – С. 72–92.
138. *Гаврилів Т.* «Сутінки людства»: від симфонії новітньої поезії до документу літературного експресіонізму / Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. – Ів.–Ф.: Лілея–НВ, 2001. – С. 38–52.
139. *Гаденко І.* Ми вимагаєм систему // *Нова Генерація*. – 1929. – № 7. – С. 20–21.
140. *Гадзінський В.* П'ятирічка і проблема літературної «форми» // *Нова Генерація*. – 1929. – № 11. – С. 37–44.
141. *Гаман Р.* Импрессионизм в искусстве и жизни. – М.–Л.: Огиз–Изогиз, 1935. – 180 с.
142. *Гароди Р.* О реализме без берегов. Пикассо. Сен–Джон Перс. Кафка. – М.: Прогресс, 1966. – 208 с.
143. *Гаряїв В.* Міф про М. Семенка // *Прапор*. – 1987. – № 10; 11.
144. *Гаряїв В.* Нереалізований ювілей // *Український Засів*. – 1993. – Ч. 8 (12). – С. 102–103.
145. *Гасанова В. Т.* Ідейно-естетична боротьба в українській літературі 20-х рр. ХХ ст. (на матеріалі літературних організацій). Автореф... кандидата філол. наук. – К., 2001. – 20 с.
146. *Гаузенштайн В.* Об экспрессионизме в живописи / Экспрессионизм. Сб. статей под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – Петроград–Москва: Всемирная литература, 1923. – С. 135–188.
147. *Гдакович М.* «ІНТЕБМОВСЕГІІ» Я. Цурковського як спроба створення авангардного мистецтва у Західній Україні // Зб. праць науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2002. – Вип. 10. – С. 395–400.

148. *Гец Л.* Альбом. Текст П. Ковжуна. – Львів: АНУМ, 1939. – 16 с.
149. *Гениева Е.* Дерзостный обман / Уайтхед Дж. Серьезные забавы. – М.: Книга, 1986. – С. 5–22.
150. *Гессе Г.* Фауст и Заратустра / Фауст и Заратустра. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 5–30.
151. *Гессе Г.* Художник и психоанализ / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1996. – С. 399–402.
152. *Гимельфарб Б.* Георг Кайзер / Кайзер Г. Коралл. П'єса в пяти действиях. – Х.: Госиздат України, 1923. – С. 3–9.
153. *Глзъ А., Меценжэ Ж.* О кубизмѣ. – СПб.: Журавль, б/г. – 30 с.
154. *Гнідан О. Д.* Василь Стефаник / Історія української літератури кінця XIX – початку XX століття. За ред. П. П. Хропка. – К.: Вища школа, 1991. – С. 333–380.
155. *Голобородько Я. Ю.* Художні константи Миколи Куліша. Автореф... доктора філол. наук. – К., 1997. – 40 с.
156. *Голубева З. С.* Двадцять роки XX століття. Зошит перший: літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень. Конспект лекцій для студентів-філологів. – Х.: Видавнича група «РА – Каравела», 2000. – 120 с.
157. *Голубков М. М.* Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы. – М.: Наследие, 1992. – 202 с.
158. *Гончар Н.* До збірки *Sohntag fuhr' sohntag* // Кур'єр Кривбасу. – Липень 2003. – № 164. – С. 102–111.
159. *Гончаров Р. М.* Семенко: шлях до футуризму // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – К.: Твім інтер, 2002. – Вип. 14. – С. 651–657.
160. *Горбачов Д.* Гра в хаос від барокко до авангарду // Всесвіт. – 1992. – № 3–4. – С. 183–184.
161. *Горбачов Д.* На карті українського авангарду / Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук думка, 2000. – С. 93–105.
162. *Горбачов Д.* Український авангард / Мистецтво України XX століття 1900–2000. – К.: Мистецтво, 1999. – С. 36–45.
163. *Горбачов Д. О.* [Передмова] / Український авангард 1910–1930-х років. Альбом. – К.: Мистецтво, 1996. – С. 3–8.

164. *Гординський С.* Мистецький світ Архипенка // Київ. – 1954. № 1. – С. 23–26.
165. *Гординський С.* Про Стріху, мадмуазель Золе і Зелену Кобилу // Київ. – 1955. – № 5. – С. 217–221.
166. *Гординський С.* У ліричному саді / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 67–69.
167. *Горлов Н.* Футуризм и революция. Поэзия футуристов. – М.: Госиздат, 1924. – 88 с.
168. *Горячева Т.* Иконология кубофутуризма / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 139–147.
169. *Горячева Т.* К понятию экономии творчества / Русский авангард 1910–20 годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С. 263–274.
170. *Грабович Г.* Екзорцизм українського модернізму / Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 571–584.
171. *Грабович Г.* Недооцінений Костецький // Критика. – 2000. – Ч. 1–2 (27–28). – С. 28–29.
172. *Гриц Т.* Мертвый штамп и живой человек / Литература Факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под редакцией Н. Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000. – С. 132–135.
173. *Грицанов А. А.* Батай / Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 60–62.
174. *Гриценко О.* Авангард як традиція // Прапор. – 1989. – № 7. – С. 151–166.
175. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 67–73.
176. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин / Гройс Б. Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 19–139.
177. *Гром'як Р.* Про основні чинники гетерогенності українського літературного процесу ХХ ст. // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ «Обереги», 1996. – С. 32–37.
178. *Грушевський М.* Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т. 1 / Упоряд. В. В. Яременко. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
179. *Гундорова Т.* Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 28–31.

180. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.

181. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості // Радянське літературознавство. – 1989. – № 12. – С. 3–7.

182. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.

183. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.) // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 55–66.

184. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 92–108.

185. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської // Кур'єр Кривбасу. – Серпень 2004. – № 177. – С. 167–203.

186. Гобнер Ф.-М. Экспрессионизм в Германии / Экспрессионизм. Сб. статей под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – Петроград–Москва: Всемирная литература, 1923. – С. 49–68.

187. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 161–175.

188. Гадамер Г.-Г. Міф і розум / Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К.: Юніверс, 2001. – С. 100–105.

189. Генік-Березовська З. Українське літературне бароко в межах своєї епохи та стилю / Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 28–36.

190. Давыдов Ю. Бегство от свободы. Философское мифотворчество и литературный авангард. – М.: Худ. литература, 1978. – 365 с.

191. Давидова-Біла Г. В. «Антисимволізм» Ю. Тарнавського в контексті неоавангарду // Наук. записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – Вип. XIV. – С. 45–53.

192. Давидова-Біла Г. В. Артистична атмосфера Львова міжвоєнного періоду і проблема виникнення альтернативних художніх напрямів // Вісник Житомирського пед. ун-ту. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 145–149.

193. Давидова-Біла Г. В. Біоґенезис і проблема психологізму в панфутуризмі // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – К.: Твім інтер, 2003. – Вип. 16. – С. 328–339.

194. Давидова-Біла Г. В. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка (витоки, естетичні можливості) // Мова і культура. – К.: видавничий Дом Дмитрия Бурого, 2003. – Вип. 6. – Т. VI/2. – С. 154–161.
195. Давидова-Біла Г. В. Жанрові пошуки в панфутуризмі (доба «Нової Генерації») // Українське літературознавство. – Львів, 2004. – Вип. 67. – С. 41–53.
196. Давидова-Біла Г. В. «І ноєму покриє ноєзіс. ...»: психологічні риси поставангардної лірики // Наук. записки Харківського держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Х., 2002. – Вип. 2 (31). – С. 176–182.
197. Давидова-Біла Г. В. Історичний авангард як межовий дискурс (аспекти стильової матриці) // Наук. записки Харківського держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Х., 2002. – Вип. 3 (32). – С. 172–179.
198. Давидова-Біла Г. В. Концепт екзотичного в українському авангарді 1920–30-х років // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. «Українська література в контексті світової літератури». – К.: Твім інтер, 2001. – С. 274–281.
199. Давидова-Біла Г. В. Криза гуманістичного наративу і витоки авангардного світосприйняття // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – К.: Твім інтер, 2002. – Вип. 14. – С. 439–450.
200. Давидова-Біла Г. В. Література межі століть (к. XIX – п. XX ст.). Методич. посібник. – Донецьк, 2004. – 44 с.
201. Давидова-Біла Г. В. Міф про Едварда Стріху в тексті авангарду // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 2002. – Вип. 7. – С. 131–141.
202. Давидова-Біла Г. В. «Мода» і «дендізм» у дискурсі авангарду // Наук. записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Х., 2004. – Вип. 4 (40). – Ч. II. – С. 135–141.
203. Давидова-Біла Г. В. Неоавангардні тенденції в ліриці Василя Стуса // Наук. записки Харківського держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Х., 2002. – Вип. 1 (30). – С. 223–229.
204. Давидова-Біла Г. В. Поезюмалярство і питання метамови в українському авангарді // Мова і культура. – К.: видавничий Дом Дмитрия Бурого, 2002. – Вип. 5. – Т. IV/1. – С. 121–127.

205. Давидова-Біла Г. В. Поетика маніфестографії в історичному авангарді // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2003. – № 595. Серія «Філологія». – Вип. 38. – С. 69–72.
206. Давидова-Біла Г. В. Специфіка сюрреалістичної візійності у творчості Б.-І. Антонича // Наук. записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2004. – Вип. XV. – С. 45–53.
207. Давидова-Біла Г. В. Становлення сюрреалістичної парадигми в Галичині 1930-х рр. // Філологічні студії. – Луцьк, 2004. – № 3. – С. 157–164.
208. Давидова-Біла Г. В. Стильовий симбіоз початку ХХ століття і виникнення кверофутуризму // Филологические исследования: Сб. научных работ. – Донецк: Юго-Восток, 2004. – Вып. VII. – С. 90–105.
209. Давидова-Біла Г. В. Творчість М. Йогансена у світлі формалізму // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – К.: Акцент, 2004. – Вип. 18. – Ч. 2. – С. 186–201.
210. Давидова-Біла Г. В. Український літературний авангард. Дискурс 1920–30 рр. Метод. посібник. – Донецьк, 2001. – 36 с.
211. Давидова-Біла Г. В. Урбаністична лірика М. Семенка (проблема формотворення) // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 2003. – Вип. 8. – С. 104–118.
212. Давыдов Ю., Гайденко В. Культура и бунт // Иностранная литература. – 1971. – № 3. – С. 212–217.
213. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. – М.: Республика, 2002. – 559 с.
214. Дали С. Дневник гения / Пер. с фр. Л.Цывьяна. – СПб.: Азбука, 2003. – 288 с.
215. Дали С. Поэзия стандарта / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы ХХ века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 249–251.
216. Дали С. Речь на митинге в Ситжес / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы ХХ века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 251–253.
217. Дали С. Фотография – свободное творчество духа / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы ХХ века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 247–248.
218. Дахній А. Становлення людської екзистенції у творчості Сьорена К'еркегора: від естетизму до релігійності // Transfiguratio. Преображення. Альманах християнської думки. – Львів, 2003. – Вип. 1. – С. 78–89.

219. *Денисенко В.* Смійх в українській модерністичній прозі / *Костюк В., Денисенко В.* Модерн як поле експерименту. Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність. – К.: б/в, 2002. – С. 95–175.
220. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури. – К.: Довіра, 2002. – 318 с.
221. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
222. *Державин В.* Поезія Емми Андіївської // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2004. – № 170. – С. 96–107.
223. *Десняк Вас.* Як кислоокі поети ловлять на гачок дурнів // Семафор у майбутнє. – 1922. – № 1. – С. 47–49.
224. *Девайон.* Аскети революції // Пути творчества. – 1919. – № 3. – С. 12–13.
225. *Делез Ж.* Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) / *Захер-Мазох Л. фон.* Венера в мехах. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 189–313.
226. *Демиденко Ю. Б.* Костюм и стиль жизни. Образ художника начала ХХ века // Панорама искусств. – М.: Сов. художник, 1990. – Вып. 13. – С. 71–84.
227. *Державин В.* Конструктивизм, как литературная школа // Красное слово. – 1929. – № 5. – С. 98–105.
228. *Деррида Ж.* О грамматологии. Пер. с франц. и вступ. статья Н. Автономовой. – М.: Ad marginem, 2000. – 512 с.
229. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1954. – 298 с.
230. *Дымишиц А.* К изучению неоавангардных течений в зарубежной литературе 50–60-х годов / Неоавангардные течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. – М.: Худ. литература, 1972. – С. 5–32.
231. *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 4 (50). – С. 195–245.
232. *Дмитриева Н. А.* Карнавал вещей / Современное западное искусство. ХХ век. Проблемы и тенденции. – М.: Наука, 1982. – С. 220–251.
233. *Доленго М.* Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 154–172.
234. *Доленго М.* Поет і побут // Червоний шлях. – 1926. – № 10. – С. 186–193.

235. *Доленго М.* Проза Ю. Яновського // Червоний шлях. – 1929 – № 2. – С. 158–166.
236. *Дорошенко В. О.* Конструктивізм / Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3. – С. 557.
237. *Дорошкевич О.* До історії модернізму на Україні // Життя і революція. – 1925. – № 10. – С. 70–76.
238. *Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода. Автореф... кандидата філол. наук. – М., 1980. – 28 с.
239. *Драч І. Ф.* Кость Буревій / Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М.П.Бажана, 1988. – Т. 1. – С. 250.
240. *Дёблін А.* Футуристическая техника слова. Открытое письмо к Ф.Т.Маринетти / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 295–300.
241. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
242. *Евреинов Н. Н.* Первобытная драма германцев. – Петроград, 1922. – 32 с.
243. *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 45–53.
244. *Євшан М.* Василь Стефаник / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 213–216.
245. *Євшан М.* Поезія безсилля / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 54–57.
246. *Євшан М.* Українська література в 1910 році / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 239–246.
247. *Євшан М.* «Suprema lex» (слово про культуру українського слова) / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – С. 58–63.
248. *Есаулов И.* Генеалогія авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 176–191.
249. *Єшкілев В.* Авангард // Плерома. – 1998. – № 3. – С. 24.

250. Жадан С. Література не є чимось більшим за спорт чи прогноз погоди // Книжник Review. – 2003. – № 23. – С. 5.
251. Жадан С. Пепсі: Вірші. – Х.: Майдан, 1998. – 62 с.
252. Жадан С. В. Деякі аспекти характеристики панфутуризму // Філологічні семінари. Наука про літературу на межі століть: тема вільна. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 311–314.
253. Жукова В. (К. Буревій). Фашизм і футуризм // Український Засів. – 1993. – Ч. 1 (5). – С. 68–82.
254. Жулинський М. Валер'ян Поліщук / Жулинський М. Слово і доля: Навч. посіб. – К.: А.С.К., 2002. – С. 361–375.
255. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. Автореф... кандидата філол. наук. – К., 2003. – 20 с.
256. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К.–Л.: Час, 1997. – С. 9–32.
257. Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. // Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1995. – С. 72–83.
258. Залеська-Онишкевич Л. Листування з Ігорем Костецьким // Сучасність. – 1998. – № 6. – С. 130–149.
259. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Антологія модерної української драми. – Київ–Едмонтон–Торонто: Вид-во Канадського Інституту Українських Студій; Видавництво ТАКСОН, 1998. – С. 9–14.
260. Залеська-Онишкевич Л. М. Куліш і Брехт: самоспостереження героя та самоспостереження актора // Сучасність. – 1992. – № 1. – С. 131–135.
261. Затонский Д. В наше время. – М.: Сов. писатель, 1979. – 432 с.
262. За что борется ЛЕФ? / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Маца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С 291–294.
263. Зборовська Н. Моя Леся Українка. Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
264. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібн. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
265. Зверев А. ХХ век как литературная эпоха // Вопросы литературы. – 1992. – № 2. – С. 3–56.
266. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза / Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С. 401–435.

267. *Зеров М.* Нове українське письменство / *Зеров М.* Українське письменство. Упоряд. М. Сулима. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 6–107.

268. *Зеров М.* Семенко. Prelude / *Зеров М.* Українське письменство. Упоряд. М. Сулима. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 153–154.

269. *Зеров М.* Українське письменство в 1918 році / *Зеров М.* Українське письменство. Упоряд. М. Сулима. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 249–262.

270. *Зелинский К. Л.* Конструктивизм и социализм / Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: Сб. материалов. М.: Искусство, 1988. – С. 191–200.

271. *Землянова Л.* «Эстетика молчания» и кризис антиискусства в США / Неоавангардные течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. – М.: Худ. литература, 1972. – С. 33–156.

272. *Зимний Л.* Кадри (3 книги «Атака») // *Нова Генерація* – 1930. – № 8–9. – С. 3.

273. *Зимний Л.* Не в день ювілею // *Нова Генерація*. – 1929. – № 11. – С. 10–12.

274. *Зілинський О.* Дім за зорею / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 87–109.

275. *Зіммель Г.* Великі міста і духовне життя // *І: Незалежний культурологічний часопис*. – 2003. – № 29. – С. 315–325.

276. Зміст № 11 та зауваження редакції // *Нова Генерація*. – 1928. – № 11. – С. 3.

277. *Зубрицька М.* Філософські основи європейського модернізму. Фрідріх Ніцше / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1997. – С. 41.

278. *Зуммер В.* Малярський експресіонізм / Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини. За ред. С. Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – С. 229–333.

279. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох / *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). – Х.: ДВУ, 1928. – С. 247–254.

280. *Іванець І. В.* Ласовський. Маляр суворих візій / *В. Ласовський.* Каталог. 7.V. – 4.VI.1939. – Львів: АНУМ, 1939. – С. 5–9.

281. *Іванів-Меженко Ю.* Творчість індивідуума і колектив / *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). – Х.: ДВУ, 1928. – С. 7–19.

282. *Иванов Вяч. Вс.* Классика глазами авангарда // Иностранная литература. – 1989. – № 11. – С. 226–231.
283. *Иванова Н.* 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 20–27.
284. *Ільницький М.* Богдан-Ігор Антонич. Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – 207 с.
285. *Ільницький М.* Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років. – К.: Товариство «Знання України», 1992. – 48 с.
286. *Ільницький М.* Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.
287. *Ільницький М.* На перехрестях віку / Над рікою часу. Західноукраїнська поезія 20–30-х років. – Х.: Фоліо, 1999. – С. 5–23.
288. *Ільницький М.* Нью-йоркська група поетів і національна літературна традиція // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ «Обереги», 1996. – С. 449–457.
289. *Ільницький М.* Відлучення від футуризму // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 39–43.
290. *Ільницький М.* Шевченко і футуристи // Сучасність. – 1989. – № 5. – С. 83–93.
291. *Импости Г.* Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма. Маринетти, Крученых, Хлебников / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 469–479.
292. *Иоффе И.* Новый стиль. – М.–Л.: Госиздат изобразительных искусств, 1932. – 160 с.
293. *Ісаєв Ів.* Викривай ворога в літературі (культурно-національне будівництво в галузі реконструкції і завдання комсомолу) / Творчі питання. Теоретичний і критичний збірник «Молодняка». – Х.: Молодий Більшовик, 1930. – С. 5-32.
294. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1: 1910–1930-ті роки: Навчал. посіб. / За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – 784 с.
295. *Йогансен М.* Елементарні закони версифікації (віршування). Публ. Р. Мельникова // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2002. – № 146. – С. 125–159.

296. *Йогансен М.* Еротизм в новій українській поезії / Жовтень. Зб., присвячений роковинам великої пролетарської революції – Х.: Всеукр. літературний комітет, 1921. – С. 98–99.
297. *Йогансен М.* Конструктивизм, яко мистецтво переходової доби // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2 (4). – С. 36–37.
298. *Йогансен М.* Поезії. Упоряд., вступ ст. і прим. С. А. Крижанівського. – К.: Рад. письменник, 1989. – 196 с.
299. *Йогансен М.* Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2 (4). – С. 55.
300. *Йогансен М.* Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків / *Йогансен М.* Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 361–475.
301. *Йонеско Э.* Как всегда – об авангарде / Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 129–134.
302. *Йонеско Э.* Под-реальное как раз реалистично / Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Сост., пер. с фр., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 138–139.
303. *Йор.* Студенти і лівизна // Авангард. – 1978. – № 5. – С. 275–277.
304. *Кайзер Г.* Газ. Драма в пяти действиях. Под ред. А. Н. Горлина. – Петроград: Гос. изд-во, 1922. – 118 с.
305. *Каменский В.* Его – моя биография великого футуриста. 7 дней предисловий. 3 портрета. – М.: Китоврас, 1918. – 230 с.
306. *Каменский В.* Кафе поэтов. Путь энтузиаста. Мемуары / Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Кафе поэтов. – М.: Правда, 1991. – С. 459–631.
307. *Кантор-Гуковская А.* «Симультанная книга» Сони Делоне-Терк и Блеза Сандрара (К вопросу о францужско-русских художественных связях) / Западноевропейская графика XV–XX веков. Сб. статей. – Ленинград: Искусство, 1985. – С. 132–144.
308. *Капустянський І.* Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом, автобіографією поета та бібліографічним показником. – Х.: ДВУ, 1925. – 172 с.
309. *Карасик И.* Манифест в культуре русского авангарда / Поезия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 119–138.

310. Каталонський антихудожественний маніфест / Називати речі своїми іменами. Програмні виступлення майстрів западноевропейської літератури ХХ століття. – М.: Прогрес, 1986. – С. 243–247.
311. Качуровський І. Напівзабутий Гео // Березиль. – 2004. – № 1. – С. 134–137.
312. Качуровський І. Покоління другої світової війни в літературі української діаспори // Кур'єр Кривбасу. – Лютий 2002. – № 147. – С. 120–134.
313. Кейс В. Азимути / Тарнавський Ю. Ось, як я вбачую. Поезії. – Н.-Й.: Сучасність, 1978. – С. 5–15.
314. Керуак Дж. Истоки «разбитого покоління» / Антологія поезії битників. – М.: Ультра, Культура, 2004. – С. 605–615.
315. Кивелюк В. Спогади й рефлексії про Українську Академію Мистецтв // Київ. – 1955. – № 1. – С. 12–18.
316. Кисіль В. В. Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного. Автореф... кандидата філол. наук. – Х., 2003. – 16 с.
317. Кислова Н. В. К проблеме исторического сознания в современном западном искусстве. По материалам зарубежных публикаций 80-х годов // Советское искусствознание. Искусство ХХ століття. – М.: Сов. художник, 1989. – Вып. 25. – С. 201–224.
318. Кіс-Федорук О. Книжкова графіка Павла Ковжуна // Народознавчі зошити. – 2000. – Ч. 1. – С. 164–181.
319. Клеберг Л. К проблеме социологии авангарда // Вопросы философии. – 1992. – № 3. – С. 140–149.
320. Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов / Литературные манифесты: от символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 322–326.
321. Книга митців і діячів української культури. – Торонто: б/в, 1954. – 312 с.
322. Кобринский А. Авангард после авангарда // Дружба народов. – 2004. – № 4. – С. 182–196.
323. Ковалевський В. Зустріч // Нова Генерація. – 1929. – № 7. – С. 5–6.
324. Ковалевський В. Уривок з Балади про бляшані кухлики // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 12–13.
325. Коваленко Б. Пролетарські письменники. – Х.-К.: Література і мистецтво, 1931. – 250 с.

326. *Ковалишин І.* В печері малярського льва Західної України (розмова з О. Новаківським) // Літературні Вісти. – 1928 – Ч. 10 – С. 4.

327. *Ковалів Ю.* Валер'ян Поліщук / Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. – Кн. 1: 1910–1930-ті роки. Навч. посіб. За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – С. 297–301.

328. *Ковалів Ю.* Михайль Семенко і футуризм // Визвольний шлях. – 1995. – № 10. – С. 1254–1263.

329. *Ковалів Ю.* Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20–30-х років. – К.: Наук. думка, 1988. – 128 с.

330. *Ковалів Ю. І.* Кость Буревій / Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн.1: 1910–1930-ті роки. Навч. посіб. За ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – С. 724–726.

331. *Ковжун П.* Лев Гец / Гец Л. Альбом. – Львів: АНУМ, 1939 – С. 5–15.

332. *Ковтун Е. Ф.* Русская футуристическая книга. – М.: Книга, 1989. – 246 с.

333. *Козир О. В.* Гео Шкурупій у періодиці 20-х – 30-х років / Українська періодика: історія та сучасність: Матеріали ювілейної наук. конф. – Х.: ХДУ, 1998. – С. 70–76.

334. *Козі М.* Театральне мистецтво / Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 412–416.

335. *Козовой В.* Тайная ось / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 29–33.

336. *Коляда Гео.* Повема про те, як стати вродливим, мати у жінок поспіх і бути щасливим // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 31–34.

337. *Коляда Гео.* 40? (еластична поема) // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 6–9.

338. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Б. Бойчук і Б. Рубчак. – Н.-Й.: Сучасність, 1969. – Т. 1. – 370 с.

339. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Б. Бойчук і Б. Рубчак. – Н.-Й.: Сучасність, 1969. – Т. 2. – 386 с.

340. *Кореневич М.* Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 32–37.

341. *Корж Ол.* Будуємо – ідем // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 24–25.

342. *Корж Ол.* Колгоспний роман // *Нова Генерація.* – 1930. – № 2. – С. 7–10.
343. *Корж Ол.* Перший етап (матеріяли до історії літературно-го побуту) // *Нова Генерація.* – 1930. – № 1. – С. 18–26.
344. *Корж Ол.* Про дитинство, степ і рейки // *Нова Генерація.* – 1929. – № 4. – С. 14–16.
345. *Корж Ол.* Славлю Травину // *Нова Генерація.* – 1927. – № 3. – С. 14–16.
346. *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
347. *Коротченко Е. П.* Авангардизм / Постмодернізм. Енциклопедія. – Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – С. 12–14.
348. *Корунець І. В.* Маньєризм / Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. – Т.3. – С. 291–292.
349. *Коряк В.* Етапи / Жовтень. Зб., присвячений роковинам великої пролетарської революції. – Х.: Всеукр. літературний комітет, 1921. – С. 83–94.
350. *Коряк В.* Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 40–47.
351. *Коряк В.* Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 2. – С. 118–129.
352. *Коряк В.* Поет цікавий, вразливий / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 120.
353. *Коряк В.* Тарарам. (Вражіння) // Мистецтво. – 1919. – № 2. – С. 27–29.
354. *Косиков Г.* «Адская машина» Лотреамона / Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 7–80.
355. *Косиков Г.* Идеология. Коннотация. Текст / *Барт Р. S/Z.* 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 8–29.
356. *Костенко Н.* Аспекти модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 46–51.
357. *Костецький І.* Божественна лжа // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2001. – № 134. – С. 128–144.
358. *Костецький І.* Відкритий лист до редакції «Сучасности» / Кур'єр Кривбасу. – Вересень 2001. – № 142. – С. 87–106.

359. *Костецький І.* Гамлет // Сучасність. – 1963. – № 12. – С. 53–63.
360. *Костецький І.* Гуга, Гога і Гіго // Сучасність. – 1961. – № 10. – С. 4–34.
361. *Костецький І.* Зіновій Бережан // Кур'єр Кривбасу. – Грудень 2001. – № 145. – С. 111–162.
362. *Костецький І.* З сирових сонетів // Сучасність. – 1963. – № 8. – С. 4–11.
363. *Костецький І.* Історія ченця Гайнріха // Сучасність. – 1963. – № 10. – С. 4–21.
364. *Костецький І.* Летіція. Радіоп'еса: стерео // Кур'єр Кривбасу. – Червень 2001. – № 139. – С. 138–170.
365. *Костецький І.* Мій третій Рим. З «Книги подорожей» // Кур'єр Кривбасу. – Липень 2001. – № 140. – С. 94–178.
366. *Костецький І.* Мій Юрій Клен // Кур'єр Кривбасу. – Серпень 2001. – № 141. – С. 118–136.
367. *Костецький І.* Під знаком спадання // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 112–116.
368. *Костецький І.* Про Пабльо Неруду та те, що навколо // Кур'єр Кривбасу. – Серпень 2001. – № 141. – С. 137–159.
369. *Костецький І.* Стаття про вірші / *Лесич В.* Крейдяне коло. Поезій зошит сьомий. – Н.-Й. – Мюнхен: На горі, 1960. – С. 59–82.
370. *Костецький І.* Тло поетичної місії Езри Павнда // Кур'єр Кривбасу. – Жовтень 2001. – № 143. – С. 142–151.
371. *Костецький І.* Фрагмент передмови до нездійсненого видання творів // Кур'єр Кривбасу. – Вересень 2001. – № 142. – С. 118–121.
372. *Костецький І.* Шість ліхтарів і сьомий місяць // Кур'єр Кривбасу. – Березень 2001. – № 136. – С. 133–143.
373. *Костюк В.* Фрагмент епохи модернізму / *Костюк В., Денисенко В.* Модерн як поле експерименту: Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність. – К.: б/в, 2002. – С. 4–94.
374. *Коцюбинська М.* «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера, Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
375. *Кошелівець І.* Літературний процес. Дещо з віддалі. – Париж: Накладом НТШ в Європі, 1991. – 94 с.
376. *Кошуба О.* Виставка «Ланка» та її висвітлення в київській періодиці // Сучасність. – 1997. – № 12. – С. 153–156.

377. *Кравець Я. І.* Еміль Верхарн і Василь Стефаник: деякі аспекти типології та відмінності творчості // *Іноземна філологія*. – 1999. – Вип. 111. – С. 283–291.
378. *Кравців Б.* Видавництво «На горі» і його творці // *Сучасність*. – 1963. – № 7. – С. 53–58.
379. *Красильникова О. В.* Історія українського театру ХХ століття: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.
380. *Краусс Р.* Это новое искусство – рисовать в пространстве / *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 123–134.
381. *Краусс Р.* Игра окончена / *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 52–90.
382. *Краусс Р.* Подлинность авангарда / *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 153–174.
383. *Краусс Р.* Фотографические условия сюрреализма / *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 91–122.
384. *Крекотень В.* Українська поезія XVII століття в системі східноєвропейської літератури бароко / Українське бароко. Матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: МП «Офорт», 1993. – С. 54–64.
385. *Крелль М.* О новой прозе / Экспрессионизм. Сб. статей под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – Петроград–Москва: Всемирная литература, 1923. – С. 71–108.
386. *Крижанівський С.* Листи Василя Стефаника / *Стефаник В.* Повне зібрання творів. В 3 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 3. Листи. – С. 7–22.
387. *Криса Б.* Світоглядні основи українського поетичного бароко / Українське бароко. Матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: МП «Офорт», 1993. – С. 47–53.
388. *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. – Т. 1. Боевое десятилетие. – СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.
389. *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. – Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). – Кн. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 808 с.
390. *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. – Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). – Кн. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 608 с.

391. *Крусанов А.* Самозванное искусство / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 107–119.
392. *Крючкова В.* Кубизм. Орфизм. Пуризм. Альбом. – М.: Галарт, 2000. – 176 с.
393. *Крючкова В. А.* Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 304 с.
394. *Крючкова В. А.* Социология искусства и модернизм. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 216 с.
395. *Кузан М. С.* Розмова з Сонею Дельоне // Сучасність. – 1976. – № 7–8. – С. 57–59.
396. *Кузнецова А.* Неостановимый авангард // Дружба народов. – 2003. – № 3. – С. 194–208.
397. *Кулик І.* Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 35–39.
398. *Куликова И. С.* Философия и искусство модернизма. – М.: Политиздат, 1980. – 272 с.
399. *Куліш М.* Виступ на театральному диспуті 1929 року // *Куліш М. Г.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – С. 457–468.
400. *Куллэ Р.* Этюды о современной западно-европейской и американской литературе. – М.–Л.: Гос. изд-во, 1930. – 256 с.
401. *Курбас Л.* Актор у нашій системі і праця над роллю / *Курбас Л.* Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 70–79.
402. *Курбас Л.* «Березиль» / *Курбас Л.* Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 578–579.
403. *Курбас Л.* Естетство / *Курбас Л.* Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 589–593.
404. *Курбас Л.* Жовтень і театр / *Курбас Л.* Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 575–576.
405. *Курбас Л.* Зміцнення в масах класової ідеології – завдання мистецтва. Театр і глядач / *Курбас Л.* Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 187–198.

406. Курбас Л. З приводу симптомів реакції / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 606–612.
407. Курбас Л. Інформація про подорож у Харків та Москву / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 642–653.
408. Курбас Л. Митець – сам собі режисер / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 233–240.
409. Курбас Л. «Молодий театр» (Генеза – завдання – шляхи) / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 13–17.
410. Курбас Л. На дискусійний стіл / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 754–762.
411. Курбас Л. Наш сезон 1927–1928 р. / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 703–705.
412. Курбас Л. Нова німецька драма / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 33–40.
413. Курбас Л. Перший виступ «Березоля» / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 579–580.
414. Курбас Л. Питання ідеї і форми / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 198–203.
415. Курбас Л. Про вироблення широкої ідейної концепції, яка б відповідала сучасності / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 109–114.
416. Курбас Л. Про ЛЕФ / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 122–125.
417. Курбас Л. Про особливості постановки «Газу» Г. Кайзера / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 572.
418. Курбас Л. Про студіювання творів видатних вчених і митців, про мистецтво як науку, про всесвітню естетику. Очуднення речі / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 103–109.

419. Курбас Л. Про сучасне мистецтво і завдання театру / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 114–122.

420. Курбас Л. Протокол № 2 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 323–325.

421. Курбас Л. Протокол № 5 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 327–332.

422. Курбас Л. Протокол № 6 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 268–273.

423. Курбас Л. Протокол № 7 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 273–275.

424. Курбас Л. Протокол № 9 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 292–297.

425. Курбас Л. Протокол № 16 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 367–378.

426. Курбас Л. Протокол № 32 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 438–446.

427. Курбас Л. Протокол № 42 / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 519–527.

428. Курбас Л. Психологізм на сцені / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 582–583.

429. Курбас Л. Слово перекладача / Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінського. – К.: Дніпро, 1988. – С. 340–341.

430. Курбас Л. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 125–131.

431. Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березіль» / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 672–692.

432. Курбас Л. Театр акцентованого впливу / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 79–85.
433. Курбас Л. Театральний лист / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 23–31.
434. Курбас Л. Треба перемінити окуляри / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 746–754.
435. Курбас Л. Шляхи і завдання «Березоля» / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 623–630.
436. Курбас Л. Шляхи та підсумки «Березоля» / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 600–602.
437. Курбас Л. Як формулювати принципи сучасного театру? / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 68–70.
438. Кутько І. І., Бондаренко Л. І., Петрюк П. Т. Харків в контексті історії українського психоаналіза / Історія психоаналіза в Україні. – Х.: Основа, 1996. – С. 8–29.
439. Лавріненко Ю. Кость Степанович Буревій // Українська літературна газета. – Вересень 1955. – Ч. 3. – С. 1, 3.
440. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933. Поезія – Проза – Драма – Есей. – Париж: Instytut literacki, 1959. – 980 с.
441. Ласовський В. В боротьбі за українське пластичне мистецтво / Ласовський В. Альбом. – Торонто, 1980. – С. 84–87.
442. Ласовський В. Вистава праць (ХІ; 1939; 7.V–4.VI, Львів). Каталог. – Львів: АНУМ, 1939. – 12 с.
443. Ласовський В. Два обличчя Антонича / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 369–374.
444. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. (1917–1927). – Том І. Біо-бібліографічний. – Х.: ДВУ, 1928. – 676 с.
445. Лесь Курбас і театральний диспут 1929 року / Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінці сучасників – документи. Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське вид-во «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1989. – С. 559–680.

446. Лефы об искусстве / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Матца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С. 295–296.

447. *Лисий І.* «Тусівки» колись і тепер // Дзеркало тижня. – 2002. – № 25. – С. 16.

448. Лист К. Буревія до Л. Курбаса від 11.1–28, Москва // Київ – 1954. – № 6. – С. 264–265.

449. Лист О. Буревій-Яценко від 2 вересня 1991 р Зберігається у приватному архіві І. Бондаря-Терещенка.

450. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Воспоминания / Вступ. ст. М. Гаспарова; подгот. текста, послесл., примеч. А. Парниса. – М.: Худ. литература, 1991. – 350 с.

451. *Ліска В.* Передовий загін і травматичний досвід: невчасність німецького експресіонізму / Експресіонізм. Зб. наук. праць. – Львів: Класика, 2002. – С. 19–33.

452. Литература Факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М.: Захаров, 2000. – 288 с.

453. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

454. *Лозинський І.* «ІНТЕБМОВСЕГІЇ» // Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 78–82.

455. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство: Параллель между великими людьми и помешанными. Пер. с итал. К. Тетюшиновой. – К.: Україна, 1995. – 276 с.

456. *Лопушанський В., Величко Гр.* Інтелектуальний Блок Молодої Всеукраїнської Генерації // Літературні Вісти. – 1927. – Ч. 3–4. – С. 1.

457. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.

458. *Лосский Н. О.* История русской философии. – М.: Высшая школа, 1991. – 559 с.

459. *Лотман Ю.* Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях / Семиотика и искусствоведение. – М.: Мир, 1972. – С. 5–23.

460. ЛуГоСад. Поетичний ар'єргард. – Львів: ВФ «Афіша», 1996. – 168 с.

461. *Луначарский А. В.* На Западе. – М.–Л.: Гос. изд-во, 1927. – 112 с.

462. *Луцький Ю.* Літературна політика в Радянській Україні 1917–1934. – К.: Гелікон, 2000. – 248 с.

463. «Людина, яка має потребу і дар творити, повинна творити!» Розмова Володимира Цибулька з Юрієм Тарнавським // Кур'єр Кривбасу. – Липень 2004. – № 176. – С. 162–175.
464. *Ляцинська В.* Казимир Едшмід / Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини. За ред. С. Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – С. 219–260.
465. *Маковский С.* Николай Евреинов (1879–1953) / *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. – М.: Наш дом; Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – С. 353–361.
466. *Малевич К.* Згадували Україну. Він та я були українцями / Український авангард 1910–30-х років. Альбом. Автор вступ. статті та упорядник Д.О.Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – б/с.
467. *Малевич К.* Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм // Нова Генерація. – 1929. – № 8. – С. 47–54.
468. *Малевич К.* Кубо-футуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 58–67.
469. *Малевич К.* Мистецтво і просторовий кубізм // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 63–67.
470. *Малевич К.* Супрематизм / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Маца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С. 115–116.
471. *Малевич К.* Художник и теоретик. Альбом / Тексты Е. Н. Петровой и др. – М.: Сов. художник, 1990. – 240 с.
472. *Маловічко І.* Зміст міста (Уривок з поеми) // Нова Генерація. – 1929. – № 10. – С. 3–5.
473. *Маловічко І.* Хлібозавод // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 22–24.
474. *Мандельштам О.* Буря и натиск / *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. Сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. – М.: ООО «Искусство АСТ»; Х.: Фолио, 2001. – С. 538–548.
475. *Мандельштам О.* О природе слова / *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза. Сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. – М.: ООО «Искусство АСТ»; Х.: Фолио, 2001. – С. 443–459.
476. *Маринетти Ф.-Т.* Первый манифест футуризма / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158–162.
477. *Марушечко А.* Тіп топ // Термінус. – 1988. – Ч. 3. – С. 32–33.
478. *Мар'ямов О.* Амур з пропелером // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 8–15.

479. *Мар'ямов О.* Лист із Персії. Репортаж // *Нова Генерація.* – 1929. – № 11. – С. 212–215.
480. *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.
481. *Матвієнко С.* Експеримент з мовою // *Кур'єр Кривбасу.* – Грудень 2001. – № 145. – С. 167–183.
482. *Матюшин М.* Спроба нового відчуття простору // *Нова Генерація.* – 1928. – № 11. – С. 310–311.
483. *Махно В. І.* Художній світ Богдана Ігоря Антонича. Дисертація... кандидата філол. наук. – К., 1995. – 168 с.
484. *Маяковский В.* Как делать стихи? / Из истории советской эстетической мысли. 1917–1932: Сб. материалов. – М.: Искусство, 1980. – С. 285–289.
485. *Маяковский В.* Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1978. – Т. 7. – 479 с.
486. *Мейлах М.* «Человек, очень сродный поэзии...» Из разговоров с Н. И. Харджиевым / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 43–56.
487. *Мельник В.* Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // *Сучасність.* – 1996. – № 12. – С. 105–109.
488. *Мельник В.* Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 320 с.
489. *Мельник П.* «На 100» // *Нова Генерація.* – 1930. – № 1. – С. 8.
490. *Мельників Р.* Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. – К.: Смолоскип, 2000. – 156 с.
491. *Мертвопетлюйко П.* (М. Семенко). Мистецтво переходової доби // *Мистецтво.* – 1919. – № 3–4. – С. 33–34.
492. *Меринг В.* Разоблачения / Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. – М.: Республика, 2002. – С. 214–225.
493. *Микита Л.* Прозова творчість Емми Андіївської у світлі трьох її творів // *Сучасність.* – 1976. – № 4. – С. 36–51.
494. *Мыслякова М., Стольная В.* [Примечания] / *Верхарн Э.* Стихотворения. Зори. Метгерлинк М. Пьесы. – М.: Правда, 1972. – С. 581–602.
495. Мистецтво Львова першої половини ХХ століття. Каталог виставки 14 квітня – 24 серпня 1994 р. Упоряд. О. Ріпко. – Львів: Каменяр, 1996. – 104 с.

496. Мистецький вінігрет // Авангард. – Х., 1929. – № 2.
497. Мистецькі матеріали «Авангарду». – Х., 1928.
498. *Митрович К.* Поезія Емми Андієвської: міт і містика // *Сучасність*. – 1968. – № 7. – С. 12–15.
499. *Мишанич С.* Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять / *Мишанич С.* Фольклористичні та літературознавчі праці: Т. 1. – Донецьк: Донецький нац. ун-т, 2003. – С. 4–53.
500. *Миц К.* Обэриуты // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 277–294.
501. Митинг об искусстве (24/XI.1918 г. в Петрограде) / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Маца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С. 173–180.
502. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 2. К–Я. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.
503. *Михайлов А.* Драматургія Едмона Ростана / *Ростан Э.* Пьєсы. Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. – М.: Правда, 1983. – С. 5–16.
504. *Мішо А.* Внутрішній простір. – К.: Юніверс, 2001. – 336 с.
505. *Можейко М. А.* Експрессионизм / Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – С. 987–990.
506. *Мойсієнко А.* «Напруга, що сприймається як стиль» або «Архітектурні ансамблі» Емми Андієвської / Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. Упоряд. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 40–52.
507. *Моклиця М. В.* Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Дисертація... доктора філол. наук. – Луцьк, 1999. – 416 с.
508. *Молчанов В.* Pro и contra «контркультуры» // Вопросы литературы. – 1973. – № 1. – С. 107–125.
509. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.
510. *Моренець В. П.* Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуху). Дисертація... доктора філол. наук. – К., 1994. – 442 С.
511. *Морозов А.* «Маньєризм» и «барокко» как термины литературоведения // Русская литература. – 1966. – № 3. – С. 28–43.

512. Москаленко М. Трагедія Леся Курбаса / Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 825–850.

513. Мукаржовский Я. Два этюда о поэтическом наименовании / Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 132–146.

514. Мукаржовский Я. Эстетика языка / Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 35–75.

515. Мукаржовский Я. Семантический анализ поэтического произведения: «Абсолютный могильщик» Незвала / Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 289–314.

516. Мукаржовский Я. Традиция формообразования / Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 315–324.

517. Мухіна Г. Проблема українського модернізму // Вісник міжнародної асоціації українців. – 1991. – № 2. – С. 36–40.

518. Мьяло К. Г. Левый фрейдизм и современная леворадикальная идеология // Вопросы философии. – 1976. – № 8. – С. 122–134.

519. Надеин В. Осквернение памятника (Н. Харджиев) // Литературная газета. – 2000. – № 39; 40 (3, 4; 10 октября).

520. Над рікою часу. Західноукраїнська поезія 20–30-х років. – Х.: Фоліо, 1999. – 640 с.

521. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: ВЦ «Просвіта», 2000. – 382 с.

522. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 320 с.

523. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

524. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 1999. – 272 с.

525. Наш Бюлетень // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 72–74.

526. Наш Бюлетень // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 76–80.

527. Наш Бюлетень // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 57–64.

528. Неборак В. Лігостротон. Книга зібраного. – Львів: Вид-во нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2001. – 504 с.

529. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 271 с.

530. Недоля Л. Десять зим // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 101–103.
531. Неуважний Ф. Закоханий в житті поганин / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 192–201.
532. Неуважний Ф., Роман М., Аблицов В. На перехресті літератур / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 229–235.
533. Нефьодов М., Волков А. Експресіонізм / Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 173–175.
534. Нечепорук С. І. Авангардизм / Українська літературна енциклопедія: В 5 т. Ред-кол.: І. О. Дзевєрін та ін. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – С. 14–15.
535. Невиданный поединок // Семафор у майбутнє. – 1922. – № 1. – С. 46.
536. Недошивин Г. Проблема експрессионизма / Экспрессионизм. Сб. статей под ред. Б. И. Зингермана. – М.: Наука, 1966. – С. 8–35.
537. Неустроев В. Художественный мир Стриндберга / Стриндберг А. Избранные произведения. В 2-х т. – М.: Худ. литература, 1986. – Т.1. – С. 5–26.
528. Никольская Т. Левизна «Левизны». Журнал грузинских футуристов «Мемарцхенеоба» // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С. 319–330.
529. Нін А. Лахмітна пора // Термінус. – 1988. – Ч. 3. – С. 16–18.
540. Ніцше Ф. Народження трагедії / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 40–54.
541. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
542. Ницше Ф. Утренняя заря [Morgenrothe]. Мысли о моральных предрассудках. – Свердловск: Воля, 1991. – 304 с.
543. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – М.: Мысль, 1997. – Т.1. – С. 231–490.
544. Новинская М. И. Исторические традиции и леворадикальное сознание // Вопросы философии. – 1975. – № 5. – С. 95–108.
545. Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 125–139.

546. *Обюртен В.* Мистецтво вмирає / *Курбас Л.* Березиль: Із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінського. – К.: Дніпро, 1988. – С. 341–371.

547. *Овчаров Г. Ф.* Проти міщанських вихваток у літературі (з приводу «Авангарду») / *Овчаров Г. Ф.* Нариси сучасної української літератури. – Х.–К.: Література і мистецтво, 1931. – С. 182–205.

548. *Олдрідж Д.* Мнимый авангард – кому он служит? / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 505–516.

549. *Олейников Н.* Пучина страстей: Стихотворения и поэмы – Ленинград: Сов. писатель, 1991. – 272 с.

550. *Олива А.-Б.* От авангарда к трансавангарду / *Олива А.-Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Худ. журнал, 2003. – С. 63–77.

551. *Олійник О.* Феномен символізму в системі українського модерну // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 63–68.

552. *Олійник-Рахманний Р.* Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1999. – 240 с.

553. *О. П.* Донбас слухає // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 71–72.

554. *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас / *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С. 15–139.

555. *Остапчук Т.* Екзистенціалізм як домінанта творчості Юрія Тарнавського // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 25–31.

556. *Павличко Д.* Незгасаючий перстень життя / *Антонич Б.-І.* Велика гармонія. – К.: Веселка, 2003. – С. 5–40.

557. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 448 с.

558. *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. Видання друге. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 328 с.

559. *Павлова Н.* Экспрессионизм / Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 464–465.

560. *Павлова Н. М.* Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе / Реализм и его соотношения с другими творческими методами. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 271–302.

561. Павлова Н. С. Естетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983. – М.: Наука, 1984. – С. 88–112.
562. Палійчук Ю. Промова про змагання // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 3.
563. Панфутурист (М. Бажан). Лесь Курбас і Всеволод Мейергольд / Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінці сучасників – документи. Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське вид-во «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1989. – С. 299–301.
564. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна...» / Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. Упоряд. В. Панченко. – К.: Факт, 2002. – С. 287–300.
565. Пахльовська О. Є.-Я. Українська літературна цивілізація. Автореф... доктора філол. наук. – К., 2000. – 96 с.
566. Певний Б. Архипенкове коріння // Сучасність. – 1992. – № 9. – С. 127–140.
567. Петрицький А. Спогади про М. В. Семенка / Петрицький А. Портрети сучасників. Альбом. Авт.-упоряд. В. В. Рубан. – К.: Мистецтво, 1991. – 128 с.
568. Петровский М. Михайль Семенко – урбанист / Петровский М. Городу и миру: Киевские очерки. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 162–184.
569. Півтораadni В. І. Українська література перших років революції (1917–1923 рр.). – К.: Рад. школа, 1968. – 160 с.
570. Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника / «З його духа печаттю...»: Зб. наук. праць на пошану професора Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т. 1. – С. 93–107.
571. Пичета В. Несколько слов о пролетарском искусстве // Пути творчества. – 1919. – № 3. – С. 42–46.
572. Подводный А. Каббалистическая астрология. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. – 784 с.
573. Полевой В. М. Искусство XX века, 1901–1945. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.
574. Поліщук В. Адигейський співець. Поема // Червоний шлях. – 1923. – № 1. – С. 1–18.
575. Поліщук В. Безодні // Червоний шлях. – 1929. – № 8–9. – С. 5–7.
576. Поліщук В. Блажен, хто може горіти... Автобіографія, щоденники, листи. Упорядник З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – 132 с.

577. *Поліщук В.* Верлібр і його соціально основа / *Поліщук В.* Літературний авангард. – Х.: Видання авт., 1926. – С. 83–88.
578. *Поліщук В.* Дороги моїх днів / *Капустянський І.* Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом, автобіографією поета та бібліографічним показником. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 11–52.
579. *Поліщук В.* Завдання доби / *Поліщук В.* Літературний авангард. – Х.: Видання авт., 1926. – С. 5–31.
580. *Поліщук В.* Зібрання творів на 13 томів (Проспект) / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 84–85.
581. *Поліщук В.* Книга повстань. Том І. Частина І. Поезії 1917–1921 років. Видання друге, доповнене. – Х.: ДВУ, 1929. – 156 с.
582. *Поліщук В.* Новітній напрям / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 10.
583. *Поліщук В.* Прокламація «Авангарду» / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 15–24.
584. *Поліщук В.* Пульс епохи. Конструктивний динамізм, чи войовниче назадництво? – Х.: ДВУ, 1927. – 230 с.
585. *Поліщук В.* Роден і Роза // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 38–45.
586. *Поліщук В.* Роден і Роза // Червоний шлях. – 1928. – № 2. – С. 29–38.
587. *Поліщук В.* Розквіт української літератури / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 26–33.
588. *Поліщук В.* Спіралізм / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 24–26.
589. *Поліщук В.* Творчий мент // Червоний шлях. – 1929. – № 12. – С. 29–30.
590. *Поліщук В.* Художник індустріальних ритмів (Василь Єрмилов) / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 79.

591. *Поліщук В.* Червоний потік. Роман. 1924–1925. – Х.: Авангард, 1926. – 86 с.
592. *Поліщук В.* Як дивитись на мистецтво / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 12–15.
593. *Поліщук В.* Credo / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету) Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 10–12.
594. *Поліщук В.* Мандрівник на сонячних шляхах (Андрій Чужий) // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 60–65.
595. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. – Ів.-Ф.: Лілея–НВ, 2002. – 392 с.
596. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 1. – С. 41–48.
597. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 40–47.
598. *Полторацький О.* Панфутуризм // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 50–55.
599. *Полторацький О.* Через голови критиків // Нова Генерація. – 1929. – № 2. – С. 9–21.
600. *Полторацький О.* Як виробляти романи (До постановки питання про теорію й практику лівого роману) // Нова Генерація. – 1928. – № 5. – С. 364–369.
601. *Потебня О. О.* Думка й мова / *Потебня О.* Естетика і поетика слова. Збір. ст. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 32–72.
602. *Почепцов Г.* Семиотика. – М.: Рефл–бук; К.: Ваклер, 2002. – 432 с.
603. *Превер Ж.* Видовище: Поезії. Пер. з фр. / Упоряд.: М. Коцюбинська та ін. – К.: Основи, 1993. – 278 с.
604. *Пригодій С. М.* Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості). – К.: Нора-прінт, 1998. – 312 с.
605. *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / Примитив в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С. 6–27.
606. *Проскурникова Т. Б.* Антонен Арто – теоретик «театра жестокости» / Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции. – М.: Наука, 1982. – С. 185–219.

607. Проспект постановки сатирично-політичного ревію «Чотири Чемберлени» (сезон 1930–1931 рік). Ксерокопія машинопису. – 2 с. Оригінал зберігається в архіві О. Буревій-Яценко.

608. Протокол Засідання харківської групи співробітників журналу «Нова Генерація» 12 березня 1929 р. // *Нова Генерація*. – 1929. – № 4. – С. 72–74.

609. *Пунин Н.* Пролетарское искусство / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Маца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С. 171–173.

610. *П'ятковський І.* Проти «лівого» нігілізму / Творчі питання. Теоретичний і критичний збірник «Молодняка». – Х.: Молодий Більшовик, 1930. – С. 220–231.

611. Работа и полемика «производственников» / Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. с вводными статьями и прим. И. Маца. – М.–Л.: Огиз – Изогиз, 1933. – С. 296–305.

612. *Радин Е. П.* Футуризмъ и безуміе. Параллели творчества и аналогії новаго языка кубо-футуристовъ. – СПб.: Изд. Н. П. Карбасникова, 1914. – 48 с.

613. *Райкрофт Ч.* Критический словарь психоанализа / Пер. с англ. Л. В. Топоровой и др. Под ред. С. М. Черкасова. – СПб.: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1995. – 288 с.

614. *Райс Е.* Поезія Емми Андієвської // *Сучасність*. – 1963. – № 2. – С. 43–51.

615. *Райс Е.* Правий та лівий умонастрої в літературі та мистецтві // *Сучасність*. – 1965. – № 4. – С. 61–79.

616. *Раков В. И.* Маяковский и советская поэзия 20-х годов. – М.: Просвещение, 1976. – 256 с.

617. *Раппапорт А. Г.* Эль Лисицкий и его «Пангеометрия» // Советское искусствознание. Искусство XX века. – М.: Сов. художник, 1989. – Вип. 25. – С. 113–130.

618. *Рассел Б.* История философии: В 3 т. – М.: Азбука, 2000. – Т. 3. – 960 с.

619. *Резник О.* Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. – М.: Сов. писатель, 1981. – 528 с.

620. *Рипко О.* У пошуках страченого минулого. Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. – Львів: Каменяр, 1996. – 286 с.

621. *Ролланъ Р.* Народный театр / Пер. съ франц. І. Гольденберга. – СПб., 1910. – 152 с.

622. Романенчук Б. Модернізм і модернізми // Київ. – 1960. – № 2. – С. 13–18.
623. Ромов Є. Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 33–52.
624. Ротач П. Плауен – Plauen. Зі спогадів про минуле // Кур'єр Кривбасу. – Травень 2002. – № 150. – С. 140–152.
625. Рубчак Б. Бо в нас немає часу // Сучасність. – 1990. – № 1. – С. 37–66.
626. Рубчак Б. Парнас комить–головою (II). Путівник по лябіринтах нової американської поезії // Сучасність. – 1972. – № 2. – С. 56–70.
627. Рубчак Б. Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського // Сучасність. – 1968. – № 4. – С. 44–55.
628. Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 236–283.
629. Рубчак Б. Т. Поезія звільненої особистості // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2004. – № 170. – С. 121–125.
630. Рудницький М. Василь Стефаник / Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів: Накладом видавничої спілки «Діло», 1936. – С. 238–249.
631. Рудницький М. Між загальнодоступністю і футуризмом // Українське літературознавство. – Львів, 1994. – Вип. 59. – С. 135–142.
632. Рудницький М. Напрямки та напрямні / Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів: Накладом видавничої спілки «Діло», 1936. – С. 93–128.
633. Рудницький М. Посмертний портрет / Весни розспіваної князь. Слово про Антонича. Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії. – Львів: Каменярь, 1989. – С. 75–77.
634. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехина, А. Зименков. – М.: Наследие, 2000. – 480 с.
635. Рутковский А. Современное украинское кино: тоталитаризм как ментальное наследство / Кіно і література в тоталітарних режимах. – К., 1995. – С. 68–80.
636. Савенець А. Літературна школа – один із «блукаючих» термінів // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 44–51.
637. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – Х.: НТУ «ХПИ», 2003. – 468 с.

638. *Савченко С.* Експресіонізм у німецькій літературі / Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини. За ред. С. Савченка. – К.: Сяйво, 1929. – С. 11–61.
639. *Сажин В.* Зажечь беду вокруг себя. Конспект биографии Хармса / *Хармс Д.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Авиация превращений. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 5–18.
640. *Сайгушкина Т.* Последняя попытка спасти мир красотой / Новая труба. – 2003. – № 1. – С. 18–21.
641. *Санович А.* Цікава стаття про нецікаві речі // Нова Генерація. – 1929. – № 7. – С. 37–40.
642. *Сануйе М.* Дада в Париже. – М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
643. *Сарабьянов Д. В.* В ожидании экспрессионизма и рядом с ним / Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 3–13.
644. *Сарабьянов Д. В.* К ограничению понятия «авангард» / Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 83–92.
645. *Сарабьянов Д. В.* К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы // Советское искусствознание. Искусство XX века. – М.: Сов. художник, 1989. – Вып. 25. – С. 98–112.
646. *Сахно И. М.* О формах экспрессии в поэзии русского авангарда / Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 137–147.
647. *Семенко М.* До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті // Червоний шлях. – 1924. – № 11–12. – С. 169–201.
648. *Семенко М.* Кверо-футурізм. Поезопісні. («Кверо» № 2). – К., 1914. – 24 с.
649. *Семенко М.* Поезії. Упоряд. Є. Адельгейм. – К.: Рад. письменник, 1985. – 311 с.
650. *Семенко М.* Поезюмалярство / Український футуризм. Вибрані сторінки. Упоряд. М. Сулима. – Ніредьгаза, 1996. – С. 59–64.
651. *Семенко М.* Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест) / *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917–1927). – Х.: ДВУ, 1928. – С. 100–106.
652. *Семенко М.* Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 32.
653. *Северянин И.* Лирика. – Мн.: Харвест, 2002. – 448 с.

654. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запрета. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
655. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства / Літературознавство: Матеріали III Конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ «Обереги», 1996. – С. 38–43.
656. Сирота Л. Літературна група «Митуса» і Павло Ковжун / Народознавчі зошити. – 1998. – Ч.5. – С. 538–547.
657. Сирота Л. Українське літературне життя Львова початку 20-х років ХХ ст. / Львів: місто – суспільство – культура. Збірник наук. праць. – Львів, 1999. – С. 493–512.
658. Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – 224 с.
659. Сказинський Р. Cum ira et studio. Замість передмови / Цурковський Я. Вогні. – Львів: Нова доба, 1926. – С. 3–4.
660. Скалицькі М. Місце для «авангардиста» // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 181–186.
661. Скрипник Л. Література // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 34–40.
662. Скрипник Л. Поезія // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 17–22.
663. Скуба М. «Правда» № 4430 // Нова Генерація. – 1930. – № 1. – С. 5–8.
664. Слабошпицький М. «Письменник бездержавної нації не міг стати Нобелівським лауреатом...» // Книжковий огляд. – Листопад 2003. – № 11 (59). – С. 34–48.
665. Сліпко-Москальців К. Нове західне мистецтво // Червоний шлях. – 1928. – № 4. – С. 189–201.
666. Смолич Ю. Рая. З «Інтимної сповіді» // Коментар. – 2004. – № 3. – С. 15.
667. Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–28 року / Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінці сучасників – документи. Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – С. 358–374.
668. Соколов М. Н. Три шага назад, или кризис «футурологического сознания» в позднем авангардизме / Борьба тенденций в современном западном искусстве. – М.: Наука, 1986. – С. 182–211.
669. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. – Х. – Н.-Й.: видання часопису «Березіль»; вид-во М. П. Коць, 2002. – 224 с.

670. *Соколюк Л. Д.* Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. – К.: НМК ВО, 1993. – 48 с.
671. *Соловей Е.* Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
672. *Соловій Ю.* Відвідини «На горі» // Сучасність. – 1962. – № 12. – С. 30–46.
673. *Сорока М.* Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 15–20.
674. *Сорока П.* Емма Андіївська. Літературний портрет. – Тернопіль: б/в, 1998. – 240 с.
675. *Сорока П.* Роман Бабовал або Однокрилий янгол. Літературний портрет. – Тернопіль: б/в, 1998. – 160 с.
676. *Сосюра В.* Ерудиція його мене захоплювала / *Поліщук В.* Коли жити – гордо жити! (Літературна спадщина. Спогади про В. Поліщука. У вінок поету). Упоряд. З. Суходуб. – Рівне: Азалія, 1997. – С. 128–129.
677. Союз «Семи» / Сборник нового искусства. – Х.: Изд. Всеукр. отдела искусств нар. ком. просв., 1919. – С. 8–12.
678. *Справа про труп* // Нова Генерація. – 1929. – № 9. – С. 27–32.
679. *Сріблянський М.* Етюд про футуризм. I. // Українська хата. – 1914. – № 6. – С. 449–465.
680. *Сріблянський М.* [Михайль Семенко. Кверо-футуризм. Пезопісні. К., 1914] // Українська хата. – 1914. – № 6. – С. 471.
681. *Стайн Г.* Автобіографія Аліси Б. Токлас. – СПб.: ООО ИНАПРЕСС, 2000. – 400 с.
682. *Старинкевич Л.* [Влизько Олекса. Живу, працюю (вірші)] // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 212–214.
683. *Старинкевич Л.* [Йогансен М. Ясен. Поезій книга друга] // Червоний шлях. – 1930. – № 4. – С. 188–190.
684. *Старинкевич Е.* Украинский футуризм (Его фактура и идеология) // Красное слово. – 1929. – № 6. – С. 96–107.
685. *Степняк М.* [Валеріян Поліщук. Козуб ягід. Оповідання, афоризми, бризки мислі й творчости, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило] // Червоний шлях. – 1928. – № 9–10. – С. 257–259.
686. *Степняк М.* Західноукраїнська модерна поезія // Сучасність. – 1969. – № 12. – С. 63–71.
687. *Стефанік В.* Повне зібрання творів. В 3 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1949. – Т. 1. Новели. – 373 с.
688. *Стефанік В.* Повне зібрання творів. В 3 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. 3. Листи. – 324 с.

689. *Стефанівська Л.* Час у поезії Богдана-Ігоря Антонича // Зустрічі. – 1959. – № 1. – С. 162–174.
690. *Стех М. Р.* «Іншим обличчям в потойбік...» – поезія і проза Емми Андієвської // Кур'єр Кривбасу. – Січень 2004. – № 170. – С. 77–85.
691. *Стех М. Р.* Містерія стилю // Критика. – 2001. – Ч. 1–2 (39–40). – С. 20–22.
692. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М.: Искусство, 1970. – 294 с.
693. *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрекин Жюли» / *Стриндберг А.* Избранные произведения. В 2-х т. – М.: Худ. литература, 1986. – Т.1. – С. 480–489.
694. *Стриндберг А.* Соната призраков / *Стриндберг А.* Избранные произведения. В 2-х т. – М.: Худ. литература, 1986. – Т. 2. – С. 395–419.
695. *Стріха Е.* Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція / Ред. Ю. Шерех. – Н.-Й.: Слово, 1955. – 268 с.
696. *Струць Р.* «Емігрантом я себе ніколи не вважав...» // Література плюс. – Жовтень 2002. – С. 2–4.
697. *Стус В.* Твори у 4 т. 6 кн. – Т.6 (додатковий). Кн.1. Листи до рідних. – Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1997. – 496 с.
698. *Сулима М.* «Дух мій в захопленні можливостей футурних» // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 28–32.
699. *Сулима М.* Експресіонізм та український футуризм / Експресіонізм. Зб. наук. праць. – Львів: Класика, 2002. – С. 143–147.
700. *Сулима М.* Елементи поезиї барокко в українській поезії 20-х років // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 19–27.
701. *Сулима М.* Три етапи українського футуризму / Український футуризм. Вибрані сторінки. – Ніредьгаза, 1996. – С. 7–15.
702. *Сулима М.* «Я ще маленький хлопчик...» / Дванадцять місяців. 1992. Настільна книга–календар. Упоряд. М. Слабошпицький. – К.: Веселка, 1991. – С. 184–185.
703. *Сусак В.* Український авангард: до питання самовизначення і вивчення / Михайло Андрієнко і європейське мистецтво XX ст. Матеріали міжнар. конф. – К.: Абрис, 1996. – С. 69–74.
704. *Сушинський Б.* Кінець репертуару (в порядку обговорення) // Нова Генерація. – 1930. – № 4. – С. 35–37.
705. *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша / *Куліш М. Г.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: П'єси. – С. 3–35.

706. *Тарнавський О.* Про модернізм, переклади і... поезію / *Тарнавський О.* Відоме й позавідоме. – К.: Час, 1999. – С. 120–134.
707. *Тарнавський Ю.* Бар Едді // *Сучасність.* – 1978. – № 2. – С. 9–16.
708. *Тарнавський Ю.* Без нічого. Поезії. – К.: Дніпро, 1991. – 285 с.
709. *Тарнавський Ю.* Дещо про «Поезії про ніщо» // *Сучасність.* – 1971. – № 12. – С. 117–118.
710. *Тарнавський Ю.* Література і мова (I) // *Сучасність.* – 1972. – № 2. – С. 71–87.
711. *Тарнавський Ю.* Література і мова (II) // *Сучасність.* – 1972. – № 3. – С. 35–54.
712. *Тарнавський Ю.* Модернізм, це теж гуманізм // *Кур'єр Кривбасу.* – Листопад 2003. – № 168. – С. 174–188.
713. *Тарнавський Ю.* Ось, як я видужую. Поезії. – Н.-Й.: *Сучасність,* 1978. – 128 с.
714. *Тарнавський Ю.* Три оповідання зі збірки Менінгіт // *Сучасність.* – 1974. – № 4. – С. 8–19.
715. *Тарнавський Ю.* У ра на: Поема. – Х.: Березіль, 1992. – 168 с.
716. *Тарнавський Ю.* 6X0. Драматичні твори. – К.: Родовід, 1998. – 360 с.
717. Таро Райдера-Уайта. – М.: АСТ Астрель, 2002. – 302 с.
718. *Гастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристских манифестов Маринетти. – М.: Ирис, 1914. – 79+38 с.
719. *Тынянов Ю.* Литературный факт / *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. – М.: Прибой, 1929. – С. 5–29.
720. *Тынянов Ю.* О литературной эволюции / *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. – М.: Прибой, 1929. – С. 30–47.
721. *Тынянов Ю.* О Хлебникове / *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. – М.: Прибой, 1929. – С. 581–595.
722. *Ткачук О.* Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
723. *Тодоров Л.* Лирика / Словарь литературоведческих терминов. Ред.-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 174–175.
724. *Топоров В. Н.* Флейта водосточных труб и флейта-позвончик (внутренний и внешний контексты) / *Поэзия и живопись.* Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Под ред. М. Б. Мейлаха и

- Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 380–423.
725. *Торре Г. де.* Призыв к богохульству / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 240–243.
726. *Тренин В. В., Харджиев Н. И.* Поэтика раннего Маяковского / *Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 50–72.
727. *Тромов П. Е.* Од ясної панночки до Уота Уйтмена // *Вир Револуції.* – 1921. – С. 102–114.
728. *Тростников М. В.* Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии / Семиотика: Антология. Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 563–580.
729. *Тростянецький А.* Маяковський і українська радянська поезія. – К.: Рад. письменник, 1952. – 104 с.
730. *Тураев С.* Авангардизм / Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 8–9.
731. *Турова В. В.* О некоторых направлениях в изобразительном искусстве XX века / *Западное искусство. XX век.* – М.: Наука, 1991. – С. 68–80.
732. *Турова В. В.* О некоторых тенденциях современной живописи / *Современное западное искусство. Идеиные мотивы. Пути развития.* – М.: Наука, 1971. – С. 316–359.
733. *Турянський О.* Рецензент і критик // *Літературні Вісти.* – 1927. – Ч. 3–4. – С. 6–10.
734. *Український авангард 1910–30-х років. Альбом / Автор вступ. статті та упорядник Д. О. Горбачов.* – К.: Мистецтво, 1996. – 400 с.
735. *Український футуризм. Вибрані сторінки / Упоряд. М. Сулима.* – Ніредьгаза, 1996. – 256 с.
736. *Ушкалов Л.* Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Х.: Око, 1994. – 112 с.
737. *Федорук О.* Василь Хмелюк. – К.: Тріумф, 1996. – 264 с.
738. *Федорук О.* В колі традицій та авангарду (польський живопис повоєнних років). – К.: Абрис, 1995. – 232 с.
739. *Федоров А. В.* Александр Блок – драматург. – Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та, 1980. – 180 с.
740. *Филипович П.* [Про Михайля Семенка] / *Филипович П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 226–230.

741. *Фізер І.* Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи // Сучасність. – 1988. – № 10. – С. 11–38.
742. *Флакер О.* Авангард на Україні // Всесвіт. – 1992. – № 3–4. – С. 185–192.
743. *Флексмен Г.* Кіно-студії / Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун. – К. Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 198–204.
744. *Фогель З.* Василий Ермилов. – М.: Сов. художник, 1975. – 134 с.
745. *Фоменко В. М.* Творчість Г. І. Нарбута та українська барокова гравюра / Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 2000. – С. 27–36.
746. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX віку / *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.
747. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. Естетичний трактат / *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
748. *Фрісбі Д.* Руйнування міста: соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм // Ї: Незалежний культурологічний часопис. – 2003. – № 29. – С. 326–353.
749. *Хайзе В.* В плену ілюзій. Критика буржуазної філософії в Німеччині. – М.: Прогресс, 1968. – 672 с.
750. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн.1. Проблемы формообразования. Мастера и течения – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.
751. *Харамбура С.* Літературні Вісти // Літературні Вісти. – 1927. – Ч.1–2. – С. 1.
752. *Харджиев Н.* Маяковский и живопись / *Харджиев Н. И., Тренин В. В.* Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 9–49.
753. *Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М.* К истории русского авангарда. – Стокгольм, 1976.
754. *Хармс Д.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Авиация превращений. – СПб.: Азбука, 2000. – 576 с.
755. *Хвильовий М.* «Ахтанабіль» сучасності або Валеріян Поліщук у ролі лектора Комуністичного Університету // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 309–327.
756. *Хлебников В.* Слово о числе и наоборот // Вопросы литературы. – 1985. – № 10. – С. 170–179.
757. *Хольтхузен И.* Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 150–160.

758. *Хоменко Г.* Поліморфність віталістичних моделей Богдана-Ігоря Антонича // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2003. – № 595. Серія «Філологія». – Вип. 38. – С. 8–14.
759. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Ів.-Ф.: Плай, 2002. – 414 с.
760. *Храмов Е.* Страсть к литературе и литература страсти / *Нин А.* Дневник 1931–1934 гг. Рассказы. – М.: Олимп, Изд-во Астрель, Изд-во АСТ, 2000. – С. 5–10.
761. *Хюльзенбек Р.* Дадаистический манифест 1918 года / Называют вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 318–320.
762. *Цebro А.* (М. Семенко) Футуризм в українській поезії (1914–1922) // Семафор у майбутнє. – 1922. – № 1. – С. 40–43.
763. *Цибулько В. М.* Книга застережень. 999 / Післямова С. Квіта. – Х.: Фоліо, 2003. – 143 с.
764. *Цимбал Я.* Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років. Дисертація... кандидата філол. наук. – К., 2003. – 170 с.
765. *Цурковський Я.* Вогні. – Л.: Нова доба, 1926. – 32 с.
766. *Цурковський Я.* Ідеологічний «Fleischzettel» і неідеологічні «tringeld'u» монструальних Ботокудів // Літературні Вісти. – 1927. – Ч. 5–8. – С. 5–8.
767. *Цурковський Я.* Моменти й вічність. – Львів: Новий кобзар, б/р. – 68 с.
768. *Цурковський Я.* Моя прилюдна відповідь М. Рудницькому. – Львів: Накладом авт., 1926. – 8 с.
769. *Цурковський Я.* Прозолоть світанку. – Львів: Новий кобзар, 1925. – 32 с.
770. *Цурковський Я.* Смолоскипи. – Львів: Новий кобзар, 1926. – 50 с.
771. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Н.-Й.: Сучасність, 1989. – 280 с.
772. *Черниш Г.* Не обминайте Семенка! // Літературна Україна. – 1988. – № 33. – С. 7.
773. *Черниш Г. Н.* Украинский футуризм и поэзия Михайля Семенко. Дисертація... кандидата філол. наук. – К., 1989. – 181 с.
774. *Чернов Л.* Цивілізація // Нова Генерація. – 1927. – № 3. – С. 26–34.

775. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. – 480 с.
776. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи. – Аугсбург: Накладом Товариства Прихильників УВАН, 1948. – 16 с.
777. *Чижевський Д.* Український барок. Нариси / *Чижевський Д.* Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури. – К.: Обереги, 2003. – С. 19–344.
778. *Чирков О. С.* Бертольд Брехт: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
779. *Чужак Н.* Писательская памятка / Література Факта. Пер-вий збірник матеріалів працівників ЛЕФа. Под редакцією Н. Ф. Чужака. – М.: Захаров, 2000. – С. 9–33.
780. *Шабловская И. В.* История зарубежной литературы XX века (первая половина). – Минск: Издательский центр «Эконом-пресс», 1998. – 382 с.
781. *Шад К.* Цюрих – Женева – Дада / Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи. – М.: Республіка, 2002. – С. 455–458.
782. *Шаян В.* Шляхи нашого джес-бенду. Відчит Ярослава Цурковського, виголошений дня 6.IV.1927 у Львові // Літературні Вісти. – 1927. – Ч. 3–4. – С. 10.
783. *Швиттерс К.* Мерц / Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи. – М.: Республіка, 2002. – С. 341–349.
784. *Шевельов Ю.* Критика поетичним словом // Сучасність. – 1989. – № 5. – С. 22–40.
785. *Шевельов Ю.* (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги). – Х. – Н.-Й.: Видання часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. – Т.2. – 304 с.
786. *Шеньє-Жандрон Ж.* Сюрреалізм. Пер. с франц. С. Дубіна. – М.: НЛО, 2002. – 416 с.
787. *Шеремет М.* За соціальну сюжетну лірику / Творчі питання. Теоретичний і критичний збірник «Молодняка». – Х.: Молодий Більшовик, 1930. – С. 201–212.
788. *Шерех Ю.* Історія однієї літературної містифікації / Едвард Стріха. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Н.-Й.: Слово, 1955. – С. 251–265.
789. *Шерех Ю.* Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 136–184.

790. *Шерех Ю.* МУР і я в МУРi / *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 296–323.
791. *Шерех Ю.* Стилi сучасної української літератури на еміграції / *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Х.: Фоліо, 1998. – Т.1. – С. 61–195.
792. *Шерех Ю.* Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспекція й перспективи / *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 196–235.
793. *Шершеневич В.* Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / Сост. В. Ю. Бобрецова. – Ярославль: Верхневолжское книжное изд-во, 1996. – 528 С.
794. *Шершеневич В.* Манифест психофутуризма / Литературные манифесты: от символизма до «Октября». – М.: Аграф, 2001. – С. 189–190.
795. *Шершеневичъ В.* Зеленая улица. Статьи и замѣтки объ искусствѣ. – М.: Плеяды, 1916. – 140 с.
796. *Шешуков С.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М.: Худ. литература, 1984. – 351 с.
797. *Шитова С. М.* Критика теории современного формалистического искусства. – Х.: Изд-во Харьковского ун-та, 1972. – 116 с.
798. *Шкандрий М.* Український прозовий авангард 20-х років / Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 51–58.
799. *Шкловский В.* Искусство как прием / Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: Сб. материалов. – М.: Искусство, 1980. – С. 334–342.
800. *Шкловский В.* К технике внесюжетной прозы / Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. – М.: Захаров, 2000. – С. 229–234.
801. *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке / Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. – С. 13–26.
802. *Шкловский В.* Отражение нового и законы наследования в искусстве / *Шкловский В.* Избранное. В 2-х т. Т. 1. Повести о прозе; Размышления и разборы. – М.: Худ. литература, 1983. – С. 584–588.
803. *Шкловский В.* Потенция / Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. – С. 3–6.
804. *Шкловский В.* Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля» / *Шкловский В.* Гамбургский счет. – СПб.: Лимбус Пресс, 2000. – С. 317–342.

805. *Шкурупій Гео.* Аерокоран // Семафор у майбутнє. – 1922. – № 1. – С. 19–21.
806. *Шкурупій Гео.* Місяць з рушницею // Нова Генерація. – 1928. – № 3. – С. 174–185.
807. *Шкурупій Гео.* Психетози. Вітрина третя. – К.: Panfuturysty, 1922. – 32 с.
808. *Шкурупій Гео.* Романси баналі // Червоний шлях. – 1924. – № 1–2. – С. 16–17.
809. *Шкурупій Гео.* Ювілейна промова // Нова Генерація. – 1927. – № 1. – С. 18–21.
810. *Шліпченко С.* Архітектурні принципи постмодернізму – К.: Видавничий Дім «Всесвіт», 2000. – 240 с.
811. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут 24 травня 1925 р. – К.: Культкомісія місцкому УАН. – 1925. – 82 с.
812. *Шмит Ф.* Революція и искусство // Сборник нового искусства. – Х.: Изд. Всеукр. отдела искусств нар. ком. просв., 1919. – С. 17–19.
813. *Шувалов А. В.* «Король времени Велимир I-й». Патографический очерк о В. В. Хлебникове с попыткой психопатологического анализа творчества / История психоанализа в Украине. – Х.: Основа, 1996. – С. 341–353.
814. *Шуман К.* Дада продолжается. Перспективы. (Заключение) / Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. – М.: Республика, 2002. – С. 475–482.
815. *Шумило Н.* Літературний феномен Василя Стефаника (Національний варіант експресіонізму) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 3. – С. 34–41.
816. *Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 300–316.
817. *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» / Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. – С. 151–165.
818. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
819. Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1999. – 496 с.
820. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.
821. *Эткинд Е.* Материя стиха. – СПб.: Изд-во «Гуманитарный союз», 1998. – 508 с.

822. Юсупов Э. С. Словарь архитектурных терминов. – СПб.: Фонд «Ленинградская галерея», 1994. – 432 с.
823. Яворовський Є. Поезія часу й простору – філософія боротьби – гімн вічної краси // Літературні Вісти. – 1927. – Ч. 1–2. – С. 2–3.
824. Якимович А. К. Парадигми ХХ века / Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С. 3–16.
825. Якубинский Л. О поэтическом глоссемосочетании / Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. – С. 7–12.
826. Якубовський Ф. Шукання «лівих» новелі й роману (Гео Шкурупій) / Якубовський Ф. Від новелі до роману. – Х.: ДВУ, 1930. – С. 226–265.
827. Якубський Б. Михайль Семенко // Червоний шлях. – 1925. – № 1–2. – С. 238–262.
828. Яловий М. [Валеріян Полішук. Роскол Європи. Художньо-соціальні та побутові нариси] // Червоний шлях. – 1926. – № 1. – С. 270–271.
829. Яловий М. «Щоденник» В. Чумака // Червоний шлях. – 1925. – № 10. – С. 74–85.
830. Ярошенко В. Із циклю «Місто» // Мистецтво. – 1919. – Ч. 2. – С. 3.
831. Ясенський Б. До польського народу. Маніфест / Коряк В. Організація жовтневої літератури. Газетні та журнальні статті 1919–1924 рр. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 49–52.
832. Ясієвич В. Є. Модерн в архітектурі України (генезис та вплив на інші стильові напрямки) / Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 2000. – С. 183–198.
833. Ясперс К. Ницше и христианство. – М.: Медиум, 1994. – 128 с.
834. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 238 с.
835. Яструбецька Г. Модернізм. Авангард. Експресіонізм. Кореляційний аспект // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. Х. – С. 9–18.

836. Яцків Н. Я. Творчість Василя Стефаника у контексті українсько-французьких літературних взаємин кінця XIX – початку XX століття (Проблема відтворення стилю новеліста). Автореф... кандидат філол. наук. – К., 2000. – 20 с.

837. A simbolizmus enciklopedia. – Corvina Kiado, 1984.

838. Ambros V. On the waves of Avantgarde. From Hašek to Nezval // Avantgardistische Literature aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. – St. Ingbert, 1997. – S. 47–62.

839. Andijewska E. Bilder: Katalog. – Munchen, 1999.

840. Avantgarde and Ukraine. – Munchen, 1993.

841. Balcerzan E. Le Futurisme Polonais // Litterarische Avantgarden. – 1990. – P. 47–362.

842. Baran ski Z. Futurizm w Rosji // Futurizm i jego warianty w literaturze europejskiej. Acta universitatis wratislaviensis. – 1977. – № 377. – S. 7–56.

843. Bürger P. Theory of Avant-Garde. – Minneapolis, 1984.

844. Debeljak A. Postmodern betrayal of historical avant-garde: The institution of art and its contemporary exigencies // The avant-garde: In decline or metamorphosing? The problems of modern art in Central Europe. Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź. – 1998. – Vol. XLVIII. Vol. IX. – P. 53–80.

845. Dziamski G. Incredulity towards metanarratives and the discourse on art in Central Europe // The avant-garde: In decline or metamorphosing? The problems of modern art in Central Europe. Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź. – 1998. – Vol. XLVIII. Vol. IX. – P. 81–91.

846. Erjavec A. The weak avant-gardes // The avant-garde: In decline or metamorphosing? The problems of modern art in Central Europe. Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź. – 1998. – Vol. XLVIII. Vol. IX. – P. 7–29.

847. Frenzel Herbert A. und E. Daten deutscher Dichtung. Chronologischen Abris der deutschen Literaturgeschichte. – B. 2. – Munchen, 1995.

848. Heistein J. Décadentisme, symbolisme, avante-garde dane les littératures eyropeennes. Recueil d'études // Acta universitatis wratislaviensis. – 1987. – № 1019. – P. 94–117.

849. Ilnytskyj O. Ukrainian Futurism. 1914–1930. A Historical and Critical Study. – Cambridge, 1997.

850. Kreft L. Proletcult and Poetism. The case of Karel Teige // Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź. – 1998. – Vol. XLVIII. Vol. IX. – P. 115–129.

851. *Kruger L.* Передмова / Михайль Семенко. Вибрані твори. – Wurzburg, 1979. – С. 15–118.
852. *Kwiatkowski J.* Literatura Dwudziestolecia. – Warszawa, 1990.
853. *Marcadé V.* Art d'Ukraine. – Lausanne, 1990.
854. *Markov V.* Russian Futurism. – Berkeley–Los Angeles, 1968.
855. *Markov V.* Russian Imagism 1919–1924. – Munch, 1980.
856. *Mudrak M. M.* The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. – Ann Arbor, Michigan, 1986.
857. *Perkins G.* Contemporary Theory of Expressionism. – Bern und Frankfurt, 1974.
858. *Piotrowski P.* Znaczenia modernizmu. W strone, historii sztuki polskiej po 1945 roku. – Poznan, 1999.
859. *Podivinski M.* Abris des Expressionismus in der tschechischen Dichtung // Avantgardistische Literature aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. – St.Ingbert, 1997. – S. 33–46.
860. *Poggioli R.* Teoria dell'arte d'avanguardia. – Bologna, 1962.
861. *Poniž D.* Die Slowenische Literarische Avantgarde // Avantgardistische Literature aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie. – St. Ingbert, 1997. – S. 99–110.
862. Przewodnik po sztuce. – Warszawa, 2001.
863. *Richter H.* Dada – Art and Anti–Art. – London, 1966.
864. *Rudzińska K.* Między awangardą a kulturą masową. – Warszawa, 1978.
865. *Shapiro Th.* Painters and Politics. The European Avant–Gard and Society, 1900–1925. – N.–Y., Oxford, Amsterdam, 1976.
866. *Shkandriy M.* Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920. – Edmonton, 1992.
867. *Turowski A.* Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930. – Warszawa, 1990.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

- Агафонов Є. – 89
Агеева В. – 87, 183
Агієнко О. – 131, 132
Адамов А. – 352
Адельгейм Є. – 84, 112, 121
Адорно Т. – 174, 175
Айзеншток І. – 243, 246
Андієвська Е. – 334, 340, 358–
370, 380, 384
Андреев Л. – 55, 125
Андрієнко М. – 313
Андрієнко-Нечитайло – 335
Андрухович Ю. – 321, 379
Анненков Ю. – 10
Антонич Б.-І. – 236, 300, 315–337,
359–361, 370, 379, 380, 386
Ануй Ж. – 290
Аполлінер Г. – 28, 45, 49, 76,
299, 327
Арагон Л. – 46, 49, 55, 85
Арватов Б. – 214
Арістофан – 124
Арп Г. – 49
Арто А. – 352, 360, 367, 384
Архипенко М. – 85
Архипенко О. – 92, 93
Арцибашев М. – 226
Асеев М. – 51, 52, 90, 241, 242

Б

- Бабій О. – 301

- Бажан М. – 108, 112, 140, 156,
159, 209, 215, 243, 252,
280, 355
Байрон Дж. Н. Г. – 225
Балабан Б. – 206
Балль Г. – 46
Бальзак О. – 63
Бальцежан Е. – 52
Бар Г. – 41
Барка В. – 341, 343, 355
Барт Р. – 8, 12, 18–19, 21, 31, 37,
61–64, 71, 78, 177, 190, 228,
362, 372
Басманов А. – 123
Батай Ж. – 49, 319, 375–377
Бахтін М. – 20
Бачинський Ю. – 262
Безбородько Г. – 181
Бекетов О. – 89
Беккет С. – 340, 350, 352
Бенуа А. – 123
Беньямін В. – 357
Бердслей О. – 123, 124, 326
Бердяєв М. – 7, 50, 83, 147, 277
Бережан З. – 343–346, 368, 370,
380, 384
Бехер Й. – 44, 285
Бехтерев В. – 94
Белий А. – 76, 85, 123
Біла А. – 1, 3, 4
Білецький О. – 43, 112, 131, 133,
141, 202, 220

Бйоме Л. – 367
Бланшо М. – 319
Блок О. – 73–75, 111, 123, 125, 184
Блохин Ю. – 285
Блюмнер Р. – 277
Бобинський В. – 301, 302
Бобринська О. – 38, 55, 69, 127,
148
Бобрицький В. – 52
Бобров С. – 51
Богомазов О. – 10, 88, 89, 93, 97
Бодлер Ш. – 15, 78, 106, 123, 124
Бодріяр Ж. – 12
Бойчук Б. – 343, 375, 378
Бойчук М. – 92, 93
Большаков К. – 51
Бомарше П. О. – 122
Бондар В. – 4
Бортник Я. – 206
Боччоні У. – 51
Боярчук О. – 247
Брак Ж. – 45
Бретон А. – 46, 49, 50, 57, 319,
326, 328, 331, 337, 345, 358,
360, 366, 367, 376, 386
Брехт Б. – 85, 275, 290–292
Брік О. – 51
Бруно Дж. – 367
Брюсов В. – 74, 94, 111, 123
Буаффар Ж.-А. – 376
Бузько Д. – 191–192, 247, 248
Булатович М. – 166
Бунюель Л. – 49
Буревій Кость (Жукова Варвара,
Нахтеборенг, Орлінський,
Стріха Едвард) – 37, 161–
162, 195–208, 221, 223, 237,
245, 322
Буревій-Яценко О. – 197, 198,
201, 206

Бурлюк В. – 10, 86, 89, 90
Бурлюк Д. – 10, 51, 57, 69, 85,
86, 89, 90, 92, 95
Бюргер П. – 26

В

Вайлд О. – 68, 78, 124, 248, 326
Вайнер Р. – 353
Вайтгед Дж. – 202
Вакар Г. – 166, 179, 187
Вальден Г. – 175
Вальцель О. – 41, 42
Ван Гог В. – 257, 270–274, 386
Васнецов В. – 88
Васютинська-Маркаде В. – 91, 92
Ват О. – 36, 52
Введенський О. – 347
Ведекінд Ф. – 291
Вейдле В. – 277, 290
Вельфлін Г. – 141
Вер В. – 179, 187
Вервес Г. – 9, 23, 103, 137
Верлен П. – 106, 123, 124, 220
Вертинський О. – 126, 217, 218
Вертов Дзига – 183
Верхарн Е. – 106, 111, 225, 257,
261
Вежинський К. – 308, 321
Винниченко В. – 133, 255, 286,
290–292
Виспянський С. – 124
Вишня Остап – 176, 181
Віан Є. – 370, 380
Вірмо А. – 49, 50, 60
Вірмо О. – 49, 50, 60
Вітмен В. – 133, 216, 220, 221,
331, 332
Вітфогель К. – 288
Влизько О. – 70, 172, 179, 181,
182, 191, 198, 247, 318

Влодек Л. – 89
Вовчок Марко – 177
Водолазька – 359
Войнілович С. – 169–172, 192
Волошинов М. – див. Бахтін М.
Вордсворт В. – 321
Вороний М. – 105, 124, 219, 301
Воррингер В. – 42
Врубель М. – 88, 272

Г

Гаврилюк В. – 314–316, 320, 379
Гаденко І. – 182
Гаєвський С. – 166
Газенклевер В. – 44, 285
Гайнстайн Й. – 93, 97
Галан А. – 344
Гаморак О. – 264, 266, 268
Ган О. – 214, 278, 312
Ганзен-Льове О. – 248
Гарасимович Є. – 330
Гардт Е. – 125
Гаряїв В. – 108
Гаско М. – 183
Гассан І. – 34
Гастєв А. – 179
Гегель Ф. – 360
Гейзінга Й. – 55, 245
Геккель Е. – 44
Гельдерлін Ф. – 272
Гессе Г. – 16
Гец Л. – 313, 314
Гінзбург О. – 89
Гірняк Й. – 206
Глез А. – 283, 373
Глобенко М. – 343
Глущенко М. – 313
Гнедов В. – 127, 343
Гоголь М. – 246, 248, 250, 352

Голобородько Я. – 290, 291, 379,
385
Голубков М. – 174
Гомер – 216, 219
Гончар Н. – 105
Гончарова Н. – 90, 95
Горбачов Д. – 29, 52, 97
Гордєєв Д. – 52
Гординський С. – 315
Горлов М. – 104
Городецький В. – 89
Горький М. – 188
Горячова Т. – 78, 148, 155, 170
Гофман Е. Т. А. – 326
Гофмансталь Г. – 124, 125
Грабович Г. – 22, 341, 348
Грищенко О. – 313
Гріс Х. – 45
Гропіус В. – 213
Грушевський М. – 12
Гундорова Т. – 22, 68, 87, 143,
226
Гур'янова Н. – 25
Гуро О. – 10, 51, 90, 95, 97, 108
Гуссерль Е. – 41
Гюбнер Ф.-М. – 284
Гюго В. – 225
Гюльзенбек Р. – 46, 145

Г

Гваттарі Ф. – 376
Геник-Березовська З. – 29, 31
Гінзбург А. – 343, 358
Гоген П. – 257
Голль І. – 49
Готье Т. – 78
Гройс Б. – 26, 57, 62, 83, 142,
144, 252
Гросса О. – 48

Д

- Д'Аннунціо Г. – 124
 Давидов Ю. – 17
 Давидова Н. – 89
 Далі С. – 49, 71, 313, 331, 335,
 337, 364, 367, 373
 Данилевський М. – 200
 Дебельяк А. – 23, 25, 26
 Деблін А. – 44
 Делоне-Терк С. – 85, 92, 150,
 151, 194
 Дельоз Ж. – 37, 310, 376
 Демиденко Ю. – 78
 Денисенко В. – 249
 Державін В. – 235
 Дерме П. – 49
 Деррида Ж. – 152, 356
 Деснос Р. – 376
 Джакометті А. – 364
 Джанг Е. – 360
 Джеймсон Ф. – 354
 Джератоні Дж. – 122
 Дживелегов О. – 122, 123
 Джойс Дж. – 271
 Дзюба І. – 198
 Дібольд Б. – 258
 Дікінсон Е. – 361
 Дніпровський І. – 293, 295, 387
 Довженко О. – 85, 247, 255, 278,
 294
 Доленго М. – 134, 135, 236, 248
 Домонтович В. (Петров В.) – 167
 Донцов Д. – 306
 Досвітній О. – 188
 Достоевський Ф. – 352
 Доусон Е. – 123
 Драч І. – 198
 Дюре Т. – 23
 Дюшан М. – 45, 69, 72, 76

Е

- Едшмід К. – 255, 273, 286, 292,
 295
 Ейнштейн А. – 244
 Ейхенбаум Б. – 241, 246, 249,
 250
 Екстер О. – 10, 86, 89, 92, 93, 118
 Еліаде М. – 19, 64, 65
 Еллан-Блакитний В. – 135, 173,
 295, 306
 Елюар П. – 46, 49
 Енгельс Ф. – 241
 Епштейн М. – 26, 36, 57, 65, 84
 Еренштейн А. – 44
 Ернст М. – 45, 49, 370
 Еткінд Є. – 182

Є

- Євреїнов М. – 128, 245
 Євшан М. (Федюшка М.) – 15,
 97, 99, 268
 Єрмілов В. – 45, 52, 90, 118, 146,
 151, 224, 229, 230, 232, 234
 Єсенін С. – 322
 Єфремов П. (Тромов П.) – 220

Ж

- Жадан С. – 164, 372
 Жаков К. – 101
 Жаннере Ш. Е. – див. Ле Кор-
 бюзьє
 Жаррі А. – 124, 367
 Жирмунський В. – 141
 Жироду Ж. – 290
 Жук М. – 90
 Жукова Варвара – див. Буревій
 Кость
 Жулинський М. – 198, 216
 Журенко О. – 247

З

- Заболоцький М. – 361
 Загул Д. – 133, 141
 Залеська-Онишкевич Л. – 338, 349
 Затонський Д. – 24
 Захер Мазох Л. фон – 319
 Зборовська Н. – 67, 68, 169
 Зданевичі І. та К. – 90
 Зелінський К. – 51, 233, 234, 241
 Зеров М. – 84, 108, 131, 132, 141, 147, 196, 239, 274, 371
 Зиммель Г. – 41, 260, 261
 Зимний Л. – 189, 190
 Зілінський О. – 320
 Золя Е. – 220
 Зубрицька М. – 16

І

- Ібсен Г. – 15, 68
 Іванець І. – 314
 Іванів-Меженко Ю. – 132
 Іванов В. – 31
 Ільницький М. – 301, 302, 307, 322
 Ільницький О. – 9, 10, 38, 96, 97, 121, 129, 133, 178, 179
 Імпості Г. – 120
 Іоффе І. – 166, 232, 233
 Ірчан М. – 155

Й

- Йогансен М. – 215, 238–252, 322, 384
 Йонеско Е. – 340, 350, 352, 354, 356, 370

К

- Кайзер Г. – 44, 287, 288, 291, 353, 386

- Калинець І. – 379
 Каменський В. – 11, 51, 150
 Кандинський В. – 44, 52, 57, 86, 89, 273
 Кант І. – 229
 Карасик І. – 54
 Карпенко-Карий І. – 290
 Каутський К. – 241
 Кафка Ф. – 271, 292, 361
 Качуровський І. – 188, 337, 338
 Квітка Г. – 201
 Кено Р. – 370, 376
 Керрол Л. – 369
 К'єркегор С. – 268–269
 Кислова Н. – 8, 66
 Кіріко Дж. де – 335
 Кірхнер Е. – 44, 273, 291, 292, 386
 Клеє П. – 44
 Клен Ю. – 344
 Кобилянська О. – 15, 68, 131, 226, 263
 Кобилянський В. – 133
 Коваленко Б. – 173, 174
 Ковалів Ю. – 84, 215
 Ковжун П. – 90, 92, 96, 300–302, 313, 314, 316, 379
 Коган Я. М. – 167
 Козак Е. – 341
 Кокошка О. – 44
 Кокто Ж. – 284, 384
 Коллоді К. – 123, 127
 Коляда Гео – 185–187
 Кондрашенко Ф. – 176
 Конрад Дж. – 161
 Конухес Л. – 221
 Конухес О. – 221
 Копо Ж. – 123
 Кореневич М. – 290

Корж О. – 79, 166, 179, 181, 182,
190, 191
Коряк В. – 224, 239, 306
Косарев Б. – 52, 90, 118
Косинка Г. – 198, 275
Косовел С. – 153
Костецкий І. – 295, 338, 340,
341, 343–356, 364, 368, 370,
372, 380, 384, 387
Костюк Г. – 351
Котляревський І. – 36
Коттмаєр Е. – 355
Коцюбинська М. – 259
Коцюбинський М. – 90, 177
Кошелівець І. – 339
Кошуба О. – 100
Кракауер З. – 273
Красіцький І. – 36
Краусс Р. – 146, 151, 317, 376,
389
Кревель Р. – 360, 367
Крекотень В. – 30
Крефт Л. – 147
Кримський А. – 159, 226
Кричевський Ф. – 88
Крігер Лео (Семенко І.) – 108,
115, 117, 121
Крусанов А. – 11, 38, 40, 54, 86,
92, 95
Кручених О. – 10, 36, 51, 90, 95,
97, 157, 239
Крушельницький М. – 206
Крючкова В. – 27, 75, 77, 141
Кузмін М. – 226
Куликова І. – 31
Куліш М. – 167, 176, 188, 255,
287, 289–293, 295, 352, 387
Кулле Р. – 42, 43
Кульбін М. – 95, 141

Курбас Л. – 85, 128, 140, 196,
206, 209–210, 252, 255, 256,
275–294, 384, 386–389
Курдидик Л. – 310
Кушнер Б. – 51

Л

Лавренъов Б. – 85
Лавріненко Ю. – 161, 198–200,
202, 216
Лакан Ж. – 12
Ларіонов М. – 90, 95
Ласовський В. – 311, 313, 315,
320, 321, 328, 335, 380
Ле Корбюзьє Ш. (Жаннере Ш. Е.)
– 53, 175, 213, 224
Левада О. – 234
Леже Ф. – 53, 151, 362
Лейтес А. – 207
Лелевич Г. – 228
Ленін В. – 223, 225, 241
Леонардо да Вінчі – 156, 157,
283
Леонгард Р. – 44
Лепкий Л. – 301
Лермонтов М. – 225
Лесич В. – 315, 317, 318, 320,
379
Лисицький Ель – 10, 76, 146, 150
Лівшиць Б. – 10, 51, 85, 90, 118
Ліотар Ж.-Ф. – 12, 356
Ліска В. – 256
Лісовський Р. – 140, 300, 316
Лозинський І. – 309
Лойола І. – 21
Ломброзо Ч. – 224, 225
Лоповко О. – 176
Лорка Ф.-Г. – 360
Лосєв О. – 12
Лотар Р. – 125

Лотреамон – 319, 368, 369, 386
Луначарський А. – 23, 242
Луцик С. – 315
Лучіні Дж. – 51
Лучук І. – 105

М

Магітт Р. – 49
Мазепа І. – 206
Макке А. – 44
Малевиц К. – 10, 57, 65, 72, 73,
76, 85, 86, 88, 95, 97, 146–
148, 155, 175, 373
Маліс Г. – 167, 168, 174
Малларме С. – 106
Маловічко І. – 112, 166, 179,
181, 183, 187, 191
Мамонтов Я. – 278, 287, 293,
295, 387
Мандельштам О. – 240, 244, 361
Мар'ямов О. – 191
Маріво П. – 122
Марінетті Ф.-Т. – 51, 55, 95, 111,
127, 151, 156, 196
Марк Ф. – 44, 57
Маркаде В. – див. Васюгинська-
Маркаде В.
Маркес Г.-Г. – 271
Марков В. – 11, 232
Маркс К. – 13, 17–19, 21, 241,
384
Маркузе Г. – 169, 376
Массон А. – 49
Матюшин М. – 90, 95, 175
Махно В. – 385
Маяковський В. – 10, 51, 90, 94,
95, 97, 108, 110, 143, 188,
241, 242, 246, 307
Мейерхольд В. – 125, 275, 278,
280

Мейлах М. – 10, 11
Мейсфілд Дж. Е. – 321
Меллер В. – 206, 288, 289
Мельник В. – 42
Мерзляков І. – 349, 352
Мерінг В. – 48
Мертвопетлюко – див. Семен-
ко М.
Метценже Ж. – 283
Микитенко І. – 293, 387
Михайличенко Г. – 133, 135–
137, 140, 141
Мишанич С. – 65
Мілютенко Д. – 206
Міро Х. – 370
Міхоелс С. – 85
Мішо А. – 361, 369, 380
Млодоженец С. – 52
Моклиця М. – 70
Мольєр Ж.-Б. – 122, 290
Мондріан П. – 72, 151
Моравські С. – 25, 26
Морачевський В. – 259, 260,
263, 268
Морачевські С. і В. – 262
Моренець В. – 9, 22, 23, 35, 37,
38, 41, 203, 216, 230
Морозов О. – 30, 32, 74
Мудрак М. – 148, 150
Мукаржовський Я. – 113, 119
Мунк Е. – 124, 270
Мурагов П. – 277
Мурашко О. – 88
Муссоліні Б. – 26
Мюзам Е. – 288

Н

Надсон С. – 219
Наєнко М. – 15, 28, 29
Наливайко Д. – 9, 23

Нарбут В. – 90
Нарбут Г. – 88, 157
Нахтеборенг – див. Буревій К.
Небожук Т. – 310
Неборак В. – 372, 379
Неврлий М. – 84, 216
Недошивін Г. – 45
Неруда П. – 85
Нечуй-Левицький І. – 177
Нін А. – 361, 370, 380
Ніцше Ф. – 13–18, 21, 67, 261,
330
Новаківський О. – 300, 313, 315,
341
Новаліс – 326
Нольде Е. – 44, 273, 386
Ньютон І. – 225

О

О'Ніл Ю. – 290
Обюртен В. – 276, 277
Озанфан А. – 53, 213
Олдрідж Д. – 24
Олесь О. – 131, 219, 302
Олейніков М. – 361, 362
Олійник-Рахманний Р. – 315
Орлівна Г. – 301
Орлінський – див. Буревій Кость
Ортега-і-Гассет – 57
Осьмачка Т. – 344

П

Павличко Д. – 323
Павличко С. – 9, 15, 22, 37, 38,
71, 98, 121, 129, 205, 226, 348
Павлова Н. – 214
Палійчук Ю. – 166, 183, 187
Парацельс – 367
Пастернак Б. – 51

Паунд Е. – 321, 355, 357, 358
Пачовський В. – 314
Перлін М. – 166
Петніков Г. – 51, 52, 90, 241
Петрицький А. – 78, 79, 117, 140
Півторадні В. – 137
Пікабіа Ф. – 45, 49, 331
Пікассо П. – 45, 85, 151, 156,
207, 293
Пінтер Г. – 352
Піранделло Л. – 290
Платонов К. – 167
Плеханов Г. – 241
Плужник Є. – 275
По Е. – 124
По Л. – 123
Поджолі Р. – 26, 27, 65, 75
Поліщук В. – 36, 95, 108, 131,
162, 167, 194, 203, 205, 215–
238, 243, 247, 249, 252, 309,
310, 316, 364, 384, 385, 388
Поліщук К. – 133, 301, 302
Поліщук Я. – 87, 91
Полторацький О. – 168, 169,
172, 176, 187, 191, 192
Потебня О. – 170, 241, 243
Почепцов Г. – 63, 144
Превєр Ж. – 49, 370, 376, 378
Прибильська О. – 89
Прокоф'єв С. – 85
Пруток Козьма (Жемчужников
В., Женчужников О., Жем-
чужников О., Толстой О.) –
201, 205
Пунін М. – 177, 252
Пушкін О. – 73, 74, 95, 115, 225
Пфемпферт Ф. – 285
Пшибишевський С. – 257, 260,
264

Р

- Радін Є. – 272
 Райс Е. – 85
 Раковський Х. – 166
 Ранк О. – 20
 Рассел Б. – 14
 Ратенау В. – 41
 Рафаель Санті – 225
 Рейнгард М. – 278
 Рембо А. – 76, 124, 322, 384
 Ремізов О. – 125
 Рескін Дж. – 261
 Рильський М. – 131
 Ріпко О. – 312, 315
 Рітгнер Р. – 125
 Роб-Грійс А. – 374, 377
 Роден О. – 225, 236
 Родов С. – 228
 Родченко О. – 10
 Розанов В. – 226, 249, 250
 Розанова О. – 91
 Ромов С. – 175
 Роньйоні А. – 51
 Ростан Е. – 123, 124
 Рубан В. – 379, 385
 Рубінер Л. – 285, 286
 Рубчак Б. – 330, 369, 371, 373,
 374, 381
 Руднев В. – 34
 Рудницький М. – 134, 263, 268,
 275, 304, 305, 308, 320
 Руссо Л. – 51

С

- Савченко Я. – 141
 Сад Д. А. Ф. де – 21, 319
 Садловський Р. – 105
 Садовський М. – 100
 Сайгушкіна Т. – 88
 Саломе Лу – 68

- Сандрар Б. – 45, 76, 106, 150,
 194
 Сапунов М. – 123
 Сараб'янов Д. – 28, 32, 38, 84,
 272
 Сведенборг – 272
 Свідзінський В. – 361
 Северіні Дж. – 51, 57
 Сельвінський І. – 51, 233–235,
 241
 Сельські Р. і М. – 312
 Семенко В. – 92, 96
 Семенко І. – див. Крігер Лео
 Семенко М. (Мертвопетлюко,
 Цебро Анатоль) – 9, 15, 36,
 37, 78, 79, 83–85, 90–115,
 117–121, 128–130, 135–160,
 162–165, 167, 168, 171, 173,
 177, 180, 186, 189, 190, 193,
 195–201, 203–205, 207–210,
 215, 217, 220, 226, 228, 239–
 241, 279–281, 285, 295, 303,
 305–307, 316, 318, 322, 343,
 347, 355, 364, 371, 388–390
 Сен-Пуан В. де – 71
 Сервантес М. С. де – 248–250
 Северянін І. – 51, 96, 97, 108,
 109, 113, 115, 126, 346
 Синякова М. – 52
 Синякові – 10, 86, 90
 Сирота Л. – 301
 Скляренко В. – 206
 Скрипник Л. – 108, 172, 192,
 193, 215, 247, 248
 Скуба М. – 166, 189, 190
 Слісаренко О. – 131, 133, 155,
 156, 172, 239
 Смолич Ю. – 217, 239, 289
 Соколюк Л. – 314
 Соловей Е. – 106

- Соловій Ю. – 380
 Соловійов В. – 336
 Сомов К. – 123
 Сонцвіт В. – див. Поліщук В.
 Сорока П. – 359, 364
 Сосюра В. – 239, 240
 Сотник Дан. – 176, 191
 Софіччі А. – 55
 Сріблянський М. (Шаповал М.)
 – 84, 97, 98, 131
 Стайн Г. – 22, 360
 Сталін Й. – 143, 144
 Старинкевич Є. – 145, 170, 172,
 173, 244
 Степняк М. – 237
 Стерн А. – 52, 248–250
 Стернін Г. – 88
 Стефаник В. – 255–257, 259–
 275, 294, 386
 Сторожниченко К. – 52
 Стріндберг А. – 257–260, 264,
 268, 272–274, 291, 386
 Стріха Едвард – див. Буревій К.
 Струць Р. – 339
 Стус В. – 262, 356
 Сулима М. – 9, 10, 94, 120, 179,
 189
 Супо Ф. – 46, 49, 327, 345, 360,
 386
 Сушинський Б. – 128
- Т**
- Танюк Л. – 289
 Тарнавський Ю. – 252, 358, 359,
 369–380, 384, 388
 Татлін В. – 45, 214, 293
 Тейге К. – 147
 Терещенко М. – 133, 155, 220,
 285
 Тесленко А. – 255
- Тинянов Ю. – 186, 242, 247, 249,
 252
 Тирович Л. – 312
 Тичина П. – 85, 90, 93, 104, 131,
 133, 140, 141, 190, 220, 237,
 240, 241, 306, 322, 355, 361
 Товкачевський А. – 131
 Толлер Е. – 44, 285, 288, 294,
 353, 386
 Толстой Л. – 73, 219
 Тренін В. – 94
 Третьяков С. – 51, 249
 Тромов П. – див. Єфремов П.
 Тростніков М. – 109
 Троцький Л. – 166
 Троянкер Р. – 167, 213, 234
 Труш І. – 313
 Туровський А. – 79
 Турянський О. – 252
 Туфанов А. – 346
 Тцара Т. – 46
- У**
- Ужвій Н. – 206
 Українка Леся – 15, 159, 177,
 182, 219, 233, 270, 385
 Ушкалов Л. – 29
- Ф**
- Фальківський Д. – 198
 Федоров А. – 125
 Федюшка М. – див. Євшан М.
 Фейнінгер Л. – 44
 Филипович П. – 84, 196, 244
 Фор П. – 123
 Франк Л. – 285
 Франко І. – 15, 72, 159, 182, 186,
 201, 215, 219, 225, 233, 236,
 385
 Франс А. – 55

Франциск св. – 47
Фришейзен-Келер М. – 41
Фройд З. – 13, 17–21, 48, 50, 166,
177, 224, 366
Фуко М. – 12

Х

Хан-Магомедов С. – 213
Харджієв М. – 10, 11, 94
Хармс Д. – 245, 347, 352, 361,
362
Хвильовий М. – 85, 141, 143, 167,
176, 181, 200, 206, 228, 231,
239, 240, 248, 275, 282, 347
Хлебніков В. – 51, 52, 76, 85, 90,
95, 115, 218, 239, 241–244,
330, 331, 346
Хмельюк В. – 314, 315, 320, 368,
370, 379, 388
Холодний П. – 313
Хомик А. – 255
Хомський Н. – 372
Хоткевич Г. – 206

Ц

Цапок Г. – 52, 234
Цветаєва М. – 361
Цебро Анатоль – див. Семенко М.
Цибіс Б. – 52
Цибулько В. – 372
Цимбал Я. – 244
Цурковський Я. – 300, 303–310,
317, 321

Ч

Чарнецький С. – 301
Черемшина М. – 274
Черкашин Р. – 206
Черненко О. – 255, 257, 259, 270,
275

Черних Г. – 9, 108, 115, 117, 121,
165
Чернов Л. – 166, 191, 207, 234
Чернявський М. – 131
Чехов А. – 352
Чижевський Д. – 27, 158, 389
Чижевський Т. – 52
Чичерін О. – 51, 233, 241
Чужак Н. – 51
Чужий А. – 166, 172, 192, 194,
215
Чуковський К. – 95
Чумак В. – 135, 173, 295
Чупринка Г. – 91, 219, 302

Ш

Шаповал М. – див. Сріблян-
ський М.
Шахматов О. – 246
Швіттерс К. – 65, 76, 151
Шевченко Т. – 96, 99, 101, 156,
185, 225, 293, 355
Шекспір В. – 108, 355
Шеллі П. – 225, 321
Шеллінг Ф. В. – 269
Шемшурін А. – 29
Шенгелі Г. – 90
Шеньє-Жадрон Ж. – 50, 327,
365
Шерех Ю. – 198, 199, 202, 205,
208, 216, 339, 341–344, 347
Шершеневич В. – 51, 118, 127, 231
Шкандрій М. – 9, 38, 143, 196
Шкловський В. – 10, 31, 51, 112,
114, 115, 241, 243, 249–251,
292, 346
Шкрумеляк Ю. – 301
Шкурупій Гео – 112, 145, 155, 159,
160, 162, 172, 179, 183, 187,
188, 191, 192–194, 209, 215,
243, 247, 248, 295, 318, 371

Шмідт-Ротлуф К. – 44
Шопенгавер А. – 269
Шоу Б. – 68, 207
Шпенглер О. – 83, 144
Шпол Ю. – 155
Штейн Л. – 41
Штейнталь Ф. – 18, 72
Штернгайм К. – 355
Штрамм А. – 130, 291
Штрєнг Й. – 312
Шувалов А. – 218
Шуман К. – 46

Щ

Щєглов – 74

Ю

Юнг К.-Г. – 20
Юнош В. – 29
Юра Г. – 285

Я

Яворовський Є. – 310
Якимович А. – 25
Якубський Б. – 119, 148, 152,
153
Якулов Г. – 150, 151
Якутович А. – 68
Яловий М. – 135, 216, 231
Яновський Ю. – 193, 209, 215,
247, 248
Ярина В. – 234
Ярошенко В. – 112, 129, 133, 220
Ясенський Б. – 36, 52
Ясієвич В. – 89
Яспєрс К. – 13, 14, 17, 258, 267,
271, 272
Яцків М. – 385
Яшек М. – 207

ЗМІСТ

Частина 1. Концептологія авангарду	5
1. Історико-культурні передумови виникнення авангардизму	12
1.1. Ф. Ніцше і ніцшеанський дискурс	13
1.2. Фройдистський і марксистський дискурси	17
2. Проблема термінології та періодизації авангардного руху	22
2.1. Знову про «метафори з вусами» і «неповноцінний дискурс»	22
2.2. Проблема генетичних батьків авангарду. Маньєризм / бароко / романтизм / авангард	27
2.3. Авангардизм – модернізм: мутація ідей	32
2.4. Пошук «нижньої хронологічної межі» авангардизму: український та російський варіанти	35
3. Національні та стильові версії авангардизму	40
4. Маніфестативність і публічність як психологічні установки історичного авангарду	54
5. Політичне заангажування. Між мистецтвом та ідеологією	61
6. Міфологічна структура авангарду як ідеологічного руху	63
7. Маскулінне і фемінне. Self-image	67
8. Між елітарною і масовою культурою	71
9. Дендізм і проблема синтезу мистецтв	76
Частина 2. Футуризм плюс урбанізація всієї країни	81
1. Стильовий симбіоз 1910-х рр. і виникнення кверофутуризму	87
1.1. Художньо-артистичне життя першого десятиліття ХХ ст. в Україні	87

1.2. Відторгнення футуризму від недиференційованого «стильового тіла».	
Опозиція до символістського образного ряду	93
1.2.1. Футуристичний «стиль життя»	93
1.2.2. Конфлікт з «Українською хатою». «Кверо»	97
1.3. Урбаністична лірика М. Семенка (від кверо- до панфутуризму)	106
1.4. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка	121
2. Дискурс футуризму	130
2.1. Дух футуристичності і проблема «переходової доби»	130
2.2. Панфутуризм як естетико-теоретична конструкція.	138
2.3. Поезюмалярство і пошук метамови мистецтва.	148
2.4. Концепт екзотичного в дискурсі авангарду	158
3. У напрямі до стильового монологізму	163
3.1. Дискурс «Нової Генерації» (1927–1930 рр.)	163
3.1.1. Біогенетичний закон у теоретичній конструкції панфутуризму кінця 1920-х рр.	166
3.1.2. Проблема психологізму	175
3.1.3. Жанрові пошуки панфутуризму новогенераційного періоду	179
3.2. Ігрові форми в дискурсі футуризму. Міф про Едварда Стріху	196
Частина 3. Конструктивізм з людським обличчям	211
1. Динамічний спіралізм В. Поліщука	215
2. Від «конструктивної лірики» до конструктивістської прози (М. Йогансен)	238
Частина 4. Розтрачений дух експресіонізму	253
1. В. Стефанік у колі предтеч експресіонізму	256
1.1. Психотичний процес і автентика виражальності	256
1.2. Життєві цінності (мужик / Бог)	268
2. Експресіонізм як світогляд і методологія (Л. Курбас)	275
2.1. Нове світовідчуття і «лівий фронт мистецтв»	276
2.2. Концепція стадіальності. Аналітична домінанта нового мистецтва	282

Частина 5. Сюрреалізм: дві версії, дві епохи	297
1. Артистична атмосфера Львова міжвоєнного періоду (1920-і – 1930-і рр.) і проблема альтернативних стильових напрямів	299
1.1. «Митуса» – ІНТЕБМОВСЕГІІ	301
1.2. «Artes» – АНУМ – поети-художники – Б.-І. Антонич	311
2. Повоєнний сюрреалізм	337
2.1. Полістилістика І. Костецького	337
2.1.1. Модель сюрреалізму в тандемі І. Костецький – З. Бережан	344
2.1.2. Драмагургічний експеримент	349
2.2. Нью-йоркська група і проблема сюрреалізму	357
2.2.1. «Сюрреалістична серійність» Е. Андіївської	359
2.2.2. «Антисимволізм» Ю. Тарнавського	370
Замість висновків	383
Бібліографія	393
Іменний покажчик	449

dt —
Анна БіЛА

УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД:
ПОШУКИ, СТИЛЬОВІ НАПРЯМКИ

Монографія

Відповідальний за випуск *Ростислав Семків*
Редактор *Лариса Білик*
Макет і верстка *Олени Нужної*
Художнє оформлення *Євгена Нужного*

Підписано до друку 26.07.2006. Формат 84×108^{1/32}.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Тираж 1000 прим. Зам. № 6-1349

Віддруковано на ЗАТ «ВІПОЛ».
03151, Київ, вул. Волинська, 60.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 752 від 27. 12. 2001 р.

Видавництво «Смолоскип»

04071, Київ, вул. Межигірська, 21.

Тел. і факс (044) 425-23-93.

E-mail: mbf@smoloskyp.org.ua

www.smoloskyp.org.ua

Державний реєстраційний номер 2348 від 21.11.2005.

ББ1 БіЛА А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.

ISBN 966-8499-44-1

У монографії розглядаються становлення, теоретичні засади і практичні надбання українського літературного авангарду. В колі уваги дослідниці – типологічні риси ідеологічно-естетичного руху, контекстуальні особливості функціонування авангардистських стильових напрямів, таких як футуризм, конструктивізм, експресіонізм і сюрреалізм, проблема стильових ерзаців і специфіки проникнення інноваційних принципів «лівого мистецтва» у паралельні художні дискурси. У монографії використано широкий фактичний матеріал, що дає змогу унаочнити взаємозбагачення художніх практик в авангарді і плідність естетичного експерименту в ХХ столітті.

Для літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, широкого загалу читачів.

ББК Ш34(4УКР) (=411.4)6*002.281