НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ХОЛОДИНСЬКА СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА

УДК 168.522:7.037.3(043.3)

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ ПАРИТЕТ СПАДЩИНИ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ ФУТУРИЗМУ : КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий консультант : доктор культурології, професор **Степанова Олена Анатоліївна**, завідувач кафедри туризму, документальних та міжкультурних комунікацій Відкритого міжнародного університету людини «Україна» Міністерства освіти і науки України

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Холодинська С. М. Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка в контексті української моделі футуризму : культурологічний аналіз. Кваліфікована наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (культурологія). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

У дисертаційному дослідженні *обґрунтовано* – в процесі аналізу становлення та розвитку футуризму – доцільність введення в широкий теоретичний ужиток формально-логічної структури «українська модель футуризму», змістовним визначенням якої є констатація єдиного часового виміру – «майбутнє»; руйнування народницьких засад української культури, а також гостра критика традицій, що гальмують оновлення всіх видів мистецтва; не сприйняття «технократичного божевілля» італійців та їх захоплення війною, як засобом «агресивної модернізації світу»; заперечення абсолютизації культуротворчого значення символів національної історії чи жанрів народного мистецтва, зокрема, «лубка», на чому наполягали росіяни.

Показано теоретичну перспективність застосування основних засадничих положень культурологічного аналізу – міжнауковість, діалогізм, біографізм, персоналізація, регіональний підхід – задля цілісного відтворення багатоаспектної спадщини М. Семенка, яка протягом усієї творчої діяльності формувалася ним за принципом «теоретико-практичного паритету», а також *концептуалізовано* процес розвитку «української моделі футуризму» в логіці руху «постклaсична – некласична» естетика, означений етап якої хронологічно співпадає з періодом існування футуризму. Доведено, що трансформація «постклaсичного» періоду в «некласичний» відбувалася під впливом низки чинників, серед яких, по-перше, творчі експерименти імпресіоністів, виставка

живописних робіт яких (1874) змінила парадигму розвитку спочатку образотворчого мистецтва, а – пізніше – літератури, театру та музики, по-друге, експресіоністичне мистецтво В. Ван Гога, котрий уперше «оголив» внутрішній світ «звичайної» людини, «занурившись» у принципово нову чуттєвість, породжену самотністю, відчаєм, жахом і невпевненістю, а, по-третє, наприкінці XIX століття про себе заявила марксистська естетика, запропонувавши нову систему соціально-політичних, ідеологічних і тематичних цінностей у мистецтві. Підкреслено, що футуристи як представники цього історичного періоду, – безпосередньо чи опосередковано – саме на перетині цих чинників намагалися «будувати» фундамент власного світоставлення.

У дисертаційному дослідженні *систематизовано* теоретичні напрацювання М. Семенка. Виокремлено та проаналізовано ті проблеми, які ним означені як «першорядні» : обґрунтування «кверо-футуризму» і «пан-футуризму» як теоретичного підґрунтя «мистецтва майбутнього», порівняльний аналіз філософії та мистецтва, значення фактору «часу» для «донесення» засад футуристичної естетики, «діалектика» художніх форм у логіці руху «національне – загальнолюдське – універсальне» та перспективність експериментів на теренах синтезу мистецтв. Показано, з одного боку, широту наукових інтересів М. Семенка, а з іншого, – властиву йому тенденцію до самозаперечення та концептуальної непослідовності;

Відтворено процес «прирощування» нових понять і категорій у теоретичних напрацюваннях М. Семенка, котрий опікувався необхідністю створення самостійного понятійно-категоріального апарату задля формально-логічної обґрунтованості футуристичної естетико-художньої платформи. Введення в ужиток понять «метамистецтво», «кверо-футуризм», «панфутуризм», «поезомалярство», «деструкція», «фактура», «конструкція», «зсув», «деструктивний зсув», «динамізм» вимагало, з одного боку, їх обґрунтування та поступової концептуалізації, а з іншого, – співвіднесення із загальноприйнятою

системою естетико-мистецтвознавчих означень художнього твору, а саме : зміст, форма, образ, стиль, композиція.

Уточнено хронологію та сутність творчих зв'язків між українськими футуристами, франко-німецькими дадаїстами та сюрреалістами; відповідність тих чи інших поетичних творів конкретним подіям у житті М. Семенка.

У дисертації *набуло подальшого розвитку* :

- питання, пов'язані як з літературним оточенням М. Семенка, так і з роллю конкретних персоналій в логіці розвитку «української моделі футуризму». Виокремлено та зафіксовано – внаслідок застосування такого чинника культурологічного аналізу як міжнауковість – морально-етичні аспекти життєво-творчої поведінки конкретних учасників футуристичного руху : бездумне «подорожування» різними художніми угрупованнями, досить «легка» зміна естетико-художніх орієнтацій, суперечливе ставлення до М. Семенка. Аргументовано необхідність подальшого моделювання й аналізу етично-правових проблем, які виявляються сьогодні в процесі реконструкції авангардизму, загалом, і футуризму, зокрема;

- ідеї теоретичної самоцінності порівняльного аналізу італійського, російського, українського футуризму завдяки розширенню дослідницького простору та введенню в теоретичний ужиток наукових розвідок, здійснених фахівцями різних країн;

- реконструкція полеміки, що мала місце в середовищі діячів української культури початку XX століття, зокрема, між М. Зеровим і М. Семенком і залучення до аналізу позиції низки провідних тогочасних літературних критиків, що дозволило представити гоніння на молодого Семенка не лише як цілеспрямоване цькування футуристів, а і як наявність глибоких протиріч у середині української літературної спільноти;

- інтерпретації М. Семенком ідеологічної функції мистецтва в умовах, коли футуризм повинен був існувати в просторі вимог «соціалістичного реалізму». Залучено приклади творчо-теоретичних шукань «російських формалістів», з

якими співпрацювали українські футуристи, науковий потенціал «нормативної естетики», прибічники якої робили спроби «згармонізувати» ідеологічні процеси в мистецтві 30-х років минулого століття та розкрито політико-ідеологічну сутність «соціального замовлення».

Ключові слова : культуротворення, «українська модель футуризму», кверо-футуризм, пан-футуризм, метамистецтво, синтез, поезомалярство, «теоретико-практичний паритет», персоналізація, «літературний простір», «творчий діалог».

SUMMARY

Kholodinska S. M. Theoretical and practical parity of Mihal' Semen'ko's legacy within Ukrainian model of futurism : cultural study analysis. Qualifying scientific work on the right of manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Science in cultural studies by the specialty 26.00.01. – Theory and history of culture (culture studies). Chaikovskiy National Music Academy. Ministry of Culture and information politicians of the Ukraine. Kyiv, 2020.

In the dissertation it is substantiated the following : while analyzing establishment and development of futurism, the feasibility of introduction formal and logical structure 'Ukrainian futurism model' into wide theoretical use, whose meaningfulness lies in statement of 'future' as unified time space; destruction of populist grounds of Ukrainian culture as well as harsh criticism of traditions which brake renewal of all kinds of art; non-perception of Italian futurists' 'technocratic madness' and their obsession with the war as a means of 'aggressive world modernization'; opposition to absolute nature of cultural formation role of national history symbols and folk art genres, particularly, 'lubok', which Russian futurists protected.

Theoretical prospects of introduction such culturological analysis main provisions as interscience, dialogue, biography, personalization and regional approach is revealed to reconstruct fully multidimensional nature of M. Semen'ko's legacy which was shaped according to the principle 'theoretical and practical parity' during his creative activity. The process of 'Ukrainian futurism model' development in logics of the movement 'postclassical aesthetics – non-classical aesthetics' whose stage studied coincides with the period of futurism existence is conceptualized. It is proved that transformation of 'postclassical' period to 'non-classical' was influenced by the set of factors such as the following: firstly, creative experiments by impressionists, whose exhibition in 1874 changed the paradigm of development painting art and – later-literature, theatre, music; secondly, expressionist art by V. Van Gogh who was the first that 'naked' inner world of 'average' human, penetrating into drastically new

sensuality resulted from loneliness, despair, terror and lack of confidence; thirdly, Marxist aesthetics which claimed itself at the end of the 19th century, offering a new system of socio-political, ideological and thematic values in art. It is emphasized that futurists as representatives of specific historical period tried to shape the ground for the own attitude to the world at the crossroads of all these factors directly as well as indirectly.

The dissertation systematizes M. Semen'ko's theoretical works. The problems to be of priority for him are defined and analyzed : justification of 'quero-futurism' and 'pan-futurism' as theoretical basis for 'art of future', comparative analysis of philosophy and art, significance of 'time' factor for futuristic aesthetics grounds, 'dialectics' of artistic forms in logics of the movement 'national-human-universal' and promising of experiments based on arts synthesis. The study reveals, on the one hand, the wide range of M. Semen'ko's scientific interests, on the other hand, his own tendency to be self-obejected and conceptually inconsistent.

The process of introduction new terms and categories in M. Semen'ko's theoretical works is reconstructed. The creator cared about the necessity to form independent concepts and categories which provide formal and logical justification of aesthetics and artistic platform. The introduction in use such terms as 'meta-art', 'quero-futurism', 'pan-futurism', 'poezomalyarstvo' (artistic poetry), 'destruction', 'texture', 'construction', 'shift', 'destructive shift', 'dynamism' required, on the one hand, their justification and consistent conceptualization, on the other hand, balance with common system of aesthetics and artistic definition of work of art like content, form, image, style, composition.

Chronological nature and the core of creative ties between Ukrainian futurists, French and German dadaists and surrealists as well as matching of specific poetic works for M. Semenko's life events are clarified.

In the dissertation the following has been furthered :

- issues concerning M. Semenko's literary milieu as well as the role of specific personalities in logics of 'Ukrainian futurism model' development. Due to applying

such factor of culturological analysis as interscience moral dimenson and aesthetic aspect of futuristic movement specific members' life and creative work are highlighted and identified, among them are thoughtless 'travelling' over different artistic movements, fairly simple shift between aesthetics and artistic trends, conflicting attitudes to M. Semenko.

The need for further modeling and ethic and legal challenges analysis which are currently revealed while reconstructing avant-garde, in general, and futurism, in particular, is well-reasoned, among them :

- ideas of theoretical self-value to undertake comparative analysis of Italian, Russian, Ukrainian futurism due to widening the research space and applying scientific studies conducted by scholars from different countries to theoretical use;

- reconstruction of polemics developed within the circle of Ukrainian culture representatives at the beginning of the 20th century, particularly, between M. Zerov and M. Semenko, and engagement the opinions of several leading critics of that period into analysis, which allowed to represent the young M. Semenko's persecution not only as a targeted way to poison futurists but also as the proof of deep contradictions within Ukrainian literary community;

- M. Semenko's interpretation of art ideological function under the conditions when futurism had to exist within the space of 'socialist realism' requirements. The examples of creative and theoretical searching by 'Russian formalists', who cooperate with Ukrainian futurists, scientific potential of 'normative aesthetics', whose supporters ateempted to 'harmonize' ideological processes in the art of the 1930s are employed; political and ideological core of 'social order' is revealed.

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Холодинська С. М. Михайль Семенко : культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2018. 292 с. (16,97 ум. друк. арк.; 16,73 обл. вид. арк.)

Статті у наукових фахових виданнях України та публікації у фахових наукових періодичних виданнях, що індексуються у міжнародних наукометричних базах

2. Холодинська С. М. Естетичний контекст футуристичної поезії М. Семенка : від «Prelude» до «Дерзання» // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 251–260.

3. Холодинська С. М. Теоретичний вимір спадщини Михайля Семенка // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 59–64.

4. Холодинська С. М. Футуризм у контексті авангарного руху : від італійського досвіду до українських інваріацій // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2015. С. 27–33.

5. Холодинська С. М. Олег Ільницький як інтерпретатор українського футуризму : «за» і «проти» теоретичної моделі // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Серія : Культурологія. – Вип. 29. Львів : ЛНАМ. 2016. С. 160–174.

6. Холодинська С. М. Літературне оточення Михайля Семенка : досвід персоналізованого аналізу // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 28–36.

7. Холодинська С. М. Концепція деструкції Михайля Семенка та трансгресивний досвід Жоржа Батая : потенціал паралельного аналізу // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 23. Рівне : РДГУ, 2016. С. 49–56.

8. Холодинська С. М. Микола Бажан : від «футуристичної молодості» до «соцреалістичної зрілості» // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 122–130.

9. Холодинська С. М. Ідеологічний чинник у творчості Михайля Семенка : крах однієї ілюзії // Вісник Харківської державної академії культури. Серія : Культурологія. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 60. С. 260–271.

10. Холодинська С. М. Персоналізована історія футуризму : досвід реконструкції літературного оточення Михайля Семенка // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. № 14. С. 140–147.

11. Холодинська С. М. Динамика розвитку осмислення проблеми синтезу мистецтв : «поезомалярство» як об’єкт дослідження // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 51–59.

12. Холодинська С. М. Український мистецький авангард початку ХХ століття в європейському культурному просторі // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 27–35.

13. Холодинська С. М. Проблема художньої творчості : естетико-художні орієнтири європейських авангардистів і українських футуристів // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. С. 70–76.

14. Холодинська С. М. Василь Каменський як інтерпретатор естетики футуризму // Часопис національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. № 2/43 2019. Київ, 2019. С. 131–145.

15. Холодинська С. М. Формування творчо-професійного діалогу авангардистів світу : інтерпретаційна модель Бенгта Янгфельдта // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2019. № 15. С. 105–112.

16. Холодинська С. М. Творча спадщина Давида Бурлюка як об’єкт теоретичного аналізу // Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 160–168.

17. Холодинська С. М. Шляхи поетичної самореалізації фундатора української моделі футуризму Михайля Семенка // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 39–48.

18. Холодинська С. М. Понятійно-категоріальне «забезпечення» футуристичної теорії як авторське надбання М. Семенка // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 31. Рівне : РДГУ, 2019. С. 146–153.

19. Холодинська С. М. Філософські засади французької гуманістики : досвід кінця XIX – першої половини XX століття // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 35. Рівне : РДГУ, 2020. С. 20–28.

Публікації у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних наукометричних базах та у наукових періодичних виданнях інших держав за напрямком, що входять до міжнародних наукометричних баз

20. Холодинська С. М. Концептуальні орієнтири М. Семенка : до постановки проблеми // Вісник Маріупольського державного університету.

Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Новий світ, 2015. Вип. 9. С. 185–193.

21. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Ґео (Георгія) Шкурупія // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2016. № 3. С. 30–40.

22. Холодинська С. М. Олексій Полторацький як теоретик українського футуризму // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, IV (17), I. : 108, 2016. P. 23–29.

23. Холодинська С. М. Украинский футуризм в истории развития авангардизма : постановка проблемы // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. Е. № 7, 2017. С. 212–219.

24. Холодинська С. М. «Поезомалярство» М. Семенка : футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Видавничий центр МДУ, 2017. Вип. 14. С. 173–182.

25. Холодинська С. М. Творчі пошуки Михайля Семенка у логіці руху від постклассичної до некласичної естетики // Міжнародний науковий журнал «Інтернаука» : зб. наук. пр. № 3 (25). Т. 1. Київ : ТОВ «Центр учбової літератури», 2017. С. 46–51.

26. Холодинська С. М. Теоретичні засади культурологічного підходу : до постановки проблеми // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2017. № 2. С. 12–23.

27. Холодинська С. М. Вплив ідей А. Бергсона на становлення теоретичних орієнтацій М. Семенка // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Видавничий центр МДУ, 2019. Вип. 17. С. 61–66.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

28. Холодинська С. М. Українська модель футуризму : стан сучасних досліджень. Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2015. № 1. С. 58–66.

29. Холодинська С. М. Футуризм як різновид авангардного мистецтва // Университетская наука-2015 : Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, май, 2015 г. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2015. Т. 3. С. 162–163.

30. Холодинська С. М. «Футуристична поетика» Михайля Семенка (естетичний контекст) // Традиція і культура : Людини в пошуках смислу : *Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції, Київ, 18 грудня 2015 р.* Київ, 2015. Ч. 1. С. 44–46.

31. Холодинська С. М. Український футуризм як явище національної культури // Інституціоналізація процесів євроінтеграції : суспільство, економіка, адміністрування : *Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції, Рівне, 21-22 квітня 2016 року.* Рівне : Національний університет водного господарства та природокористування, 2016. С. 257–258.

32. Холодинська С. М. Феномен «поезомалярства» у контексті авторської моделі видів мистецтва М. Семенка // Университетская наука-2016 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 19-20 мая, 2016 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2016. Т. 4. С. 166–167.

33. Холодинська С. М. Роль М. Семенка та його літературного оточення в оновленні української культури // Традиція і культура : Лабіринти еволюції : становлення людини та людства : *Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, Київ, 16 грудня 2016 р*. Київ, 2016. Ч. 1. С. 32–34.

34. Холодинська С. М. Творчість Михайля Семенка у контексті некласичної естетики // Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики : *Матеріали І-ої Всеукраїнської науково-практичної міждисциплінарної*

Інтернет-конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Лесі Українки : Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 р. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 153–157.

35. Холодинська С. М. М. Семенко та Ж. Батай : порівняльний аналіз творчості // Университетская наука-2017 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 18-19 мая, 2017 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2017. Т. 3. С. 150–151.

36. Холодинська С. М. Техніко-урбаністичні мотиви у творчості Михайля Семенка // Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства : *зб. матеріалів Міжнар. Інтернет-конф., м. Маріуполь, 15 листопада 2017 р.* / Маріупольський державний університет; за заг. ред. Г. І. Батичко. Маріуполь : МДУ, 2018. С. 266–267.

37. Холодинська С. М. Основні тенденції розвитку культурології в контексті сучасного гуманітарного знання // Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017 : *матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції, Київ, 23 листопада 2017 р.* Київ : НАКККіМ, 2017 С. 260–262.

38. Холодинська С. М. Відображення рис некласичної естетики у творчості Михайля Семенка // Традиція і культура : Людина у світі духовної культури : *Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції, Київ, 15 грудня 2017 р.* Київ, 2017. С. 51–52.

39. Холодинська С. М. Проблема синтезу мистецтв у контексті українського авангардного руху // Синергія в культурному просторі сучасності : *зб. матеріалів Міжн. наук.-практич. конф., м. Київ, 29–30 березня 2018 р.* Київ : КНУКіМ, 2018. С. 254–259.

40. Холодинська С. М. Творчі експерименти М. Семенка та Ґ. Шкурупія // Университетская наука-2018 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 23–24 мая, 2018 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2018. Т. 3. С. 178–180.

41. Холодинська С. М. Культуротворчий потенціал та специфіка культурологічного аналізу української моделі футуризму // Соціально-гуманітарні науки та сучасні виклики : *Матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції (25–26 травня 2018 р., м. Дніпро). Частина І.* Дніпро : СПД «Охотнік», 2018. С. 273–275.

42. Холодинська С. М. Творчі пошуки А. Бергсона та М. Семенка (порівняльний аналіз) // Освіта і наука у мінливому світі : проблеми та перспективи розвитку : *Матеріали Міжнародної наукової конференції (29–30 березня 2019 р., м. Дніпро). Частина І.* Дніпро : СПД «Охотнік», 2019. С. 359–361.

43. Холодинська С. М. Мистецтво та ідеологія у контексті української моделі футуризму // Университетская наука-2019 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 16–17 мая, 2019 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2019. Т. 4. С. 69–70.

44. Холодинська С. М. Значення ідеологічного чинника у теоретико-практичній площині авангардизму на початку ХХ століття // ADVANCES OF SCIENCE : *Proceedings of articles the international scientific conference. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 17 May 2019 [Electronic resource]* / Editors prof. L. N. Katjuhin, I. A. Salov, I. S. Danilova, N. S. Burina. – Electron. txt. d. (1 файл 3 MB). – Czech Republic, Karlovy Vary : Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv : MCNIP, 2019. P. 47–55.

45. Холодинська С. М. Михайль Семенко : творчий шлях від символізму до футуризму // *Символічні виміри візуальної культури, 11–12 жовтня 2019 р., м. Луцьк.* Київ : Міленіум, 2019. С. 101–105.

46. Холодинська С. М. Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка // Траєкторії сталого розвитку українського суспільства : особистість і культура : *зб. наукових доп. V міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 15 листопада 2019 р. : в 2 ч.* / Маріуп. держ. ун-т; гол.

ред. Ю. С. Сабадаш; упоряд. С. Янковський. Маріуполь : МДУ, 2019. Ч. 1. С. 38–41.

47. Холодинська С. М. Формування української моделі футуризму на початку ХХ століття // Університетська наука – 2020 : *тези доп. Міжнар. науково-техн. конф. (Маріуполь, 20–21 травня 2020 р.) : в 4 т. Т. 4 : факультети : соціально-гуманітарний, інженерної та мовної підготовки; секція : військова підготовка / ДВНЗ «ПДТУ».* Маріуполь : ПДТУ, 2020. С. 64–65.

ЗМІСТ

ВСТУП 20

РОЗДІЛ 1 АВАНГАРДНИЙ РУХ : КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФУТУРИЗМУ 34

1.1 Феномен футуризму : особливості становлення та розвитку 34
1.2 Футуризм як об’єкт теоретичного осмислення : стан сучасних досліджень 60
1.3 Специфіка культурологічного аналізу футуризму : до постановки проблеми 82
Висновки до Розділу 1 101

РОЗДІЛ 2 МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО ЯК ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ ФУТУРИЗМУ : ШЛЯХИ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ 103

2.1 Концептуальні орієнтири поета : приклад теоретико-практичного паритету 103
2.2 Теоретичні виміри творчої спадщини М. Семенка 133
2.3 Понятійно-категоріальне «забезпечення» футуристичної теорії як авторське надбання М. Семенка 157
2.3.1 Поняття «кверо-футуризм», «пан-футуризм», «метамистецтво» : теоретичні напрацювання 1914–1922 років 157
2.3.2 «Деструкція – конструкція» в контексті низки дотичних понять 161
2.3.3 «Фактура» – структурна єдність «матеріалу», «форми» та «змісту» 166
2.4 Ідеологічний чинник у творчості М. Семенка : крах однієї ілюзії 172
Висновки до Розділу 2 195

РОЗДІЛ 3 ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ 197

ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

3.1 Творчі пошуки поета в логіці руху «постклaсична – некласична» естетика 197

3.2 Від «Prelude» до «Дерзання» : естетичний контекст поезії М. Семенка 224

3.3 «Поезомалярство» як футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва 243

Висновки до Розділу 3 270

РОЗДІЛ 4 ФУТУРИЗМ ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ : ДОСВІД ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО ПІДХОДУ 273

4.1 М. Семенко і «літературний простір» футуризму 273

4.2 Олексій Полторацький як теоретик футуризму 299

4.3 Футуристична складова у творчій спадщині Ґео (Георгія) Шкурупія 324

4.4 Микола Бажан : від «футуристичної молодості» до «соцреалістичної зрілості» 345

Висновки до Розділу 4 362

РОЗДІЛ 5 ЄВРОПЕЙСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ І УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ : СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ 364

5.1 Проблема художньої творчості : естетико-художні орієнтири авангардистів 364

5.2 Український мистецький авангард в європейському культурному просторі : початок ХХ століття 384

5.2.1 Професійне спілкування митців : український досвід 384

5.2.2 Специфіка творчих зв’язків : «футуристи – дадаїсти» та «футуристи – сюрреалісти» 390

5.3 Концепція деструкції М. Семенка і трансгресивний досвід Ж. Батая : потенціал паралельного аналізу 398

Висновки до Розділу 5 413

ВИСНОВКИ 415

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 421

ДОДАТКИ 466

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Починаючи від межі XX–XXI століття перед українською гуманістикою постало кілька принципових завдань, серед яких чи не найважливіше місце посідає завдання щодо цілісного відтворення становлення та розвитку вітчизняної художньої спадщини минулого століття. Сторічна історія української культури була позначена як дивовижними злетами, реальними мистецькими здобутками, вражаючою «розкутістю» художнього мислення, послідовним збагаченням «персоналізованої історії мистецтва», так і трагедією «розстріляного відродження» та зламаними творчими долями когорти непересічних митців.

В означений період усі культуротворчі процеси розвивалися в логіці руху реальних історичних подій, які були вкрай насиченими в перші три десятиліття минулого століття, маючи не лише доленосне значення, а й складне морально-психологічне підґрунтя, а саме : демонстрували невизначеність, суперечливість, хисткість й – водночас – наступальність і агресивність. Тогочасне соціально-політичне навантаження – російсько-японська та перша світова війни, крах російської імперії, революційні події 1917 року, громадянська війна, становлення нового – соціалістичного – устрою життя – чи не найвідчутніше несла на собі художня інтелігенція, яка в роки історичних катаклізмів демонструє властиву їй сутність в якості найбільш відкритої, емоційно-чутливої та – навіть – надмірно щирої частини суспільства.

Як відомо, початок XX століття співпав із становленням українського авангарду, наріжна ідея якого полягала в активному пошуку нових шляхів щодо подальшого розвитку національної культури, загалом, і такої її потужної складової як мистецтво, зокрема. При цьому, беззаперечним досягненням теоретичної платформи авангардистів був їх інтерес не лише до літератури, а й до всіх інших видів мистецтва, до низки проблем художньої творчості, що обумовило, з одного боку, існування таких самоцінних феноменів як

«літературний», «театральний» авангард, «кіноавангард», «авангардний живопис», а з іншого, – наснажувало авангардистів до теоретичного обґрунтування експериментальних ідей, на яких базувалася їх творчість. Глибоке переконання в існуванні ще не виявленого творчого потенціалу кожного з видів мистецтв, сприяло окресленню широкої площини щодо постійних пошуків на теренах естетичної виразності та сміливих художніх експериментів.

Від 1914 року самодостатнім учасником авангардистського руху стає футуризм, очолюваний його засновником і незмінним лідером Михайлєм Семенком (1892–1937). Життєво-творчий шлях цього видатного українського поета, драматурга, теоретика мистецтва, організатора культуротворчих проектів на початку XX століття, трансформований як крізь принцип теоретико-практичного паритету, який він сповідував, так і логіку естетико-художніх шукань футуристів спонукав до написання даної дисертації. Розстріляний 23 жовтня 1937 року, Семенко був реабілітований у 1957, проте творчість поета не включалась у «живий» літературний процес аж до 1985 року, коли видавництво «Радянський письменник» у серії «Бібліотека поета» оприлюднило низку його віршів. Хоча одна з перших статей, присвячених «реабілітованому» засновнику футуризму і з'явилася в 1966 році, – О. Полторацький «Михайль Семенко та «Нова генерація» («Вітчизна», № 11) [301] – серьозне опрацювання спадщини поета, оцінка її спрямованості, окреслення його теоретико-творчих інтересів і з'ясування місця та ролі творчості Семенка в історії становлення та розвитку українського футуризму розпочалося, по суті, від 80-х років минулого століття.

Наприкінці другого десятиліття XXI століття дослідницький простір, що охоплює історико-теоретичні проблеми українського авангардизму, достатньо широкий і, на нашу думку, досить переконливо задовольняє інтерес до такого специфічного феномену як «український футуризм». Зрозуміло, що автори більшості робіт, дотичних до футуризму, тією чи іншою мірою торкаються і постаті Семенка. Водночас, у сучасній українській гуманістиці не присутні дослідження, в яких була б здійснена реконструкція життєво-творчого шляху

видатного поета та концептуалізована його теоретична платформа, а це означає, що й до сьогодні ми не маємо цілісного уявлення, тобто такого, що згармонізоване в усіх своїх структурних елементах, ані про Семенка, ані про його місце в історії української культури, ані про роль цієї неперсічної особистості в створенні «української моделі футуризму», яка виявилася спроможною існувати в європейському культурному просторі нарівні з італійською та російською.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційну роботу виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України в межах теми ПТН НДД НМАУ 2015/2020 рр. № 27 «Інтегративні проблеми розвитку світової культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Протокол засідання № 6 від 22 січня 2020 р..

Формування наукової проблеми, нове розв'язання якої отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, в якій системно обґрунтовано в процесі аналізу становлення та розвитку футуризму – доцільність введення в широкий теоретичний ужиток формально-логічної структури «українська модель футуризму», змістовним визначенням якої є констатація єдиного часового виміру – «майбутнє», а також реконструйовано як цілісний феномен життєво-творчий шлях Михайля Семенка та його теоретико-практичну спадщину.

Мета дослідження : реконструювання теоретико-практичної спадщини Михайля Семенка.

Завдання дослідження :

- систематизувати теоретичну спадщину сучасної гуманістики щодо дослідження зміни парадигми в розвитку як європейського, так і українського мистецтва на початку XX століття;

- обґрунтувати доцільність введення в широкий теоретичний ужиток формально-логічної структури «українська модель футуризму» та забезпечити її змістовне опрацювання;

- провести порівняльний аналіз італійського, російського та українського футуризму з послідовним виявленням рис і ознак, що характеризують «українську модель» цього мистецького напрямку;

- показати специфіку дії засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження як авангардного руху, загалом, так і футуризму, зокрема;

- оцінити мотиви жорсткого неприйняття футуризму та гострої критики творів М. Семенка з боку головних «ідеологів» «Української хати»;

- систематизувати теоретичні напрацювання М. Семенка та провести їх якісний аналіз у контексті культуротворчих процесів, пов'язаних з утвердженням методології «соціалістичного реалізму»;

- відтворити процес «прирощування» нових понять і категорій у теоретичних напрацюваннях М. Семенка як шлях до «вироблення» понятійно-категоріального «забезпечення» дослідження «футуристичного мистецтва»;

- проаналізувати та систематизувати деякі аспекти «поза – політичної» полеміки, на межі 20–30-х років, наголосивши при цьому на тих об'єктах теоретичних дискусій, що мали пряме відношення як до ідеології, так і до тенденцій розвитку футуристичного мистецтва.

- концептуалізувати процес розвитку «української моделі футуризму» в логіці руху «постклассична – некласична» естетика;

- дослідити та систематизувати приклади різко критичного ставлення літературної спільноти до творчості М. Семенка та з позицій сучасного розуміння логіки культуротворення протягом XX століття оцінити їх об'єктивність;

- окреслити семенківську ідею «поезомалярства» в якості специфічного об'єкту в дослідницькому просторі, визначеному проблемою «синтез мистецтв»;

- реконструювати літературне оточення М. Семенка з послідовною персоналізацією позиції кожного з провідних футуристів;

- проаналізувати теоретичну платформу М. Семенка щодо його наукових шукань у порівнянні з процесами, якими опікувалася європейська гуманістика тієї доби;

- показати роль і особистісну позицію М. Семенка в процесі становлення творчих зв'язків між європейським авангардизмом і українським футуризмом;

- зробити порівняльний аналіз концепції деструкції М. Семенка та трансгресивного досвіду Ж. Батая.

Об'єкт дослідження – теоретико-практична спадщина засновника українського футуризму Михайля Семенка як соціокультурний феномен.

Предмет дослідження : творча спадщина Михайля Семенка в контексті української моделі футуризму.

Теоретико-методологічні засади дослідження визначаються комплексом взаємодоповнюючих методів, принципів і підходів загального та спеціального характеру, міждисциплінарний зв'язок і взаємодоповнюваність яких забезпечили об'єктивність і достовірність результатів дослідження. Дисертація виконана як культурологічне дослідження із свідомим наголосом на специфіці конкретного історичного періоду, а саме : 1914–1937 роки. Оскільки в означені межі вкладається вся історія українського футуризму, *історичний* та *аналітичний* методи закономірно стають наріжними, а систематизація й узагальнення дозволяють згармонізувати подекуди розрізнені теоретичні нотатки футуристів. Позитивну роль у дослідженні життєво-творчого шляху М. Семенка зіграв *хронологічний* метод, що дозволив послідовно співставляти факти та події життя М. Семенка з періодизацією етапів розвитку та фактів присутності футуризму в логіці українського культуротворення.

«Українська модель футуризму» хронологічно сформувалася після італійської та російської, що значно актуалізує потенціал *порівняльного методу*. Оскільки – за вимогами культурологічного аналізу – і постать Семенка, і його

літературне оточення атрибутуються в якості «персоналізованої історії футуризму» матеріал дисертації спирається на засади *біографічного* методу, структурною складовою якого і виступає *персоналізація*.

Тяжіючи до якомога повного та об'єктивного відтворення феномену «українська модель футуризму» та визначення реальної ролі Семенка в діяльності цього літературного угруповання, в дисертації використані теоретичні тексти футуристів, приклади їх поетичних, прозових і драматургічних творів, мемуари та спогади. Все це – сукупно – підсилило методологічні засади дослідження.

Складність і багатоаспектність предмета дослідження зумовили його розгляд у міжнауковій площині із залученням – окрім культурологічних – робіт з літературознавства, мистецтвознавства, естетики, психології та етики.

Теоретичною основою дисертації стало :

– аналіз процесу осмислення літературознавцям, які стояли у витоків представлення феномену «український футуризм» в якості об'єкта теоретичного опрацювання, а також тими науковцями, котрі опікувалися відтворенням ситуації у вітчизняній культурі як на межі XIX–XX, так і на початку минулого століття, намагаючись реконструювати причини та мотиви «емоційного» вибуху у вигляді «авангардизму» (В. Агеєва [4], А. Біла [28], [29], [30], [31], [32], Г. Вервес [54], В. Вовкун [66], [67], [68], Г. Грабович [99], Я. Демиденко [109], [110], В. Дончик [153], С. Жадан [132], І. Іваньо [145], О. Ільницький [148], В. Костюченко [181], Н. Кривда [190], [191], О. Лагутенко [206], С. Павличко [279], [280], [281], В. Полянська [305], О. Решмеділова [314], І. Сацик [337], К. Семенюк [361], [362], А. Супрун [382], Р. Ткаченко [388], Г. Черниш [443], О. Щокіна [461], [462]);

– аналіз футуризму в логіці розвитку образотворчого мистецтва (Н. Асєєва [11], Д. Горбачов [91], [92], [93], [94], [95], [96], [97], О. Зінькевич [143], М. Криволапов [192], [193], О. Петрова [292], [293],

Л. Савицька [332], Г. Скляренко [364], Л. Соколюк [368], С. Стоян [374], [375], [376], Д. Суховей [383], П. Храпко [439], В. Черепанин [441]);

– специфіка експериментів з футуристичною естетикою на театральній сцені (Н. Бондарєва [41], Г. Веселовська [61], Н. Єрмакова [130], Т. Кінзерська [168], В. Корнієнко [175], Н. Корнієнко [176], О. Левченко [207], Н. Мірошніченко [259], Т. Огнева [268], О. Перегуда [289], Ю. Раєвська [312], І. Сахно [336], В. Селіванова [339], Н. Чечель [445]);

– становлення українського кінематографу (Л. Госейко [98], Т. Кохан [184], [185], О. Пашкова [288], Р. Росляк [320], М. Ткаченко [387], С. Тримбач [390], [391]);

– питання, що існують на перетині «естетика – мистецтвознавство», «естетика – психологія», «естетика – етика» (Т. Алєксєєнко [7], О. Бенюк [21], В. Винник-Остапишин [62], Н. Канішина [161], [162], [163], В. Личковах [231], [237], О. Поліщук [297], [298], [299], О. Саленко (Дудар) [333], О. Сарнавська [335], П. Храпко [437], [438], М. Шашок [449]);

– загальнотеоретичних робіт з широкого кола проблем культурології (Ю. Афанасьєв [13], [14], Є. Басін [19], Г. Бистрова [49], [50], М. Бровко [42], [43], П. Герчанівська [82], [83], Л. Губерський [101], О. Жорнова [135], [136], Ю. Легенький [224], В. Леонтьєва [226], Б. Парахонський [287], М. Попович [307], [308]);

– міжнауковість (Л. Левчук [217], В. Панченко [286], В. Чернець [442], Р. Шульга [456], [457]), діалогізм (Є. Більченко [34], В. Даренський [107], О. Овчарук [267], В. Федь [397]);

– біографізм і персоналізація (О. Валевський [51], І. Голубович [89], Л. Дабло [104], [105], Т. Добіна [116], [117], [118], Т. Ємельянова [128], Н. Жукова [137], Т. Кохан [182], [187], В. Менжулін [256], О. Оніщенко [270], [272], [273], О. Попович [309], Ю. Сабадаш [324], [326], [327], [329], [330], [331], Л. Хандогіна [406]);

– регіональний підхід (С. Волков [70], В. Личковах [236], В. Тузов [392]);

– аналіз проблем, піднятих М. Семенком протягом двох десятиліть активного розвитку українського футуризму (І. Антонович [9], О. Аронсон [10], Д. Берестовська [25], Н. Дженкова [112], [113], [114], Т. Ємельянова [129], Т. Калітенко [155], Ю. Ковалів [171], О. Кодьєва [172], Н. Колесник [173], Л. Кондратюк [174], Ю. Починок [311], А. Рєпа [315], О. Саленко (Дудар) [124], Н. Толкачова [389], В. Хімчак [407], А. Чібалашвілі [446], В. Шевчук [25], [451]);

– представлення філософсько-естетичних уподобань М. Семенка (І. Вернудіна [56], [57], [58], [59], [60], М. Дремлюга [123], С. Жадан [132], Н. Жукова [138], [139], Л. Ільчук [150], С. Калтишев [156], Л. Левчук [210], В. Личковах [228], [229], [230], [232], [233], [234], О. Оніщенко [271], [275], В. Черепанин [441]);

– застосування порівняльного аналізу щодо розвитку вітчизняної моделі футуризму в співставленні з європейськими чи російськими аналогами (Н. Автономова [3], Н. Адаскіна [5], [6], В. Асмус [12], К. Бобринська [36], [39], І. Волков [69], Б. Галеєв [76], Є. Гальцова [78], Н. Гельфанд [79], В. Герасимчук [79], [80], С. Гінц [84], Ю. Гірін [85], А. Дієнко [115], С. Іконнікова [147], О. Клюєва [170], О. Крівцун [195], А. Крусанов [197], [198], [199], Л. Лозова [238], [239], Ю. Молок [260], Д. Сараб'янов [334], Н. Степанян [372]).

Отже, в даному дисертаційному дослідженні життєво-творчий, теоретичний і культуротворчий аспекти як спадщини М. Семенка, так і його різнопланової діяльності подаються як об'єкт цілісного всебічного аналізу, що – водночас – спирається на логіку розвитку авангардистського мистецтва, невід'ємною складовою якого виступає футуризм.

Наукова новизна роботи визначена результатами, отриманими в процесі вирішення означених завдань :

Уперше :

- обґрунтовано – в процесі аналізу становлення та розвитку футуризму – доцільність введення в широкий теоретичний ужиток формально-логічної

структури «українська модель футуризму», змістовним визначенням якої є визнання єдиного часового виміру – «майбутнє»; руйнування народницьких засад української культури, а також гостра критика традицій, що гальмують оновлення всіх видів мистецтва; не сприйняття «технократичного божевілля» італійців та їх захоплення війною, як засобом «агресивної модернізації світу»; заперечення абсолютизації культуротворчого значення символів національної історії чи жанрів народного мистецтва, зокрема, «лубка», на чому наполягали росіяни;

- показано теоретичну перспективність застосування основних засадничих положень культурологічного аналізу – міжнауковість, діалогізм, біографізм, персоналізація, регіональний підхід – задля цілісного відтворення багатоаспектної спадщини М. Семенка, котра протягом усієї творчої діяльності формувалася ним за принципом «теоретико-практичного паритету»;

- концептуалізовано процес розвитку «української моделі футуризму» в логіці руху «постклaсична – некласична» естетика, означений етап якої хронологічно співпадає з періодом існування футуризму. Доведено, що трансформація «постклaсичного» періоду в «некласичний» відбувалася під впливом низки чинників, серед яких, по-перше, творчі експерименти експресіоністів, виставка живописних робіт яких (1874) змінила парадигму розвитку спочатку образотворчого мистецтва, а – пізніше – літератури, театру та музики, по-друге, експресіоністичне мистецтво В. Ван Гога, котрий уперше «оголив» внутрішній світ «звичайної» людини, «занурившись» у принципово нову чуттєвість, породжену самотністю, відчаєм, жахом і невпевненістю, а, по-третє, наприкінці XIX століття про себе заявила марксистська естетика, запропонувавши нову систему соціально-політичних, ідеологічних і тематичних цінностей у мистецтві. Підкреслено, що футуристи як представники цього історичного періоду, – безпосередньо чи опосередковано – саме на перетині цих чинників намагалися «будувати» фундамент власного світоставлення;

- систематизовано теоретичні напрацювання М. Семенка. Виокремлено та проаналізовано ті проблеми, які ним означені як «першорядні» : обґрунтування «кверо-футуризму» та «пан-футуризму» як теоретичного підґрунтя «мистецтва майбутнього», порівняльний аналіз філософії та мистецтва, значення фактору «часу» для «донесення» засад футуристичної естетики, «діалектика» художніх форм у логіці руху «національне – загальнолюдське – універсальне» та перспективність експериментів на теренах синтезу мистецтв. Показано, з одного боку, широту наукових інтересів М. Семенка, а з іншого, – властиву йому тенденцію до самозаперечення та концептуальної непослідовності;

- відтворено процес «прирощування» нових понять і категорій у теоретичних напрацюваннях М. Семенка, котрий опікувався необхідністю створення самостійного понятійно-категоріального апарату задля формально-логічної обґрунтованості футуристичної естетико-художньої платформи. Введення в ужиток понять «метамистецтво», «кверо-футуризм», «панфутуризм», «поезомалярство», «деструкція», «фактура», «конструкція», «зсув», «деструктивний зсув», «динамізм» вимагало, з одного боку, їх обґрунтування та поступової концептуалізації, а з іншого, – співвіднесення із загальноприйнятою системою естетико-мистецтвознавчих означень художнього твору, а саме : зміст, форма, образ, стиль, композиція, синтез.

Уточнено **:**

- хронологію та сутність творчих зв’язків між українськими футуристами, франко-німецькими дадаїстами та сюрреалістами;
- відповідність тих або інших поетичних творів конкретним подіям у житті М. Семенка.

Набули подальшого розвитку :

- питання, пов’язані як з літературним оточенням М. Семенка, так і з роллю конкретних персоналій у логіці розвитку «української моделі футуризму». Виокремлено та зафіксовано – внаслідок застосування такого чинника культурологічного аналізу як міжнауковість – морально-етичні аспекти життєво-

творчої поведінки конкретних учасників футуристичного руху : бездумне «подорожування» по різним художнім угрупованням, досить «легка» зміна естетико-художніх смаків, суперечливе ставлення до М. Семенка. Аргументовано необхідність подальшого моделювання та аналізу етично-правових проблем, які виявляються сьогодні в процесі реконструкції авангардизму, загалом, і футуризму, зокрема;

- ідеї теоретичної самоцінності порівняльного аналізу італійського, російського, українського футуризму завдяки розширенню дослідницького простору та введенню в теоретичний ужиток наукових розвідок, здійснених фахівцями різних країн;

- реконструкція полеміки між діячами української культури початку XX століття, зокрема, між М. Зеровим і М. Семенком і залучення до аналізу позиції низки провідних тогочасних літературних критиків, що дозволило представити гоніння на молодого Семенка не лише як цілеспрямоване цькування футуристів, а й як наявність глибоких протиріч у середині української літературної спільноти;

- інтерпретації М. Семенком ідеологічної функції мистецтва в умовах, коли футуризм повинен був існувати в просторі вимог «соціалістичного реалізму». Залучено приклади творчо-теоретичних шукань «російських формалістів», з якими співпрацювали українські футуристи, та науковий потенціал «нормативної естетики», яка робила спроби «згармонізувати» ідеологічні процеси в мистецтві 30-х років минулого століття та розкрито політико-ідеологічну сутність «соціального замовлення».

Теоретичне значення отриманих результатів. Проблема, що досліджується в дисертації, має потужне теоретичне значення задля реконструкції процесів культуротворення в Україні протягом перших десятиліть XX століття. Означений період, як відомо, принципово важливий у логіці історико-культурного руху, оскільки на межі століть відбувалася зміна культурної парадигми : народницько-селянська орієнтація проголошувалася

ортодоксальною, такою, що гальмує розвиток української культури, та замінювалася на авангардистську.

Цей процес зачепив, з одного боку, людські та професійні долі низки конкретних митців або літературних угруповань, що підсилює сьогодні актуальність персоналізованого підходу в процесі аналізу цього історико-культурного етапу, а з іншого, – викликав численні суперечки, дискусії, подекуди не аргументовані звинувачення, сукупний зміст яких дає змогу до об'єктивної реконструкції тієї атмосфери, в натрах якої формувався футуризм. Всебічне осмислення означеного періоду – з наголосом на життєво-творчій позиції М. Семенка – наблизить сучасну українську гуманістику до створення цілком реальної «картини» теоретико-практичних засад тогочасного культуротворення.

Практичне значення дослідження полягає, передусім, у розширенні дослідницької площини процесів культуротворення на початку минулого століття, оскільки виявляє нові аспекти наукових розвідок і збагачує тематичну спрямованість подальших досліджень. Водночас, проблеми, підняті на сторінках дисертації, здатні поглибити виклад конкретних тем у курсах історії та теорії культури, культурології, українознавства, естетики, літературознавства, мистецтвознавства, а «персоналізована історія футуризму» стимулюватиме викладачів творчих ВНЗ до розробки низки нових спецкурсів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці автора за темою докторської дисертації (монографія, статті та тези доповідей) підготовлені без співавторства.

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидат філософських наук «Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі «Лісової пісні» Лесі Українки)» за спеціальністю 09.00.08 «Естетика» захищено 09.10.2008 року в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, її матеріали в тексті докторської дисертації не використовувалися.

Сформульовані в пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Апробація результатів дисертації. Матеріали дисертації обговорювалися на науково-практичних семінарах кафедри філософських наук та історії України ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет». Основні теоретичні положення дисертації були оприлюднені у формі доповідей на науково-практичних конференціях, зокрема *міжнародних* : «Университетская наука–2015» (травень 2015 р., м. Маріуполь); «Традиція і культура : Людини в пошуках смислу» (18 грудня 2015 р., м. Київ); «Інституціоналізація процесів євроінтеграції : суспільство, економіка, адміністрування» (21–22 квітня 2016 р., м. Рівне); «Университетская наука–2016» (19–20 травня 2016 р., м. Маріуполь); «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття : реалії і перспективи» (10–12 листопада 2016 р., м. Рівне); «Проблемы гуманитарных и общественных наук – 2016» (Problems of Humanities and Social Sciences – 2016) (20 ноября 2016 р. м. Будапешт); «Традиція і культура : Лабіринти еволюції : становлення людини та людства» (16 грудня 2016 р., м. Київ); «Университетская наука–2017» (18–19 травня 2017 р., м. Маріуполь); «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства» (15 листопада 2017 р., м. Маріуполь); «Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017» (23 листопада 2017 р., м. Київ); «Традиція і культура : Людина у світі духовної культури» (15 грудня 2017 р., м. Київ); «Синергія в культурному просторі сучасності» (29–30 березня 2018 р., м. Київ); «Университетская наука–2018» (23–24 травня 2018 р., м. Маріуполь); «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (15–16 листопада 2018 р., м. Рівне); «Освіта і наука у мінливому світі : проблеми та перспективи розвитку» (29–30 березня 2019 р., м. Дніпро); «Университетская наука–2019» (16–17 мая 2019 г., г. Мариуполь); «ADVANCES OF SCIENCE : Proceedings of articles the international scientific conference» (17 May 2019, Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv); «Символічні виміри візуальної культури» (11-12 жовтня 2019 р., м. Луцьк); «Траєкторії сталого розвитку українського суспільства : особистість і

культура» (15 листопада 2019 р., м. Маріуполь); «Європейський культурний простір і українські перспективи» (14–15 листопада 2019 р., м. Рівне); «Університетська наука–2020» (20–21 травня 2020 р., м. Маріуполь); «Україна першого двадцятиліття XXI століття : культурно-мистецький вимір» (17–18 листопада 2020 р., м. Рівне); «Феномен культури постглобалізму» (27 листопада 2020 р., м. Маріуполь); *всеукраїнських* : «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (12–13 листопада 2015 р., м. Рівне); «Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики» (16 лютого 2017 р., м. Слов'янськ); «Соціально-гуманітарні науки та сучасні виклики» (25–26 травня 2018 р., м. Дніпро).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження викладено в 47 наукових публікаціях : зокрема, в одноосібній монографії «Михайль Семенко : культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму» (16,97 ум. друк. арк.; 16,73 обл. вид. арк.) та 26 статтях, з яких 18 опубліковано в наукових фахових виданнях України та у фахових наукових періодичних виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах, 8 – в наукових періодичних виданнях України, що індексуються в міжнародних наукометричних базах та в наукових періодичних виданнях інших держав за напрямком, що входять до міжнародних наукометричних баз та 20 – в інших наукових виданнях і збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації та логіка викладу матеріалу зумовлена специфікою теми, метою та завданнями дослідження. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, п'яти розділів (сімнадцяти підрозділів, п'яти пунктів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (479 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 474 сторінки, із них основного тексту – 401 сторінка.

РОЗДІЛ І АВАНГАРДНИЙ РУХ : КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФУТУРИЗМУ

1.1 Феномен футуризму : особливості становлення та розвитку

Історія футуризму як впливового явища в авангардному мистецтві XX століття тією чи іншою мірою постійно присутня в сучасному історико-культурному та естетико-мистецтвознавчому теоретичному просторі. На нашу думку, цей факт має кілька пояснень, а саме : 1. Неординарність тих завдань або цілей, які поставив перед собою та своїми прибічниками італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944) – офіційний засновник футуризму. 2. Засадничі позиції італійської моделі футуризму – вплив технічного прогресу на динамізацію художньої форми в мистецтві, футуризм і проблема видової специфіки мистецтва, місце митця в соціально-політичних трансформаціях суспільства, частиною якого є митець, та ін. – до сьогодні виступають об’єктом теоретичної уваги науковців, оскільки протягом минулого століття представники інших художніх напрямів, зазнаючи помітних коливань у логіці руху «не-реалістичного» мистецтва, будували власні конструкції, відштовхуючись від досвіду футуризму. 3. Відзначення протягом 2009 року сторічного ювілею футуризму, стимулювало нові наукові розвідки і щодо італійського досвіду, і щодо тих інваріацій, які супроводжували марінеттівський футуризм в інших країнах світу, зокрема, в Росії та Україні.

Аналізуючи й оцінюючи сторічну історію футуризму, відомий український естетик Л. Левчук використовує формально-логічну структуру «слов’янська модель футуризму» та зазначає : «…доречно розрізняти західноєвропейський футуристичний рух, серцевиною якого є італійська традиція, і слов’янську модель футуризму, де українські та російські футуристи, – О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко, Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Маяковський, В. Хлєбніков, М. Ларіонов, О. Екстер – при всій своїй самобутності все ж мали потужні спільні риси» [222, с. 4].

У переліку прізвищ українських футуристів Л. Левчук називає тих, хто стояв у витоків формування саме «української моделі футуризму» в живописі та в поезії, яка, безперечно, мала спільні риси не лише з російським, а й з італійським футуризмом. Ці спільні риси визначалися приналежністю будь-якої модифікації футуризму до авангардного руху. Оскільки наше власне ставлення до історії та сучасних інтерпретацій феномену «авангардний рух» ми представимо пізніше, в цьому підрозділі доцільно зосередитися на порівняльному аналізі специфіки становлення та розвитку італійського, російського та українського футуризму, сфокусувавши увагу на такому: 1. Деталізація хронологічних меж щодо процесу становлення національних моделей футуризму. 2. Філософсько-естетичне підґрунтя італійського, російського та українського футуризму. 3. Футуризм і проблема видової специфіки мистецтва, оскільки з естетико-художніми засадами футуризму експериментували не лише літератори чи живописці, а й представники театру, музики, кінематографу. 4. Технізація та урбанізація як подолання традицій класичного мистецтва. 5. Політико-ідеологічна орієнтація, що в російських і українських футуристів принципово відрізнялася від позиції італійців.

Слід підкреслити, що заявлені п’ять тез виступають як теоретичною, так і формально-логічною настановою щодо з’ясування специфіки становлення та розвитку футуризму – вкрай неординарного та самобутнього феномену в культурному просторі перших трьох десятиліть минулого століття. Спираюючись на потенціал порівняльного аналізу, зосередимо увагу на важливих відмінностях, якими, на наш погляд, позначене зародження та подальший розвиток футуризму. Відтак, метою всього матеріалу, представленого в першому підрозділу дисертації, є концептуалізоване відтворення процесів, пов’язаних із формуванням італійсько-російського та українського футуристичного руху з наголосом на позиції М. Семенка, котрий – в означеному контексті – намагався виробити власне бачення культуротворчих процесів.

Принагідно підкреслимо, що в хронологічному аспекті «українська модель футуризму» виявилася наймолодшою і, з одного боку, мала змогу опертися на дві попередні – італійську та російську, – а з іншого, створювала власний культурний простір, не апробований ані італійцями, ані росіянами.

Фіксуючи сьогодні хронологію становлення російського футуризму – 1909 рік як рік народження італійського, є загальновизнаним – слід, на нашу думку, рухатися шляхом, який накреслив Василь Каменський (1884–1961) – один з ідеологів російського футуризму – в автобіографічній книзі «Путь энтузиаста». Позиція В. Каменського, а його точку зору поділяли і В. Маяковський, і Д. Бурлюк, будувалася на тому, що першими російськими футуристами були «будетляне» – творча група на чолі з Веліміром (Віктором Володимировичем) Хлєбніковим (1885–1922), яка поступово формувалася протягом 1909–1911 років. Коментуючи цю тезу, Л. Левчук зазначає : «Певним підтвердженням версії В. Каменського щодо 1909 року як року народження російського футуризму є і той факт, що Ф.-Т. Марінетті, відвідавши Росію в 1914 р., сприймав “будетлян” як футуристів “не-італійської” моделі» [222, с. 7].

У мемуарах «Путь энтузиаста» В. Каменський згадує, що його перша зустріч з В. Хлєбніковим відбулася в 1907 році в редакції журналу «Весна», на сторінках якого Хлєбніков намагався опублікувати оповідання «Спокута грішників». В. Каменський – редактор цього журналу – відразу ж звернув увагу «…на гущину нових словоутворень і виключну оригінальність прозаїчної форми оповідання…» [158, с. 79]. Оповідання надрукували, і відразу ж Каменський і Хлєбніков «міцно здружилися».

Російський літературознавець А. Дієнко звертає увагу на те, що В. Хлєбніков чітко розрізняв у людському товаристві «прошленцев», до яких належали як люди минулого, так і його сучасники, та «будрых» – тих, кому належало майбутнє [115, с. 127]. Згодом, «будры» трансформувалися в «будетлян» – (ми свідомо зберігаємо російський правопис В. Х. – С. Х.).

Існування реальної групи молодих літераторів, які будуть, за словами В. Каменського, «закладати гранітне каміння у фундамент “нової епохи” літератури», підтвердило видання в квітні 1910 року поетичної збірки «Садок Судей» (правопис В. Каменського – С. Х.). Серед авторів збірки В. Каменський – окрім себе – називає Хлєбнікова, Давида та Миколу Бурлюків, Олену Гуро (1877–1913) – популярну на початку століття поетесу та живописця, котра до раптової смерті від лейкемії, співпрацювала з футуристами, Катерину Нізен – сестру Гуро, – власне творче життя вона розпочала з написання футуристичних віршів та ін.. Автором малюнків до книги виступив брат Давида Бурлюка – Володимир. Як зазначає Каменський, «Садок Судей» робили з надзвичайним ентузіазмом : «Так! це було незабутнє свято майстрів – ентузіастів-будетлян», при цьому Хлєбніков «обіцяв увесь світ привернути на будетлянство і водночас пропонував прорити канал між Каспійським і Чорним морями» [158, с. 95]. Слід підкреслити, що саме В. Каменський звернув увагу на співпадання слів «будетляни» і «футуристи», оскільки і в одному, і в іншому випадку кодовим є поняття «майбутнє».

На нашу думку, доречно зазначити, що, не дивлячись на невеликий об’єм мемуарів Каменського, він зміг зробити на їх сторінках такі влучні наголоси, які відразу дозволяють відчути і позицію самого автора, і атмосферу, яка створилася навколо молодих «літноваторів», тобто тих, хто набрався сміливості оприлюднити «Садок Судей». На сторінках мемуарів «Путь энтузиаста» зустрічаємо, так би мовити, багатоаспектне зауваження Каменського : «Бродив по зоологічному і згадував прекрасну хлєбніківську річ “Зверинец” з “Садка Судей” :

“Сад, сад, где выгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг.

Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время

Землетрясения с храмов и крыш зданий”.

Проте ніхто не помітив “Зверинца” Хлєбнікова.

Ні, легше не думати про це.

Літати, літати! Аби не знати образ й важкостей на літературному базарі, де геніальність Хлєбнікова найнепотрібніший товар» [158, с. 110].

На нашу думку, необхідно звернути увагу на емоційний коментар В. Каменського до вірша «Зверинец», що розпочинається вигуком «Літати, літати!», оскільки це не метафора, а фіксація професії «лётчика». Сьогодні важко визначити, що більше захоплювало цю надзвичайно енергійну, відкриту до всього нового людину : польоти чи поезія? Як відомо, В. Каменський був не тільки автором слова «самолёт», створеного в процесі об'єднання слів «сам летаю», а й пропагандистом авіації, штурманом на літаках, що здійснювали на початку минулого століття складні подорожі, зокрема, між Москвою та Варшавою. «Віднині петербурзький аеродром став місцем мого «натхнення», – зазначає Каменський на сторінках своїх мемуарів, – і нові друзі – перші авіатори Єфімов, Васильєв, Россинський, Уточкін, Лєбєдєв. Після перших польотів на "фарманє" з В. А. Лєбєдєвим я так окрилився, що земним більше не вважав себе – увесь пішов у повітря, всією сутністю своєю злився з аеропланом» [158, с. 107].

Окрім мемуарів В. Каменського, зберіглися свідчення і Володимира Маяковського (1893–1930), котрий в автобіографічних нотатках «Я сам» короткими тезами фіксує таке : 1. «У Москві Хлєбніков. Його тиха геніальність тоді була для мене зовсім затемнена бурлящим Давидом (Давид Бурлюк – С. Х.). Поруч звивався футуристичний ієзуїт слова – Кручених»; 2. «Виставки "Бубновий валет". Диспути. Розлючені промови мої і Давида. Газети почали заповнюватися футуризмом. Тон був не дуже ввічливий. Так, наприклад, мене просто називали "сукиним сином"; 3. «Їздили Росією. Вечори. Лекції. Губернаторство насторожувалося….До гурту приєднався Вася Каменський. Старійший футурист» [254, с. 33–34].

Якщо стосовно року виникнення російського футуризму ще й до сьогодні можуть дискутувати, адже не всі літературознавці схильні ототожнювати футуризм з експериментами «будетлян», то початок формування «української

моделі футуризму» визначається максимально чітко – це 1914 рік, коли були оприлюднені поетичні збірки Михайля Семенка «Дерзання» та «Кверо-футуризм».

Розкриття українських інваріацій футуризму вимагає чіткого розуміння того, заради чого італійці та росіяни обґрунтували футуризм, відштовхуючись від латинського – futurum – майбутнє, – напрям в авангардному європейському мистецтві, який розпочав свою історію від 10-х років XX століття, оскільки перший – франкомовний – маніфест футуристів був надрукований у французькій газеті «Фігаро» 20-го лютого 1909 року. Протягом цього ж року в журналі «Поезія» з'являється і його італомовний текст.

Перший маніфест футуристів, автором якого був Марінетті, складався з двох частин : вступу та теоретичної програми, сформованої з одинадцяти тез. Така стисла форма, зміст якої представляв собою пафосно-декларативні заяви, не мала аналогів в історії мистецтва і вже сама по собі була своєрідним викликом естетико-мистецтвознавчим традиціям минулого. Слід підкреслити, що до 1909 року Марінетті – юрист за освітою – вже видав дві збірки віршів – «Підкорення зірок» (1902) та «Руйнування» (1904), які, з одного боку, були схвально сприйняті окремими критиками, а з іншого, – мали перші ознаки тих експериментів, що пізніше сформують такий специфічний феномен як «футуристична поезія».

На нашу думку, буде доречним згадати і таке : поняття «футуризм» ще в 1904 році ввів в ужиток іспанський письменник Габрієль Аломар, який був і автором статті «Футуризм», що мала свого читача на європейських теренах. Отже, перший маніфест футуристів спирався на певні естетичні та мистецтвознавчі подразники, які кілька років спрямовували світовідчування художньої спільноти. Паралельно з маніфестом, Марінетті працює над романом «Футурист Мафарка», який вийшов друком у тому ж 1909 році. Як і перший маніфест футуристів, роман спочатку був оприлюднений у Франції. Його видання в Італії спричинило не лише скандал, а й судовий процес з подальшою

забороною поширення цього твору як порнографічного. Наразі, саме роман «Футурист Мафарка» дав більш чітке уявлення щодо теоретичних уподобань Марінетті, ніж це могли зробити і його ранні твори, і означений маніфест.

Частина літературознавців називає «Футуриста Мафарку» «африканським романом», оскільки його герой – Мафарка – безсмертна механічна надлюдина – є вождем африканського племені, а народження його сина Газурмаха подається Марінетті в якості алегорії народження футуризму. Тема надлюдини, а також послідовно проведена ідея волі, що стимулює подолання залежності від природи та «матерії», відсилає читачів до шопергауерівсько-ніцшеанського теоретичного простору, який і в наступних творчих шуканнях засновника футуризму буде присутній досить виразно.

Зазначимо, що ніцшеанські мотиви властиві й «українській моделі футуризму». Це цілком логічно, оскільки філософія Ф. Ніцше на початку минулого століття не лише була досить популярною серед української інтелігенції, а й розділила її як на його опонентів (І. Франко, Л. Українка), так і прибічників (О. Кобилянська, М. Євшан). Окрім ідей Ф. Ніцше, серед засновників українського футуризму була низка прибічників психоаналізу З. Фрейда, ідеї котрого протягом перших десятиліть XX століття набули широкого розповсюдження серед науковців Одеси, Львова, Харкова та Києва.

Стосовно філософсько-естетичних орієнтацій самого М. Семенка, котрий, як вже підкреслювалося, був засновником «української моделі футуризму», то на думку харківського філолога С. Жадана, – автора низки робіт, в яких аналізується філософсько-естетичне підґрунтя футуризму, – засадами «естетики раннього українського футуризму» виступали концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона та К. Жакова [132].

На нашу думку, до тверджень такого роду слід ставитися дуже обережно, чітко уявляючи ступінь обізнаності поетів і прозаїків з – фактично – поточними шуканнями європейських філософів. Скоріше, можна стверджувати, що Семенка цікавив феномен інтуїції, адже він – ми це покажемо в наступних розділах

дисертації – неодноразово посилався на інтуїцію, розглядаючи її в якості «керманича» поетичної творчості. Водночас, українські футуристи певний час підтримували творчі й організаційні зв'язки з дадаїстами та першим поколінням французьких сюрреалістів, які в своїх творчих експериментах спиралися, передусім, на фрейдівські ідеї щодо спонукальної функції позасвідомого та сновидіння протягом творчого процесу митця. Зрештою, хоча і дещо опосередковано, М. Семенко також був долучений до психоаналітичних уподобань частини футуристів.

Водночас, не можна оминути увагою і постать Каліграта Жакова (1866–1926), на точку зору якого М. Семенко посилається в статті «Кверо-футуризм». Роль К. Жакова у формуванні світовідношення Семенка підкреслює і С. Жадан, позиція котрого заслуговує на підтримку.

К. Жаков народився в селі Давпон Вологодської губернії і до тридцяти років знаходився в пошуках «власного призначення». Нарешті, в 1896 році він стає студентом спочатку фізико-математичного, а потім історико-філологічного факультетів Київського університету. Літературну творчість розпочав наприкінці XIX століття, а його найбільш відомим художнім твором стає автобіографічна повість «Крізь стрій життя» (1912–1914). Паралельно з літературою К. Жаков займається – за його визначенням – «художньо-філософською критикою» та «чистою» філософією. В контексті «художньо-філософської критики» він пише дослідницькі роботи, присвячені творчості Федора Достоєвського та Леоніда Андреєва.

Як філософ, К. Жаков проходить складний шлях від матеріалізму та атеїзму до релігійного містицизму, поступово формуючи власну концепцію, відому як «філософія лімітивізму» – філософія граничного. Від 1905 року наукова, педагогічна та літературна діяльність К. Жакова була пов'язана з Петербурзьким психоневрологічним інститутом ім. Бехтєрєва, де він викладав до 1917 року. Як відомо, М. Семенко був студентом К. Жакова, навчаючись у цьому інституті (1911–1913). Перебування в Санкт-Петербурзі мало значний вплив на прийняття

Семенком футуристичних ідей. Як зазначає А. Біла, «…лише протягом листопада – грудня 1913 р. тут відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів, на яких читали свої вірші петербурзькі егофутуристи і московські будетляни і які зазвичай завершувалися бурхливими скандалами» [28, с. 6].

М. Семенко, за висловом А. Білої, «маніфестував» український футуризм у 1914 році, підкресливши в програмній статті «Кверо-футуризм» значення роздумів К. Жакова. Зберігаючи правопис М. Семенка, його теза є такою : «Лімітивний кверо-футуризм Жакова робить синтезу всього середущого знання і вносить еволюційний принцип в пізнаннє» [347, с. 266].

Систематизація філософсько-естетичних шукань М. Семенка і – відповідно – відтворення теоретичного підґрунтя українського футуризму показує, що цей художній напрям «вибудовувався» на досить еклектичних засадах, що – певною мірою – визначило і наступні теоретичні коливання його прихильників, адже фундамент «будови» виявився досить хистким.

Наразі, засновник «української моделі футуризму» взагалі знаходився в досить суперечливій ситуації, оскільки його філософсько-естетичні уподобання важко співвідносилися з політико-ідеологічною позицією, яка поступово починає формуватися в середовищі української інтелігенції. В контексті зазначеного, не можна не погодитися з точкою зору А. Білої, котра підкреслює факт впливу на Семенка, так би мовити, поточних політичних подразників, зокрема, брошури Й. Сталіна «Об основах ленинизма» [31, с. 144].

Якщо італійські й українські футуристи «наснажувалися», передусім, теоретичними шуканнями європейської філософії, то російським футуристам суголосними виявилися ідеї старослов’янської естетики та дух «народної вольниці» Степана Разіна. Як зазначає Л. Левчук, «російські футуристи часто звертались до традицій народної творчості. Ще 1908 року В. Хлєбніков пише вірш “Жарбог”, де язичницький бог слов’ян виступає як носій свободи, як сила, що об’єднує людей :

“Жарбог! Жарбог!
Волю видеть огнезарную
Стаю лёгких жарирей,
Дабы радугой стожарною
Вспыхнул морок наших дней…” [208, с. 168].

Деталізуючи власну позицію, Л. Левчук вважає, що Хлєбніков – як один із засновників російського футуризму – спирався на фольклорну традицію, пропонуючи зберегти у футуризмі систему вже існуючих символів, які пояснюють феномен “часу-простору”, чи “порівняння символів “материка” і “океану”», тобто символів, які роз’єднують “європейський” і “російський” світ…» [208, с. 168].

Підтвердженням другого спрямування російського футуризму, тобто наслідування певних традицій національної історії, є спогади В. Каменського, котрого В. Маяковський вважав – як і Д. Бурлюка – «батьком російського футуризму». В книжці «Путь энтузиаста» В. Каменський досить детально відтворює як процес написання поеми «Степан Разин», так і захоплене ставлення до цього твору інших футуристів, які своє мистецтво асоціювали з образом героя визвольної боротьби, з тим духом непокори та руйнування старої Росії, який він уособлював. Каменський згадує, що коли в 1914 році розпочалася «світова війна, коли усе життя Росії збудоражилося несподівано, коли почалася стихійна розкачка розумів і сердець, – упевненість у тому, що треба працювати над Разіним, виросла вдвічі, як і хвиля піднесених передчуттів» [158].

Літературознавець і журналіст Савватій Гінц (1903–1974) – дослідник творчості В. Каменського, – наводячи фрагменти поеми «Степан Разин», – ми їх відтворемо в дещо скороченому вигляді, повністю зберігаючи при цьому форму вірша, – звертає увагу на ритм, який поет майстерно змінює відповідно до внутрішнього бажання : чи то передати «анархічний бунт проти всього», чи то «стихійність селянських війн». Особливу увагу С. Гінц приділяє початку поеми :

«Ночь – темна.
Кровь – хмельна.

Жизнь – вольна,
Да неволит на Волге
Волна :
Эй, сермяжники,
Беритесь за привычку –
Дорогих гостей встречать.
Эй, гуляй –
Сарынь на кичку!
Наворачивай с плеча.
Драли,
Жали
Бары
Долго
Крепостную голытьбу
А теперь –
Бунтует Волга
За сермяжную судьбу» [84, с. 228–229].

Сьогодні, відтворений початок поеми «Степан Разин», відносить нас до, так би мовити, класики футуристичної поезії, адже за плечима В. Каменського стоять п’ять (1909–1914) напружених років творчих експериментів. Практично всі російські футуристи визнали цей твір і в символічному, і в літературно-творчому плані, і щодо естетико-художніх засобів вираження, а саме : сміливе використання ритму, який у короткому поетичному фрагменті змінюється декілька разів, зламана форма рядків, швидкі емоційні переходи, свідоме «накопичення» слів, якими поет не стільки оперує, скільки жонглює.

Слід зазначити, що в італійців – порівняно з росіянами – період між 1909 та 1914 роками мав дещо інше забарвлення. Оприлюднюючи в 1909 році одинадцять тез маніфесту, Марінетті вже мав певні практичні напрацювання, що сукупно дозволяли досить виразно представити мистецтво майбутнього. Зазначимо : спроби систематизувати естетико-художні чинники футуризму, повинні враховувати, що футуризм – це досить складний, динамічний феномен, який протягом усього періоду свого активного розвитку «прирощував» нові ознаки, намагався розширювати та вдосконалювати власну теоретичну

платформу. Помітне збагачення футуристичної естетики відбувалося під впливом втілення програми «мистецтва майбутнього» – окрім поезії, живопису та скульптури – в такі види мистецтва, як театр, кінематограф, архітектура, що активізувало інтерес науковців різних країн до проблеми видової специфіки мистецтва. Згодом ця проблема займе помітне місце в естетико-мистецтвознавчих роздумах Семенка.

Намагання Марінетті та його прибічників впровадити естетико-художні засоби футуризму в розгалужену систему видів мистецтва заслуговують на прискіпливу увагу, оскільки відповідні теоретико-практичні спрямування присутні, по суті, в усіх національних футуристичних моделях, у тому числі і в українській. Зазначимо, що італійці чимало зусиль витратили на створення теорії футуристичного театру, підґрунтям якої став «Маніфест синтетичного театру». Хоча найголовнішим принципом театральної вистави повинна була виступати імпровізація, футуристи все ж писали так звані «синтези», які повинні були допомагати акторам. Сьогодні театрознавці мають змогу проаналізувати біля восьми десятків «синтез», що були створені протягом 1915–1916 років.

Ми цілком свідомо наголошуємо на процесі включення театрального мистецтва в динамічні культуротворчі шукання європейських футуристів. Справа в тому, що і в українському мистецтвознавстві вважається досить впливовою точка зору Н. Корнієнко – відомого театрознавця, – котра чимало культуротворчих процесів початку ХХ століття «відраховує» від новаторських досягнень низки драматургів – Ібсен, Метерлінк, Уайльд, Гамсун – «аристократичні містерії» яких, за висловом тогочасної критики, стають «євангеліями часу» [176, с. 103]. У своїх наукових розвідках українського театру початку минулого століття Н. Корнієнко оперує поняттям «модернізм», наріжною ознакою якого, на її думку, є символізм : «Безумство і тривоги світу модерністи фіксують як нову, витонченішу нитку зв’язку “всього з усім”. За матеріальним звуком чи жестом постає нематеріальна сутність. Найближчою до таїни виявляється фантазія» [176, с. 103–104].

Зрозуміло, що Н. Корнієнко, оперуючи поняттями «символізм», «таїна», «фантазія», співставляючи «матеріальні» чи «нематеріальні» сутності, має на увазі новий тип світовідношення, що формувався в європейському культурному просторі, передусім, завдяки новій філософії, естетиці, психолого-психіатричним «проривам» Ч. Ломброзо, З. Фрейда та М. Нордау, прізвища котрих починають «подорожувати» роботами українських інтелектуалів. Водночас, Н. Корнієнко не оминає і технічні зміни, які відбуваються в оформленні вистав, коли «розмикається сценічна коробка», а «стара декорація замінюється на систему колон, кубів, сходів, паралелограмів». Вона висловлює і ще одну вкрай важливу думку : всі ці зміни впливали на актора, вимагаючи від нього принципово нової «віртуозної техніки». У зв'язку з цим, Н. Корнієнко навіть намагається ввести в теоретичний ужиток таке специфічне поняття, як «надактор».

В означену атмосферу поступово «вписується» український театр, очолюваний режисером-новатором Лесем Курбасом (1887–1937), експериментальна спрямованість окремих вистав якого буде співзвучна з футуристичною естетикою Всеволода Мейєрхольда (1874–1940) – видатного реформатора російського театру, котрий після 1905 року – року його остаточного розрива з Художнім театром, за слушним зауваженням Н. Корнієнко, «шукає однодумців у колі В'ячеслава Іванова, зближується з Блоком, Сологубом, Бердяєвим, Андрієм Бєлим – коло естетичних симпатій очевидне» [176, с. 105]. Згадка про Художній театр – МХТ – у роздумах Корнієнко цілком закономірна, оскільки його очолював К. Станіславський, який сповідував «побутовий і натуралістичний театр». Розірвавши з традиціями театру такого типу, В. Мейєрхольд, як відомо, дещо лихоманково, шукав нову філософію, нову естетику, наснажуючись новою поезією. Ми далекі від намагання ототожнити експерименти російського реформатора театру лише з футуризмом, але естетика саме цього мистецького напрямку була йому близька та відбилася в конкретних виставах майстра.

Слід визнати, що для переважної більшості українських футуристів сцена як простір можливих художніх експериментів виявилася мало цікавою. І хоча Л. Курбас у молоді роки був близьким до українських футуристів, пізніше – в практиці розвитку театру – сповідував експресіоністичну естетику. Наразі, позиція Л. Курбаса надзвичайно цікава іншим, а саме : неприйняттям реалізму як методу, що є засобом пізнання та втілення об'єктивної дійсності в театральній виставі.

В означеному контексті, на нашу думку, коректно звернутися до роздумів Соломії Павличко (1958–1999) – визнаного фахівця з історії українського літературного модернізму, – котра ще наприкінці минулого століття досить послідовно відтворила позицію Л. Курбаса : «Головний ворог театру, на думку Курбаса, – реалізм. "Реалізм…ця найбільш протимистецька проява наших днів всевладно запанував у театрі та паралізує всякий його творчий відрух". Другий ворог – література. Література вбила актора і театр. Має відбутися перехід від театру літератури (в сенсі літературщини) до театру» [279, с. 182]. С. Павличко наголошує, що Л. Курбас відстоює ідею еклектизму як наріжну ознаку культури та мистецтва початку ХХ століття.

Слід наголосити, що в оцінці позиції Л. Курбаса точки зору Н. Корнієнко та С. Павличко різняться принципово, що підтверджує існування помітних протиріч у теоретичних висновках українських гуманітаріїв стосовно культуротворчих процесів перших трьох десятиліть минулого століття. Справа в тому, що Н. Корнієнко намагається представити Курбаса як продовжувача традицій театру корифеїв. Вона, зокрема, пише : «Український театр доби передмодерну перебував у естетичному контексті театру корифеїв, де домінувала реалістична та романтично-психологічна складова» [176, с. 102].

На нашу думку, театрознавець перебільшує присутність «психологічної складової» в естетиці театру корифеїв, а «романтизм», якщо він і був цьому театру властивий, мав в їх інтерпретації, скоріше, побутове забарвлення, не набуваючи рис світовідношення. Окрім цього, в аргументах Н. Корнієнко щодо

представлення заявленої позиції, є певні суперечності. З одного боку, Курбас подається як продовжувач традицій театру корифеїв, як один з охоронців національного генетичного коду, а з іншого, – він руйнівник саме такої орієнтації культури. Подібний висновок видається нам цілком логічним у процесі осмислення такої тези Н. Корнієнко : «Після естетики «чобіт і стріхи» Курбас відверто маніфестував значимість чисто естетичних сценічних засобів, цінність власне естетичного переживання…» » [176, с. 112].

Більш об'єктивною, безперечно, є точка зору С. Павличко, котра стосовно постаті Курбаса не намагається – будь-якою ціною – вписати його в рух української традиційної культури. Підкреслюючи близькість Курбаса до футуристів, ми мали на увазі і той факт, що більшість представників тогочасної молодої української інтелігенції різко негативно поставилася до традицій, загалом, і до шляхів розвитку українського театру, зокрема : критика Семенком театру корифеїв була, як відомо, ніщивною.

У наведених нами тезах чітко проглядається позиція Курбаса : заперечуючи реалізм, він – хоча й опосередковано – визнає щось інше – те, що реалізмові протистоїть. Чи буде це футуризм, чи експресіонізм визначить творчий пошук режисера, але в будь-якому разі мова йде «не – про – реалізм». Присутність футуристичної естетики в «побудові» вистав нового реформованого українського театру чітко простежується в творчих пошуках сценографів, зокрема, Вадима Меллера та Анатолія Петрицького.

Надзвичайно яскраво «українська модель футуризму» була втілена в образотворче мистецтво, зокрема, в ті експериментальні полотна, що створював Олександр Богомазов (1880–1930) – видатний живописець і теоретик мистецтва. Його праця «Живопись и элементы» [40], написана в 1914 році, вперше чітко представила ті естетико-художні чинники – «ритм картинної площини», «динамізм кольору», «інтервал», «наповненість форми», – спираючись на які створюється футуристична живописна картина.

Аналіз естетико-художніх чинників живописної картини О. Богомазов починає з «ритму», адже, згідно переконанням теоретика, «…елементи Живопису (всі мистецтвознавчі терміни Богомазов писав з великої літери – С. Х.) і елементи об'єкта несуть в собі ритмічну цінність, тобто більш або менш багату суму ознак руху кількості» [40, с. 44]. Виокремлюючи значення «ритму», О. Богомазов намагається напрацювати новий понятійно-категоріальний апарат, який значно збагачував тодішнє мистецтвознавство, забезпечуючи процес розвитку футуристичного живопису. Саме завдяки О. Богомазову в теоретичний ужиток 20-х років минулого століття увійшли такі «формально-логічні структури», як «збудженість сприймаючої сфери», «скелет простору», «рух і діяльність кількості», «ритмуючий скелет» та ін.. Окрім цього, теоретик оперує поняттями «цінність», «діяльність», які не належали до широко вживаних у тодішньому мистецтвознавстві, та активно використовує досить об'ємне бергсонівське поняття «тривалість». На нашу думку, особливо цінним є органічне поєднання в творчій спадщині О. Богомазова досвіду живописця, теоретика та викладача, адже протягом певного часу він був професором Київського художнього інституту.

Доречним буде згадати і той факт, що близьким до футуристів був молодий Борис Лятошинський (1895–1968), який згодом набуде визнання та увійде до когорти найвпливовіших митців Радянської України. Завдяки теоретичним напрацюванням українських музикознавців – М. Капиця, А. Лащенко, І. Ляшенко, І. П'ясковський, Ж. Хурсіна, В. Шульгіна – творча спадщина відомого композитора досліджена досить повно. Наразі, протягом останнього десятиліття з'явилися наукові розвідки Т. Добіної, серед яких виокремимо статті «Культурний світ української еліти в творчій спадщині Бориса Лятошинського» (2014) та «Історіософський погляд на переосмислення творчого доробку Бориса Лятошинського» (2015), в яких автор намагається «вписати» творчі експерименти композитора в український культурний простір 20–30-х років минулого століття. Це дозволяє відтворити мотиви та стимули, якими керувався

Лятошинський наприкінці 20-х років, створивши славетну оперу «Золотий обруч» (1929). Близький до футуристів, композитор експериментував з так званим «етнонаціональним символізмом», відстоюючи значення індивідуального фактору в процесі художньої творчості. Подібно до експериментів з формою, якими просякнуті футуристичні вірші і самого Семенка, і його найближчих соратників, Лятошинський наполегливо працював над музичною формою, вважаючи, що саме вона є чинником у досягненні довершеності всього твору.

Оскільки в українському футуристичному просторі – тією чи іншою мірою – були представлені різні види мистецтва, то видається логічним, що українські футуристи в своїх теоретичних напрацюваннях значно підсилили вагу проблеми синтезу мистецтв – проблеми, якою протягом 10–30-х років XX століття опікувалися такі видатні митці, як О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс. Творчо-пошуковий потенціал синтезу мистецтв визнавав і Л. Курбас. Як відомо, М. Семенко досить ґрунтовно розробив ідею поезомалярства, підґрунтям якої виступала міжчуттєва асоціація «слово-колір». Означена ідея, – до більш ґрунтовного аналізу якої ми ще повернемося, – по-перше, достатньо ємка сама по собі, а по-друге, відкриває нові естетико-художні обрії щодо експериментів з так званою кольоровою поезією. Активна розробка на межі XX–XXI століть феномену «синестезійної чуттєвості» стала блискучим підтвердженням правоти М. Семенка.

Як було зазначено, завдання цього підрозділу полягає в окресленні специфіки становлення та розвитку феномену «футуризм», що вимагає активного використання порівняльного аналізу. На нашу думку, окрім представленого матеріалу, необхідно звернути увагу на ще декілька принципових моментів. Так, реконструюючи сутність футуризму, так би мовити, зразка 1909 року, слід наголосити на постаті самого Марінетті, характер якого відбився в певній хаотичності та фрагментарності тієї моделі італійського футуризму, яку його засновник запропонував своїм сучасникам. Досить переконливий опис тридцятитрирічного «батька футуризму» дає Є. Бобринська –

відомий російський мистецтвознавець, автор низки ґрунтовних робіт з історії футуризму : «…всі, хто писав про вождя футуристів, незмінно підкреслювали парадоксальний сплав якостей його натури : агресивний і сентиментальний, тонкий дипломат і різкий войовничий агітатор, взірцевий чоловік і пристрасний, непостійний закоханий; революціонер і академік, націоналіст і космополіт, максималіст і романтик, котрий накреслив на своїх прапорах “зневага до жінки” та “вб’ємо місячне світло”» [36, с. 6]. При всій складності систематизації теоретичних поглядів Марінетті в якості засновника футуризму, все ж поза сумнівами залишається його інтерес до феноменів техніки та урбанізації, поданих в органічній зв’язці з проблемою традицій.

Аналізуючи позицію Марінетті на початку минулого століття, слід виокремити його інтерес до техніки, до технічного прогресу, які, з одного боку, символізують рух, швидкість, ритм, силу, а з іншого, – стимулюють удосконалення виробництва, яке дозволяє людині спостерігати та сприймати динаміку як реальність. Практично всі учасники футуристичного руху на всіх етапах його становлення та розвитку культивували урбанізм, розвиваючи нову естетику – естетику машинної індустрії та функціонування великого міста.

Л. Левчук, коментуючи цей аспект у програмі італійських футуристів, зазначає : «Схиляючись перед рівнем технічних досягнень XX ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину. Варто відзначити, що футуристи, хоч, можливо і на інтуїтивному, емоційному рівні, все ж відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового та його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства» [222, с. 4].

У процитованому нами фрагменті, точка зору Л. Левчук досить чітко передає стан внутрішніх «не – стиковок» у позиції футуристів, Як можна оспівувати техніку, визнаючи її драматичний вплив на долю людини? Якщо зникає людина, – творець і «споживач» техніки, – то на чому і для кого «будуватиметься» футуристичне мистецтво? В означеному контексті особливої

ваги починають набувати тези футуристів щодо «подолання людини» та «смерті на узбіччі юності». Можна погодитися з Є. Бобринською, котра вважає, що «в динаміці нової індустріальної та урбаністичної реальності вони бачили скоріше міфологізований образ своєї «релігії життя», в якій центральне місце належало «жадобі абсолютної сили і безсмертя» [36, с. 22].

Слід зазначити, що ідеєю творчого потенціалу техніки, її своєрідною міфологізацією захоплювалися не лише італійці. На увагу заслуговує досвід відомого французького кубо-футуриста Фернана Леже (1881–1955), котрий зробив спробу втілити футуристичну естетику в кінематограф, знявши фільм «Механічний балет» (1924). В історії футуризму експеримент Ф. Леже можна оцінити як багатоаспектний, адже він яскраво підтвердив науково-технічну сутність кінематографу, який повністю залежив на початку свого становлення – і залежить сьогодні – від досягнень як науковців, так і від інженерно-технічного забезпечення. Водночас, спираючись на науково-технічне підґрунтя, від фільму до фільму кіномитці опановують естетико-художні можливості і кінематографу, загалом, і кожного конкретного фільму, зокрема.

Як зазначає французький кінознавець Жан-Лу Пассека, автори фільму – режисер Фернан Леже, оператор Дадлі Марфі, композитор Жорж Антейя – диригували «футуристичними образами», які були запозичені з картин Леже, «змішуючи в одну ритмічну сарабанду “сирі предмети” (інструменти або деталі машин) і фрагменти людського обличчя або тіла» [366, с. 229].

У Ф. Леже знайшлось чимало прихильників, які активно підтримали використання засад футуристичної естетики в кінематографі, вважаючи, що футуризм забезпечить створення фільмів, які можна буде атрибутувати як «чисте кіно». Слід підкреслити, що експерименти на теренах «чистого кіно» Ф. Леже продовжував і в 40-ві роки. Перебуваючи під час другої світової війни в Нью-Йорку, він для фільму німецького актора, живописця та режисера Ханса Ріхтера (1888–1976) «Сни, які можна купити за гроші» зняв епізод кохання манекенів, які ожили. Співтворчість цих двох митців була невипадковою, адже від початку

20-х років Ріхтер, долучившись до європейських авангардистів, експериментував з «футуристичними» фільмами. Як відомо, під впливом ідей Марінетті низка європейських митців, окрім Х. Ріхтера це, передусім, Вікінг Еггелінг, Вальтер Руттман, Гвідо Зебер спробувала «транспортувати» футуризм у кінематограф. Так, Х. Ріхтер вважав, що футуризм здатний «примусити» кіно активніше опановувати естетико-художній потенціал ритму. Протягом 1921–1925 років він знімає три стрічки під назвою «Ритм», де з різною швидкістю рухаються квадрати, що змінюють як власний розмір – збільшуючись чи зменшуючись, – так і колір : від білого до сірого та чорного.

Оскільки в створенні футуристичних фільмів брали участь живописці, то це підтримувало ідею синтезу мистецтв і дозволяло «відшліфовувати» естетико-художні засоби мистецтва, зокрема, особлива увага приділялася, як ми вже зазначали, ритму та його здатності динамізувати зображення і кінострічок, і живописних полотен. Науково-технічна природа кінематографу – і це прекрасно відчув Ф. Леже – зближувала його з експериментами футуристів, кубістів і кубо-футуристів, підтверджуючи в 20-ті роки справедливість теоретичних орієнтацій Марінетті.

На нашу думку, технізація чи урбанізація, яку сповідував італійський футуризм, – з усіма «за» і «проти» цих ідей – може сьогодні сприйматися й оцінюватися в її, так би мовити, «чистому» вигляді. Наразі, ці ж ідеї доцільно інтерпретувати і з урахуванням схильності самого Марінетті як до процесу створення «нових міфів», так і до захоплення ним містикою та теософією : в низці футуристичних ідей доби становлення цього мистецького напряму реальність, міфологія, гра, містифікація настільки переплетені, що подекуди не дозволяють відділити зерна від плевел.

Техніко-урбаністичними мотивами просякнута і поезія М. Семенка. Наразі, його захоплення технічним прогресом і необхідністю оспівувати урбанізовану реальність не несе в собі тієї жорсткості й агресивності, що властива італійському футуризму. Семенка більше хвилює як своєрідний поетичний

діалог «село – місто», так і використання техніко-урбаністичної тематики задля демонстрації вичерпаності «селянського» спрямування українського мистецтва. Означені настрої – певним чином – поєднують у спадщині поета осмислення техніко-урбаністичних настроїв з проблемою традицій у мистецтві. Це дозволяє Семенку в поезії 20-х років зберігати присмак ліризму та психологізму.

Слід визнати, що на межі XIX–XX століття діалог «село-місто» виходив далеко за межі лише поетичного подразника. Аналізуючи принципово важливу для української культури – в найширшому розуміння цього поняття – зміну традиціоналізму, культу селянських цінностей на нове – урбаністично-технізоване життя – український філософ А. Супрун пропонує розглядати цю – достатньо широко представлену у вітчизняній гуманістиці проблему – під дещо іншим кутом зору, а саме : як «зацікавити міське населення проблемами селян (неосвіченість, важка праця, панщина) і популяризувати село як основне джерело продукування та збереження українських традицій і цінностей»? [382, с. 137].

М. Семенко – житель міста і його, так би мовити, адвокат-захисник. Він свідомо не приймає того культу села, який насаджувала українська поезія, проза та драматургія другої половини XIX століття. А не прийняття «села» як носія одвічних моральнісних цінностей, на думку А. Супрун, це «подружня вірність, чекання коханого, дотримання слова, людяність, пошана батьків, чесна та важка праця, охайність», гостро ставила перед молодою українською інтелігенцією початку XX століття проблему моральних цінностей, морального виправдання сенсу людського життя, яку футуристи, скоріше, відчували, ніж усвідомлювали. Внаслідок цього, агресивність і наступальність італійців у постановці чи вирішенні низки світоглядних проблем, в українському футуристичному середовищі замінювалась обережністю, а подекуди, й позицією вичікування.

Ставлення М. Семенка до техніко-урбаністичного аспекту футуристичного світовідчуття, яке впливало і на естетико-художні засади конкретних мистецьких творів, органічніше сприймається в контексті російської, ніж італійської позиції.

Аналізуючи естетику російського футуризму, дослідниця Л. Лозова звертає увагу на неоднозначність ставлення російських футуристів до техніки. Вона, зокрема, зазначає : «З одного боку, російський футуризм проявив себе як носій гуманістичної культури, стверджуючи, що в ланцюжку “людина – техніка” головним є людина, а техніка покликана їй служити. Водночас російський футуризм виявив себе як передтеча технократичної цивілізації» [239, с. 15]. Для М. Семенка, як і для переважної більшості його прихильників, уся замислена ними революція в мистецтві робилася саме задля людини – людини, котра чітко асоціює себе, принаймні, з конкретним історичним простором, навіть, з конкретною територією. Водночас, до українських футуристів можна безпомилково віднести й іншу тезу Л. Лозової, а саме : всі футуристи бачили в техніці «продукт творчої активності людини».

На нашу думку, слід підтримати той шлях осмислення техніко-урбаністичних мотивів у творчості і Семенка, і інших представників українського футуризму, який запропонований А. Білою. Літературознавець робить наголос на «витоках урбаністичної лірики», які слід шукати за доби «стильового» нашарування останньої третини XIX ст., у декадансі як заключному акорді філософії європейської культурної вичерпаності» [31, с. 106]. Теоретично перспективним є і запропоноване А. Білою співставлення творчої позиції М. Семенка та І. Северяніна щодо змістовної орієнтації урбаністичної поезії [31, с. 108–110].

Паралельно з відстоюванням техніко-урбаністичної орієнтації футуризму, Марінетті рішуче заперечує традиції класичного мистецтва, заперечує «художні школи». Оскільки одним із носіїв традицій виступають музеї, італійськими футуристами проголошується послідовна боротьба проти цього суспільного надбання. Пізніше, досить відверто і Марінетті, і його прихильники взагалі почали заперечувати моральні та художні цінності культури як такої.

Слід наголосити, що проблема традицій і ставлення до мистецтва минулого не лише посідали значне місце в теоретичних програмах футуристів, а й

демонстрували певні розходження між їх заявами та реальними вчинками деяких з них. Відомо, що італійці рішуче заперечували і феномен традицій, і надбання класичного мистецтва. Їх абсолютно не влаштовувала логіка розвитку, коли діє залежність : «традиція – спадкоємність – новаторство». Якщо розглянути живописні полотна італійських футуристів – Дж. Балла «Вуличний ліхтар» (1910–1911), У. Боччоні «Стан душі. Ті, хто пішли» (1911), Ф.-Т. Марінетті «Слова на свободі» (1912), Л. Руссоло «Динамізм автомобіля» (1912), Дж. Северіні «Санітарний поїзд» (1915), – то стає зрозумілим, що практично всі італійські футуристи-живописці сповідують феномен новаторства, без будь-яких натяків на минулі художні надбання.

Близьке до італійців нехтування традиціями демонстрували й українські футуристи. У 1914 році в передмові до «Дерзання» – першої збірки української футуристичної поезії – М. Семенко «спалює» «Кобзар» Шевченка, а пізніше – в 1924 та 1928 роках – видає власний «Кобзар» та «Малий Кобзар і нові вірші». Все це робиться цілком свідомо, адже є актом зневаги до класика української літератури, до тієї поезії, яка, на думку футуристів, вичерпала себе. М. Семенко упереджено ставиться до національного чинника в мистецтві, подекуди сприймаючи національне як провінційне.

Що ж стосується позиції російських футуристів, то їх ставлення до традицій було дещо суперечливим. Поряд із закликами знищувати музеї та не запрошувати класиків на «пароплав нового мистецтва», В. Каменський, як ми вже зазначали, працює над поемою «Степан Разин», вважаючи, що саме цей народний герой потрібний футуристам. Створення поеми «Степан Разин» емоційно та пристрасно підтримує Д. Бурлюк, який називає Каменського «Вася Разин» і радить «працювати Степана», В. Хлєбніков благословляє Каменського, а М. Кульбін закликає Каменського «писати кров'ю», адже «сміливість футуризму вище мистецтва. Ми перейшли грані можливого – ми йдемо далі» [158, с. 173–175].

Зрозуміло, що не лише символ Степана Разіна є свідченням визнання персоналій російської історії і можливість їх включення в новий культурний контекст. Чимало російських футуристів захоплювалися архаїкою, фольклором, не заперечували естетико-художню оригінальність традиційного російського лубка. Цей аспект розвитку російської моделі футуризму принципово не співпадав з орієнтацією італійців і саме за захоплення примітивним мистецтвом, архаїкою та фольклором росіян – під час візиту до Москви – критикував Марінетті. Як зазначає Л. Левчук, на думку Марінетті «найбільш “італійським” серед російських футуристів був В. Маяковський» [222, с. 7].

Повертаючись до аналізу італійської моделі футуризму зазначимо, що намагання знищити надбання минулого, сприяти появі «великої Італії» та скерувати шлях митців у створення майбутнього – такого, як його розуміли італійські футуристи, – було серед тих причин, які привели Марінетті до лав прихильників фашистської ідеології, до пошуків і встановлення контактів з однодумцями серед європейської художньої інтелігенції. У цьому аспекті показовою є зустріч Марінетті в 1934 році з Готфрідом Бенном (1886–1956) – відомим німецьким поетом, який протягом 30–40-х років підтримував фашизм. Наразі, не всі футуристи поділяли погляди Марінетті. Сьогодні існує чимало джерел, автори яких показують внутрішні політичні розбіжності серед прихильників Марінетті, котрі, поділяючи його художні шукання, відмежовувалися від політичних симпатій «батька футуризму». Політична та ідеологічна позиція є тим чинником, який, так би мовити, залишає російський і український футуризм на протилежному від італійського березі, оскільки росіяни й українці були пристрасними прибічниками лівих ідей і вітали 1917 рік – рік жовтневих революційних подій.

Канадський літературознавець О. Ільницький на сторінках ґрунтовного дослідження «Український футуризм (1914–1930)» [149] спробував систематизувати політико-ідеологічну позицію українських футуристів, зокрема, М. Семенка, О. Полторацького, М. Бажана, які намагалися долучитися до

визначення, а подекуди і теоретичного осмислення таких феноменів, як «комуністична» культура, ідеологія, політика. О. Ільницький, залучаючи матеріал численних статей, виступів і заяв прибічників футуристичної моделі нового українського мистецтва, переконливо показав, що ніхто з них не оминав демонстрації власної – «лівої» – політичної позиції, яка, по-перше, обов'яково озвучувалася як «антибуржуазна», а по-друге, як така, що прокладає шлях новим комуністичним ідеям та устремлінням. Водночас, вони розуміли, що шлях нового мистецтва буде складний і суперечливий, і слушно зауважували : «Світ почувань і думок навіть сучасного комуніста живе ще в старому і не є ще світ почувань і думок людини комуністичного суспільства» [149, с. 236].

З матеріалу, який представлений О. Ільницьким, можна зробити висновок, що в контексті політико-ідеологічної позиції різних представників українського футуризму, М. Семенко висловлює найбільш теоретично зрілі ідеї. Так, він визнає, що поділ культури на буржуазну та пролетарську є дещо відносним, оскільки не спирається «на об'єктивно-наукову формуліровку самого поняття культура і його зміст». Засновник українського футуризму вважає спрощеною думку про те, «що "буржуазна" культура може стати "пролетарською" тільки через домішку "пролетарського" змісту». М. Семенко переконаний : «Щоби справді стати новою, "комуністична" культура має набути виразно інших структурних рис» [149, с. 237–238]. Слід визнати, що хоча українські футуристи – як і їх колеги в інших країнах – не уникали пафосно-декларативних гасел, проте паралельно з цим, вони виступали і як теоретики, не обминаючи принципово важливих естетико-мистецтвознавчих проблем, які висував перед ними конкретний історичний період.

Реконструюючи процес становлення та розвитку футуризму, слід наголосити, що футуризм, сформувавшись в Італії, поступово став потужним явищем у логіці розвитку авангардного мистецтва в цілому. Сприймаючись сучасниками як мистецтво майбутнього, футуризм спонукав до серйозних експериментів у різних видах мистецтва, найбільш виразно продемонструвавши

свої можливості в поезії та живописі. Посівши в перші десятиліття ХХ століття певне місце в художньому житті більшості європейських країн, футуризм зіграв важливу роль щодо втілення новаторських естетико-художніх чинників у російське та українське мистецтво означеного періоду. Стосовно ж українського футуризму, на тлі історії якого ми намагатимемося персоналізувати постать М. Семенка, то він сформувався як самобутнє явище, передусім, у поезії та живописі і протягом 1914–1937 років відігравав помітну роль в оновленні української культури, в переведенні її «з рейок селянських на рейки великого міста». Ціла когорта молодих талановитих митців, об'єднаних навколи ідеї створення мистецтва майбутнього, використовувала потенціал, подекуди, вкрай сміливих експериментів на теренах як змісту, так і художньої форми.

Порівняльний аналіз трьох футуристичних моделей – італійської, російської та української – дозволяє стверджувати, що українські футуристи значну увагу приділяли теоретичному обґрунтуванню засад нового мистецтва, намагаючись включити його в загальний соціально-політичний та ідеологічний рух країни, при цьому, український футуризм не просто виявився ланкою в європейському футуристичному русі, а заявив себе як самоцінний феномен, відстоюючи за багатьма позиціями власну спрямованість і специфічну теоретичну орієнтацію.

Як ми вже зазначали, футуризм – тією чи іншою мірою – привертав до себе увагу науковців від початку своєї появи на європейському культурному просторі. Протягом століття накопичилася значна, передусім, літературознавча та мистецтвознавча література, що стосується як історії, так і теорії футуристичного руху. Створена європейськими та російськими дослідниками авангардного руху, загалом, і футуризму, зокрема, вона є переконливим свідченням як значення цих феноменів у європейсько-російському культуротворенні, так і їх приналежності до більш широкого історико-культурного процесу.

На відміну від італійського та російського футуризму, дослідження його української моделі розпочалося, по суті, останні три десятиліття, оскільки ті

критичні та – частково – теоретичні розвідки, що супроводжували становлення та розвиток футуризму в 10–30-х роках минулого століття, були вилучені з наукового обігу : жорсткі репресії проти футуристів протягом 1934–1937 років автоматично позначилися на всій дослідницькій спадщині, що супроводжувала їх творчість. Відтак, наріжними завданнями сучасної гуманістики є як відтворення «української моделі футуризму» в якості цілісного історико-культурного явища, так і систематизація та оцінка поточних теоретичних напрацювань.

1.2 Футуризм як об’єкт теоретичного осмислення : стан сучасних досліджень

Слід зазначити, що від кінця XX століття широке коло проблем, пов’язаних з історією та теорією українського футуризму, постійно присутнє у вітчизняному дослідницькому просторі. Завдяки теоретичним напрацюванням науковців, які репрезентують різні складові сучасної гуманістики, поступово виробляється досить стале уявлення щодо періодизації футуристичного руху, складу його учасників, «задіяності» різних видів мистецтва у футуристичних експериментах. Позитивним є і те, що, зосереджуючись на українському футуризмі, науковці приділяють певну увагу європейським футуристичним традиціям, розглядаючи українську модель у структурі більш широких процесів. Відтак, можна стверджувати, що в українській гуманістиці визначився певний дослідницький простір, який буде і далі стимулювати нові наукові розвідки щодо феномену футуризму в найширшому його тлумаченні.

Водночас, чимало актуальних теоретичних проблем, пов’язаних з розвитком футуризму, ще й досі вимагають подальшого осмислення. Це стосується, зокрема, проблеми інтерпретації поняття «авангардне мистецтво», оскільки М. Семенко асоціював футуризм саме з авангардизмом і виступав послідовним критиком атрибутації нового мистецтва як модерністського. Зазначимо, що

реабілітація учасників авангардного мистецького руху, що розпочалася протягом кінця 70-х – початку 80-х років XX століття, активізувала дослідницьку роботу щодо відновлення історії становлення різних напрямків українського авангардного мистецтва, виявлення їх естетико-художньої специфіки, з'ясування місця та ролі конкретних художніх творів у загальній логіці розвитку нереалістичного мистецтва минулого століття. Окремий зріз в існуючих дослідженнях обумовлений реконструкцією особистісних доль тогочасних українських митців.

На нашу думку, теоретичний досвід, накопичений в українській гуманістиці щодо з'ясування сутності авангардного мистецтва та неупередженої, об'єктивної оцінки його здобутків, вже на сьогоднішньому етапі дослідницького процесу вимагає певної систематизації. Так, у процесі аналізу авангардного мистецтва чітко виокремлюється мистецтвознавча та літературознавча тенденції, які сформувалися як наслідок розгляду образотворчої, театральної, кінематографічної, музичної чи літературної спадщини авангардизму. Означений аспект досить виразно представлений у наукових розвідках Н. Асєєвої, А. Білої, Г. Веселовської, Д. Горбачова, Н. Корнієнко, М. Криволапова, О. Лагутенко, Т. Огнєвої, О. Петрової, Ю. Раєвської, Л. Савицької, Г. Скляренко, Л. Соколюк, О. Тарасенко, Н. Чечель.

Водночас, протягом останніх десятиліть до аналізу авангардизму активно долучилися українські естетики. Проблема естетичних вимірів художньої платформи авангардистів послідовно аналізується в роботах Т. Алєксєєнко, С. Жадана, Т. Ємельянової, Н. Канішиної, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Сарнавської, П. Храпка, В. Черепанина.

Слід також виокремити і культурологічну тенденцію дослідження авангардизму, яка в українській гуманістиці представлена роботами В. Вовкуна, Р. Ткаченко, В. Тузова, О. Щокіної та має на меті «вписати» естетико-художні експерименти українських живописців або поетів у більш широкий культурологічний контекст відповідного історичного періоду. Культурологічний

аспект аналізу авангардного мистецтва присутній і в літературознавчих дослідженнях А. Білої.

Маючи власний сектор наукових інтересів у дослідницькому просторі українського авангардного мистецтва, більшість означених науковців – тією чи іншою мірою – долучені до визначення поняття «авангард», яке, хоча і привертає увагу як українських, так і російських дослідників, але – подекуди – демонструє протилежні підходи та висновки.

В означеному контексті доцільно, на нашу думку, співставити точки зору росіянина А. Крусанова та українського естетика В. Личковаха. Як відомо, протягом 1996–2003 років вийшло друком ґрунтовне тритомне дослідження літературознавця та історика мистецтва А. Крусанова «Русский авангард 1907–1932 (Историческое обозрение)», на сторінках якого відстоюється думка, що поняття «авангард» може вживатися задля означення будь-яких новаторських течій, що виступають антиподом традиції : «Приклади таких відгалужень зустрічаються в кожну історичну добу, а отже – “авангард” не феномен, а мета історичного типу» [197, с. 107]. У такій інтерпретації поняття «авангард», по суті, вживається за принципом звичайної описовості та в якості «антипода традиції» «розчиняється» в інших процесах, що визначають «кожну історичну добу». Позиція А. Крусанова не дозволяє атрибутувати авангард саме як мистецький процес, а це, власне, вимагає шукати пояснювальні ознаки в тому випадку, коли мова йде про «авангардне мистецтво» чи «мистецький авангард». Наразі, якоїсь теоретичної помилки в розміркуваннях А. Крусанова немає, проте феномен подвійного пояснення, так зване, пояснення через пояснення, це, на наш погляд, не кращий шлях побудови теоретичної концепції.

Більш аргументованою та чіткою у формально-логічному вимірі є точка зору В. Личковаха, переважна більшість наукових публікацій якого здійснена на перетині естетики з мистецтвознавством і культурологією. Він пов’язує поняття «авангард» з визначенням, по-перше, художніх процесів, а по-друге, з наголосом лише на тих художніх процесах, що здійснювалися в умовах XX століття.

Логічним завершенням теоретичних розміркувань В. Личковаха є твердження : «Авангард це унікальний “проект” XX ст.» [230, с. 10].

На нашу думку, для української гуманістики принциповою є необхідність не лише визначитися з терміном «авангард», а й усвідомити значення й об’єм більш широкої проблеми – «українське авангардне мистецтво». Саме на це звертає увагу мистецтвознавець Г. Скляренко, котра вважає, що по-перше, «існує потреба уточнення критеріїв визначення приналежності того чи іншого художника до мистецької ідеології авангарду, часових меж виникнення та поширення останнього», по-друге, «сумніви викликає…залучення до авангарду імпресіоністичних і постімпресіоністичних творів українських художників, що експонувалися на перших виставках нового мистецтва», і по-третє, дискусійним є занесення до авангарду «усіх без винятку нереалістичних мистецьких явищ, що виникли в Україні в 1910–1930-ті роки» [364, с. 36].

Окреслюючи таку площину як «українське авангардне мистецтво», Г. Скляренко звертає увагу і на неоднозначність періодизації тих процесів, що можуть бути «підведені» під заявлене поняття. В означеному контексті доцільно, на нашу думку, здійснити порівняльний аналіз точок зору А. Білої та Г. Скляренко. Так, А. Біла вважає, що всю історію авангарда слід поділити на три періоди : 1. З початку XX століття до першої світової війни. Це був час зародження новаторських пошуків; 2. «Класичний» період – між першою та другою світовими війнами; 3. Після другої світової війни [31, с. 26]. Зазначимо, що третій період А. Біла називає «неоавангардом» або «трансавангардом» і вважає, що в умовах, які склалися в українському мистецтві після другої світової війни, «працює» феномен «пригадування» досвіду першого та другого періодів.

Г. Скляренко, на відміну від А. Білої, «вписує» авангардизм у загальний мистецький рух і вважає, що три періоди його розвитку є такими : «Перший – від 1908–1910-х років (поява виставок модерністського мистецтва «Ланка», «Салони Іздебського» тощо) в Києві до 1932 року (проголошення соцреалізму як єдиного мистецького напрямку); другий – з кінця 30-х до середини 80-х років, коли

модерністські орієнтовані митці змушені були перебувати в андеграунді; третій – з середини 1980-х по нинішній час…» [364, с. 36].

Порівнюючи ці дві позиції, бачимо, що «перший період», тобто той, на який припадає становлення українського авангардного мистецтва, визначається фахівцями по-різному. Зазначимо, що подібних розходжень і з приводу інших питань зустрічається в науково-теоретичній літературі чимало. Все це стимулює подальшу дослідницьку роботу, хоча і на сучасному етапі є необхідність кожному досліднику визначитися стосовно вже існуючих точок зору. На нашу думку, хронологічні межі в періодизації А. Білої є достатньо переконливими та прийнятними для подальшої роботи.

Як відомо, поняття «авангардне мистецтво» об'єднує низку самостійних напрямків, одним з яких є футуризм, українська модель розвитку якого призвела до появи самобутнього та самоцінного естетико-художнього явища, яке найвиразніше виявило себе – це вже підкреслювалося на попередніх сторінках дисертації – в літературі та живописі. В межах даного підрозділу ми спробуємо реконструювати позицію сучасних вітчизняних науковців щодо феномену «футуризм», загалом, і його української моделі, зокрема.

Відтворюючи дослідницьке поле, напрацьоване протягом останніх десятиліть, можна зробити висновок, що більшість українських науковців рухаються шляхом від загального до часткового : спочатку розглядають феномен «авангардне мистецтво», а потім виокремлюють той чи інший з напрямів, роблячи його предметом самостійного аналізу. Відтак, загальні оцінки «авангардного мистецтва» подекуди – дещо автоматично – переносяться на футуризм, кубізм, абстракціонізм та інші складові означеного феномену. Водночас, у цю загальну тенденцію, як правило, органічно «вписуються» ті роботи, що присвячені безпосередньо українському футуризму й аналізу його місця в логіці футуристичного руху, оскільки цей мистецький напрямок мав, як ми вже підкреслювали, достатньо значний вплив на культуротворчі процеси в Європі, передусім, в Італії та в Росії.

У цьому контексті, виокремлюючи, передусім, дослідження А. Білої, С. Жадана, Л. Левчук, зазначимо, що названі нами автори, аналізуючи український футуризм, знаходяться в досить складному положенні, оскільки повинні спочатку розглядати як творчість, так і теоретичну спадщину тих митців, які чітко атрибутували себе як футуристи. Окрім цього, досліднику необхідно враховувати складні розгалуження всередині самого футуризму і – нарешті – фіксувати ту ситуацію, коли митець «подорожував» по мистецьких напрямах, визнаючи себе і футуристом, і кубістом, і, скажімо, абстракціоністом.

На наш погляд, ця складність дослідницької ситуації найбільш послідовно представлена Л. Левчук, з робіт якої, по суті, і розпочався процес виявлення естетичних вимірів художньої платформи українських авангардистів, у тому числі, і футуристів. Вона вважає за необхідне, по-перше, розглядати український футуризм у контексті з італійським і російським, активно використовуючи потенціал порівняльного аналізу, а по-друге, чітко та послідовно «структурувати» «українську модель футуризму». Л. Левчук пише : «У період 10–20-х років у культурному просторі України співіснують футуризм, кубо-футуризм, кверо-футуризм, футуризм динамічний і кінетичний, поезомалярство, пан-футуризм. Кожна з цих модифікацій, власне, футуризму підкріплена конкретними художніми творами та співіснує в культурному просторі України разом з візінтінізмом і кубізмом» [222, с. 8]. Принагідно наголосимо, що і в статті «Футуризм : історія, теорія, мистецька практика», на яку ми посилаємося, і в інших своїх публікаціях Л. Левчук наполягає на необхідності «структурувати» не лише ті напрями, що об’єднані поняттям «авангардне мистецтво», а й самі напрями, якщо вони мали такі розгалуження, котрі мав український футуризм. Окрім цього, в своїх роботах Л. Левчук достатньо широко використовує біографічний метод, наголошуючи на значенні таких його елементів, як персоналізація, середовище та умови формування митця.

Ми підтримуємо та позитивно оцінюємо послідовний інтерес, як Л. Левчук, так і інших вітчизняних гуманітаріїв до біографічного методу, і в усьому його

об’ємі, і з наголосом на персоналізації, оскільки це дозволяє не лише зафіксувати особистісний образ тих, хто створював «авангардне мистецтво», а й об’єктивніше оцінити місце кожного з учасників при спробах сучасного дослідника структуризувати, наприклад, футуризм. Поділяючи засади біографічного методу, загалом, і такого його елемента як персоналізація, зокрема, ми намагатимемося показати доречність використання означеного методу в логіці нашого дослідження.

Українські футуристи, передусім, М. Семенко та О. Богомазов, який був прихильником кубо-футуризму, не обмежувалися лише загальними гаслами щодо експериментаторства чи руйнування старого мистецтва, а виступали як митці-теоретики, намагаючись обґрунтувати теоретичні засади тих принципово нових явищ у мистецтві, які вони ж самі і створювали. «Авторський» – за визначенням Л. Левчук – характер їх теорії ще й сьогодні важко систематизувати, проте не викликає жодних сумнівів, що проблема художньої творчості або присутня, або «проглядається» в напрацюваннях і Богомазова, і Семенка. На нашу думку, до названих нами видатних українських митців, які представляють футуризм у живописі та літературі, буде цілком доречним додати і прізвище Казіміра Малевича (1878–1935), котрий, як відомо, закладаючи основи українського кубізму, конструктивізму та супрематизму, не стояв осторонь і футуризму, який цікавив К. Малевича здатністю футуристичних творів «продукувати» «динамізм». Окрім, так би мовити, професійного інтересу, Семенко всіляко сприяв активній участі Малевича в роботі журналу «Нова генерація», на сторінках якого він надрукував більше десяти статей, серед яких, принаймі, три заслуговують на особливу увагу саме в контексті питань, які аналізуються в цьому підрозділі, а саме : «Кубо-футуризм», «Футуризм динамічний і кінетичний» та «Естетика». Всі статті були оприлюднені протягом 1929 року, і їх матеріал до сьогодні викликає інтерес науковців.

Невелика за об’ємом стаття К. Малевича «Кубо-футуризм» видається нам досить значимою порівняно з іншими теоретичними розвідками відомого

живописця, оскільки вона була написана в 1929 році, коли і футуризм, і кубізм вже посіли певне місце в авангардному мистецтві та мали яскраві теоретико-практичні надбання, зацікавивши своїми естетико-художніми шуканнями представників різних видів мистецтва. Хоча М. Семенко і К. Малевич експериментували на теренах різних видів мистецтва, їх загальна позиція щодо тенденцій і перспектив розвитку нового мистецтва багато в чому була близькою, а активна, теоретично продуктивна співпраця на сторінках журналу «Нова генерація» видається сьогодні цілком органічною.

Статтю К. Малевича «Кубо-футуризм» не можна охарактеризувати як творчо-пошукову – саме такими, як правило, були перші публікації і кубістів, і футуристів, – оскільки вона, скоріше, чітко констатує і власну позицію автора (К. Малевича – С. Х.), і його оцінку італійського досвіду розвитку кубо-футуризму в живописних картинах А. Соффічі «Синтеза осіннього пейзажу» (1913), «Синтеза міста Прато» (1913), К. Карри «Сила центрифуги» (1912), «Жінка + пляшка + будинок» (1913), «Потяг між будинками» (1913–1914), Д. Северіні «Бульвар» (1911), «Динамізм. Танок жінки» (1912) та ін.. При цьому К. Малевич, залучаючи до аналізу твори француза Жоржа Брака (1882–1963) – одного із засновників кубізму – професійно співставляє французьку та італійську моделі кубо-футуризму, в сутності яких орієнтується достатньо впевнено. Теоретична позиція самого К. Малевича базується на тезі, що «…слово футуризм визначає не певну суцільну категорію, а лише взагалі все майбутнє. Через це всі нові мистецтва можна було б віднести до футуризму» [244, с. 171]. Водночас, маніфести італійських футуристів, на його думку, ґрунтуються на таких константах, як «динамізм», «динамічний світ», «світ метальової культури, техніки». Малевича така орієнтація задовольняє, оскільки футуриста цікавлять не самі предмети, які «своєю формою, своєю “як таковістю” мало важать», а «предмети, що мають динамічний зміст» : «Вокзали, паротяги, мотори, пароплави, димарі фабрики, заводи, електрика, рекорди спорту, бої, війни

революцій – все це є природні для футуриста, але він виявляє не вигляд речей, а їхню функцію, їхню динаміку» [245, с. 171].

Оцінюючи з сучасних позицій розміркування К. Малевича, котрий – врешті решт – через кубізм, футуризм або кубо-футуризм прийшов до супрематизму в якості авторської моделі авангардного живопису, можна беззастережно стверджувати, що він був ближче до італійського розуміння футуризму, ніж до тієї моделі, що створював Семенко. Саме це впливало і на ті розходження щодо інтерпретації творчості і – особливо – творчого процесу, які спостерігаються в позиції цих двох непересічних митців.

Повертаючись до аналізу «кверо-футуризму», підкреслимо значно більшу зацікавленість М. Семенка процесом створення доробку, ніж самим твором. У зміст цієї тези досить логічно «вписуються» поняття «стремління» та «шукання», тобто свідомо підкреслюється не результат творчості, а її процесуальний характер. Відтак, з точки зору психології творчості ті настанови, що їх – як поет – накреслював для себе Семенко, викликали та викликають сьогодні неабиякий інтерес. Наразі, літературні критики – сучасники Семенка – судили його не за нові «відкриття» на теренах психології творчого процесу, а за конкретні твори. С. Павличко прискіпливо проаналізувала приклади гостро критичного, а подекуди, і брутального ставлення літературних критиків до перших футуристичних експериментів Семенка. При цьому, ніхто з них не аналізував процесу його творчості, а нищили її результат.

Порівнюючи творчо-теоретичні шукання Семенка та Малевича, слід наголосити на такому : якщо М. Семенко опікується «художнім твором», то К. Малевич виокремлює значення «художнього образу», повністю заперечуючи той зміст, який цьому структурному елементу художнього твору надають у реалістичному мистецтві. На думку Л. Левчук, зацікавленість К. Малевича проблемою художнього образу стимулювалася кількома причинами, зокрема, його негативним ставленням до наслідувального, тобто мімезистичного мистецтва. К. Малевич був переконаний, що мистецтво не наслідує дійсність, а

створює її, і це принципово нова дійсність : цей процес «створення» відбувається завдяки образу.

Л. Левчук, аналізуючи концепцію «нового мистецтва» К. Малевича, підкреслює значення його роботи «Естетика», на сторінках якої митець провів порівняльний аналіз принципів побудови реалістичного та нереалістичного живописного твору, показавши – у тому числі – і важливість для митців нової генерації навчитися «шукати образ» [220, с. 182–185]. Точку зору Л. Левчук поділяє і український естетик П. Храпко, підкреслюючи, що К. Малевич підтримував тих живописців-експериментаторів, для кого «побудова образу, або – точніше – "його постійний пошук" розглядався як "більш цінний"» [437, с. 80–81].

Хоча і досить стисло, ми цілком свідомо представили в контексті відтворення теоретичних роздумів сучасних науковців щодо шукань М. Семенка, точку зору К. Малевича. При цьому наша позиція визначалася кількома причинами : по-перше, як живописець, Малевич орієнтувався на оновлення образотворчого мистецтва. Отже, в сукупності з експериментальністю семенківської поезії, можна більш об'ємно відтворити специфіку пошуків українських авангардистів; по-друге, достатньо тісні контакти Малевича з харківськими футуристами, які певний час мали місце, дозволяють говорити про діалог митців, можливі дискусії та взаємовплив. Останнє виявляється беззаперечним, оскільки позиції «нового мистецтва» «вироблялися», з одного боку, на ґрунті класичної художньої традиції, а з іншого, послідовно руйнували її. В перехрестя цих двох потоків потрапляли, передусім, структурні елементи класичної моделі мистецтва – твір, образ, зміст, форма, «канон-новація», – з приводу яких і футуристи, і представники інших мистецьких угруповань повинні були зайняти якусь позицію.

Розглядаючи футуризм у контексті існуючих теоретичних точок зору, доцільно ще раз звернутися до дослідження О. Ільницького «Український футуризм (1914–1930)». Як його докторська дисертація, що писалася під

керівництвом широко відомого в діаспорних колах професора Дж. Г. Грабовича, так і монографія, присвячені українському футуризму. Написані за межами материкової України, вони представляють погляд на футуризм, так би мовити, зі сторони, оскільки Ільницький-теоретик сформувався і в інших культурних традиціях, і в іншому ставленні до авангарду, загалом, і футуризму, зокрема, ніж це було властиве представникам радянської гуманістики. Ті ж завдання, що постали перед науковцями пострадянського періоду, були пов'язані із розглядом футуризму – як і інших «не-реалістичних» тенденцій у мистецтві першої половини XX століття – поза певними ідеологічними чи політичними настановами, які деформували об'єктивність оцінок. Приблизно за три десятиліття активного дослідження авангардних процесів у мистецтві – у тому числі і футуризму – українські науковці органічно «вписали» авангардизм у логіку розвитку української культури XX століття. Водночас, включення дослідження О. Ільницького в загальний контекст української гуманістики, з одного боку, – завдяки творчому діалогу – розширює уявлення щодо природи футуризму, а з іншого, – дозволяє виокремити ті позиції, які або є дискусійними, або в роботах вітчизняних вчених не співпадають із дослідницькими орієнтирами канадського літературознавця.

Слід зазначити, що теоретична концепція О. Ільницького «вибудовується» на досить ґрунтовних засадах, кожна з яких потребує аналізу й оцінки. На нашу думку, доцільно зупинитися на трьох засадничих принципах, а саме : 1. Історія футуристичного руху; 2. Теорія українського футуризму; 3. Естетика та поетика. Зосередившись на означеному, теоретичні роздуми О. Ільницького будуть представлені достатньо повно й оцінені об'єктивно та неупереджено.

Перший засадничий принцип, на який спирається канадський літературознавець, – це історія українського футуризму. Теоретик не лише проаналізував логіку розвитку футуристичного руху, досить детально відтворивши ті літературно-критичні колізії, що супроводжували як появу

перших футуристичних «поезій», так і весь процес становлення футуризму, починаючи від 1914 року.

Загальновідомим є той факт, що в 20-ті роки, коли зароджувалася українська радянська література та приймалися відповідні офіційні дерективні документи, більшість тодішніх літературознавців поставилися негативно до творчих експериментів як Михайля Семенка, так і його перших прихильників. Мова йде, передусім, про Юліяна Шпола та Дмитра Бузька. Пізніше, до основної когорти футуристів будуть залучати і прізвище Ґео Шкурупія. У 1914 році про Г. Шкурупія, якому виповнилося лише 11 років, ніхто нічого не знав, хоча в більшості робіт, присвячених періоду становлення футуризму, всіх його представників подають як «єдиний загін», що, безперечно, є не зовсім коректним. Слід пам'ятати, що свою першу поетичну збірку «Психетози» дев'ятнадцятирічний Г. Шкурупій опублікував лише в 1922 році.

Позитивно оцінюючи теоретичний рівень опрацювання О. Ільницьким історії становлення українського футуризму, зазначимо, що він намагається бути гранично об'єктивним і представляє як марксистську точку зору стосовно місця та ролі футуризму в культуротворчих процесах початку XX століття, так і позицію емігрантської гуманістики. Водночас, у монографії О. Ільницького чи не найдетальніше – порівняно з іншими авторами – відтворюються «літературні баталії», що мали місце всередині українського літературознавчого простору.

Як ми вже зазначали, авторська позиція О. Ільницького впевнено рухається між аналізом марксистської критики футуризму – «марксистські та соціологічні школи та критики не мали жодної симпатії до руху», – ставленням до цієї літературної течії носіїв народницької ідеології – «в своїй впливовій історії літератури народницькій учений Сергій Єфремов – ворог модернізму ще з початку 1900-х – наголошував, що засновник футуризму (Михайль Семенко) "це не письменник…і його писанина – не поезія, а простісіньке собі й досить ординарне штукарство" – і точкою зору представників емігрантських кіл, з посиланням на думку Радзикевича – «…емігрантський історик літератури

наголошував, що поезія одного футуриста (Ґео Шкурупія) “являється доказом неприродності та недоладності українського футуризму”» [149, с. 14–15].

Об’єктивність позиції самого Ільницького, а він – як дослідник – всіма можливими засобами підтримує футуризм і футуристів, високо оцінює їх творчий потенціал і експериментаторську сутність, «будується» на максимально правдивому відтворенні ситуації, в якій знаходилися засновники новаторської літератури, котрі – не дивлячись на критику, на глузування з їх ідей, на опозицію з боку відомих українських поетів – долали провінціалізм і обмеженість професійного середовища, його статичність і небажання виходити за межі народницької традиції. Скрупульозність, з якою О. Ільницький, по-перше, відтворює ущипливий зміст критичних статей, що «супроводжували» публікацію перших поетичних збірників М. Семенка, по-друге, реконструює суперечливу позицію учасників «Української хати», де працював Семенко, щодо його відходу від традицій цього видання, по-третє, представляє процес реабілітації в 60–70-ті роки XX століття репресованих сталінським режимом митців, серед яких «футуристи здобули милість набагато меншу, ніж послідовники інших літературних груп» [149, с. 16], викликає повагу до компетентності та відповідальності дослідника.

Історія українського футуризму, яку ми визначили як перший засадничий принцип, на якому формується теоретична концепція О. Ільницького, відпрацьований дослідником послідовно та ґрунтовно, багато в чому визначаючи подальший успіх всієї наукової розвідки.

Другим засадничим принципом виступає теорія футуристичного руху, котра формується О. Ільницьким завдяки наголосам на конкретних теоретичних ідеях, сформульованих засновником «української моделі футуризму». Слід зазначити, що ті ідеї, які визначили теоретичну платформу українського футуризму, ще й до сьогодні остаточно не систематизовані та не пророблені з огляду на їх історико-культурологічну чи прогностичну значущість. Саме тому, інтерпретація теорії

футуризму, що представлена О. Ільницьким, може мати самостійне та самодостатнє значення.

На нашу думку, «за» і «проти» інтерпретаційних підходів О. Ільницького до теорії футуристичного руху, якій надається статус засадничого принципу, чітко простежуються при умові порівняльного аналізу його позиції з точкою зору як ідеологів футуризму доби його становлення, так і сучасних вітчизняних дослідників. Специфіка роздумів О. Ільницького визначається його глибоким переконанням, що футуризм є свідченням «європейськості» української культури, її долученості до складних процесів європейського модернізму. Ідеологи ж футуризму доби його становлення, як і переважна більшість сучасних вітчизняних дослідників, зв’язують теорію футуризму з тими процесами, що відбувалися всередині країни. В такому контексті, теоретичні положення не тільки набувають соціально-політичного чи ідеологічного забарвлення, а й подекуди більше нагадують відповідь митців на офіційні державницькі заклики та гасла, ніж, власне, наукове дослідження.

Серед теоретичних ідей українських футуристів канадський літературознавець на перший план висуває семенківську концепцію «панфутуризму», інтерпретуючи її як «дороговказ для авангарду». Начебто підкоряючись «панфутуризму», – за схемою О. Ільницького – з’являється теорія мистецтва, частиною якої є роздум і футуристів про необхідність ліквідації мистецтва в його традиційних формах, тобто «поза “Великим Мистецтвом”» (правопис О. І. – С. Х.). Окрім означеного, серед теоретичних ідей футуристів О. Ільницький розглядає «теорію культів», «ідеологію і фактуру», «пошуки визначення «комуністичної культури» та «функціоналізм».

Перш, ніж проаналізувати та оцінити ті складові, з яких, на думку канадського літературознавця, формується теорія футуризму, зробимо загальне зауваження, а саме : в перелік складових теорії не включається положення щодо «поезомалярства», яке, на наше глибоке переконання, є не лише авторською, а й однією з продуктивних ідей М. Семенка.

О. Ільницький має рацію, коли підкреслює особливе ставлення українських футуристів до теоретичного обґрунтування їх мистецької позиції. Вони підкреслювали «месіанську» функцію теорії та, за висловом канадського літературознавця, «…наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва та культури» [149, с. 221]. Можна погодитися з О. Ільницьким, коли він наголошує на певній політико-ідеологічній наївності футуристів, зокрема, М. Семенка, котрі вірили, що «їхня раціонально обґрунтована теорія переконає політиків піднести авангардні принципи до рівня офіційної лінії партії» [149, с. 222]. Керуючись саме такими настановами, ідеологи футуризму зупиняються на понятті «панфутуризм». Зазначимо, що і процес вироблення означеного поняття, і час введення його в теоретичний ужиток подаються Ільницьким дещо розпливчасто і – фактично – фіксуються думкою письменника Олекси Слісаренка (1891–1937) – одного з активних учасників футуристичного руху : «Назва (панфутуризм) виникла не випадково…для тих, хто гуртувався навколо Семенка, вона символізувала визнання “революційних заслуг футуризму” та його традицій, хоча натякала на щось ширше» [149, с. 223].

Слід зазначити, що на відміну від О. Ільницького, український літературознавець А. Біла досить чітко визначає і час введення в теоретичний ужиток поняття «панфутуризм», і його етимологію. Вона, зокрема, пише : «У 1922 р. М. Семенкові вдалось об’єднати кілька талановитих молодих митців у межах панфутуристичного угруповання (панфутуризм – “все-футуризм”, напрям, що був покликаний синтезувати досягнення всіх експериментальних течій у мистецтві)» [28, с. 12].

Фактично не поділяючи думки О. Ільницького, котрий «панфутуризм» вважав серцевиною теоретичних шукань футуристів, А. Біла підходить до цієї ідеї, скоріше, прагматично і на перші ролі висуває об’єднавчу функцію «панфутуризму». На її думку, «панфутуризм» – це, передусім, засіб встановлення діалогу всередині футуристичних угруповань, розкиданих між

Києвом і Харковом, це можливість подолати «постійні пертурбації», подолати стан «безгрошів'я» завдяки створенню футуристичних осередків по всій країні. Як бачимо, порівняння позиції двох літературознавців показує певну «нестиковку» в оцінці чи то змістовної, чи то формально-логічної сутності «панфутуризму». Наразі, на увагу заслуговує й інше джерело інформації щодо сутності «панфутуризму», а саме : позиція О. Полторацького – одного з ідеологів футуризму, котрий у роки його становлення входив до найближчого оточення Семенка. Оскільки в нашій дисертації постаті О. Полторацького присвячений окремий підрозділ, ми лише ескізно торкнемося його ідей у контексті аналізу концепції О. Ільницького.

О. Полторацький рішуче опонує критикам М. Семенка, зокрема, Ол. Дорошкевичу, котрий подає появу «панфутуризму» як особисту справу Семенка та намагається обґрунтувати об'єктивність процесу появи «панфутуризму» як «все-футуризму», з одного боку, «накопиченням лівих сил у "Новій генерації" (журнал футуристів, перший випуск якого в жовтні 1927 року вийшов друком у Харкові – С. Х.), а з іншого, – «…можна говорити про об'єднання більших сил на панфутуристичній платформі» [303, с. 318–319].

Підкреслимо, що в своїй статті О. Полторацький намагається відтворити процес ідеологічно-політичного розшарування в середовищі української інтелігенції, залучаючи і себе, й інших прихильників футуризму до марксистів. У той же час, він чітко відокремлює від митців марксистської орієнтації тих, хто із «з'явленням нового соціального фактору – Жовтневої революції» не зміг позбавитися «символістичної традиції». Задля пояснення позиції колишніх «символістів», О. Полторацький вводить поняття «синтеза» і зазначає : «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» [303, с. 319].

Оскільки, як вже було зазначено, «розгорнути» точку зору О. Полторацького ми спробуємо в підрозділі, присвяченому його теоретичній спадщині, зараз для нас важливо зазначити інше : сучасні теоретики – в нашому випадку це О. Ільницький, А. Біла та автор даної дисертації, – інтерпретуючи футуристичну теорію, повинні максимально чітко як уявляти, так і намагатися відтворювати жорстке «переплетення» творчих, естетико-художніх, моральнісних та ідеолого-політичних зрізів, які тяжіли над українськими футуристами, котрі в 20-ті роки, передусім, повинні були засвідчити лояльність до нової влади, а вже потім «опікуватися» «чистою наукою». Внаслідок цього, вони занадто часто нагадують власну приналежність до марксизму, хоча далеко не завжди чітко уявляють собі, що стоїть за поняттями «марксистська естетика» чи «марксистська теорія мистецтва».

Якщо реальної трансформації марксистських ідей у сферу естетико-художніх шукань української творчої молоді на початку 20-х років ще не відбулося, то усвідомлення, що вони представники «лівої» ідеї, було досить відчутним. Внаслідок цього, процес зближення футуристів з «лівим» театром Леся Курбаса позитивно оцінюється – практично – всіма дослідниками українського футуризму. Зазначимо, що зближення митців «лівої» орієнтації не лише підсилювало значення цього політико-ідеологічного блоку в середовищі творчої інтелігенції, а й впливало на осмислення чи переосмислення їх теоретичних платформ. Так, «експеримент», «експериментаторство» – як обов'язковий чинник «нового мистецтва» – чітко простежується в теоретичній позиції Л. Курбаса. Цей аспект його творчої спадщини переконливо опрацьований українським театрознавцем Наталією Чечель (1957–2009) у монографії «Українське театральне відродження». Водночас, Н. Чечель наголошує на динамізмі естетико-художньої позиції Л. Курбаса, на творчо-пошуковій манері його режисури. Вона, зокрема, пише, що на початку 20-х років минулого століття «починається наступний період діяльності Курбаса, пов'язаний з відмовою від різних форм самодостатньої видовищності та

музикальності, з захопленням ідеологізацією театрального видовища. В 20-ті роки стиль режисури Курбаса стає монументальним і мужнім» [445, с. 60].

Слід визнати, що, по суті, така ж тенденція, такі ж чинники присутні як у теоретичних роздумах футуристів, так і в практичному пошуку засобів виразності їх мистецтва, в розширенні простору впливу нового мистецтва. Інтереси «лівих» митців пересікаються і в зацікавленому ставленні до суміжних видів мистецтва. Для Л. Курбаса та М. Семенка таким видом мистецтва виявився кінематограф.

Значення творчих зв'язків між М. Семенком і Л. Курбасом як важливий фактор у розвитку української культури 20-х років XX століття визнають і А. Біла, і О. Ільницький. А. Біла так характеризує процес, що намітився в той час : «Поки панфутуристи шукали прихильності в лідера "Гарту" Миколи Хвильового, М. Семенко віддавав свої сили кіномистецтву, виїхавши до Одеси. Цікаво, що саме під його орудою тут, на Одеській кіностудії, вийшов фільм, присвячений Т. Шевченкові, – колишня деструкція іконного "батька Тараса" не зменшила значення Шевченка для мільйонів українців, на що Семенко мусив зважати» [28, с. 16]. Як відомо, на Одеській кіностудії М. Семенко працював редактором і головним редактором, досить серйозно намагаючись «зануритися» в кінематографічний процес. Підтвердженням цього послуговує не лише той факт, що він запустив у виробництво фільм, присвячений Шевченкові, а й низка інших, серед яких виокремимо два : запрошення на кіностудію – в якості режисера – Л. Курбаса та намагання залучити до співпраці молодих, талановитих письменників, зокрема, Ю. Яновського, М. Бажана та Г. Шкурупія задля написання кіносценаріїв.

О. Ільницький, посилаючись на позицію М. Семенка, зазначає, що він відносив Л. Курбаса до «заслужених спеців» з індустрії кіно та протиставляв його «дилетантам-попутчикам». За підтримкою М. Семенка, протягом 1924 року Лесем Курбасом було знято кілька фільмів, зокрема, «Вендетта», «Макдональд», «Арсенальці» та «Сон Товстопузенка». В цей же час, як зазначає О. Ільницький,

сам Семенко працював над кіносценаріями за мотивами двох, надзвичайно різних літературних першоджерел, а саме : «Чорна рада» (за романом П. Куліша) та «Небіж Рамо» (за твором О. де Бальзака). Наразі, ці задумки М. Семенка реалізовані не були.

Слід зазначити, що становлення українського кінематографу відбувалося у гострих дискусіях. З посиланням на «Протокол засідання ВУСКК (Нової генерації) в справі кіно 10.XII.1929» та на документи 1930 року О. Ільницький реконструює позицію футуристів, які докоряли Амвросію Бучмі (1891–1957) та іншим членам ВУСККу (Всеукраїнська спілка комуністичної культури – С. Х.) за консерватизм в українському кінематографі [149, с. 252]. Якщо згадати, що перший в історії людства фільм був показаний у 1895 році, то виникає цілком доречне запитання : коли ж це А. Бучма встиг стати консерватором?

Наприкінці 20-х років М. Семенко та Л. Курбас припинили співпрацю з кінематографістами та повернулися до поетичної та театральної творчості. Не зважаючи на те, що кінематограф не посів принципово важливого місця в творчій біографії М. Семенка, він сприяв розширенню лав українських футуристів за рахунок більш активної співпраці з представниками інших творчих професій. На цей аспект в історії футуризму цілком слушно звертає увагу О. Ільницький : «Футуристична література творилася в контексті багатьох мистецтв. Досить згадати, що двоє з трьох співзасновників футуризму були художниками (Василь Семенко і Павло Ковжун). Згодом рух підтримали в театрі (Марко Терещенко, Лесь Курбас) та кіно (Олександр Довженко)» [149, с. 354]. О. Ільницький зосереджує увагу ще на низці імен – В. Татлін, В. Меллер, Д. Сотник, А. Петрицький, – які були молодими живописцями, фотографами, сценографами, котрі підтримували футуристів і активно з ними співпрацювали. На нашу думку, проблема видів мистецтва та творчий потенціал їх синтезу є потужним зрізом теорії українського футуризму, що потребує подальшої розробки.

Третім засадничим принципом, який виокремлюється в процесі розгляду теоретичної концепції О. Ільницького, є «естетика і поетика». Зазначимо, що, по-перше, дослідник має рацію, коли виокремлює проблему естетики та поетики як наріжну в контексті творчості футуристів, а по-друге, має певну сміливість, намагаючись сформулювати естетичні орієнтації як кожного конкретного футуриста, так і руху в цілому. Відтак, паралельно з аналізом політичної чи ідеологічної сутності футуризму, О. Ільницький спробував сконцентрувати увагу не на художньо-емоційній сутності творчих шукань митців, а на почуттєвій виразності (чи її відсутності) футуристичних творів.

Повністю підтримуючи доцільність звернення до естетики українського футуризму, все ж зазначимо, що О. Ільницький навіть стисло не представив власного розуміння та трактування естетики, що було б надзвичайно важливим, оскільки він розглядає естетичні уподобання футуристів, що сформувалися на початку минулого століття та повинні аналізуватися відповідно до рівня розвитку тогочасної естетичної науки. Теоретична ж доля естетики склалася таким чином, що сучасний зміст цієї науки не завжди співпадає з тим, що вкладали в неї сто років тому. Певну компенсаційну функцію в означеній ситуації виконують естетико-мистецтвознавчі роздуми Олександра Потебні (1835–1891), до ідей якого звертається О. Ільницький.

Слід зазначити, що різні аспекти наукових інтересів О. Потебні постійно привертають увагу фахівців. Якщо сконцентруватися на доробку українських науковців, то лише за останні роки вийшли друком роботи Я. Голобородька, Л. Грицик, Н. Рожанської, В. Франчука та ін.. Слід визнати, що проблематика цих робіт досить строката : від просвітницько-пропагандистського обрису О. Потебні, який повинен привернути увагу сучасного молодого дослідника, до достатньо ґрунтовного представлення створеної ним психологічної школи з наголосом на постаті Д. Овсянико-Куликовського, – послідовника О. Потебні й яскравого представника порівняльного літературознавства. Незалежно від спрямованості робіт, які вийшли друком протягом 2000–2008 років, сам факт

присутності як постаті, так і ідей цього видатного харків'янина, актуалізує теоретичне підґрунтя позиції О. Ільницького.

Окремий зріз досліджень стосується естетико-мистецтвознавчих ідей О. Потебні. Після ґрунтовних публікацій відомого українського естетика Івана Іваньо (1931–1982), об'єднаних у російськомовній монографії «Очерк развития эстетической мысли Украины» (1981) [145], аналіз харківської естетичної школи від О. Потебні до Д. Овсянико-Куликовського та Г. Хоткевича представлений у дослідженнях Л. Левчук [223] і М. Шашок [449]. Значний інтерес, на нашу думку, містять і статті Л. Дабло, в яких реконструйовано життєво-творчий шлях Д. Овсянико-Куликовського, зокрема, «Розвиток теоретичних ідей О. О. Потебні в науковій діяльності Д. М. Овсянико-Куликовського» (2012) [102]. Відтак, у даному контексті позиція О. Ільницького – в разі дослідницької потреби – може бути порівняна з точкою зору представників материкової гуманістики.

Визначаючи естетику та поетику серед засадничих принципів концепції О. Ільницького, необхідно, водночас, підкреслити, що він не проводить чіткого розмежування між естетичною та мистецтвознавчою проблематикою. Внаслідок цього, в розділі «Естетика і поетика» в монографії «Український футуризм (1914–1930)» об'єктом теоретичної уваги дослідника виступають такі проблеми, як проблема експериментування та похідний від неї феномен новизни. Експеримент, на думку футуристів, є ознакою «лівої» позиції митця і саме ця – досить дискусійна теза – розглядається в контексті естетичної проблематики [149, с. 251–252]. Лише дотичними до естетики слід вважати і проблему прогресу в мистецтві, яка також, – згідно позиції О. Ільницького, – є привілеєм естетичної теорії, і проблему можливості заміни натхнення «інженерними» чи «адміністративними» «здатностями».

На нашу думку, власне естетичний «присмак» – серед мистецтвознавчої проблематики, якою опікується канадський літературознавець, – є аналіз способів пізнання навколишньої дійсності, на яких наполягав О. Потебня, а саме : емоційно-поетичний і практичний (науковий). Позитивне ставлення до

позиції О. Потебні подається О. Ільницьким із посиланням на роздуми О. Полторацького, котрий, як вже зазначалося, «озвучував» теоретичні уподобання українських футуристів : «Полторацький, як і формалісти загалом, вважав працю Олександра Потебні вигідним тлом для власних ідей. Один із основних його доказів починався цитатою з “Думки й мови” (“Мысли и язика”) Потебні (1862) : “ …символізм мови, очевидно, можна назвати її поетичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми видається за прозовість слова ... Питання про зміну внутрішньої форми слова тотожне до питання про відношення мови до поезії та прози, себто до літературної форми взагалі”» [149, с. 253].

Інтерпретуючи точку зору О. Полторацького, яка була оприлюднена в 1930 році, О. Ільницький цілком справедливо трансформує її в більш широкий контекст, а саме : в проблему образності («образовість» – термін, яким користується О. Ільницький – С. Х.) мистецтва, яка, безперечно, є, з одного боку, естетичною проблемою, а з іншого, – дозволяє О. Ільницькому показати розбіжності в позиціях О. Потебні та українських футуристів.

О. Потебня вважав, що образність є тим компонентом естетико-художньої сутності мистецтва, яка «позначає поетичну мову». Така постановка питання відкривала досить перспективний шлях до з’ясування як сутності, так і меж співвіднесеності наріжних естетичних понять : образність, художність, поетичність. Наразі, основну тезу О. Потебні, за свідченням О. Полторацького, не поділяли футуристи, котрі були переконані, що «поетичність не є неодмінною ознакою художньої мови». Як наслідок такої орієнтації, естетика українських футуристів починає спиратися на «репортажність», на «розмовний стиль», які оцінюються як «протиотрута» «модернізму, символізму та неокласицизму».

Іншим аспектом «естетичних шукань» футуристів є, на думку О. Ільницького, «насичення» їх прози та поезії «грубуватістю», «дотепністю», «сарказмом», «скептицизмом», «нешанобливістю» та ін.. Така спрямованість естетичних ідей – з наголосом на структурних елементах категорії «комічне» – приходить на зміну «ліризму» та «сентименталізму». На нашу думку, предметом

самостійного аналізу може бути теза О. Ільницького щодо «переростання» формалізму на гру. Остання ж стає компонентом, що «позначає» рух футуристичної естетики.

Підсумовуючи матеріал цього підрозділу, слід визнати, що, зробивши футуризм об'єктом теоретичного аналізу, українські науковці намагаються всебічно його розглянути, поступово відтворюючи багатошаровість означеного художнього явища. Водночас, й до сьогодні залишаються нез'ясованими окремі питання та положення, що не мають однозначної інтерпретації. В логіку дослідницької роботи українських гуманітаріїв органічно «вписується» монографія О. Ільницького, яка є ґрунтовним, теоретично вагомим напрацюванням, що поглиблює зв'язки між материковою та діаспорною гілками сучасного гуманітарного знання. Не дивлячись на те, що частина його тверджень може викликати заперечення, робота в цілому є важливим внеском у «розбудову» наших знань як про історію, теорію та естетичну орієнтацію українського футуризму, так і про творчий потенціал теоретичних ідей самого М. Семенка.

1. 3 Специфіка культурологічного аналізу футуризму : до постановки проблеми

Матеріал, представлений у двох попередніх підрозділах першого розділу дисертаційного дослідження – особливості становлення та розвитку футуризму та аналіз стану сучасних теоретичних досліджень цього мистецького напрямку, – показав перевагу літературознавчого підходу в процесі висвітлення як історії, так і теорії «української моделі футуризму».

Підтримуючи та загалом позитивно оцінюючи напрацювання літературознавців, слід визнати, що чимало важливого щодо феномену футуризму залишилося поза їх увагою, адже жодна складова гуманістики – в

контексті нашого аналізу це літературознавство – не здатна відтворити його цілісно. Внаслідок цього, поза увагою науковців залишаються виявлення естетичної природи футуристичного твору, порівняльний аналіз естетико-художніх засобів втілення футуризму в різні види мистецтва, проблеми мотивації творчості, специфіка творчого процесу, морально-етичний зріз вчинків і поведінки «футуристичного товариства» та ін.. А це означає, що до вивчення футуризму та відтворення його історії повинна бути залучена ціла низка гуманітарних наук, на перетині яких формується культурологія, засадничі принципи якої, трансформовані в дослідження гуманітарних проблем, що окреслилися протягом першої половини минулого століття, дозволять відновити логіку їх розвитку, виявити поки що нез'ясовані мотиви та стимули тих чи інших творчих або організаційних рішень, і – на нашу думку, – це чи не найважливіше – персоналізувати історико-культурні процеси.

В контексті означеного, проблема, заявлена в цьому підрозділі, представляється актуальною з кількох причин : культурологія – нова складова в структурі сучасного гуманітарного знання, – потребує як постійного розширення чи вдосконалення власних теоретичних можливостей, так і обґрунтування дослідницького потенціалу та перспектив отримання нового наукового знання саме в процесі культурологічного аналізу.

На нашу думку, усвідомлення специфічності та складності здійснення культурологічного аналізу дає найбільш поширене в офіційно-довідковій літературі визначення поняття «культура» – від лат. cultura – оброблення, виховання, освіта, розвиток, шанування – це історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил, здібностей людини, виражений у типах і формах організації життя та діяльності людей, а також у створенні ними матеріальних і духовних цінностей, самий зміст якого (поняття «культура» – С. Х.) передбачає та стимулює різноманітність аспектів теоретичних спрямувань.

Слід наголосити, що культурологія, знаходячись у процесі становлення, повинна чітко та послідовно «відпрацьовувати» понятійно-категоріальний

апарат, адже поки що він – значною мірою – формується шляхом «запозичення» з інших сфер гуманітарного знання. Відтак, слід визнати, що часом спостерігається цілком успішний процес певних трансформацій цих «запозичених» понять, але їх – подекуди дещо штучне – культурологічне «забарвлення» не знімає проблеми як такої.

Для культурології як науки, проблема чіткості та теоретичної адекватності понятійно-категоріального апарату вкрай важлива. Вона набуває особливого значення в процесі дослідження футуризму, оскільки і М. Семенко, і його літературне оточення намагалися сформувати власну систему понять, які відбивали б ті експериментальні пошуки, що складали сутність їх творчої діяльності. Передбачалося, що – в перспективі – всі види мистецтва, а не лише поезія чи проза, будуть користуватися поняттями «кверо-футуризм», «панфутуризм», «фактура», «деструкція», «конструкція», «стремління», «синтез» та ін.. У подальших розділах дисертації в процесі аналізу конкретних теоретичних проблем ми намагатимемося показати, як «вводилися» до ужитку та як «працювали» означені поняття. Зараз же вважаємо за необхідне лише зафіксувати цю тезу, підкресливши складність «діалогу», що повинен сформуватися між сучасним науковцем і теоретиком, так би мовити, футуристичного зразка 20–30-х років минулого століття.

Не слід оминати увагою і той факт, що підґрунтям культурології виступає історія культури, в процесі розвитку якої особливої ваги набували такі феномени, як «пізнання», «опанування знанням», «застосування знання», «відкриття нового», «накопичення досвіду», «передача досвіду», «закріплення традицій», що – тим чи іншим чином – було спрямовано на людину, на становлення її «форми та змісту». Саме цей «аспект культури» і – відповідно – «аспект вимог» до культурологічного аналізу представлений у спробі українського філософа Л. Губерського з’єднати такі похідні культури, як «культуротворча сутність людини» та «людинотворча сутність культури» [98]. Слід визнати, що своєрідне «відбиття» позиції Л. Губерського – в якості певної

методологічної настанови – «прочитується» в роздумах цілої низки українських культурологів, а саме : Ю. Афанасьєва, М. Бровка, В. Герасимчук, О. Жорнової, В. Леонтьєвої, В. Федя. При цьому необхідно підкреслити, що справа полягає не в наслідуванні чи копіюванні позиції Л. Губерського, а в тій атмосфері «людинознавчої» орієнтації історії української культури, закладеної ще Григорієм Сковородою (1722–1794), яка яскраво відбивається в сучасній культурології.

Як реалізація цієї традиції, переважна більшість науковців тяжіє до персоналізації матеріалу, висуваючи на перші ролі індивіда та його індивідуальний – особистісний – внесок у процес культуротворення. Саме такою ідеєю просякнуті дослідження і тих науковців, які працюють з історією української культури – І. Бондаревська, І. Вернудіна, Л. Довга, С. Жадан, Н. Кривда, І. Сацик, С. Тримбач, В. Черепанин, М. Шашок, – і тих, об'єктом теоретичного інтересу котрих є, переважно, європейська культура – Є. Буцикіна, Н. Жукова, Н. Легка, Г. Миленька, О. Оніщенко, О. Поліщук.

Слід зазначити, що незалежно від того, хто потрапляє в простір наукових інтересів дослідників – І. Гізель, І. Котляревський, І. Франко, С. Балей, В. Винниченко, М. Зеров, М. Бойчук, І. Труш, М. Вороний, М. Семенко, Г. Хоткевич, О. Довженко чи Г.-Е. Лессінг, Т. Ґотьє, О. Уайльд, Т. Манн, С. Цвейг, Ж. Батай, Ж. Сарамаго, А. Гавальда, Д. Фонкінос, П. Коельо – принцип персоналізації, що передбачає «…отримання суб'єктом загальнолюдських суспільно-значимих, індивідуально-неповторних ознак і якостей, що дозволяють оригінально виконувати певну соціальну роль, творчо будувати спілкування з іншими людьми, активно впливати на їх сприймання й оцінки власної особистості та діяльності» [290], вимагає від науковця як детальної «реконструкції» індивіда, котрий є об'єктом аналізу, так і конкретного історичного часу, що співпадає з його життям і творчістю. Завдяки цьому, в контекст загальних історико-культурних обрисів поступово «вписуються» портрети конкретних людей, їх долі, мрії, бажання, радість або страждання,

перемоги та поразки : зрештою, «культурний простір» набуває рис особистісного «творення». Невипадково, що саме в межах культурології сформувалося таке ємке поняття як «культуротворчість», потенціал якого для сучасної гуманістики науковці лише починають усвідомлювати.

Позитивної оцінки та підтримки заслуговує намагання сучасних, передусім, російських філософів і культурологів – А. Бистрова, І. Гуткіна, С. Іконнікова, Є. Клюєва – узагальнити, систематизувати напрацьовані поняття, визначити їх взаємопідпорядкованість, виявити зміст, об'єм і окреслити співвідношення між поняттями та категоріями. На межі XX–XXI століття найбільш виразно та переконливо – мається на увазі формально-логічний аспект – в якості культурологічної функціонує категорія «культурний простір», – змістовна «наповненість» якої дозволяє об'єднати і людинотворчість, і персоналізацію, і культуротворчість.

На нашу думку, поняття «персоналізація» – важливий аспект такої складної категорії як «культурний простір» – набуває нових рис і ознак. Цю тезу підтверджує той факт, що феномен персоналізації став предметом серйозної зацікавленості з боку тих, передусім, європейських науковців, які аналізують добу постмодернізму. В логіці аналізу специфіки культурологічного підходу наголосимо на точці зору відомого французького філософа та соціолога Жіля Ліповецькі, в роботах якого індивід постмодерністської доби представлений як такий, що має потребу пережити сильні почуття, але оскільки процес персоналізації «вписаний» у ціннісне середовище постіндустріального суспільства, «персона» набуває зовсім іншого змісту. Ж. Ліповецькі досить своєрідно використовує семантичне поле французької мови і показує, що термін «persona» має у франкомовному середовищі ще й значення «ніхто» та «ніщо». Висновок Ж. Ліповецькі полягає в тому, що сучасний індивід не стільки персоналізується завдяки творчому потенціалу чи яскравій особистісній меті, не стільки переживає «сильні почуття», скільки «розплачується «неврозом ізоляції» чи «автоматизованим конформізмом».

Під впливом міфологізму, який має, так би мовити, психоаналітичний присмак, французький теоретик реанімує феномен Нарциса, трансформуючи його в добу постмодернізму. Нарцис, на думку Ж. Ліповецькі, формується «в атмосфері фривольної апатії, незважаючи на драматичні реалії, які широко пропагуються і коментуються в ЗМІ. Виникає “танатократія”, множаться екологічні катастрофи, не породжуючи при цьому трагічного відчуття “кінця світу”» [227, с. 82]. Якщо Нарцис і «шукає власну ідентичність», то цей процес стосується його «власного тіла».

У своїй монографії Ж. Ліповецькі оперує поняттям «Homo psychologicus» – людина, котра опікується сама собою. В контексті такого розуміння персоналізації, на перший план висувається «мистецтво спокуси», яке, за ствердженням Ж. Ліповецькі, наскрізно «пронизує» постмодерністську реальність, що формується за допомогою політики, виробництва, освіти, приватного життя, сексуальних уподобань, моди та ін.. Найвиразнішим проявом «мистецтва спокуси» виступає мода, яка уніфікує людей, «розчиняючи» їх власні особистісні смаки й уподобання.

Нова модель персоналізації, запропонована Ж. Ліповецькі, фіксує специфічний морально-психологічний простір, а саме : спустошеність, стереотипність думок і почуттів, байдужість, які є типовими для сучасної людини. Незалежно від того, як оцінюється позиція Ж. Ліповецькі, – не всі науковці приймають властиву йому метафоричну форму викладу матеріалу – сам факт перегляду традиційних, сталих констант персоналізації видається нам симптоматичним і таким, що потребуватиме подальшого теоретичного осмислення. Оскільки феномен персоналізації набуває на початку XXI століття ознак транскультурності, принципово важливим для подальшого розвитку культурології потрібно окреслити той зміст, об’єм, так би мовити, внутрішню насиченість, яку персоналізація несла в собі на початку минулого століття.

Співставляючи ці два «культурні простори» – добу становлення футуризму та добу постмодернізму – доводиться констатувати, що «persona» змінює

позитив на негатив, адже ані сам Семенко, ані його найближчі прихильники ніколи не страждали неврозами, не деперсоналізувалися, не були «ніким», не піддавалися «спокусі». Вони всі мали чітку – важливу саме для них мету, – жили «сильними почуттями», переважна більшість з них сповідувала аскетизм. Вони – у цьому їм слід віддати належне – всіма силами «тягнули українців до світлого майбутнього» : в тому, що їх знищили «на злеті», їх провини немає. Наукові розвідки Ж. Ліповецькі заслуговують на підтримку, оскільки стимулюють до сприймання персоналізації саме як культурологічної проблеми, яка може мати – у випадку її об'єктивного, загальнотеоретичного «відпрацювання» – значний потенціал для сучасної гуманістики в цілому.

На нашу думку, передусім, завдяки культурології наприкінці минулого століття до теоретичного ужитку повернувся і був високо оцінений українськими гуманітаріями біографічний метод, обґрунтований визначним французьким письменником, критиком і літературознавцем Шарлєм Огюстеном Сент-Бьовом (1804–1869). Зазначимо, що завдяки науковим розвідкам О. Валевського, Л. Дабло, Т. Добіної, Т. Ємельянової, В. Менжуліна, О. Оніщенко, О. Пашкової, О. Попович, Ю. Сабадаш, І. Сацика, К. Семенюк, С. Тримбача, М. Шашок саме філософсько-культурологічний, а не літературознавчий, потенціал біографічного методу представлений у сучасній українській гуманістиці найбільш виразно. В теоретичному ж аспекті наголос на культурологічному, а – точніше – культурознавчому зрізі біографічного методу, який почав послідовно виявлятися в дослідженнях останнього десятиліття, призвів до об'ємнішої та ґрунтовнішої інтерпретації як самого біографічного методу, так і потенціалу культурологічного підходу. Саме це яскраво підтверджують дослідження означених нами авторів, серед яких представлені як загальнотеоретичні розміркування з приводу потенціалу біографічного методу, так і індивідуалізовані приклади його практичного застосування в процесі аналізу життя та творчості таких непересічних особистостей, як О. Довженко, М. Зеров, В. Кандинський, О. Кобилянська, Б. Лятошинський, Д. Овсянико-

Куликовський, М. Примаченко, М. Реріх, Г. Хоткевич, прізвища яких ми свідомо подаємо в алфавітному порядку. Слід закцентувати, що життя та творчість переважної більшості зазначених персоналій, з одного боку, опрацьовані науковцями з урахуванням вимог біографічного методу, а з іншого, належать першій половині ХХ століття і – цілком закономірно – не лише впливають на наші власні наукові розвідки, а й підсилюють як їх об'єктивність, так і правомочність і достовірність зроблених висновків.

Як відомо, обґрунтовуючи засади біографічного методу, Ш.-О. Сент-Бьов значну увагу приділяв епістолярній спадщині письменників і митців, адже в середині XIX століття листування виступало важливою складовою життєдіяльності людей, специфічним засобом комунікації та передачі інформації. Очевидно, що для відновлення всіх процесів, які супроводжували розвиток української культури протягом усієї її історії, листування виступає тим потужним джерелом, яке здатне і персоналізувати історію, і виконати людинотворчу функцію. Це добре розуміють українські гуманітарії, докладаючи значних зусиль як задля збереження епістолярної спадщини видатних діячів української культури, так і задля поглиблення нашого розуміння історико-культурних процесів, які відбувалися на теренах національного культуротворення. Передусім, слід звернути увагу на два видання : 1. «Я так поріднився з тобою…» – листи Михайла Коцюбинського до дружини [188] та «Довженко без гриму» – листи, спогади, архівні знахідки, що в принципово новому ракурсі «персоналізують» видатного кінорежисера [121].

Обидві публікації, на наше глибоке переконання, заслуговують на широку популяризацію, обговорення та включення в значно більш широкий культурний контекст, ніж сфера літературознавства та кінознавства, адже – окрім усього – вони виступають яскравим прикладом продуктивності міжнаукової методології, на якій «будується» культурологія. На сучасному етапі розвитку української гуманістики прикладом найбільш цілісного представлення теоретичного потенціалу різних складових біографічного методу може слугувати монографія

О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію : європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (2017) [269], на сторінках якої відтворено листування В. Ван Гога, Е. Золя, бр. Гонкур, Гі де Мопассана, Ф. Ніцше, З. Фрейда, М. Равеля, П. Елюара, бр. Манн, Ф. Кафки, завдяки якому творчо-інтелектуальна атмосфера межі XIX–XX століть сприймається та відчувається нами – сучасниками XXI століття – більш олюднено, ніж це здатні зробити інші джерела. Те, як О. Оніщенко реконструювала – завдяки епістолярній спадщині – складний історичний відрізок часу, переконливо підтверджує значення такої складової біографічного методу, як епістолярій. Водночас, монографію О. Оніщенко можна беззастережно назвати культурологічним дослідженням, оскільки вона спирається саме на засади культурологічного аналізу, продуктивно використовуючи міжнауковість, діалогізм, персоналізацію в якості основних чинників, які підтверджують самодостатність і самоцінність культурологічного аналізу.

Ще одним позитивним наслідком дослідницького процесу, що характерний для сучасної української гуманістики, виступила дискусія щодо розширення понятійно-категоріального апарату культурології та його оновлення, коли мова йде про біографічний метод. Так, низка авторів намагається закріпити в дослідницькому просторі культурології поняття «культуротворець», «культуротворче буття» та ввести до теоретичного ужитку – окрім поняття «біографічний метод» – його авторські модифікації, а саме : «біографізм», «біографіка», «біографічний підхід», «антибіографізм», «псевдобіографізм». Подібна увага до понятійно-категоріального забезпечення культурологічних досліджень є, безперечно, позитивним аспектом культурології, оскільки дозволяє їй позбутися описовості та перетворитися, за визначенням Ф. Ніцше, на «строгу науку».

Окреслюючи теоретичні засади культурологічного підходу, необхідно звернути увагу на той факт, що серед українських науковців, прізвища котрих – як правило – присутні в роботах, причетних до культурології, знаходяться не

лише «чисті» культурологи, а й представники різних сфер гуманітарного знання : філософи, естетики, мистецтвознавці, етики, історики, педагоги. Всі вони – сукупно з проблематикою їх наук – виявляються, так би мовити, доречними та органічними в просторі культурологічних досліджень. Ця особливість формування культурології, з одного боку, актуалізувала виявлення тих наук, з якими вона взаємодіє, а з іншого, – трансформувала в площину широкого наукового інтересу «міжнауковість» в якості однієї з теоретичних засад культурології.

Щодо виявлення тих наук, з якими взаємодіє культурологія, то їх перелік найприскіпливіше відтворив український філософ М. Бровко в статті «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), показавши доцільність як «процесу деталізації, поглиблення вивчення культури» – тобто, її диференціації, так і «процес інтеграції знань про культуру» [42, с. 97].

М. Бровко має рацію, коли підкреслює значення різного роду знання для збагачення «предметних параметрів» культурології. Хоча його стаття має на меті відобразити місце культурології в системі гуманітарного знання, науковець визнає, що культура стає предметом вивчення і науками, що є «дистанційованими від системи культурологічного знання – математика, кібернетика, теорія управління, соціологія, психологія, історія, археологія, етнографія, демографія, семантика, семіотика, теорія інформаційних систем, синергетика тощо» [42, с. 97].

Слід зазначити, що на сторінках статті, «дешифруючи» процес взаємодії гуманітарних наук, які «збагачують» культурологію, їх перелік поступово збільшується за рахунок філософії та теології. При цьому, М. Бровко визнає, що «предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» [42, с. 99].

Хоча ця загальна теза не викликає жодних заперечень, на нашу думку, аналізуючи «міжнауковість» культурології, слід особливий наголос робити на таких гуманітарних науках, як естетика, мистецтвознавство, етика – науках, що – значною мірою – і «забезпечують» культурології її людинознавчий характер, її здатність сприяти культуротворенню.

Проблема «міжнауковості», що постала достатньо гостро в процесі виявлення специфіки культурології як гуманітарної науки, тією чи іншою мірою була присутня в українському дослідницькому просторі, так би мовити, в «до-культурологічні часи», але носила досить специфічний характер осмислення. Ілюстрацією цієї нашої тези може слугувати низка статей філософа та естетика В. Чернеця, які вийшли друком протягом 1999–2003 років. В. Чернець, відштовхуючись від естетики, розглянув зв'язок цієї науки з філософією, етикою та мистецтвознавством, використавши висновки проведеного аналізу, представленого трьома статтями, в завершальній публікації цього теоретичного циклу, а саме : «Естетика та психологія : проблеми співвідношення та взаємодії» (2003) [442].

На сторінках означеної статті досить переконливо відтворені, по-перше, теоретичні «блоки», де перетинаються інтереси цих двох наук, а по-друге, окреслено низку понять, які – формально – належать психології, але виявляють свій потенціал і в контексті аналізу естетичної проблематики. Задля прикладу В. Чернець виокремлює проблему «психології сценічного мистецтва» і показує, як «психологія творчості» переходить в «естетику творчості», породжуючи естетичне переживання та сприяючи формуванню естетичного почуття [453, с. 7].

Ми далекі від думки, що аналізуючи історію українського футуризму, на тлі якої нами «вибудовується» непересічна постать М. Семенка, треба залучати всі ті науки, що існують у переліку В. Чернеця чи М. Бровка. Наразі, ми переконані в іншому : обмеживши літературознавством або мистецтвознавством сучасній гуманістиці не досягти цілісного відтворення складного, суперечливого і вкрай,

так би мовити, нестабільного періоду 10–30-х років минулого століття. В різних підрозділах нашого дисертаційного дослідження ми спробуємо показати значення конкретних складових культурології в опануванні всього матеріалу, так чи інакше пов’язаного з історією футуризму.

Слід визнати, що саме активний розвиток культурологічного знання реанімував інтерес українських гуманітаріїв до низки проблем, які певний час залишалися на теоретичних маргінесах. Показовими в означеному аспекті є матеріали круглого столу «Естетика в Україні : сьогодення і майбутнє», який був організований часописом «Філософська думка» в 2009 році [125]. Наголосимо, що проблеми, підняті протягом роботи круглого столу, проаналізовані та позитивно оцінені як у монографії О. Оніщенко [269, с. 7–12], так і в публікаціях інших науковців.

Учасниками означеного «круглого столу» були і провідні українські естетики, і ті, хто – окрім естетики – працює на теренах культурології, маючи як викладацький, так і теоретичний досвід опрацювання наріжних проблем цієї науки. Численні посилання на матеріали цього «круглого столу», що з’являються, як ми вже зазначили, в публікаціях після 2009 року, показують, що його учасники торкнулися дійсно важливих питань, які – відповідно до теоретичного завдання данного підрозділу дисертації – полягають у такому :

1. Враховуючи, що культурологія активно взаємодіє з іншими гуманітарними науками, було наголошено на проблемі термінологічної чіткості та адекватності визначення процесу взаємодії наук. Означено, що в сучасній українській гуманістиці – як тотожні – використовуються поняття «міжнауковий», «міждисциплінарний» і «міжпредметний». При цьому, кожне з понять достатньо переконливо аргументується як єдино об’єктивне. Хоча «круглий стіл» і не виносить остаточний «вирок», все ж фокусування уваги на необхідності уніфікації термінології, якою користується сучасна культурологія, є вкрай важливим.

2. Проблема активної взаємодії культурології з низкою суміжних наук, спонукала учасників «круглого столу» до означення більш широкого теоретичного простору, а саме : чи можуть сьогодні існувати «чисті» гуманітарні науки? Практично всі, хто брав участь в обговоренні цієї проблеми, визнали проблематичність самого феномену «чиста» наука в сучасних умовах. Водночас, актуальною постає дилема : «взаємодія – вплив». У процесі подальшого розвитку культурології означена дилема, на нашу думку, матиме принципове значення, оскільки вже в роботі «круглого столу» одна з учасниць висунула досить суперечливу ідею щодо можливості існування «культурологічної естетики».

3. Вважаючи подібну конструкцію (культурологічна естетика – С. Х.) абсолютно штучною, слід загострити увагу на тому, що в межах культурологічного знання необхідно, по-перше, чітко розрізняти феномени «вплив», який, наприклад, може мати естетика – класична гуманітарна наука з багатовіковими традиціями розвитку – на культурологію, та «взаємодія» – спільне дослідження якоїсь проблеми – дотичної до обох наук, а по-друге, міжнауковість культурології – важлива теоретична засада культурологічного підходу – не повинна зводитися до механічного поєднання двох або трьох гуманітарних наук, що розглядаються як дотичні в логіці історико-культурного руху.

Існування культурології на засадах «взаємодії» різних наук, передбачає – на цьому аспекті слід наголосити окремо – використання конкретних напрацювань тієї чи іншої гуманітарної або природничої науки в процесі концептуалізації та дослідженні складних, багатошарових проблем, зміст яких є органічним для різних сфер знання. Своєрідне підтвердження нашої тези ми знаходимо на сторінках монографії О. Оніщенко в процесі аналізу нею сутності епістолярію, трансформованої в загальний контекст проблеми художньої творчості. Власну позицію О. Оніщенко обґрунтовує, відпрацьовуючи структурні елементи такого «ланцюга» : «творчість – біографізм – епістолярій». На думку О. Оніщенко,

творчість – у загальнотеоретичному плані – це сукупність низки ознак, серед яких вона виокремлює такі : «1. Наявність суб'єкта творчої діяльності; 2. Цілеспрямована діяльність означеного суб'єкта; 3. Створення принципово нового, що вирізняється оригінальністю та неповторністю; 4. Суспільно-історична унікальність створеного» [269, с. 20–21]. Для кожного фахівця, чиї наукові інтереси дотичні до проблеми творчості, зрозуміло, що задля дослідницької реалізації означеної проблеми «у загальнотеоретичному плані» до аналізу слід долучати і психологію, і філософію, і естетику, і мистецтвознавство, і етику. Саме в такому контексті першу роль починає «грати» культурологія, яка здатна «проанатомувати» сутність художньої творчості на перетині всіх цих наук, досягнувши – врешті решт – найбільш цілісних і об'єктивних відповідей на висунуті питання.

На нашу думку, задля конкретизації різних аспектів культурологічного аналізу, доцільно оперувати такою теоретичною конструкцією, як «проблемна площина». Вочевидь, що саме в ній концентрується проблема чи блок проблем, які повинні аналізуватися з використанням потенціалу різних наук, забезпечуючи в логіці дослідницького процесу їх органічну, а не механічну, взаємодію : «проблемна площина» значно виразніше демонструє сутність і міжнауковості, і біографічного методу, і персоналізації, і динаміки формування нових понять, дотичних до вимог культурологічного аналізу. В межах цього підрозділу означена теза аргументована українським авангардним рухом, окремі епізоди з історії якого використані як фактологічний матеріал.

Слід підкреслити, що, зосереджуючи увагу на українському авангардному русі в якості «проблемної площини», на перший план доцільно висунути проблему формування нових понять, серед яких виокремимо поняття «кінообразність», оцінюючи його як такий естетико-художній «подразник», що дозволяє сучасному науковцю наблизитися до об'єктивної інтерпретації проблеми художньої творчості в тих моделях, які визнавалися засновниками та учасниками авангардистського руху. Як предмет теоретичного аналізу,

означений естетико-художній «подразник» може розглядатися і мистецтвознавцями, і естетиками, і психологами, і істориками культури : взаємодоповнення дослідницьких напрацювань цих наук забезпечує цілісне розуміння творчості та відтворення логіки творчого процесу, яким «керувалися» представники різних авангардних напрямів і шкіл.

Як вже зазначалось на сторінках нашого дисертаційного дослідження, в сучасній українській гуманістиці присутні два поняття – «авангардний» (як тотожний йому, вживається термін «авангардистський» – С. Х.) та «модерний», – якими позначаються ті новації, що переживала національна культура на початку минулого століття. Окремі митці – М. Семенко, Ґ. Шкурупій – принципово атрибутували себе в якості авангардистів. Проблема чіткості термінологічного означення суперечливих процесів, що мали місце протягом перших трьох десятиліть XX століття, – тією чи іншою мірою – присутня у більшості робіт, автори яких аналізують відповідний період в історії української культури, і ще раз підтверджують заявлену тезу щодо необхідності як подальшого опрацювання понятійно-категоріального забезпечення культурологічних досліджень, так і формально-логічної уніфікації вже опрацьованих понять.

Український авангардний рух – потужне явище національного культуротворення 10–30-х років минулого століття – достатньо активно вивчається протягом кількох останніх десятиліть. Від поодиноких літературознавчих (С. Павличко) чи мистецтвознавчих (Д. Горбачов) розробок, авангардний рух – цей унікальний «культурний простір» – поступово перетворився на феномен «проблемної площини», в реконструкції якої задіяні представники більшості гуманітарних наук.

Водночас, «культурний простір» виявився дійсно «проблемним» і потребує подальшої дослідницької роботи, зокрема, стосовно – «образу» – важливої структурної ознаки як мистецтва в цілому, так і кожного художнього твору : саме «образ», ми це показали раніше, абсолютизував К. Малевич.

Загальновідомо, що представники переважної більшості авангардистських напрямів і шкіл, розглядаючи «образ» як обов'язкову приналежність реалістичного мистецтва, намагалися його «зруйнувати» разом із послідовним запереченням методологічних засад реалізму. В контексті означеного, слід підтримати та позитивно оцінити точку зору українського кінознавця О. Пашкової, котра, аналізуючи фільми Олександра Довженка (1894–1956) в контексті авангардних течій 20-х років, оперує поняттям «кінообразність», роблячи два надзвичайно важливих наголоси : 1. Поняття «образ» трансформується нею в поняття «образність», яке не має чітких обрисів і не асоціюється в сучасників О. Довженка – авангардистів 20-х років – з поняттям «образ», канонізованим реалістичним мистецтвом другої половині XIX століття; 2. Поняття «образність» з'єднується з конкретним видом мистецтва – у випадку з науковою розвідкою О. Пашкової – це кінематограф, хоча «образність» може виступити своєрідною константою в процесі аналізу будь-якого виду мистецтва.

Трансформація ж «образу» в «образність» дозволяє широко використовувати інші структурні ознаки мистецтва та художнього твору, зокрема, зміст, форму, стиль, символ, зображальність, «затягуючи» їх у площину «образності». Водночас, науковець має змогу активно залучати порівняльний аналіз творів одного періоду, виконаних різними митцями. Персоналізація, яку – цілком закономірно – виявить порівняльний аналіз, збагатить і деталізує уявлення щодо «образності», оскільки в кожного митця вона самобутня та творчо неповторна. На нашу думку, все це скорегує дослідницьку спрямованість щодо виявлення та опрацювання «проблемних площин».

Стосовно ж постаті О. Довженка, життя та творчість якого здавалося б надзвичайно повно опрацьовані і в радянському, і в зарубіжному, і в сучасному українському кінознавстві, феномен «проблемної площини» дозволяє О. Пашковій, виокремивши кілька його фільмів, створених у добу авангардизму, – «Ягідка кохання» (1926), «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» (1927), «Арсенал»

(1928), «Земля» (1930), – виявити принципово нові зрізи підходу до творчості видатного кінорежисера [288, с. 141].

Означене стосується, наприклад, представлення і порівняльного аналізу точок зору щодо естетико-художньої спрямованості довженківських фільмів німого періоду. О. Пашкова зазначає, що в той час, як «представники радянської кінодумки» відносили їх до революційного романтизму, визнаючи вплив на їх естетику німецького експресіонізму, дослідники з інших країн оцінювали кінопошуки режисера в зовсім іншому контексті. О. Пашкова наводить кілька точок зору : «…П. Адамс Сідней, автор статті про режисера в кінематографічному критичному словнику, відносив його творчість 20-х – початку 30-х рр.. до символізму. Ерік Род, автор “Історії кіно. Від народження до 1970 року” розглядав вплив футуризму на фільми режисера, Річард Мерам Барсам аналізував поетичний метод О. Довженка» [288, с. 141]. До зазначеного О. Пашкова додає думку кінознавців, які обмежуються поняттям «авангардність» О. Довженка, не деталізуючи його зміст за конкретним напрямком, або надзвичайно позитивно ставляться до визнання впливу конструктивізму на художнє мислення режисера. Водночас, О. Пашкова досить доречно цитує самого Довженка, котрий свій славетний фільм «Звенигора» кваліфікував лише як “прейскурант” власних можливостей у кіно» [288, с. 144].

Відтак, феномен «проблемної площини» дозволяє виявити в творчій спадщині режисера ті аспекти, що потребують подальшого опрацювання, і зосередити на них увагу.

Творчість як О. Довженка, так і більшості визнаних представників авангардизму, доречно, на нашу думку, атрибутувати як творчо-пошукову. В такому контексті поняття «образність» або «образна система», якими оперує О. Пашкова, видаються цілком слушними, адже «образ» – серед інших своїх ознак – вимагає завершеності та цілої низки чітких естетико-художніх, ідеологічних і соціально-політичних означень. Слід підтримати та позитивно оцінити і таку тезу О. Пашкової : «Пошуки О. Довженка в галузі екранної

пластики та зображальних засобів наближали його до теоретиків і практиків кіномистецтва, які в період 1910-х – 1920-х рр. приділяли особливу увагу “загальному синтезові мистецтв”» [288, с. 142]. Оскільки культурологи та мистецтвознавці фіксують близькість Довженка, принаймні, в особистісному плані як з українськими, так і російськими футуристами, то його інтерес до проблеми синтезу мистецтв є ще одним аргументом на підтримку заявленої ідеї. Відомо, що М. Семенко – автор концепції «поезомалярства», – багато плідного зробивший задля синтезу слова та кольору, протягом усього творчого життя опікувався виробленням «загального синтезу мистецтв».

Міжнауковість – наріжна ознака культурології – найбільш виразно виявляє себе саме в межах «проблемної площини», де, як нами показано, сконцентровано увагу до конкретної проблеми чи низки проблем завдяки внутрішній систематизації та узагальненню тих складових проблеми, що вже опрацьовані. Це стосується проблеми «зображального», оскільки кінознавчий аналіз раннього періоду в творчості Довженка, здійснений О. Пашковою, постійно використовує новаторський характер «зображальності» у фільмах режисера.

Наразі, категорія «зображальне» досить всебічно опрацьована українським естетиком і культурологом О. Кодьєвою, котра обґрунтувала його категоріальний статус і «залучила» естетичний аспект у «мистецтвознавчо-культурологічний» тандем. Якщо до цього додати, що О. Кодьєва трансформувала категорію «зображальне» в «різні форми втілення», які формують «види образотворчого мистецтва», у «виражальні види мистецтва» – літературу, музику та в «синтетичні» – театр, кіно, телебачення [172, с. 19], – то можна стверджувати, що теоретичне підґрунтя проблеми «зображального» опрацьоване, спираючись саме на феномен «міжнауковості».

Відштовхуючись від напрацювань В. Агеєвої, О. Пашкової, С. Тримбача, предметом самостійного аналізу повинен виступати морально-етичний зріз позиції О. Довженка часів становлення його як режисера. Так, О. Пашкова приділяє певну увагу Юрку (Юрію) Тютюннику (1891–1930) – військовому

діячу, котрий – водночас – був дотичний до літературно-кінематографічної діяльності і відомому поету та прозаїку доби «Розстріляного відродження» Майку Йогансену (1896–1937) – співавторам сценарію «Звенигора».

Важливі деталі щодо морально-етичних вимірів поведінки О. Довженка в динаміці творчого процесу представлені в безсторонніх спогадах Петра Масохи (1904–1991) – актора, котрий неодноразово знімався у О. Довженка, у тому числі і у фільмі «Іван» [121, с. 320–333] та Михайла Сидоркіна (1910–1980), котрий співпрацював з режисером у фільмі «Аероград» [121, с. 349–357].

Означені наукові напрацювання, по-перше, розширюють межі «міжнауковості» – за рахунок можливостей етики як гуманітарної науки, а по-друге, «підсилюють» значення біографічного методу, в цілому, і персоналізації як його структурної складової. На нашу думку, певна незадоволеність станом осмислення українського авангардного руху, котра присутня в сучасному науковому середовищі та яка стимулює до нових розвідок, обумовлена тим, що далеко не повністю вичерпаний потенціал міжнауковості. Присутність у дослідницькому процесі фахівців з психології та етики значно розширили б і підсилили той матеріал, що вже напрацьований в українській гуманістиці. Наше зауваження спрямоване не стільки на констатацію реального стану речей, скільки на бажання зорієнтувати науковців у певному теоретичному руслі та всіляко підтримати тих, хто виявляє інтерес до, наприклад, морально-етичної позиції митців першої половини XX століття, яка – подекуди – була вкрай суперечливою.

Сьогодні – в означеному контексті – ми можемо послатися лише на роботи українського етика В. Винник-Остапишиної, котра аналізує етичну проблематику українського модернізму. Інтерпретуючи модернізм як світоглядну парадигму, вона намагається концептуалізувати його (модернізму – С. Х.) морально-етичну проблематику. Хоча М. Семенко атрибутував себе як авангардиста і – відповідно – футуризм виступав як авангардистське починання – загальнотеоретичні засади морально-етичної позиції, виявлені в модернізмі

В. Винник-Остапишиною, можуть, на нашу думку, трансформуватися і в авангардизм, зокрема, це стосується твердження, що «найактуальнішими проблемами для етичної думки в філософії України на межі XIX–XX ст. були : предмет дослідження етики як науки, співвідношення етики та філософії, методологічні засади етики, критика емпіричних теорій моралі, проблема прогресу суспільного розвитку та оцінки перспектив людського буття, свобода волі людини» [62, с. 5]. Наразі, коли науковець деталізує ці положення стосовно представників модернізму та стверджує, що «етичний зміст модернізму становлять принципи індивідуалізму, антинормативізму, вітаїзму, опозиції оптимізму та песимізму», то стає очевидним, що моральнісний світ і Семенка, і інших футуристів багато в чому «побудований» на інших принципах, а відтак – морально-етичні шукання авангардистів потребують самостійного теоретичного аналізу.

Окрім психології та етики, міжнауковість, на яку спираються дослідження авангардизму, доцільно було б доповнити роботами істориків і юристів, які повинні не стільки констатувати факт насильницького знищення протягом 1934–1937 років переважною більшості футуристів, скільки показати, з якою жорстокістю було зруйновано те, що цивілізоване суспільство називає «правами людини».

Висновки до першого розділу

Підсумовуючи матеріал, викладений у першому розділі дисертації, доцільно зробити такі висновки :

1) реконструйовано історію становлення та розвитку італійського, російського та українського футуризму й аргументовано підстави стверджувати, що за досить короткий час цей напрям посів помітне та впливове місцев логіці руху авангардного мистецтва, що активно розвивалося від початку XX століття. При цьому, «українська модель футуризму», починаючи від 1914 року – року

заснування М. Семенком футуризму – свідомо йшла власним шляхом, враховуючи специфіку культурного простору, що склався на теренах України на межі XIX–XX століття;

2) доведено, що в якості об'єкта теоретичного аналізу футуризм – після політичної реабілітації репресованих учасників цього літературного напряму – поступово входив у дослідницький простір української гуманістики, де протягом останніх двох десятиліть досить виразно представлені роботи, автори яких займаються історією та теорією літературного, живописного та театрального футуризму. Наголошено, що існують певні наукові розвідки в сфері музики та кінематографії;

3) підкреслено, що позитивним надбанням сучасної гуманістики слід визнати формування естетичного підходу до аналізу футуризму як феномену, властивому більшості видів мистецтва. Доведено, що естетичний аналіз творчості футуристів – у дисертації в центрі уваги знаходиться М. Семенко та його найближче літературне оточення – вкрай необхідний у зв'язку з їх спробами експериментувати з потенціалом «нової людської чуттєвості», начебто здатної адаптуватися до футуристичних художньо-виражальних засобів.

4) констатовано, що обґрунтування специфіки культурологічного підходу, хоча і знаходиться в процесі становлення, все ж має помітні здобутки. Зрештою, такі засадничі принципи, як міжнауковість, біографічний метод, персоналізація, формування нового понятійно-категоріального апарату чи трансформація існуючих понять відповідно до вимог культурології, регіональний підхід поступово розкривають дослідницький потенціал культурологічного аналізу.

5) встановлено, що в логіку піднятих у першому розділі проблем органічно «вписуються» події, ситуації, шукання, якими позначений український авангардний рух. Зафіксовано, що футуристи – частина цього руху – пройшли через усі «за» і «проти» того «культурного простору» та тих «проблемних площин», в яких їм судилося жити та працювати двадцять три роки : 1914–1937.

РОЗДІЛ 2 МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО ЯК ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ ФУТУРИЗМУ : ШЛЯХИ ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

2. 1 Концептуальні орієнтири поета : приклад теоретико-практичного паритету

У першому розділі дисертації, ми намагалися показати, що постать Михайля Семенка – поета, прозаїка, драматурга та теоретика мистецтва, – котра останнім часом все активніше привертає увагу дослідників, цілком справедливо ототожнюється, передусім, із поетичною моделлю українського футуризму. Зрештою, поезія була найяскравіше репрезентована в творчості цього митця. Інтереси науковців, окрім, власне, аналізу спадщини М. Семенка, значною мірою, пов’язані з осмисленням його місця в українському культуротворчому процесі початку ХХ століття. Це, в свою чергу, актуалізувало ще одну проблему, а саме : ставлення сучасників поета – провідних представників вітчизняної культури – до його художніх пошуків як поета й авторських розвідок як теоретика мистецтва.

На нашу думку, окреслити концептуальні орієнтири футуристичної поезії М. Семенка достатньо складно, особливо якщо відправною тезою щодо аналізу означеної проблеми висувати ідею теоретико-практичного паритету, притаманного його спадщині, оскільки цілісне відтворення «феномену Семенка», котрого літературознавці вважають «шаленим», «найжвавішим і найзагадковішим» учасником тогочасного культуротворчого процесу, без врахування теоретичних напрацювань відомого поета неможливо. Задля вирішення, сформульованого нами завдання, необхідно мати чітке уявлення про ту атмосферу, в якій зароджувалася «українська модель футуризму» та реалізувався творчий процес його засновника, адже, передусім, доводиться акцентувати увагу на «глобальній» критиці, що постійно лунала на адресу М. Семенка з боку відомого поета та теоретика мистецтва М. Вороного.

Водночас, слід наголосити : не можна не рахуватися з тим, що в сприйнятті сучасників ця критика набула своєрідного аксіоматичного характеру. Подібне ставлення до точки зору М. Вороного подекуди зберігається й у теперішньому дослідницькому просторі.

Зрештою, доводиться прийняти і той факт, що відверто негативне уявлення про творчість і програмні ідеї М. Семенка демонстрували не тільки окремі митці, але й цілі художні угруповання, зокрема, головні «ідеологи» «Української хати» М. Євшан і М. Сріблянський. Перший, як відзначала в своїй монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко, вважав М. Семенка ідіотом, другий – деґенератом. Особливо радикальним, зауважувала дослідниця, був Сріблянський, адже то «…була не просто критика нової стилістики…, а повний розгром» [279, с. 161].

Різко негативне ставлення до творчих експериментів футуристів найбільш виразно присутнє в статті Миколи Євшана (1889–1919) – літературознавця, перекладача та критика – «SUPREMA LEX (Слово про культуру українського слова)». Принагідно зазначимо, що і самому Євшану доцільно зауважити щодо стилістичних огріхів у назві статті (Слово….. про слова – С. Х.), проте нас, зрозуміло, передусім, цікавить той «критичний пафос», який спрямований на семенкові «поезії», оприлюднені протягом 1918 року.

Слід визнати, що М. Євшан демонструє небайдуже ставлення до ситуації, яка в перші десятиліття ХХ століття склалася на теренах української літератури, та цілком щиро захищає «українське слово» й «українську творчу думку» : «…жаль, що *нема кому боронити української творчої думки*, що найкращі артисти і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає його з болотом і доконує над ним смертної операції» [126, с. 434]. Як стає зрозумілим з подальшого змісту статті, «голота» це і є футуристи, серед яких «виступить який-небудь ідіот і почне вам декламувати таку “поезу” :

вн с ті к
пі к к
нуп

льо лі льо п
ні с вн к
пі
льо вн ль ті
пі с к к
ну лі льо льо
тк

Така “поеза” називається новою творчістю, “дерзаннями”. А її автор, неначе юродивий, зловив тебе за полу, говорить тобі про “своє мистецтво”, плює тобі слиною в очі і тягне від “заялозених мистецьких ідей”» [126, с. 434–435].

Як відомо, «поеза», повністю процитована М. Євшаном, має назву «В степу», написана в 1914 році, включена до збірки «Дерзання», а її автором є М. Семенко. Навряд чи знайдеться сьогодні людина, яка стане захищати поезію такого плану, але, водночас, сам факт її написання – подібний досвід присутній у спадщині й інших поетів футуристичного спрямування – є, з одного боку, епатажем, а з іншого, – прикладом «футуристичного радикалізму», який проголошував право експериментувати не тільки зі словом, а і з абеткою чи з фонетикою, примушуючи набір звуків «передати» безкрайність і уявну порожність степу. Чи мав право М. Семенко на такий експеримент? На нашу думку, мав. Мав ще й тому, що поряд з прикладами «футуристичного радикалізму» в збірці «Дерзання» є справді талановиті «поези», які стимулюють ставитися до українського поетичного футуризму із значно більшою повагою, ніж це продемонстрував М. Євшан.

Перед тим, як продовжити реконструкцію критичного ставлення частини української інтелігенції до перших семенкових спроб створення футуристичної поезії, слід підкреслити, що між позиціями Євшана та Семенка було чимало спільного, яке в умовах тогочасного емоційного напруження вони не побачили. Аргументи задля такого висновку надає стаття українського культуролога О. Решмеділової, котра досить прискіпливо відтворила ставлення Євшана як до мистецтвознавчих питань, так і до низки проблем, пов’язаних з художньою творчістю.

Якщо виокремити зони перетину «Євшан – Семенко», то слід визнати, що обидва із щирим інтересом стежили за розвитком європейської філософії та естетики, аж ніяк не заперечуючи потенціалу ідей Ф. Ніцше чи З. Фрейда, водночас підкреслюючи помилковість – в умовах початку XX століття – орієнтації української культури на народницькі традиції. І Євшан, і Семенко наголошували на значенні індивідуального фактору в художній творчості. Підсумовуючи позицію М. Євшана щодо «особистості творця», О. Решмеділова, зокрема, зазначає : «З точки зору філософської антропології особистість творця, його мотиваційна система (не завжди очевидна та тривіальна), особистісні вади – зумовлюють індивідуальне забарвлення будь-якого творчого процесу» [314, с. 137].

Сповідуючи творчість як вияв індивідуальних здібностей людини, подекуди наголошуючи на значенні позасвідомих чинників у творчому процесі, Євшан не оминав увагою і соціально-ідеологічну сутність мистецтва, хоча його позиція була більш поміркованою й, так би мовити, спокійною порівняно з «соціальною пафосністю» Семенка. Вочевидь, теоретичні орієнтації цих двох яскравих особистостей помітно розходилися в загальній оцінці процесу творчості, наслідком якого є твір мистецтва, оскільки для Євшана, як підкреслює О. Решмеділова, мистецтво це «особливий поетичний світ», «містична потреба душі», «таємничий наказ» [314, с. 137]. Що ж стосується позиції Семенка, то він оцінював мистецтво як дієвий засіб перебудови світу та створення нового соціально-культурного простору. Можна припустити, що за інших історичних умов між Євшаном і Семенком відбулася б усього лише плідна теоретична дискусія. Наразі, в умовах середини 10-х років минулого століття поетична збірка Семенка перетворилася на «ворожий» об’єкт і зазнала ніщивної критики.

Заперечуючи творчість М. Семенка, його опоненти, головним чином, артикулювали два моменти : естетичний і соціально-політичний, що відкривали їм значні можливості для обґрунтування своєї негативної позиції. Щодо естетичного виміру – «особливо неприпустимою М. Сріблянському здавалася

деструкція мови, яку здійснювали футуристи» [279, с. 161]. При цьому С. Павличко підкреслювала, що «мовні експерименти» М. Семенка відверто протиставлялися пошукам модерністів, які утверджували ідею «краси» української мови : «Та мова, що лунатиме з уст вільних людей, а не од сучасних одірви-голів, незнайків, дикарів у жовтих черевиках і в стовбоватих комірцях. Та мова не чернецьке чаклування "чарне в чарі черговій", не ідіотична хикавка *внвн*…, а декламація екстатичного духу, зрозуміла вищій породі людей, що вмітимуть говорити українською мовою» [279, с. 161].

Не прийняв поезії молодого Семенка і лідер «неокласиків» Микола Зеров (1890–1937), який критикував збірку «PRELUDE», скоріше, у вузько професійному аспекті, ніж в естетичному чи соціально-політичному. Так, М. Зеров означив книжку Семенка як «ніяку», як таку, що «…не викликає ні признання, ні гострого осуду». Адже про неї «нічого не можна сказати ні гарного, ні поганого» [140, с. 438]. Процитувавши семенкові рядки «…і почув я сум таємний // у душі моїй нудній», М. Зеров досить скептично зауважує : «…ми бачимо щире і цінне признання, якому не можна одмовити в правдивому погляді на річ. Так, поетична душа автора – нудна і безбарвна, душа не творця, а совісного учня, що так уперто і безплідно – повторює "зады"» [140, с. 438]. Написавши «зады» російською мовою, Зеров – тим не менш – посилається на «не-російські» першоджерела, які начеб-то наслідує Семенко, а згадує конкретні твори Олеся та Старицького.

Зрештою, на думку Зерова, поезія Семенка це лише ремінісценції творів інших авторів. Жорсткий осуд отримує фактично все, що запропонував читачам Семенко : і ритм, і рими, і мова. Стосовно ж інших «структурних елементів» семенкових творів, критик висловився ще категоричніше : «Елементарність змісту і форми вражаюча зворушуючи навіть» [140, с. 439]. Заключним «акордом» короткої рецензії М. Зерова на збірку «PRELUDE» є дещо глузливе «побажання авторові на прощання, щоб він розлучився ще з одною мрією

юнацькою – бути поетом, і, давши обітницю мовчання, спокутував свій літературний гріх» [140, с. 439].

М. Зеров не змінив свого ставлення до поезії М. Семенка і в 1918 році, коли виступив з оглядовою статтею щодо тенденцій розвитку «українського письменства», хоча загальний тон його висловлювань став дещо коректнішим. «Неокласик» навіть визнав, що у віршах, розкритикованих ним у 1914 році, «була там якась дрібка мелодійності, траплялись подекуди інтересні, по 6 і 9 рядків строфи» [141, с. 440]. Наразі, критичний настрій в позиції М. Зерова все ж перемагає. Він дещо іронічно називає засновника українського футуризму «адептом поезії будучого» і вважає, що в плеяді молодих поетів Семенко «найбільш претензійний, хоча й не найталановитіший» [141, с. 440]. Зеров, з одного боку, визнає, що в збірках, оприлюднених після 1914 року, поет «став значно сміливішим, франтовнішим, набув собі «душу пілота», а з іншого, – просто керується бажанням «дати українську паралель тому, що з'явилось у сусідньому – російському – письменстві» [141, с. 441].

Ми виокремили позицію М. Зерова як таку, що є прикладом критики за професійні прорахунки Семенка, а не за його естетичну чи політичну точки зору. Проте ця критика, – окрім законного права Зерова оцінювати професійний рівень оприлюднених віршів, – може спрямовуватися й позапрофесійними мотивами. Відомо, що лідер «неокласиків» був прихильником сонетної форми, яку Семенко заперечував. Пізніше, – в літературних дискусіях 1925–1928 років – Зеров стане на бік М. Хвильового, а не Семенка. Викликає певне здивування і той факт, що «неокласик» критикує засновника футуризму за традиціоналізм, за повторення шляху, вже начеб-то пройденого поезією. Оскільки збірка «PRELUDE» вийшла друком у 1913 році, а, власне, футуристом Семенко став від 1914 року, то віддамо поету належне, адже за рік він зробив карколомний стрибок від традиціоналіста до авангардиста.

Намагаючись в умовах перших десятиліть XXI століття бути об'єктивними у відтворенні тих колізій, якими жила українська творча інтелігенція сто років

тому, ми аж ніяк не сповідуємо шлях «обілення» Семенка за рахунок «очернення» його критиків, у даному разі Зерова, творчо-теоретична доля котрого виявиться не менш трагічною, ніж у засновника українського футуризму. Сьогодні, завдяки дослідженням А. Білої, С. Білоконя, В. Брюховецького, Д. Горбачова, С. Жадана, О. Ільницького, Г. Костюка, Р. Корогодського, Л. Левчук, Д. Наливайка, С. Павличко, І. Сацика, В. Скуратівського, М. Сулими, Г. Черниш ми, як відомо, маємо «реставровані образи» – вислів І. Сацика – і М. Зерова, і М. Семенка. Водночас, історико-культурні та естетико-художні орієнтири цих двох непересічних особистостей наснажували упередженість як у ставленні до творчості, так і до теоретичних орієнтацій один одного. Згодом, за ущипливу критику збірки «PRELUDE» М. Семенко повністю «розрахується» з М. Зеровим у статті «Що таке деструкція?» (1922).

Другий аспект критики М. Семенка – соціально-політичний – базувався на відвертому неприйнятті його захоплення російським футуризмом, що тлумачилося колегами поета як «українофільська московщина». Така аргументація, формально, базувалася на, так званому, культурному підґрунті, проте поступово в ній все чіткіше вимальовувався крен у бік відвертої політизації. Так, на думку С. Павличко, «анти-європейськість» українського футуризму, передусім, в особі М. Семенка, дедалі стає все помітнішою, а відтак «поступово напрям, який починався як європейська течія, споріднена з італійський футуризмом і ним наснажена, який у 1922 році публікував роз’яснення своїх мистецьких позицій англійською, французькою та німецькою мовами, в другій половині 20-х рішуче стане на анти-європеїстичні позиції. У 1927 році авангардисти будуть підкреслювати, що “червоний ренесанс” іде не з Заходу, а зі Сходу» [279, с. 190].

Тези, означені С. Павличко, потребують певного пояснення : по-перше, дослідниця використовує поняття «авангард» і «футуризм» як тотожні, з чим ані ми, ані інші українські дослідники не погоджуються, вважаючи «авангард»

значно ширшим, ніж «футуризм» як у формально-логічному, так і в змістовному аспектах. Наше ставлення до процесів, що відбувалися в українській культурі на початку минулого століття, «будується» на підґрунті аналізу футуризму як складової частини досить потужного авангардистського руху.

Важко погодитися і з обвинуваченнями М. Семенка в певній зраді «Заходу» та спрямуванні руху на «Схід». У першому розділі нашої дисертації ми намагалися показати, що М. Семенко, починаючи від 1914 року «будував» саме «українську модель футуризму», уникаючи – скористаємося висловом С. Павличко, – і «Заходу», і «Сходу». Наскільки це йому вдалося, це вже інша проблема, але, враховуючи його контакти з європейськими митцями, теза про «анти-європейськість» поета видається нам вкрай несправедливою.

Питання «європейськості», на думку С. Павличко, виступає й однією з причин поглиблення конфлікту між Семенком і Хвильовим, оскільки останній відстоював відверто «проєвропейську» позицію. С. Павличко акцентує увагу на журналі «Нова генерація», сторінки якого були надані прихильникам семенкової точки зору, та на трансформації світоставлення самого Семенка : від витонченості та елітарності до антиелітаризму. В процесі критики позиції М. Семенка, поступово достатньо чітко виявляється і позиція самої Павличко – пристрасної прихильниці українського модернізму. Саме захищаючи його в публікаціях кінця 90-х років минулого століття, вона дозволяє собі такі характеристики, що повинні знищити, чи, принаймні, затаврувати як Семенка, так і авангардистів у цілому : «Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті, апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу “Мистецтво”, до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище» [279, с. 190].

Процитовані тези С. Павличко аж ніяк не можна назвати об’єктивними, хоча вона – як і кожний сучасний дослідник – має право на власну точку зору. Вражає інше, а саме, та пристрасність, з якою авангардисти переслідуються і

сьогодні. На нашу думку, реконструюючи ситуацію, що склалася в українському культурному просторі на початку минулого століття, немає жодного сенсу приєднуватися хоча і до емоційних, але вкрай упереджених звинувачень С. Павличко.

Навряд чи можна повністю пристати і до тез статті Павла Филиповича (1891–1937) – поета, літературознавця, учасника керівного складу низки творчих організацій 20–30-х років, який – як і М. Зеров – належав до руху «неокласиків». Основний пафос його статті [Про Михайля Семенка] – (саме в такому вигляді вона написана П. Филиповичем – С. Х.) полягає в тому, аби довести наслідувальний характер поезії засновника українського футуризму. На думку П. Филиповича, більшість «поезій» із семенкової збірки «П'єро задається» (1918) написані під впливом росіян, які «утворили «культ слова як такого». Між іншим, деякі з них дійшли до повної нісенітниці, як, наприклад, Кручених, що написав «славетні» вірші – «Дил бур щир» [398, с. 446].

П. Филипович намагається оцінити російський футуризм якомога об'єктивніше, визнаючи, що в ньому поряд із «прикрим і смішним» було чимало талановитого. На думку П. Филиповича, найбільш «талановитими» стали «Ігор Сєвєрянін, (який одначе зв'язаний з футуризмом лише з зовнішнього боку), В. Хлєбніков і В. Маяковський» [398, с. 447]. Важливо, що П. Филипович не лише фіксує прізвища російських футуристів, творчість яких вплинула на «поезії» Семенка, а й надає їм як творчі, так і політичні характеристики. Таким чином, його стаття значно розширює обрії сучасного дослідника, дозволяє виразніше уявити тогочасну творчу ситуацію, критерії оцінок, рівень «сприймання» чи «не-сприймання» тих або інших експериментів на теренах як змісту, так і форми футуризму – «мистецтва майбутнього».

Що ж стосується характеристик, які П. Филипович надав російським поетам, то вони такі : «…перший з них (І. Сєвєрянін – С. Х.) після "Громокипящего кубка" ішов дуже швидко до занепаду, твори другого (В. Хлєбніков – С. Х.) – самого оригінального – мало зрозумілі для широкої

публіки, третій (В. Маяковський – С. Х.) – тепер стоїть близько до ватажків “Советской России” і через це накликає ще більшу догану, ніж раніш. Але в усіх цих поетів, зовсім неоднакових, є чому повчитися сучасникові, коли він бажає зробити нові кроки не тільки в поетичній техніці…» [398, с. 447]. .

Слід визнати, що П. Филипович не глузує з Семенка, не ображає його, як це робили інші критики, а намагається «підкріпити» власну позицію порівняльним аналізом як написаних віршів Сєвєряніна та Семенка, так і техніки їх «віршобудування» : «Семенко читав Северяніна. Коли той “задавався” : “…я повсеместно оэкранен”, то і П’єро не відстає :

Я обезсмертився дочасно» [398, с. 448]. .

Спеціальні абзаци в статті [Про Михайля Семенка] присвячені аналізу та критиці принципу словобудування, яким захоплювалися практично всі російські футуристи. П. Филипович негативно оцінює цю практику і в І. Сєвєряніна, і в М. Семенка. Він, зокрема, зазначає, що деякі семенкові «нові дієслова» слід оцінити як невдалі. Серед слів, на які спрямована критика, є низка дійсно «невдалих» : аллеютись, розметерлінчитись, омагазинити, інтернаціональтестеп та ін.. На думку П. Филиповича, «Сєвєрянін учинив багато шкоди російській мові, засмітивши її словами чужоземними, особливо французькими, а також словами-термінами. Те ж робить щодо української мови Семенко. Але він відчуває недостачу словесного майстерства :

Слів, слів не хватає у мене» [398, с. 448].

П. Филипович досить прискіпливо «анатомує» вірші із збірки «П’єро задається» і констатує, що Семенко не вдається так плідно «будувати» слова, як це робив В. Хлєбніков – філолог за фахом, що поезії українського футуриста бракує «мелодійності, що так відзначає твори Сєвєряніна, і тої яскравої образності, на яку такий багатий Маяковський» [398, с. 448].

М. Семенко та П. Филипович фактично однолітки, але за висновками критика вбачається і краща обізнаність щодо тогочасних літературних процесів, і освідченість, якої бракує Семенку, (П. Филипович – окрім гімназії – закінчив

Колегію Павла Галагана, протягом 1910–1915 років навчався на історико-філологічному факультеті Київського університету Святого Володимира та паралельно отримав освіту з правознавства – С. Х.) і справжня зацікавленість майбутнім молодого поета, котрий прожив трохи більше чверті століття, а поезією займається менше десяти років. Оскільки переважна більшість молодих поетів на початку свого творчого шляху тією чи іншою мірою знаходяться під чиїмось впливом, Семенко лише продовжує традицію, що існує, шукаючи власний шлях. А те, що ці пошуки йшли у вірному напрямку, змушений визнати і П. Филипович, який вибирає з поезій Семенка досить цікаві зразки, якими «перемішує» теоретичний текст своєї статті. Наведемо хоча б один приклад :

«…Шукаю квінтесенцію модерного життя.
Схопить момент переходу, схопить момент історії,
Щоб перекинуть міст в епоху аеро,
Прозріть у світ, де сни прекрасно хорі
Чурльоніса і Врубеля, Сезанна і Гуро» [398, с. 447].

Нам важко погодитися, що означені рядки не мають «власного обличчя», а є лише наслідуванням чи копіюванням російських футуристів. Вони, скоріше, є логіко-поетичним відбиттям атмосфери часу : Семенко наслідує час, до якого належить, і досить чітко окреслює власні мистецькі вподобання – Чюрльоніс, Врубель, Сезанн, Гуро, які – припустити таку думку цілком доречно – свідомо відокремлені ним від смаків Маяковського чи Сєвєряніна.

На нашу думку, серед критичних статей, що супроводжують початок футуристичної творчості Семенка, стаття П. Филиповича виглядає значно об’єктивнішою, ніж інші. Чимало його претензій до поета ґрунтуються на неприйнятті футуризму як такого, на переконанні, що в 1919 році вже спостерігається занепад цього мистецького напрямку. Як представнику руху «неокласиків», П. Филиповичу важко прийняти футуризм, який вбачається йому «механічною «культурою». Окрім збірки «П’єро задається», критик побіжно торкнувся ще двох поем Семенка, оприлюднених протягом одного року, а саме : «Дві поезофільми» (1919) та «Тов. Сонце». (Ревфутпоема)» (1919). Стосовно

віршів, поміщених у ці збірки, П. Филипович висловлюється більш, так би мовити, спокійно, визнаючи в них «ознаки сучасності», здатність Семенка «одгукнутися на свавільний біг подій», «ліризм», «досить гарні» місця, доречна «іронія». Зрештою, критик починає «говорити» з поетом у більш терпимому та поважному тоні.

Водночас, поетичні футуристичні пошуки М. Семенка мали не тільки – більш або менш – рішучих опонентів. У середовищі тогочасної української інтелігенції виокремлювалися постаті, котрих, навряд чи можна було вважати відвертими шанувальниками футуризму, однак, вони публічно визнавали новаторство та неабияке обдарування представників цього напрямку і, передусім, М. Семенка. Йдеться про одного з провідників «Літературно-критичного альманаху» Якова Савченка (1890–1937) – поета, письменника, літературного критика, – котрий, активно дискутуючи з поетом з багатьох питань, тим не менш, здійснював спроби щодо його підтримки та своєрідної «реабілітації».

Савченкова стаття «Михайло Семенко. Пьєро задається» (1918) не була панегіриком поету, закидаючи йому, зокрема, відсутність відчуття ритму, що, як відомо, вважався італійськими футуристами одним із засадничих естетичних принципів цього напрямку. Одначе, Я. Савченко відверто визнавав і очевидні здобутки М. Семенка : «Його найкраща сторона – рими» [279, 180], підкреслюючи, таким чином, неабиякий художній потенціал творчості поета. При цьому, окрім визнання власне естетичних досягнень митця, Я. Савченко не обходив і соціального виміру семенкового пафосу. Критично висловлюючись на адресу його, багато в чому «помилкового протесту», він, водночас, вважав, що «сам протест – справа похвальна, а позитивні наслідки в майбутньому можливі» [279, 181]. Достатньо симптоматично сприймається сьогодні й інше твердження Я. Савченка : «….його вірші – моделі футуризму, а не футуристичні вірші. Він виробився “в лабораторію інтелекту”» [279, 185]. Слід визнати, що Я. Савченко досить чітко зафіксував особистість Семенка як приклад внутрішньої боротьби

між поетом і теоретиком. Водночас, Я. Савченко не побачив справжньої сутності і самого Семенка, і його манери існування в культурному просторі, а саме : він, можливо дещо сумбурно, але вибудовував теоретико-практичний паритет між власною творчістю та власною теоретичною програмою. Сам він сприймав себе як своєрідну «цілісність», здатну «згармонізувати» ці два аспекти своєї людської сутності.

Позитивно оцінюючи ставлення Я. Савченка до творчості молодого Семенка, віддаючи йому належне за підтримку футуристичних експериментів поета, все ж зауважимо, що він був неправий, не відчувши потужного особистісного начала у віршах Семенка, оприлюднених протягом 1918 року – року, коли Я. Савченко написав свою статтю. Вважаємо доцільним навести кілька прикладів, подаючи їх у хронологічному порядку, оскільки М. Семенко не тільки позначив рік, а й місяць і день їх написання [354, с. 51, 62] :

«Нервує чорне з білим
вабить остання сторінка
впала на темний килим
тепла жінка» (22. IV. 1918)

«Столики білі. Білі столики, білі.
Панно, ви взагалі уходьте.
Мчуть повз вікна – чуть – автомобілі.
У мене гірко в роті» (11. V. 1918)

І, нарешті, процитуємо повністю вісім рядків, на нашу думку, показово особистісного вірша «Поет» [354, с. 95] :

На розі стояв він самотно-колосно,
кутав шию в синє кашне.
Дивився на женщин і мовчав голосно :
«Ти мені подобаєшся, візьми мене».

Вечір всміхався лихтарно-ніяково,
мінилися недосягаємо опромінені сліди.
І твердив на розі поет маніяково :
«Я – сміливий і молодий» (17. VI. 1918).

Приклади семенкової поезії, що була представлена читачеві протягом трьох місяців 1918 року, засвідчують, з одного боку, про неабиякий талант молодого митця, а з іншого, – виявляють творчо-пошуковий характер його віршів.

Зрештою, наведені нами рядки не є футуристичною поезією у, так би мовити, чистому вигляді, проте певні «моделі футуризму» – за висловом Я. Савченка – в цих віршах присутні. Так, М. Семенко «експлуатує» повтори «білого», вживаючи це означення кольору тричі в одному рядку. Образність вірша «будується» на поєднанні того, що, на перший погляд, непоєднюється (брутальне звернення до жінки, автомобіль і біль у горлі), вимоги традиційної поезії «руйнують» мовні з'єднання «лихтарно-ніяково» та «самотно-колосно».

На нашу думку, найбільш гострі критики поезії раннього Семенка не побачили всього творчого розмаїття його поетичних пошуків, а оцінювали – створене ним – за принципом «загалом». У цьому контексті Я. Савченко виявився найбільш професійним поціновувачем віршів Семенка, коли спробував провести бодай якусь градацію в тому – дійсно самобутньому й авторському, – що було напрацьоване поетом протягом 1914–1918 років.

На боці Семенка опинився і Дмитро Загул (1890–1944) – поет, літературний критик, літературознавець і перекладач, який – після низки публікацій у газеті «Нова Буковина» – увійшов до української літератури збіркою віршів «Мережка» (1913). Перша половина його життя пов'язана з Буковиною, з історико-філологічним факультетом Чернівецького університету, який за об'єктивними обставинами він не зміг закінчити. Пізніше Д. Загул опинився в Києві, де приєднався до об'єднання символістів «Музагет», сповідуючи разом із його учасниками ідеї «чистого мистецтва» з наголосом на значенні «чисто» естетичного потенціалу кожного поетичного твору. Успіх збірки «На грані» (1919) значно підсилив позиції Д. Загула в середовищі українського письменства, що – згодом – посприяло процесу створення поетом організації творчого руху «Західна Україна» (1927–1930). У 1933 році Д. Загул був заарештований і засуджений за антирадянську діяльність і загинув на Калимі орієнтовно в 1944 році.

Протягом свого творчого життя Д. Загул користувався низкою псевдонімів і власні враження від творів Семенка оприлюднив під прізвищем Б. Тиверець у

статті «Сучасна українська лірика» (1919). Як і П. Филипович, він визнає певний вплив російських футуристів на творчість Семенка, проте – водночас – віддає належне сміливості молодого поета щодо «відкидання правильного метриму, розхитування ритму та вироблення своєрідного вірша». Д. Загул (Б. Тиверець) не лише назвав Семенка «справжнім поетом», а й атрибутував його як «поета міста». На думку Загула (Б. Тиверця), яку він «підкріплює» віршами Семенка, «співець міста мусить співати на його лад. Але пісні його все-таки мусять бути піснями. Поезія мусить бути в усьому :

Сонце нечутними набоями
Стискує, ранить,
Пестить ніжними болями
Кольорові майдани,
Іскрить на зеленому листі
В грудях мільйонами гуків
І капають блиски огнисті,
І простягають руки» [380, с. 467].

Свою підтримку М. Семенкові, щоправда у відверто провокаційному форматі, демонстрував і М. Хвильовий : «Українське мистецтво мусить найти IV найвищі естетичні цінності. … Для нас славетний “мужик” Франко, який вважає Флобера за дурня, менш дорогий, ніж (да не буде це personalia!) естет Семенко, ця трагічна постать на тлі нашої позадницької дійсності» [286, с. 201].

З погляду сучасного дослідника не можна оминути увагою і невелику – неповні чотири сторінки, – але емоційну й «позитивно пафосну» публікацію Володимира Коряка (1889–1937) – літературознавця, критика та педагога, котрий був одним із фундаторів Харківського університету. Стаття «Тарарам (Вражіння)», оприлюднена в журналі «Мистецтво» (1919, № 2), відтворює Коряка-критика, так би мовити, зразка 1919 року, оскільки пізніше він відійшов від підтримки творчості поетів-експериментаторів і став «рупором радянської влади», офіційним партійним дописувачем. В. Коряк брав участь у травлі М. Хвильового, відстоюючи ортодоксальну позицію, що все ж не врятувало його самого : він був репресований і розстріляний.

У 1919 році В. Коряк знаходиться серед тих, хто відстоює та позитивно оцінює поезію та поетів за їх здатність «відкривати душу» іншим, ведучі до «якихось нових висот». На нашу думку, буде доречним, зберігаючи стиль і оргографію В. Коряка, повністю процитувати окремі фрагменти його статті, які яскраво відбивають специфіку полеміки, серцевиною якої виявилися вірші Семенка :

«Але ось в українській поезії зчинився
тарарам.
І вчинив його – Михайль Семенко.
Чому, по-перше, Михайль, а не Михайло? І взагалі –
навіщо? Цебто з точки погляду…
Нну – з кожної точки погляду…
Яка не заперечує здоровий глузд.
І користь :
…громадянству.
І чому іменно Семенко? А не хтось інший. Чому всі такі розумні. Розважні. Солідні. Так шануються о свою кар'єру. Так бояться себе скомпрометувати… А він – як дитина. Хлопчик.
Кривляка.
Задавака» [177, с. 443].

Водночас, В. Коряк підкреслює, що Семенко «…не простий. Кручений. З проблемами. З теоріями», і, на думку критика, знаходиться «на межі двох до – теперішніх стихій.

Отут – поезія.

Отут – життя» [177, с. 443].

Треба віддати належне В. Коряку, котрий визнав, принаймні, кілька принципово важливих речей, а саме : 1. Хто – хлопчик, філософ чи божевільний – міг би «на посміховище», «на ганьбу» прийти і покласти свою душу «на розі вулиці»? 2. Хто «під улюлюкання», під гасла про «поезію розкладу. Неврастенії. Занепаду» буде публічно відстоювати своє право називатися футуристом? 3. Хто здатний визначити, «що дорожче…40000 пролетарських поетів чи один поет пролетаріяту»? Слід зазначити, що усі, заявлені В. Коряком аспекти, засвідчують не лише підтримку Семенка, а й перетворюють його на «героя свого часу», який

– це також позиція В. Коряка – зливається із своїм народом, адже критик вважає, що “теперішній Семенко – це Ви”» [177, с. 445].

Таким чином, маємо досить показову картину амбівалентного ставлення до М. Семенка з боку його сучасників, що сьогодні, вочевидь, актуалізує неупереджений «погляд зі сторони» на спадщину поета, адже тільки часовий чинник відкриває можливості об’єктивної оцінки того чи іншого твору, визнання його художнім явищем або лише банальною одноденкою. Так само, тільки часовий чинник дозволяє визначити адекватні критерії оцінювання творчості конкретного митця, наразі, – М. Семенка – усвідомити його здобутки та прорахунки в процесі самореалізації, які попри всі суперечності, безсумнівно, стали внеском в український культуротворчий поступ.

Аналізуючи спадщину поета, що органічно поєднала художню практику та своєрідні теоретичні розвідки, репрезентовані, як ми вже підкреслювали, переважно, у форматі маніфестів, науковці, так би мовити, приречені враховувати цю нерозривну єдність, яка, зрештою, і визначила специфіку доробку митця. Цей момент дуже чітко артикулювала С. Павличко, котра, погоджуючись із Я. Савченком, наголошувала, що «футуризм Семенка був концептуальним явищем». Вочевидь, у цій боротьбі не було ані переможця, ані переможеного, оскільки б тоді не сформувалась вкрай суперечлива особистість – Михайль Семенко, – котрий при всіх «за» і «проти», тим не менш, завжди вважатиметься одним із фундаторів «української моделі футуризму».

Характеризуючи спадщину поета, науковці, як вже підкреслювалося, акцентують увагу на її соціально-політичному й естетичному вимірах, що визначили концептуальні пріоритети митця. Вони стимулюють і наші роздуми, актуалізуючи виокремлення двох важливих аспектів у його доробку : явища деструкції та авторської моделі видової специфіки мистецтва, які, власне, і зумовлюють предмет цього підрозділу. Слід визнати, що ці проблеми в творчості поета щільно пов’язані між собою, а це, власне, і спричинило революційний, а, за великим рахунком, – і агресивний пафос його ідей.

Накреслюючи концептуальні орієнтири українських футуристів і шляхи творчої самореалізації М. Семенка, ми ще не раз зіткнемося і з теоретичним обґрунтуванням ним не лише пафосу агресивності, а й з тенденцією до абсолютизації деструктивного аспекту в логіці розвитку нового мистецтва. Оскількі означені тенденції знайдуть детальний аналіз у подальшому тексті дисертації, зараз, на нашу думку, слід зосередити увагу на іншому, а саме на російськомовному номері футуристичного журналу «Катафалк искусства», в якому поет друкує принципову для вироблення теоретичної позиції футуризму статтю «Що таке деструкція?» (1922).

Навіть перші речення цієї наукової розвідки свідчать про відверто войовничі настрої М. Семенка, котрий закликає знищити класичне мистецтво : «Ми кажемо, що мистецтво потрібно ліквідувати, чи, що одне й те ж, мистецтво саме себе ліквідує» [360, с. 291]. Як у цьому випадку, так і в багатьох інших висловлюваннях поета гіпертрофована емоційність, часто-густо, бере верх над логікою, проте, наразі, М. Семенко, принаймні, намагається її дотримуватися. Отже, кинувши заклик знищити мистецтво, він запитує : «Як практично це зробити?» і, одразу ж, відповідає : «Це і є театр військових дій деструкції» [360, с. 291].

Головним засобом у цих деструктивних діях, на думку поета, мають стати виключно практичні кроки в царині мистецтва, адже «статтями і науковими книжками нічого не вдієш. Потрібно вміти вибирати зброю. На статті й мудрі книжки вам скільки завгодно відповідатимуть супротивники…. Та якщо на сонет покажете якусь нову форму – сучаснішу, цікавішу, то смак до сонетів зникне сам собою. Так відбувається зміна форм, шляхом органічного росту…» [360, с. 291]. Наразі, перефразуючи відомі рядки, можна сказати, що для Семенка слово мало стати твердим як криця, однак, дистанціюючись від метафор і алегорій, завважимо, що в процитованому фрагменті поет абсолютно чітко визначив сутність творчого процесу як такого. Зрештою, оновлення мистецтва може стимулювати тільки потужний художній прорив, який здатні реалізувати

виключно талановиті особистості, і тільки творчий критерій буде єдиним аргументом у боротьбі за мистецьку першість.

Важливо наголосити, що в «деструктивному дискурсі» М. Семенка накреслюється й історичний аспект, який він висвітлює досить своєрідним чином : «Підходячи до питання деструкції історично (з ідеологічного погляду) і досліджуючи його зсередини (у вченні про фактуру), Михайль Семенко явно показав, що так зване “нове мистецтво” з усіма його “ізмами” є нічим іншим, як активним легеневим процесом у мистецтві із зараженням обох легеневих верхівок» [360, с. 292]. На «легеневих верхівках» потяг поета до аналогій з людським організмом не завершується, адже подібно до того, як «організм» має «зовнішні» та «внутрішні» ознаки, мистецтво, на його думку, може розглядатися саме в таких вимірах. Поет стверджує : «…зовні мистецтво після свого розквіту занепало і як певна “категорія буття” приречене на повне зникнення» [360, с. 292]. Дещо складнішими виявляються процеси, що відбуваються «зсередини» мистецтва, оскільки воно «зсередини, досягнувши вершин академізму і класицизму, пішло деструктивним шляхом і через панфутуристичну революцію, підкресливши організаційно-конструктивний елемент, перейде до метамистецтва, тобто до післямистецтва» [360, с. 292]. Процес трансформації «мистецтво – метамистецтво – післямистецтво», заявлений М. Семенком, має й останню ланку, яку поет називає «деформоване мистецтво», що не залишається самостійним, а, на думку Семенка, «органічно» входить в «атмосферу науки, техніки, спорту».

З позиції сучасного дослідника, який знає логіку розвитку мистецтва протягом ХХ та на початку ХХІ століття, воно (мистецтво – С. Х.) не трансформувалося ані в «метамистецтво», ані в «післямистецтво», не «розчинилося» в якийсь іншій формі діяльності, зберігши свій власний простір, свої функції та завдання, продемонструвавши, водночас, здатність до розширення видової структури, до збагачення засобів естетико-художнього впливу та вміння співіснувати з конкретними ідеологічними та соціально-

політичними системами, демоструюючи – подекуди – досить активну та небайдужу світоглядну орієнтацію.

Якщо ж спиратися на логіку роздумів М. Семенка, то – з точки зору 20-х років – усе могло уявлятися саме так, як він заявив у статті «Що таке деструкція?». При цьому, матеріал саме цієї статті дає підстави для кількох зауважень. Так, увагу, насамперед, привертає прийом, який використовує поет, а саме : відверте дистанціювання «Семенка-поета» від «Семенка-дослідника». Таке своєрідне протиставлення, ймовірно, необхідне йому задля акцентуації саме практичного виміру власного доробку, формотворчий потенціал якого здатний перевершити здобутки не тільки класичного мистецтва, але й нові експериментальні пошуки, критика яких дістає в тексті статті цілком чіткої конкретизації.

Вочевидь, висловлюючи свою зневагу до, так званих, «ізмів», М. Семенко, передусім, мав на увазі феномен модернізму – і в цілому, і його українську гілку. Це підтверджує, зокрема, така теза : «Як нам відомо, і в наші дні існують представники трилобітів, які завзято друкують сонети. Вони тепер називаються “неокласиками”. Але цього мало : дехто пише і “пролетарські” сонети. Це вже зовсім кепсько» [360, с. 292].

Те, що М. Семенко завдає удару по неокласиках, видається цілком природнім, адже вони були для нього – на цьому ми вже наголошували – більш, ніж опоненти. Однак, у своїй войовничій риториці поет йде ще далі, розширюючи коло ворогів мистецького новаторства : «“Колядки” і “Щедрівки” виповнюють “пролетарським” змістом. Не сьогодні-завтра справа дійде до того, що “червоні композитори” в церковні наспіви вставлять “пролетарські” слова. Це вже реакція. З реакцією потрібно боротися. Зі словом боротися словом, з баґнетом – баґнетом» [360, с. 292–293].

Безсумнівно, роль керманича в цьому процесі, за логікою М. Семенка, мусить взяти на себе пан-футуризм, який має «продовжувати деструкцію і поглиблювати до останньої межі, до повного розкладу атомової структури

кожного виду мистецтва…» [360, с. 293]. Цей наголос видається принципово важливим, оскільки чітко виявляє майбутнє «деструктивної політики» поета, що, згодом, призведе до тотального оновлення, яке повинне охопити всі види мистецтва.

Відтак, питання деструкції, закономірно виводить М. Семенка в контекст проблеми видової специфіки мистецтва, що є однією із засадничих чинників його естетичної платформи. Артикулюючи думку про необхідність «розкладу» всіх видів мистецтва, поет, ніяким чином, не коментує їх подальшої долі, хоча після глобальної «руйнації», природно, має розпочатися процес «відновлення» чи «створення». Слід констатувати, що концепція як М. Семенка, так і інших українських футуристів, які не заперечували його теоретичних напрацювань, формувалася на ідеях «руйнування – знищення» всього того, що вміщувало в себе поняття «мистецтво минулого». Для футуристів начебто не існувало таких феноменів, як «взаємозв'язок», «взаємодія», «наслідування» чи «спадкоємність». Виняток у цьому процесі глобального «руйнування – знищення» складав лише один літературний жанр – поезія. Саме їй Семенко присвячує «Поезомалярство» (1922) – одну із своїх програмних статей.

Оскільки матеріал семенкової статті «Поезомалярство» буде концептуалізовано в наступному розділі дисертації, ми зосередимо увагу лише на тих позиціях, які співпадають із контекстом даного підрозділу. На перший погляд, сама назва цієї розвідки «Поезомалярство» – вщент розбиває наше твердження про пріоритет поезії в авторській моделі видів мистецтва М. Семенка, оскільки в ній, так би мовити, на рівноправних основах відбувається поєднання поезії з живописом. Одначе, ні про який синтез мистецтв наразі не йдеться, навпаки, – в процесі аналізу, однозначно, переконуємося, що митець визнає поезію тим, єдино можливим, фундаментом, на який мають «нашаровуватися» виражальні засоби інших видів мистецтва. Відтак, авторська модель видової мистецької структури «вибудовується» за чітким ієрархічним принципом, де панівне місце посідає поетичне мистецтво, а точніше – його

майбутня модифікація – поезомалярство. Однак, перш, ніж обґрунтувати його засадничі принципи, М. Семенко, вже традиційно, розпочинає свій аналіз із оцінки реального стану, в якому, на його думку, перебуває поезія.

«Велике споконвічне мистецтво – Поезія – в наші дні переживає смертну аґонію. Цілком неправдиво було б сказати, що поезія переживає велику крізу. Цій могутній і ґрандіозній галузі мистецтва приходить край» [355, с. 285]. Безжальний вирок, що з перших рядків виноситься М. Семенком поезії, ще більше загострюють його такі твердження : «Поезія вмирає від старости, сумний кінець таїться в самій істоті цього старечого організму» [355, с. 285]. Що ж, на думку М. Семенка, зумовило смерть поезії?

Митець вважає, що чи не головною причиною «смерті поезії» є її надмірний індивідуалізм, який поступово набув небезпечних крайнощів : «Еґотизм завжди живив поезію, – ліричність, настройовість – ось її передсучасна підвалина. Кінець-кінцем поети почали тікати од самого себе… . Але од себе не втічеш» [355, с. 286]. Відтак, підкреслює М. Семенко, розпочався відхід від «еґотизму», що спричинило появу двох тенденцій. Першу – він називає «науковою поезією», яка тяжіє до об’єктивного відтворення дійсності й ототожнюється з творчістю Рене Ґіля. Друга тенденція, переконаний український митець, так само «втомлена» від суб’єктивного, взялася «за непосильний синтез, мріючи реалізувати його фантастичними поемами розміром у 20 томів (Малярме)» [355, с. 286].

У процитованих нами фрагментах статті «Поезомалярство» кілька позицій потребують особливої уваги. По-перше, це обрані Семенком французькі поети, творчість яких повинна допомогти «проілюструвати» власну позицію українського футуриста. Так, наприклад, Стефан Маларме (1842–1896) – визнаний класик європейського символізму, творчість якого значною мірою спиралася на поетичний досвід Шарля Бодлера (1821–1867). У 1886 році С. Маларме опублікував вірш без будь-яких ознак пунктуації, що – певним чином – започаткувало становлення творчого процесу за принципом «потоку

свідомості». Заснувавши в 1877 році літературний салон під назвою «Вівторки», Маларме сприяв творчому об'єднанню тогочасних європейських митців. Салон «Вівторки» відвідували А. Рембо, Е. Золя, О. Уайльд, Е. Мане, М. Метерлінк, П. Валері, А. Жід, Е.-М. Рільке, тобто ті митці, з прізвищами котрих сьогодні асоціюється процес революціоналізації мистецтва на межі XIX–XX століття.

Що ж стосується Рене Ґіля (1862–1925), котрий входив до лав декадентів, то він атрибутував себе в якості «поета-інструменталіста», послідовно відстоюючи синтез, який інтерпретувався ним у двох аспектах : «зовнішній» – взаємодія різних видів мистецтва, – і «внутрішній» – взаємодія естетико-художніх засобів міжвидової виразності. Захоплений ідеєю творчого синтезу поезії, музики та живопису, Р. Ґіль поділяв думку А. Рембо щодо «кольоровості» голосних літер («а» – чорний, «о» – голубий, «е» – білий) і, з одного боку, шукав відповідний зв'язок між кольором і приголосними, а з іншого, – намагався аргументувати відповідність звуків тієї чи іншої мови конкретним оркестровим інструментам. Пояснюючи власну концепцію синтезу, Р. Ґіль ввів до теоретичного ужитку поняття «трансформізм», яке начебто «схоплювало» всі можливі модифікації різних видів мистецтва.

По-друге, заслуговує на позитивну оцінку сам той факт, що експерименти С. Маларме та Р. Ґіля були відомі Семенку, котрий доклав певних зусиль, аби взагалі активно співпрацювати з французькими митцями та пізніше українські футуристи певний час, як ми вже підкреслювали, контактували з сюрреалістами. Зазначимо, що сучасний дослідник, аналізуючи джерелознавчу базу 20-х років минулого століття, повинен визнати та зафіксувати таке : віддаючи належне творчо-пошуковим починанням французьких поетів, Семенко далеко не всі їх новації сприймав як відкриття такого гатунку, який гідний наслідування. Подібна позиція, безсумнівно, «працює» на користь засновника українського футуризму.

По-третє, в процитованих нами фрагментах семенкової статті задіяні кілька понять – «еготизм», «синтез», «старість поезії», – які в теоретичному плані несли

в собі значний потенціал. Очевидно, що поняття «еготизм» у формально-логічному аспекті об'єднує такі складові, як суб'єктивізм і індивідуалізм, а поняття «старість поезії» – у випадку подальшого осмислення – логічно перейшло б у низку загальнотеоретичних проблем, які працювали б на користь футуризму – «молодої поезії» – чи спонукали б до дискусії на зразок : «Чи старіє мистецтво взагалі, чи мова йде лише про окремі його види та жанри?» Подібного «опрацювання» вкрай цікавих понять або проблем, на жаль, не відбулося, оскільки М. Семенко зосередився на понятті «синтез». Зрештою, щодо синтезу, то творчо-теоретичні успіхи футуристів у цьому напрямку, на нашу думку, незаперечні.

Короткі, ніби рубані думки поета в статті «Поезомалярство», часто-густо, долають межу допустимої емоційності, проте, водночас, відкривають досить неочікувані аспекти, які вітчизняною гуманістикою були, принаймні, недостатньо враховані. Це, зокрема, стосується «наукової поезії», яку М. Семенко вважає контраргументом класичній «вмираючій» літературі.

Варто зазначити, що проблема «наукового підходу» до поетичної творчості, зокрема, і мистецтва, загалом, є для нього вкрай важливою і постає в різних контекстах його декларацій, адже «питання про мистецтво поставлено на суто наукову форму» [360, с. 292]. Слід наголосити, що Семенко дещо вільно поводиться з термінологією, що не дозволяє прослідкувати за його думкою та зробити адекватні висновки. У невеликих абзацах статті присутні і «наукова поезія», і «суто наукова форма», і «науковий підхід», які можуть виступати носіями зовсім різних теоретичних аспектів, а саме : специфіка наукової та художньої форм відображення дійсності, порівняльний аналіз науки та мистецтва як самостійних сфер людської діяльності, естетичні аспекти наукової творчості – проблема, котра протягом 70–90-х років XX століття буде досить популярною в середовищі радянських естетиків. Про який, власне, зв'язок науки та мистецтва йдеться в розвідках М. Семенка?

Як відомо, залучення наукового досвіду, а саме – досвіду природничого знання в гуманітарну площину – було здійснено відомим французьким філософом, засновником позитивізму Огюстом Контом (1798–1857) і пізніше трансформовано до теорії мистецтва естетиком і літературознавцем Іполітом Теном (1828–1893). Як, власне, позитивізм, так і його естетико-мистецтвознавча модифікація достатньо повно проаналізовані й оцінені в дослідженнях Є. Басіна, Л. Левчук, Е. Леонтьєвої, В. Личковаха, О. Оніщенко, В. Прозерського. Особливої ваги позитивізм набуває в контексті розвитку української гуманістики на межі XIX–XX століття, оскільки значна частина тогочасної української творчої еліти позитивно поставилася до засадничих принципів цієї філософської концепції.

Згодом позитивізм дістав практичної реалізації в творчості класика французької літератури Еміля Золя (1840–1902), зумовивши появу натуралізму – принципово нового літературного методу, якому була властива самобутня естетико-художня «забарвленість». Зв’язок науки та мистецтва, якому артикулював М. Семенко, мабуть, не можна безпосередньо розглядати в такому контексті, тобто не можна однозначно «вписувати» в нього футуристичний напрям. При цьому, не варто ігнорувати й очевидні факти, коли поет цілком свідомо оперує «природничою термінологією», а саме : ототожнення мистецьких процесів із процесами органічного характеру, своєрідне опертя на біологічні закони та ін., що практично постійно простежується в його маніфестах. До того ж не можна не враховувати значний інтерес до філософії позитивізму з боку української інтелігенції, передусім, – Івана Франка (1856–1916). І, хоча войовничий нігілізм М. Семенка заперечував будь-які традиції та авторитети, новий літературний метод, який завдяки авторським статтям «Романіст – натураліст», «Експериментальний роман», «Натуралізм у театрі» обґрунтував Е. Золя, міг викликати як «загальноосвітню» зацікавленість поета, так і стимулювати його до опосередкованого залучення окремих позитивістських орієнтирів у своє дослідницьке поле.

Однак, відстоюючи ідею «наукової основи мистецтва», М. Семенко, передусім, проголошував таке : «…зовні мистецтво після свого розквіту занепало і як певна “категорія буття” приречене на повне зникнення. … Переходячи до сучасного надекономічного становища і врахувавши реальну ситуацію, ми бачимо, що процес деструкції зберігає своє активне революціонізуюче значення» [360, с. 292]. Своєрідним апогеєм цього процесу, переконаний поет, стане пан-футуризм.

Вочевидь, за логікою теоретичної позиції Семенка, пан-футуристична поезія, залучаючи виражальні засоби інших мистецтв – поет має на увазі живопис – вийде на принципово новий рівень. Як це може співвіднестися із заявленим Семенком рухом «мистецтво – метамистецтво – післямистецтво» залишається нез’ясованим ані для самого поета, ані для читачів його статті. Водночас, такі емоційно-вибухові декларації не можуть затулити їх пошуковість – вкрай важливу в умовах перших десятиліть XX століття – та високий інтелектуальний рівень їх автора, демонструючи не тільки загальну філософську освіченість М. Семенка, але й рефлексію ним конкретних концептуальних положень.

Відсутність системності у висвітленні заявлених питань, яку об’єктивно не можна недооцінювати, поет компенсував своїм великим бажанням, хоча б на первинному рівні, осягнути ідеї видатних мислителів, а володіння, зокрема, французькою та німецькою мовами, що вже відзначалося вище, вочевидь, цьому сприяло. Зокрема, «теоретичний» доробок М. Семенка дає підстави припустити його обізнаність не тільки з ідеями О. Конта, але й з філософською концепцією Артура Шопенгауера (1788–1860), і, насамперед, моделлю видової специфіки мистецтва, розробленої німецьким мислителем.

До такого висновку нас спонукала очевидна подібність у підході до цієї проблеми, продемонстрована М. Семенком. Фактично, він наслідував ієрархічний принцип А. Шопенгауера, що був покладений в основу його дослідження видової мистецької системи, а саме – визнання пріоритету музики

та проголошення її метамистецтвом. М. Семенко, так само, надавав виняткового статусу одному виду мистецтва – поезії, що, відкривала можливості для стовідсоткової реалізації принципів пан-футуризму, а отже – мала всі підстави вважатися метамистецтвом. Відмінність їх позицій була лише в одному : висновки А. Шопенгауера ґрунтувалися на суто теоретичній основі, висновки ж М. Семенка спиралися на його практичний досвід, поступово набуваючи концептуального оформлення. Таким чином, знову виникає очевидне протиборство «Семенка-поета» з «Семенком-теоретиком», що зумовило сутність його неповторної особистості.

Проголошення пан-футуристичної поезії метамистецтвом – природно – вимагало відпрацювання відповідної теоретичної платформи, що, частково, було запропоновано в маніфесті «Поезомалярство». Хоча свої роздуми з цього приводу М. Семенко, як завжди, маніфестує вельми сумбурно, в них, тим не менш, простежуються деякі раціональні моменти. Це, передусім, стосується питання фактури, що, вочевидь, є конче важливим, адже пов’язане з однією з наріжних складових внутрішньої структури мистецтва – проблемою форми.

«Стара поезія (чи взагалі поезія), – відзначає М. Семенко, – оперує словом, як основним елементом своєї фактури. Які зміни перебула поезія по своїй фактурній ознаці? Стара, до-футуристична поезія, розвивалася еволюцією форм, закутих певною комбінацією метро-ритмичною. Футуризація фактури поезії привела до повного анулювання цієї поетичної структури й підійшла до ліквідації академічних форм…» [355, с. 288]. Закликаючи до кардинального формотворчого оновлення, М. Семенко, передусім, має на увазі метро-ритмічну структуру художнього твору, що, як вже підкреслювалося, не було сильною стороною поета. Водночас, він не міг не розуміти, що метро-ритмічне начало – в професійно-ремісничому аспекті – визначає природу поетичного тексту як такого. Саме тому митець пропонує «шукати допомоги не з себе, а зо-вні» [355, с. 288] – не в царині поезії, а за її межами.

Ця теза видається надзвичайно цікавою для аналізу, оскільки черговий раз засвідчує очевидну парадоксальність мислення митця : декларуючи пріоритет поезії у видовій структурі мистецтва, він, тим не менш, вважає за необхідне залучати певні художні прийоми з інших мистецьких різновидів. Таким чином, створюється враження, що ніби виникають усі підстави, говорити про синтез мистецтв, однак, це, вочевидь, є не прийнятним для М. Семенка, котрий не визнає рівноправного мистецького діалогу. Відтак, згідно його логіці, поезія має право вибору і, запозичивши необхідні їй виражальні засоби, активізує формування своєрідного ланцюжка : «нова поезія – поезія пан-футуризму – поезомалярство».

Шлях, яким, на думку М. Семенка, має рухатися нове поетичне мистецтво, знову дає підстави висловити припущення про певний позитивістський вимір концептуальних орієнтирів митця, адже він дуже чітко демонструє природничий підхід, відзначаючи, що оновленню має передувати «процес розкладу матеріалу поезії – слова – на первісні елементи» [355, с. 289]. Саме після цього і розпочнеться власне творчість, коли «слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання. Це треба дуже відріжняти, бо звідси починається джерело инших мистецтв, цілком не схожих на попередні. Вони мають спільного батька, але далі спеціалізуються, відокремлюються й набувають індивідуальних законів розвитку» [355, с. 289].

Абстрагуючись від суперечливості та парадоксальності, що завжди були притаманні роздумам М. Семенка, процитований уривок викликає інтерес своїм виходом у контекст проблеми естетичного почуття. Поет виокремлює зір і слух – два, так звані, інтелектуальні органи почуття, що традиційно «відповідають» за сприйняття двох класичних видів мистецтва – живопису та музики. Натомість М. Семенко вважає за необхідне активізувати можливості зору та слуху завдяки появі принципово нових типів поезії – «зорової (просторової) поезії» чи «поезомалярства» та «слухової поезії», що, ймовірно, за аналогією, могла б називатися «поезомузикою». Однак, другий тип, вочевидь, цікавить М. Семенка

значно менше, ніж перший, імовірно через складність його втілення. Саме тому він відверто дистанціюється від нього, завважуючи : «Що торкається “слухової поезії” й її дальшого шляху, то про це я напишу пізніше, або хтось другий, бо це окрема тема» [355, с. 289]. Стосовно ж першого типу – поезомалярства, – то тут перед М. Семенком відкривалися значні можливості для самореалізації.

Заперечуючи, так звані, «первісні, індивідуальні» поняття, поет декларує необхідність оперування «синтезованими» новоутвореннями, які дозволять артикулювати принципово нову думку, що її «не по-силі виявити кволому людському голосу – вона втілюється або в динаміці мас, або в статиці велетенських полотен, на яких розкидані синтетичні поняття» [355, с. 290]. Отже, М. Семенко активно відстоює ідею всілякої активізації взаємозв’язку поезії та живопису на шляху створення власне поезомалярства, «зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титанічні сили лише зараз, в наші дні, і якраз з нами» [355, с. 290].

У контексті маніфесту «Поезомалярство» М. Семенко активно репрезентує «перший натяк» цього експерименту – свою «Каблепоему за Океан», підкреслюючи : «виконано цю роботу ще в кінці 1920 року» [355, с. 290]. Взагалі, можна було б не вдаватися до безпосереднього цитування дати цього твору, але сучасному дослідникові видається не випадковим той акцент, який робить поет, відверто та свідомо наголошуючи на кінці 1920 року. На нашу думку, М. Семенкові конче важливо відзначити, що практичний експеримент, принаймні, на два роки випередив його теоретичне обґрунтування. Ймовірно, існує ще одна причина такого часового наголосу, що відкриває можливість поміркувати стосовно пріоритету саме «зорової (просторової) поезії» і в теоретичному, і в практичному полі М. Семенка.

Як відомо, футуризм – у складі авангардного руху – заявив про себе на українських теренах як естетико-художнє явище вже на початку 10-х років XX століття, розпочавши і свою практичну, і теоретичну реалізацію в царині образотворчого мистецтва, передусім, у живописі. Серед його найвизначніших

репрезентантів, як вже зазначалося в попередньому розділі дисертації, – О. Богомазов, який активно втілював свої програмні ідеї, декларовані в маніфестах і живописних творах. Заявивши про себе як про кубофутуриста (1913–1917), О. Богомазов протягом 20–30-х років експериментує на теренах спектралізму. В 1914 році була написана – вже згадувана нами – його відома теоретична праця «Живопис і елементи», окремі положення якої й до сьогодні мають теоретико-методичне значення в процесі навчання живописців. Однак, ще раніше за О. Богомазова блискучі художні експерименти реалізовував Давид Бурлюк (1882–1967), ім'я котрого ототожнюється як з найяскравішими здобутками українського футуризму, так і з найвизначнішими досягненнями російського та світового футуристичного мистецтва. (Роль Д. Бурлюка в становленні російського футуризму загальновідома, проте не можна не враховувати той вплив, який у роки еміграції він мав на розвиток японського та американського експериментального мистецтва – С. Х.)

Отже, можна зробити припущення, що ідея «поезомалярства» М. Семенка спиралася на абсолютно реальний ґрунт – творчі прориви українських живописців, які закладали підвалини української моделі футуризму і неабиякі власні здобутки, що в сукупності і визначило «ієрархічну специфіку» його авторської моделі видів мистецтва. На превеликий жаль, уся спадщина Семенка – і практична, і теоретична – була на кілька десятиліть вилучена з логікі розвитку української гуманістики, не посівши в ній відповідного місця. Це стосується і таких проблем, як видова специфіка мистецтва, як синтез та «поезомалярство». Проблеми існували, і їх з'ясування йшло своєю чергою, оминаючи при цьому все, що напрацював Семенко.

Водночас, перспективи, що відкривалися перед «поезомалярством», стимулювали М. Семенка до ще активніших практичних, але, насамперед, – теоретичних пошуків, які вносили корективи і у відпрацювання видової структури мистецтва, і в розвідки митця на теренах загальної естетичної

проблематики, що має стати предметом наших досліджень у наступних розділах дисертації.

2. 2 Теоретичні виміри спадщини М. Семенка

Як вже зазначалося, активізація художніх пошуків і експериментів, що відбулася на початку XX століття, зумовила значні культуротворчі трансформації, одним з найпоказовіших наслідків яких став феномен авангарду – визначний етап у розвитку європейського мистецтва. Серед багатьох напрямків, які, так би мовити, об'єдналися під гаслами авангардизму, особливе місце посідає футуризм, що, з одного боку, виявився самодостатнім художнім явищем, а з іншого – є невід'ємною складовою загального авангардного руху.

Феномен футуризму – це вже підкреслювалося на сторінках дисертації – неодноразово опинявся в площині естетико-мистецтвознавчих досліджень і має більш, ніж солідну наукову бібліографію, що дозволяє простежити шляхи його аналізу в просторі та часі. Проте інтерес науковців до футуристичного мистецтва не згасає і сьогодні, стимулюючи накреслення нових ракурсів його вивчення, які часто-густо зумовлюють необхідність виходу до більш широко гуманітарного контексту. Це, зокрема, пов'язано з питанням теоретико-практичного паритету в спадщині видатних митців світу, що, спонукаючи до розвідок естетиків, літературознавців, психологів, мистецтвознавців, етиків, надає означеній проблемі міжнаукового статусу.

Наразі, показовою є тенденція, що склалася в українській естетичній думці останніх десятиліть, а саме – осмислення широкого концептуального поля ідей видатних практиків мистецтва, передусім, – представників літератури й образотворчого мистецтва. Такий орієнтир виявився в дослідженнях, які ми подаємо, керуючись хронологічним підходом : Л. Левчук «Українська естетика :

традиції та сучасний стан» (2011), І. Вернудіна «Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі XIX–XX століть» (2011), О. Оніщенко «Письменники як дослідники : потенціал теоретичних ідей» (2011), Н. Жукова «Елітарна література в іменах» (2016), О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію : європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (2017).

Окрім того, молодими українськими естетиками була захищена низка кандидатських дисертацій, серед яких виокремимо такі : Л. Хандогіна «Естетичні погляди Томаса Манна в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина XX століття» (2004), К. Семенюк «Творчість Ольги Кобилянської : калокагативне світовідчуття» (2005), І. Сацик «Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні» (2008), В. Черепанин «Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики» (2008), О. Щокіна «Особливості філософсько-культурологічних поглядів художників українського авангарду» (2009), Є. Буцикіна «Концепція трансгресивного досвіду Жоржа Батая : естетичний аналіз» (2015).

Слід підкреслити, що при всій теоретичній самобутності означених робіт, концептуальна логіка їх авторів багато в чому виявляється спорідненою. Це цілком закономірно, адже в епіцентрі даних розвідок опинялися «дослідницькі інтереси» практиків мистецтва, які, зазвичай, спрямовувалися в площину аналізу трьох основоположних проблем : феномена художньої творчості, видової структури мистецтва та соціокультурного контексту, що в той чи інший спосіб впливав і віддзеркалював специфіку творчого процесу. Осмислюючи ці питання, митці – цілком природно – торкалися супутніх і похідних моментів, що відкривало перед науковцями широкий простір для розгортання оригінальних авторських концепцій. Адже, навряд чи можна переоцінити потенціал «дослідницького доробку» творчої особистості, котра, відкриваючи «таємницю» власної творчої лабораторії, здійснює в такий спосіб самоаналіз. Цей

концептуальний орієнтир стимулював нас розширити уявлення про творчу спадщину М. Семенка, долучивши відомого поета до кола «митців-дослідників» і зосередивши увагу на його теоретичних пошуках.

Стаття «Кверо-футурізм» («футурізм» – згідно правопису М. Семенка. У подальшому ми вживатиме сучасне написання цього слова – С. Х.), якою упорядники збірника вибраних творів українського футуриста відкривають розділ «Маніфестографія», можливо, є найбільш принциповою, оскільки саме на її сторінках М. Семенко декларує наріжні засади кверо-футуризму. Наразі, не можна не відзначити більш, ніж короткий формат цієї розвідки, який, тим не менш, дозволяє митцеві досить яскраво й емоційно охарактеризувати сутність означеного явища. Формально, увага М. Семенка зосереджена виключно на осмисленні сутності та специфіки цього напряму, однак, за великим рахунком, ідеї, котрі він оприлюднює, спонукають до виходу в широкий культуротворчий контекст – і практичний, і теоретичний. На нашу думку, сам письменник, вочевидь, враховував цей культуротворчий контекст якщо і не свідомо, то, принаймні, інтуїтивно : М. Семенко неодноразово зазначав, що «творчість є інтуїція, теорія є напрям інтуїції».

Опановуючи і «Кверо-футуризм», і інші статті М. Семенка, не можна не відзначити очевидну суперечність, якою просякнуті практично всі його тексти, адже, фактично кожне наступне речення письменника спростовує попереднє. Зрештою, така «концептуальна непослідовність» не зменшує інтересу до його роздумів, не затьмарює оригінальності і, багато в чому, слушності думок митця, що виявляються не лише авторськими, а й суголосними ідеям і поглядам, які формували теоретичний простір європейської гуманістики початку ХХ століття.

Так, майже з перших речень статті «Кверо-футуризм», М. Семенко здійснює порівняльний аналіз філософії та мистецтва : «Пізнаннє – акт фільозофічний – не може бути сталим. Сталим є тільки абсолютне знаннє, до якого стремить пізнаннє; тому сьогочасне пізнаннє є цілком відносне. Мистецький же процес, яко такий, не може бути сталим по самій своїй сутї. … Мистецтво є процес

центробіжний, і прояви душі він переносить на річи, що поза нами, які розкривають ся пізнанню все в більшій кількости категорій. Тут лежить гряниця між фільозофією й мистецтвом» [347, с. 265].

Самозаперечення, що, як вже відзначалося, було притаманне письменнику, наразі виявляється дуже яскраво, проте загальний напрям думки М. Семенка вочевидь не може вважатися таким вже парадоксальним. Поет, хоча і суперечливо, декларує думку про необхідність розгортання своєрідного діалогу на теренах теорії та практики мистецтва. Теорією для М. Семенка, ймовірно, виступає специфічно зрозуміла ним «фільозофія», практикою, поза сумнівами, є «кверо-футуризм» : «Відсутність прінціпів в фільозофії, відсутнїсть тревалого в мистецтві – се постуляти кверо-футурізма» [347, с. 265].

Наголос, який робить М. Семенко, як нам здається, перетинається із загальним орієнтиром представників авангардного руху, котрі відверто демонстрували свій інтерес до процесів, що відбувалися на межі XIX–XX століття в різних галузях гуманітарного знання – філософії, естетиці, психології, етиці та соціології. Відповідна зацікавленість авангардистів мала, як чітко персоналізоване, так і загальне спрямування. В цьому плані показовою є концептуальна спрямованість переважної більшості теоретичних робіт і самого М. Семенка.

Український митець, характеризуючи сутність кверо-футуризму, апелює до теоретичних ідей російського психолога К. Жакова, лекції котрого, як ми зазначили в попередньому розділі дисертації, він слухав, навчаючись у петербурзькому Психоневрологічному інституті ім. Бехтерєва. Як відомо, К. Жаков у своїх наукових розвідках оперує поняттям «лїмітивний футуризм». Таким чином, концепція М. Семенка базується на цілком конкретному підґрунті, однак іноді його роздуми мають більш загальний характер : «Нові обрії, що викликала новійша фільозофічна думка, розвивають теорію мистецтва. Так зьявляється нова теорія мистецтва» [347, с. 266]. «Семенко-теоретик» не конкретизує, яку саме філософську концепцію він має на увазі, проте логіка його

міркувань дозволяє нам зробити певне припущення, спираючись на специфічний понятєво-категоріальний апарат, який він використовує.

Як вже відзначалося, митець характеризує творчість як вияв інтуїції, однак і в інших контекстах статті «Кверо-футуризм», порушується проблема інтуїтивного начала. Слід зазначити, що до цієї вкрай складної проблеми в Семенка не вироблено однозначної позиції, і в його уявленні вона постає як у позитивному, так і в негативному вимірі. Водночас, М. Семенко не менш активно оперує терміном «тривалість», а також торкається питання різних часових субстанцій : «Абсолютне знаннє, до якого йде знаннє відносне…, можливе лише в прийдешнім. … Мистецтво-ж є теперішнє, момент» [347, с. 266].

Щодо перших двох понять – «інтуїція» та «тривалість», – письменник безпосередньо демонструє свою обізнаність із термінологією та проблематикою французького філософа Анрі Бергсона (1859–1941). «Час» – третє наріжне поняття у філософській концепції засновника інтуїтивізму, – хоча і дещо опосередковано, присутнє в теоретичних роздумах М. Семенка та виявляється суголосним ідеям видатного мислителя, а саме – бергсонівській теорії «зворотного часу».

На нашу думку, «реконструкція» теоретичних вимірів спадщини М. Семенка робить вкрай необхідним уважне ставлення до постаті А. Бергсона, до ідей якого – як Семенко, так і інші прихильники футуризму – ставилися не лише з увагою, а і з певним пієтетом. Побіжно мотивація зацікавленості українських модерністів (авангардистів) – питання термінологічних розходжень у наукових розвідках тогочасних гуманітаріїв нами вже фіксувалося – до філософсько-естетичних ідей засновника французького інтуїтивізму окреслена С. Павличко, котра вважає, що на межі XIX–XX століття «саме буття стало складнішим», а це стимулювало необхідність – у філософському аспекті – формулювати відповіді на об’єктивні зміни. І ці відповіді теоретики шукали в різних напрямках, серед яких С. Павличко наголошує на «відкритті й

дослідженні підсвідомості» (З. Фрейд, К. Юнг) та на інтуїтивізмі, коли «Бергсон услід за Ніцше заперечив раціональні основи пізнання» [279, с. 16–17].

Важливим, на нашу думку, є і таке : С. Павличко не оминає увагою той факт, що зацікавлене ставлення до ідей Бергсона виявляв як М. Євшан, так і інші представники «Української хати». Вона, зокрема, зазначає : «Євшан поділяє інтерес до психології, але сприймає її вже як людина іншої, антипозитивістичної епохи. Йому близькі сучасніші ідеї інтуїтивізму, несвідомості творчого процесу. Ім'я Анрі Бергсона, визнаного предтечі європейського модернізму періоду між двома світовими війнами, автора теорій інтуїтивізму, невипадково трапляється на сторінках "Української хати"» [279, с. 155–156]. Отже, «монополії на інтуїтивізм» українські футуристи не мали.

Оскільки бергсонівські ідеї на культуротворчих просторах першої половини XX століття поділяли представники різних естетико-художніх спрямувань, то певний інтерес має той факт, на чому акцентувалася тоді увага сучасників Бергсона, адже слід враховувати, що протягом життя і Євшана, і Семенка далеко не всі монографії французького мислителя були написані : Бергсон активно працював до 1941 року, тоді як Євшан пішов з життя в 1919, а Семенко – в 1937 році. Слід визнати, що двох непересічних особистостей української культури 10–30-х років цікавили зовсім різні бергсонівські ідеї. Так, на це звертає увагу С. Павличко, інтерес Євшана живився психологічними «проривами» Бергсона щодо процесу творчості : «Євшан вважає, що творчість поета підлягає передовсім інстинктові, чуттю» [279, с. 156]. Ставлення ж Семенка до інтуїтивізму, на наше глибоке переконання, значно предметніше і живиться – значною мірою – пошуками відповіді на більш широке коло проблем, ніж стимули творчого процесу.

Інтерес М. Семенка до інтуїтивістської філософії А. Бергсона дозволяє ще раз повернутися до морально-психологічних зрізів суперечливої ситуації «Зеров – Семенко». Певну «допомогу» в цьому нам – знову ж таки – надає С. Павличко. Аналізуючи український «неокласицизм» як приклад «філософії консервативної

модернізації», як «демонстративну консервативність у своєму європеїзмі», вона фіксує і ставлення прихильників М. Зерова до шукань Бергсона на теренах інтуїтивістського начала художньої творчості : «Аполлінер, Сандрар, сюрреалізм, дада, експерименти й новації як формальні, так і філософські пошуки французьких поетів 10-х і 20-х років, філософія Бергсона, знаменитого натхненника модерністів, лекції якого приїзджали послухати до Парижа інтелектуали з усього світу, залишилися цілком поза їхніми інтересами» [279, с. 199]. На відміну від М. Зерова, засновник українського футуризму не лише поділяв певну абсолютизацію інтуїції як стимулюючого чинника творчості, а й – в організаційному плані – всіляко підтримував налагодження творчих зв'язків між українською та французькою художньою інтелігенцією.

Вплив ідей Бергсона на творчість українських футуристів, хоча і необхідно визнавати, оскільки це об'єктивний факт, але його (цей факт – С. Х.) слід оцінювати більш, ніж обережно, спираючись, передусім, на напрацювання щодо інтерпретації філософсько-естетичної позиції французького інтуїтивіста, які увійшли в теоретичний обіг на порубіжжі XX–XXI століття : йдеться, зокрема, про творчо-пошуковий характер публікацій О. Аронсона, І. Блауберг, Н. Жукової, К. Ірдіненко, Л. Левчук, М. Мамардашвілі, І. Савранського, К. Свасьяна. Особливий наголос, на нашу думку, слід зробити на ґрунтовному представленні ролі А. Бергсона в процесі модернізації європейської культури XX століття, здійсненому відомим французьким постмодерністом Жілем Дельозом (1925–1995) на сторінках двотомної монографії «Кіно» [108]. У першому томі – «Образ – рух», і в другому «Образ – час» Ж. Дельоз застосовує прийом чотирьох «коментарів до Бергсона», завдяки яким співставляє ідеї французького філософа з логікою становлення та розвитку світового кінематографу, який досить суперечливо опановував такі структурні елементи художнього твору, як образ, час, рух та ін.. Ж. Дельоз наочно показав, що при всій увазі сучасної гуманістики до ідей Бергсона, вони й до сьогодні остаточно не вичерпані.

Цю ж невичерпаність бергсонівських ідей переконливо показав і український естетик В. Черепанин, який, аналізуючи глибинні зв'язки, що існують між візантійським іконографічним каноном і мистецтвом Михайла Бойчука (1882–1937), стверджує, що «реформи художньої стилістики в XX столітті проходили великою мірою під знаком демонстрації часу в просторових мистецтвах. Але ставлення до часу двояке : вловлювання його вислизаючого руху доповнюється прагненням перервати хід годин, "вистрибнути" із часового потоку» [452, с. 10]. Зрозуміло, що це захоплення феноменом «часу» йшло від Бергсона, адже ніхто з філософів межі XIX–XX століття не докладав стільки зусиль задля того, щоб людина збагнула всю глибину та суперечливість категорії «час», як це зробив видатний французький філософ. Водночас, В. Черепанин показує інтерес до «часо-просторових» вимірів, який існував не лише у футуристів, а й у кубістів (нерозділеність у просторі та часі) та абстракціоністів (позачасова безмежність).

Повертаючись до аналізу впливу бергсонівської концепції «інтелектуальної інтуїції» на становлення теоретичних орієнтацій М. Семенка, зазначимо, що захоплення поета ідеями інтуїтивізму мало й інші джерела, ніж французька філософія та естетика. Як відомо, на російських теренах інтерес до напрацювань А. Бергсона стимулювався сучасником французького філософа, відомим російським інтуїтивістом Миколою Лосським (1870–1965), який був достатньо самостійним теоретиком, сприяючи при цьому і популяризації французької моделі інтуїтивізму, а це означає, що семенковий наголос на інтуїтивному компоненті в процесі створення поетичного твору не був ані випадковим, ані чимось надзвичайним. Значно цікавішим є той факт, що М. Семенко, як ми вже підкреслили, оперує бергсонівською ідеєю «тривалості» й впритул підходить до такого важливого чинника французького інтуїтивізму, як «феномен часу».

Слід наголосити, що для А. Бергсона пріоритетним виступає чинник минулого, а український митець, фактично, акцентує часові виміри теперішнього та майбутнього, тим не менш принцип «зворотності часу» в його концепції

простежується досить чітко. Однак, філософський акцент, зроблений М. Семенком, який декларує засадні принципи кверо-футуризму, водночас, дає підстави трансформувати його (акцент – С. Х.) в контекст проблеми філософського підґрунтя футуристичного напряму як такого. На нашу думку, певне співпадання естетико-мистецтвознавчих ідей Бергсона та теоретичних шукань Семенка можна виявити і стосовно інших аспектів пояснення специфіки художньої творчості. Орієнтуючись на аналіз наріжних бергсонівських ідей щодо процесу створення художнього твору, окреслених Л. Левчук, – про здатність митця «бачити речі» цілісно, «в повному обсязі рис, барв, у всій складності форми і змісту», про «чисте та безкорисливе» мистецтво, яке створюють «відчужені душі» митців, про «непередбаченість творчого процесу» – слід визнати, що вони могли б бути близькими засновнику українського футуризму [208, с. 40–42].

Варто зазначити, що, аналізуючи феномен авангардистського руху, науковці приділяють неабияку увагу питанню його філософського фундаменту. Станом на сьогодні, теоретичні ідеї, що впливали на засадничі естетичні орієнтири авангарду, здавалося б, відпрацьовані всебічно і, насамперед, пов’язані з ніцшеансько-фрейдівськими концептами, що вважаються, так би мовити, класикою авангардистської теорії. Водночас, кожне нове покоління дослідників, сфера наукових інтересів яких, так чи інакше, є дотичною до феномена авангардизму, прагне висловити свої міркування щодо його філософсько-естетичного виміру.

Так, включення в перелік теоретичних концепцій, що стимулювали авангардистські експерименти, інтуїтивістських ідей А. Бергсона було здійснено, зокрема, в дисертаційному дослідженні культуролога В. Вовкуна «Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10 – початку 30-х рр. XX ст.)» (2010). Наразі, міркування науковця – швидше – розгорталися в загальнотеоретичному вимірі, ніж спиралися на конкретні факти. Проте, виокремлені нами роздуми М. Семенка, спрямованість яких, вочевидь,

засвідчує особливий інтерес поета до теоретичних орієнтирів А. Бергсона, стають вагомими аргументами щодо цього аспекту філософсько-естетичного підґрунтя футуризму, взагалі, і його української гілки, зокрема.

Тенденцію до розширення теоретичних витоків футуристичного напряму спостерігаємо також у наукових розвідках українського естетика П. Храпка. В низці його статей – «Особливості моделі художнього знаку в українському авангарді» (2008), «Семіотичні ідеї в теоретичному трактаті О. Богомазова «Живопис і елементи» (2013) та в дисертації «Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини XX ст. : структурно-семіотичний аналіз» (2014) ґрунтовно осмислюються питання філософсько-естетичних основ і європейського, і українського авангарду. При цьому, «концептуальними передумовами художніх пошуків авангардистів», на думку П. Храпка, є філософські ідеї К. Маркса, Ф. Ніцше та З. Фрейда» [437, с. 7].

На перший погляд, поява поруч із Ф. Ніцше та З. Фрейдом прізвища К. Маркса сприймається більш, ніж дивно, проте П. Храпко, розглядаючи серед теоретичних проблем, що цікавили авангардистів, проблему «естетичної ідеології» К. Малевича, звертається до досвіду дослідження поняття «ідеологія» як такого. Це примушує його апелювати до низки відповідних концепцій, які були розроблені «такими соціологами, філософами і політологами, як К. Маркс, К. Мангейм, Л. Альтюсер, М. Фуко, Р. Барт» [437, с. 11]. «Ідеологічний акцент», який робить П. Храпко, дозволяє підкреслити характерну особливість авангарду, представники якого чітко усвідомлювали необхідність аргументації новаторських принципів цього руху і на рівні безпосередніх художніх експериментів, і на рівні їх теоретичної декларації. Можливо саме тому, задля оприлюднення своїх естетичних програм, авангардисти активно використовували формат маніфестів, революційний пафос яких дозволяв привернути до їх мистецтва увагу якомога ширшої аудиторії.

Вочевидь, такий орієнтир представники футуризму реалізували дуже потужно і, маніфестуючи естетичні принципи свого напряму, паралельно

трансформували їх у площину авторських розвідок. У цьому плані дослідницький доробок М. Семенка є вельми показовим, що засвідчує паритет його «авторської теорії» й «ідеологічних агіток», сутність яких красномовно відбивають самі назви його статей : «Кверо-футуризм», «Пан-футуризм», «Поезомалярство», «Мистецтво переходової доби», «П'ятирічка і проблема літературної «форми», «Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури» та ін.. Водночас, певні проблеми, що аналізувалися М. Семенком, мали, так би мовити, граничний характер, тобто трансформувалися в простір «чисто» теоретичного знання, не відбивали «вимоги часу», а носили академічний характер, стимулювали до з'ясування як змісту естетичної теорії, так і об'єму феномену «мистецтво – ідеологія». До проблем, які мали «граничний характер», слід, на нашу думку, віднести комплекс питань щодо співвідношення національного та загальнолюдського, який виявився актуальним і в просторі футуристичного мистецтва, і в нагальній необхідності їх теоретичного осягнення.

Означений комплекс питань М. Семенко порушує на сторінках статті «Кверо-футуризм», відзначаючи, що це мистецтво «не може бути ні українським, ні яким иншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивности» [347, с. 267]. Відштовхуючись від критики національної сутності мистецтва, М. Семенко переконаний, що «кверо-футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло. … До футуризма мистецтво було дикунським. Кверо-футурізм дає йому шлях, єдино можливий, і … ми вступаємо в цілком инший світ... . Цінне те, що загальнозначиме, й до сього стремить чоловічий дух» [347, с. 267]. Стосовно процитованих думок М. Семенка, слід зробити, принаймні, два зауваження : 1. Той факт, що поет вживає поняття «дикунське» стосовно всього мистецтва, що передувало футуризму, не можна сприймати формально та інтерпретувати однозначно. Скоріше за все, поет мав на увазі певний етап у становленні та розвитку мистецтва. «Дикунство» – це

наголос на витоках художньої форми, а не констатація її недорозвиненості аж до початку XX століття. Значно важливішим у роздумах Семенка є його характеристика «національного» як «примітивного». Такі заяви поета відразу ж відштовхували від нього цілу низку митців, які абсолютизували національний чинник у процесі модернізації мистецтва; 2. У контексті тез Семенка слід відзначити, що, відверто та рішуче відстоюючи пріоритет загальнолюдського в мистецтві, він чітко демонструє і свою естетичну, і, так би мовити, світоглядну позицію, яка, безсумнівно, є про-європейською, адже його думка виявляється суголосною орієнтирам видатних представників європейської культури.

У вже згадуваній нами монографії «Письменники як дослідники : потенціал теоретичних ідей», аналізуючи творчо-теоретичну спадщину Оскара Уайльда (1854–1900), О. Оніщенко відзначає особливу увагу англійського естета до проблеми загальнолюдського в мистецтві, що – паралельно – дозволяє йому провести думку про винятковість творчої особистості. Принагідно зазначимо, що протягом останніх двох десятиліть різні аспекти творчої спадщини класика англійської літератури стали об'єктом теоретичної уваги – окрім О. Оніщенко – з боку таких українських науковців, як Н. Жукова та О. Маламура. Активна включеність ідей О. Уайльда в сучасний культурний простір, безперечно, актуалізує інтерес до можливих паралелей між теоретичними напрацюваннями таких непересічних особистостей, як О. Уайльд і М. Семенко.

Апелюючи до відповідних ідей О. Уайльда, що були висловлені ним на сторінках статті «Ренесанс англійського мистецтва», О. Оніщенко підкреслює : «…для нас найважливішим є наголос письменника на визначній ролі особистості митця…, що безпосередньо виявляється в контексті проблеми "національне – загальнолюдське" : «Не забувайте, що ніколи не було ані художнього століття, ані художньої нації… . Митець завжди був і завжди буде рідкісним виключенням». … Апогеєм міркувань О. Уайльда стає твердження : «мистецтво не національне, а універсальне» [270, с. 57]. При цьому, О. Оніщенко наголошує, що О. Уайльд ототожнював поняття «загальнолюдське» та «універсальне».

Паралелі, що ми ризикнули провести між позиціями М. Семенка та О. Уайльда, на перший погляд, можуть видатися штучними чи взагалі неприйнятними. Проте, засадничі положення ще однієї статті засновника українського футуризму – «Мистецтво переходової доби» – дозволяє аргументувати правомочність нашої точки зору. На сторінках цієї статті М. Семенко порушує питання соціальної функції мистецтва, яка набуває особливого значення в добу революційних перетворень, що, фактично, стає лейтмотивом його дослідження. Водночас, у статті, безсумнівно, домінують два концептуальні моменти, які видаються вельми важливими.

Перший – пов'язаний із специфікою розуміння М. Семенком динаміки та закономірностей мистецького руху, осмислюючи який він наголошує, «…ми звемо (цей рух – С. Х.) історією мистецтва, його еволюцією й революцією» [350, с. 271]. У даному зв'язку увагу привертає подальша концептуальна логіка митця, котрий відзначає : «Часи занепаду капіталістичної доби відбиваються в мистецтві подвійним способом : способом відбиття (…Верлен, Бодлер, …, Оноре Домьє, …, Жерар-де-Нерваль, … Ропс, Тулуз-Льотрек, імпресіоністи, символісти малярства й літератури) і способом прозріння синтезу (почасти Рене Ґіль, Меньє, Уот Уітман, Еміль Вергарн – схил до переходу … в передчутті велетенської революції)» [350, с. 271].

Вочевидь, свої міркування стосовно тенденцій, що стимулювали художнє оновлення, М. Семенко характеризує через своєрідну типологізацію, зосереджуючи увагу на іменах конкретних персоналій – представників різних видів мистецтва. Навіть загальний аналіз переліку імен, які наводить український футурист, у черговий раз засвідчує його обізнаність із процесами, що відбувалися в західноєвропейському культуротворенні кінця XIX – початку XX століття. Проте, на нашу думку, найбільш показовим є принцип типологізації, що його пропонує М. Семенко.

Друга група митців, яких він виокремлює, аргументуючи специфіку кверо-футуризму, є провісниками революційних перетворень і цілком природно

згадуються засновником української новаторської поезії в зв’язку з пафосом оновлення, що його несе «мистецтво майбутнього» : «…футуризм характеризує собою мистецтво переходової доби, анальоґує розуміннє революційного в “соціялістичному” й “мистецькому”» [350, с. 271].

Слід зазначити, що стосовно першої групи – позиція М. Семенка значно суперечливіша і по суті, і на термінологічному рівні. Реконструюючи характеристику, що надається цим митцям в означеній статті, ми свідомо процитували тільки першу частину, котра зумовлена, так званим, способом «відбиття» в мистецтві. Однак, розвиваючи свою думку, М. Семенко робить своєрідне уточнення, називаючи П. Верлена, Ш. Бодлера, О. Домьє, Ж. де Нерваля, Ф. Ропса, А. Тулуз-Лотрека, імпресіоністів і символістів «жертвами побуту» [350, с. 271]. Власне, саме з ним пов’язаний і другий – теоретично вагомий – момент статті «Мистецтво переходової доби».

Питання побуту, вочевидь, має для М. Семенка принципове значення та безпосередньо кореспондується з проблемою соціального. Так, вже на початку своєї розвідки, він декларує : «Мистецтво виростає на побуті. Вся історія дотеперішнього мистецтва – до певної міри історія людського побуту. Зміни в побуті породжують відповідні зміни в самому єстві мистецтва, попри те, що ці зміни анальоґічно відбиваються в методах, платформах і формах мистецтва» [350, с. 270].

Революційний пафос, яким просякнутий кожний рядок статті, дозволяє М. Семенку наголосити на тотальних змінах і необхідності глобальних перетворень на всіх рівнях. У цьому зв’язку він відзначає : «Хитаються зруйновані будинки і поруч зводяться нові підвалини – наш час є переходовим часом, і мистецтво опинилося без точки опертя. Яке можливе в данну добу мистецтво? Мистецтво розмаху, буяння сил, мистецтво величезної акції, апогейного напруження» [350, с. 270].

Наведені нами думки М. Семенка ще раз підкреслюють внутрішню суперечливість його позиції, адже, з одного боку, він, надаючи «побуту»

засадничої ознаки в історії мистецтва, начеб-то підтримує цей «феномен», а з іншого, – вважає, що в «переходовий час» «мистецтво опинилося без точки опертя». Отже, при всій високій оцінці значення «побуту» в історії мистецтва, він – «побут» – «точкою опертя» для мистецтва не виступає. Така подвійність позиції поета визначається, на наше глибоке переконання, тим фактом, що не в усіх своїх статтях Семенко опікується, так би мовити, формально-логічним «забезпеченням» власних роздумів, а обирає «описовість» засобом донесення авторської позиції. Подекуди такий шлях, як відомо, не сприяє чіткій фіксації теоретиком «руху» власної думки.

Водночас, є і такі статті, де Семенко обґрунтовує принципово нові поняття, розуміючи, що методом описовості він українську модель футуризму переконливо не представить. Зазначимо, що загалом ми не заперечуємо значення фактору «побуту», адже зв’язок побутового виміру з динамікою розвитку мистецького процесу в добу революційних перетворень є цілком закономірним, і, по суті, не вимагає обґрунтування. Одначе, як вже підкреслювалося, обізнаність українського футуриста із художньо-теоретичними пошуками європейських митців кінця XIX – початку XX століття, дає підстави знову виявити показові аналогії між позиціями М. Семенка та О. Уайльда.

Слід зазначити, що ідеї таких несхожих особистостей виявилися фактично спорідненими в розумінні значення побуту та його зв’язку з мистецьким контекстом. Як відзначає О. Оніщенко, розглядаючи проблему «зворотного боку побутовизму» в розвідках англійського драматурга, вона «посіла вагоме місце в контексті програмних ідей О. Уайльда» [270, с. 45]. Відмінність у ставленні до побуту англійського драматурга та українського поета виявлялася тільки на рівні кінцевої мети : для М. Семенка – це був «революційний побутовизм», який наснажувала руйнівна сила футуризму; для О. Уайльда – це був «естетичний побутовизм», який стимулювали ідеали краси, що сповідувалися ним як на рівні творчості, так і на рівні особистого життя.

Фіксуючи проблему побуту в контексті порівняльного аналізу позицій О. Уайльда та М. Семенка, слід визнати, що вона (проблема побуту – С. Х.) повинна стати об'єктом самостійного аналізу, передусім, щодо психології митця, котрий працює в умовах «переходової доби». На таку думку наштовхує і ґрунтовна праця «Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг» (2009), автором якої є Бенгт Янгфельдт – шведський письменник, вчений-славіст, перекладач російської поезії та визнаний європейський «маяковознавець». Б. Янгфельдт спеціальний матеріал присвячує аналізу творчо-теоретичної спрямованості журналу «Леф» – («Левый фронт искусств» – С. Х.), у створенні та роботі якого активну участь брав В. Маяковський. Шведський науковець звертає увагу на те, що як поетична, так і політико-ідеологічна роль Маяковського в радянському суспільстві в період початку роботи редколегії журналу «Леф» значно зросла. Наразі, поет залишався вірним нізці морально-психологічних тем, які цікавили його ще на початку творчого шляху. До цих тем належала і тема побуту, осмислена саме в морально-психологічному аспекті в поемі «Человек» (1916). Як виявилося пізніше, інтерес до теми побуту не полишав поета і протягом наступних років. Б. Янгфельдт зазначає, що «Леф» мав на меті саме «боротьбу з побутом – нездоланним ворогом Маяковського в "Человеке"». В одному з трьох маніфестів, опублікованих у першому номері, стверджувалось, що «Леф», який боровся з побутом до революції, «[буде] боротися із залишками цього побуту сьогодні», «Наша зброя, – стверджувалося наприкінці маніфесту "В кого вгрызается "Леф", – приклад, агітація, пропаганда"» [467, с. 279].

Б. Янгфельдт характеризує В. Маяковського і як поета, і як людину, для котрої побут був «екзистенціальним ворогом», якого повинна була знищити революція. Проте цього не відбулося, і він розпочав «атаки» на нього : «У вірші "О дряни" (1921), наприклад, революції загрожує радянський міщанин із портретом Маркса на стіні, канаркою в клітці і кошеням, що гріється на "Известиях"» [467, с. 280]. Шведський науковець констатує досить цікавий факт,

а саме : Маяковський називав боротьбу з побутом «третьою революцією», яка, на жаль, не відбулася. Слід визнати, що пристрасна боротьба Маяковського з побутом була близька Семенку, котрий в особистому житті належав до людей з «розумними потребами». На нашу думку, стосовно Семенка можна вжити цю формально-логічну структуру, яка буде популярною в радянській філософії 80–90-х років минулого століття. Водночас, слід наголосити, що далеко не всі українські футуристи саме з такою міркою підходили до питань побуту. Скажімо, для Бажана побут, як на наш погляд, важив навіть занадто багато і це помітно відбивалося в, так би мовити, його поточному житті та – подекуди – впливало на його вчинки.

Повертаючись до аналізу статті «Мистецтво переходової доби», зазначимо, що її текст просякнутий оригінальними, хоча подекуди і парадоксальними ідеями, що вимагають коментування в зв’язку з ще однією показовою обставиною : М. Семенко підписав її не власним іменем, а псевдонімом – П. Мертвопетлюйко. Прізвище, яке він використовує, вочевидь, містить ознаки комічного, хоча в самому тексті відсутні будь-які подібні натяки. Отже, причина вибору саме такого псевдоніму залишається відкритим питанням, натомість сам факт його використання не є таким вже несподіваним.

Зрештою, статтю «Мистецтво переходової доби» вирізняє загальна спрямованість, що дозволяє М. Семенку, хоча і коротко, охарактеризувати тектонічні зрушення, якими позначився початок ХХ століття, спричинивши, врешті решт, появу футуристичного напряму. При цьому, письменник швидше констатує цю обставину, а не «наповнює» її «особистісним змістом», адже наразі йдеться про власне футуризм, а не про кверо-футуризм чи пан-футуризм, що є авторськими моделями М. Семенка. Вірогідність нашого припущення доводить ще одне дослідження митця, що подається письменником вже під власним іменем, і хоча в ньому, так само, фігурує визначення «мистецтво переходової доби», воно використовується як допоміжне для головної назви статті – «Пан-футуризм».

Можна припустити, що ця розвідка є принциповою для М. Семенка, оскільки в ній він, фактично, декларує основоположні естетичні принципи пан-футуризму, визначає коло проблем, які є засадничими для цього напряму і, в тому чи іншому контексті, порушуватимуться в інших розвідках засновника українського футуризму. Серед них, чи не найбільш пріоритетними для митця, виявляються ідеї деструкції та інтеграції, що, на його думку, визначають специфіку сучасного художнього процесу.

Проте не менш цікавою видається подальша логіка роздумів М. Семенка, що дозволяє визначити два основні етапи формування нової теорії мистецтва, фундаментом якої стане «пан-футуризм». Перший етап, на його думку, потребує узагальнення попереднього мистецького досвіду, що, передусім, пов’язаний із, так званими, «ізмами» : «Треба довести, що кожний окремий “ізм” не є альфа й омега у розвитку мистецтва, що лише через голови всіх “ізмів” протікає його велика ріка. Розв’язання цієї філософської проблеми і є завданням пан-футуристичної теорії мистецтва» [350, с. 273]. Фактично, в такий спосіб відбувається інтеграція, якої М. Семенко надає особливого значення, вважаючи одним з очевидних пріоритетів «пан-футуризму». На нашу думку, Семенко – в якості теоретика – дещо спрощує та вульгаризує сутність «ізмів», не враховуючи при цьому, що і футуризм це один із «ізмів». Поет абсолютно правий, коли підкреслює, що «ізми» «не є альфою чи омегою в розвитку мистецтва», але він помиляється, не враховуючи, що в певний відрізок часу численні «ізми» зрештою вливаються – залучимо метафору Семенка – у «велику ріку мистецтва».

Другий етап пан-футуристичної теорії мистецтва безпосередньо пов’язаний з її головною ідеєю – деструкцією, яку письменник, за великим рахунком, – цю його тезу ми вже підкреслювали в попередніх підрозділах – вважає над-завданням пан-футуризму : «Під кутом зору пан-футуризму всі “ізми” в цілому є всезагальним процесом деструкції, практичне завдання якої – ліквідація старого мистецтва і на фундаменті первинних елементів побудови інших видів “мистецтва”, інших їх угруповань» [350, с. 273–274].

Відверте акцентування М. Семенком ідеї деструкції відкриває для нього вихід у площину низки проблем, серед яких ми, наразі, виокремимо дві. Перша – стосується важливого для футуризму питання ідеології, яке ми вже частково порушували, аналізуючи філософсько-естетичні витоки авангардизму. Проте звернення до ідеології пан-футуризму в зв'язку з ідеєю деструкції дозволяє українському футуристу прокоментувати її в, так би мовити, більш прикладному вимірі. Так, митець безпосередньо кореспондує ідеологію з питанням фактури, що, власне, і відкриє шлях до реалізації над-завдання пан-футуризму : «…таким чином знайдена … вичерпна формула ідеології і фактури, при тому, що перша мислиться як момент свідомості, вольовий і індуктивно-організаційний, а друга – як момент змінний, як сума засобів матеріалізації» [350, с. 274].

На нашу думку, задля об'єктивної оцінки тих тез, які сформульовані М. Семенком у статті «Пан-футуризм. (Мистецтво переходової доби)», що була написана в 1922 році, тобто через п'ять років після жовтневої революції, слід враховувати, що політико-ідеологічна позиція поета не змінилася : він пристрасний прихильник революційних ідей та інтерпретує футуризм в якості їх пропагандиста. Це підтверджують такі положення означеної статті : «Це ("розклад" буржуазного суспільства доби капіталізму – С. Х.) показує одночасну ліквідацію буржуазного суспільства і буржуазного мистецтва. Деструктивний процес у мистецтві набуває характеру соціальної революції у суспільстві, боротьба класів, поглиблення революції в ім'я комуністичного устрою…» [350, с. 274]. Наголосимо також, що в цей період у Семенка немає конфлікту з владою, з інститутом держави, від розвитку яких (влади і держави – С. Х.) він не відокремлює ані мистецтво, ані ідеологію, яку це мистецтво «сповідує».

Навіть не зосереджуючись на означених проблемах детально, – питання ідеології, зокрема, розглядатимуться нами в наступному підрозділі – можна зробити висновок, що М. Семенко, фактично, ототожнює мистецтво з новою «революційною» владою, а ідеологію – із змістовною наповненістю творів пан-футуристичної спрямованості, тоді як «фактуру» розглядає як вияв її

формотворчого рівня. Безсумнівно, відповідна концептуальна логіка митця вимагає проведення самостійного дослідження, що ми і здійснемо. Водночас, нам видається вкрай важливим зафіксувати ідеологічний аспект у контексті аналізу теоретичних вимірів спадщини М. Семенка, оскільки до питань ідеології він звертався неодноразово. З тієї ж причини саме в цьому підрозділі ми підкреслюємо, що предметом окремого аналізу має стати й інша проблема – модель видової специфіки мистецтва, яку – значною мірою – стимулює ідея деструкції, що наскрізно проходить через теоретичну спадщину засновника українського футуризму.

Як ми вже наголошували, М. Семенко наполягає на такій тезі : внаслідок руйнації «старого буржуазного мистецтва», активізується процес виникнення нового мистецтва, що ґрунтуватиметься на ідеї синтезу [350, с. 275]. При цьому М. Семенко прагне виявити і теоретично окреслити сутність, так би мовити, справжнього синтезу, займаючи при цьому досить принципову позицію, «…інколи можна скільки завгодно що-небудь “синтезувати”, а результати звідси вийдуть ті самі, що і від переливання з пустого в порожнє» [350, с. 275].

Протягом розгляду конкретних питань ми неодноразово фіксували протиріччя, що виявляються в процесі «реконструкції» теоретичних роздумів Семенка. Зневажливість, з якою поет характеризує «синтез» і «синтезування» на сторінках статті «Пан-футуризм. (Мистецтво переходової доби)», є ще одним підтвердженням правоти нашої оцінки. Адже відомо, скількох вагомих зусиль доклав засновник українського футуризму – і як поет, і як теоретик мистецтва – аби утвердити ідею «поезомалярства» як наріжну в теорії футуризму. А ця ідея правомірна теоретично і може бути здійснена практично лише в процесі синтезу самостійних естетико-художніх чинників, передусім, слова та кольору. Окрім цього, Семенко активно підтримував естетико-художні пошуки тих українських і російських митців – О. Богомазов, В. Кандинський, Л. Курбас, О. Скрябін, –які як теоретично обґрунтовували ідею синтезу мистецтв, так і експериментували з феноменом синтезу в процесі власної творчості. Спираючись на означені

аргументи, іронічне висловлювання Семенка стосовно синтезу та синтезування видається алогічним.

Наразі, на трьох сторінках статті «Пан-футуризм. (Мистецтво переходової доби)» М. Семенко підняв таку кількість складних і суперечливих проблем, що саму статтю слід, скоріше, назвати планом до наступної теоретичної роботи. Водночас, він знову і знову повертається до проблеми «деструкції», фактично, артикулюючи думку, що – умовно – її можна визначити як «деструкція понад усе», звідки і виникне «нове … мистецтво, тобто мистецтво синтетичне і конструктивне» [350, с. 275].

Яким же, по суті, має бути таке мистецтво? Це питання, вочевидь, є принциповим для М. Семенка, оскільки, з одного боку, надає йому змогу визначити шляхи наступної теоретико-практичної роботи у вигляді «продовження футуризму, поглиблення пан-футуристичної революції – ось практична проблема мистецтва переходового періоду» [350, с. 276], а з іншого, – зумовлює розробку ним авторської моделі видової специфіки мистецтва, що стане предметом нашого дослідження в наступному розділі дисертації.

Намагаючись у цьому підрозділі дисертаційного дослідження окреслити теоретичні виміри спадщини М. Семенка, ми – як і інші дослідники історико-теоретичної сутності футуризму – зіткнулися з досить непростою ситуацією. Теоретичні ідеї, що стимулювали та наснажували формування «української моделі футуризму», визначалися й опрацьовувалися водночас із створенням конкретних зразків футуристичного мистецтва. На запитання: «Що спрямовувало футуристичний рух – теорія практику чи практика теорію?» – однозначно відповісти неможливо, оскільки обидва процеси постійно перехрещувалися. Тому спроби осягнути теорію футуризму, об’єктивно відтворюючи його історію, будуть продовжуватися, виявляючи нові приклади, скажімо, поетичних творів, які або підтверджують, або спростовують теоретичні настанови. Можливий і інший варіант, коли певні теоретичні ідеї не зможуть

знайти поетичного підтвердження. Зрештою, в своїй наскрізній тенденції М. Семенко зберігає принцип теоретико-практичного паритету.

Підтвердженням нашої тези може слугувати той факт, що активно та досить продуктивно працюючи протягом 1922 року над теоретичними питаннями, вкрай важливими задля прояснення сутності «української моделі футуризму», Семенко здатний вразити і сучасного читача низкою яскравих віршів, написаних саме в цей рік. Найцікавішим є той факт, що три з них – «НЕП», «Осінь», «Дура» – написані без ком і крапок за принципом «потоку свідомості», були датовані 3 жовтня 1922 року.

«НЕП» – це замальовка жовтневого дощу, що «поруділим прапором тріпотить», «і з льоху вихоплюється з плачем», і все ж не здатний примусити приватного торгівця припинити роботу :

«і над входом кавказька душа
зі зброєю пече шашлик
молодий чоловік
а на віщо ж становиться
біля золотих воріт
а він ґріт –
а де ж городовик?» [356, с. 107].

«Осінь» – це вірш, в якому тема дощу знаходить більш виразне, свідомо опоетизоване висвітлення : «жовте листя змітає в сквері сторож», «…вранці туман ніби сірі гуси вкрили місто», «кра кра осінь стара карга». І, нарешті, «Дура» сприймається як іронічна спроба поета систематизувати «думаючих» і «не-думаючих» співгромадян, які опинилися на осінніх вулицях. При цьому, у вірші «Дура» досить симптоматично сприймаються натяки поета на потенціал майбутнього, яке в усьому буде здатне розібратися :

«Восени почуваєш
що можеш всяко думати
і коли ти не
дурень
то
не стісняйся в деяких галузях

кожний твій неясний рух
натякає на майбутнє –
потім
розберуться» [356, с. 108].

Враховуючи складність і суперечність теоретичної платформи Семенка, неоднозначність сприймання феномену теоретико-практичного паритету, на підґрунті якого «будується» його спадщина, доцільно систематизувати ті наріжні семенкові ідеї, що – тією чи іншою мірою – були виокремлені в цьому підрозділі дисертації.

Так, по-перше, ще раз наголосимо : реконструкція «розгортання» теоретичних напрацювань М. Семенка переконує сучасного дослідника, що більшість його теоретичних узагальнень були наслідком осмислення власного досвіду поетичної «роботи», а це дозволяє констатувати теоретико-практичний паритет його спадщини. Рухаючись у такому напрямі, і доцільно розкривати взаємозв'язок між художнім мисленням поета, прозаїка чи драматурга та узагальненнями дослідника; по-друге, безперечним – і при цьому авторським надбанням українського футуриста – є як концепція «кверо-футуризму», так і його спроби побачити чи визначити модифікації цього, структурно вкрай складного, формально-логічного утворення. Внаслідок відповідної теоретичної роботи і Семенка, і його прихильників ми маємо змогу – окрім кверо-футуризму – оперувати поняттями «футуризм», «пан-футуризм», «кубо-футуризм», «футуристичний радикалізм», «раціональний футуризм»; по-третє, аналіз теоретичних вимірів спадщини М. Семенка дозволяє співставити окремі ідеї чи навіть зрізи його концепцій із теоретичними пошуками європейських філософів і мистецтвознавців, цілком природно «вписуючи» його спадщину в широкий позаукраїнський культурний простір (О. Конт, А. Шопенгауер, О. Уайльд, А. Бергсон, французькі поети та митці кінця XIX та першої третини XX століття); по-четверте, намагаючись послідовно обґрунтувати неминучість перемоги футуризму – мистецтва майбутнього – М. Семенко змушений звертатися до аналізу процесу історичного розвитку мистецтва, як правило,

побіжно посилаючись на специфіку естетико-художніх ознак його конкретних періодів і наголошуючи на властивих їй (історії мистецтва – С. Х.) суперечностях. Подекуди, окремі висновки М. Семенка мають самоцінне значення, наприклад, аналіз діалектичного руху «національне – загальнолюдське – універсальне»; по-п'яте, важливим аспектом теоретичної роботи «Семенка-теоретика» є його постійна увага до вироблення нових понять і стимулювання процесу понятійно-категоріального «забезпечення» дослідницької роботи на теренах «української моделі футуризму». Саме завдяки науковим розвідкам поета в теоретичний ужиток 20–30-х років минулого століття увійшли поняття «деструкція», «обструкція», «екструкція», «фактура», «побут», «наукотехніка», «зсув», «поезоспів» та ін..

На нашу думку, в дослідницькій ситуації, що склалася в українській гуманістиці навколо як постаті, так і теоретичної платформи М. Семенка, значна вага припадатиме на уважність, прискіпливість, коректність, яку здатні продемонструвати інтерпретатори семенкової спадщини, окресленої в її цілісному сприйнятті. Певні підходи до створення означеної цілісності на даному етапі дисертаційного дослідження полягають, на наш погляд, у такому : 1. Спираючись на вимоги біографічного методу і такої його складової як персоналізація, необхідна повна реконструкція життя Семенка, в тому числі і досить суперечливих особистісних стосунків, – одруження з вісімнадцятилітньою Лідією Горенко (1898–1994), котра мріяла стати вчителькою, народження доньки Ірини та сина Ростислава, розлучення, другий шлюб (1926–1936) з Наталією Ужвій (1898–1986), народження сина Михайла (1927). Н. Ужвій – видатна українська театральна актриса, котра протягом 1926–1936 років грала на сцені театру Л. Курбаса «Березіль». Від 1926 року вона активно знімалася в кіно у таких славетних режисерів, як І. Кавалерідзе, М. Донською, І. Савченко, С. Параджанов, а фільми «Тарас Шевченко» (1926), «Прометей» (1935), «Виборська сторона» (1939), «Райдуга» (1944), «Тарас Шевченко» (1951), в яких знімалася ця видатна українська актриса, увійшли до

скарбниці радянського та світового кінематографу. Н. Ужвій – муза поета, – з одного боку, надихала його самобутню інтимну лірику, а з іншого, зіграла до кінця нез'ясовану, неоднозначну роль у життєвих колізіях М. Семенка. 2. Оскільки шляхи творчої самореалізації Семенка ми кваліфікуємо як приклад теоретико-практичного паритету, то і творчість, і теоретичні шукання, і підняті ним естетико-мистецтвознавчі проблеми самоцінні самі по собі, проте не менш важливим є включення спадщини Семенка в культуротворчий процес XXI століття, виявляючи при цьому потенціал історичного руху : традиція – спадкоємність – новаторство.

2. 3 Понятійно-категоріальне «забезпечення» футуристичної теорії як авторське надбання М. Семенка

2.3.1 Поняття «кверо-футуризм», «пан-футуризм», «метамистецтво» : теоретичні напрацювання 1914–1922 років

На нашу думку, ми мали рацію, поставивши в попередньому підрозділі дисертації дещо риторичне запитання : «Що спрямовувало футуристичний рух – теорія практику, чи практика теорію?» і констатувавши відсутність на нього переконливої відповіді. Запропонована нами ситуація цілком відповідає реальному стану речей, оскільки в Семенка не було спеціального часу для теоретичної чи практичної роботи : в 1914, 1919 чи 1922 роках він пише «програмні» теоретичні статті, створюючи, водночас, чи не найкращі зразки футуристичної поезії.

Слід визнати, що значна частина представників українського авангардного руху професійно пов'язана, наприклад, з живописом, також намагалася «закріпити» свої експериментальні відкриття в теоретичних нотатках. У таких випадках практика визначала теорію. Що ж стосується М. Семенка, то він,

віддаючи час і сили теоретичним напрацюванням, опікувався, передусім, загальнотеоретичними проблемами, намагаючись накреслити шлях цілого мистецького напряму, а не лише стимулювати власну творчість або узагальнити її результати. На наше глибоке переконання, той факт, що саме Семенко починає доволі активно оперувати поняттям «метамистецтво» не є випадковим, адже воно – в роздумах засновника футуризму – об'єднує різні аспекти, «схоплюючи», водночас, і наріжний зміст, який визначено приставкою «мета» – від грец. meta – між, після, через – частина складних слів, що означає… перехід до будь-чого іншого [367, с. 795]. Якщо означене трансформувати в ті проблеми, що цікавили Семенка, то «перехід» стосується взаємодії, принаймні, двох видів мистецтва, які – в процесі синтезу – «переходять» один в одне, стимулюючи появу нової структури, яка вже належитиме «метамистецтву». Наслідком такої – для свого часу досить новаторської позиції – стало те, що футуризм, загалом, і його літературна модифікація, зокрема, виявилися теоретично найбільш «підкріпленими» серед інших авангардних відгалужень.

На особливу увагу заслуговує і той факт, що М. Семенко зацікавлено поставився до, здавалось би формально-логічної проблеми, а саме : забезпечити футуризм системою понять і категорій, завдяки яким широкий читацький загал адекватно сприймав би, передусім, футуристичну поезію. Розробка нових понять і обґрунтування понятійно-категоріального «забезпечення» футуристичної теорії виявилося, з одного боку, особистісним надбанням Семенка, а з іншого, позбавило футуризм описовості, поставивши його на певний формально-логічний фундамент. Саме це дозволяє, зробивши цей мистецький напрямок предметом теоретичного аналізу, об'єктивніше оцінювати його «за» і «проти».

Перш, ніж систематизувати поняття, виокремлені М. Семенком як засадничі, слід наголосити, що процесс їх опанування та введення в теоретичний ужиток відбувався в наукових розвідках поета досить поступово, а – подекуди – й повільно. Є і такі поняття, що з'являються в його нотатках, на наш погляд, випадково, не фіксуючи їх майбутнього значення для футуристичної естетики.

Лише систематизуючи й узагальнюючи сьогодні специфічний «рух думки» Семенка вдається прослідкувати за логікою розміркувань поета.

Аналіз процесу вироблення Семенком понять, які б «забезпечили» можливість представлення теоретичного підґрунтя футуризму, слід розпочинати з поняття «кверо-футуризм», що за своїм змістом не лише принципово важливе для розуміння природи означеного художнього напряму, а й є найбільш, так би мовити, авторським у наукових розвідках поета.

Слід зазначити, що на особливу роль поняття «кверо-футуризм» у теоретичній спадщині Семенка звертає увагу український філолог С. Жадан на сторінках кандидатської дисертації «Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка» (2000). С. Жадан – значно більше, ніж це роблять інші дослідники українського футуризму – пов’язує семенківський «кверо-футуризм» з кількома важливими чинниками : по-перше, він чітко співвідносить терміни «кверо» та «пошук», наголошуючи, що «футуризм Михайля Семенка, означений ним на початковому етапі як «кверофутуризм», себто футуризм пошуковий, тяжів скоріше до європейського поетичного авангарду, аніж до російського». По-друге, С. Жадан, підкреслюючи тезу Семенка – «надзвичайне напруження індивідуалізма – ось перший згусток футуризма, його перший етап» – вважає це положення не тільки принципово важливим, але й таким, що зближує означену тезу з певними настановами Ф. Ніцше (етика індивідуалізму) та А. Бергсона (концепція «життєвого пориву»). І, по-третє, в дисертаційному дослідженні Жадана наголос робиться на переконанні Семенка, що «кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання, динамічний злет» [132, с. 7].

У попередніх розділах дисертації наводились приклади спроб сучасних дослідників обґрунтувати етапи розвитку авангардного мистецтва та було показано, що ця дослідницька робота повинна продовжуватися, оскільки жодна з представлених моделей не справляє враження завершеної. Це ж – певною мірою – стосується і концепції С. Жадана, котрий, розроблені та введені Семенком у теоретичний ужиток поняття «кверо-футуризм» і «пан-футуризм» пропонує

вважати етапами розвитку українського футуризму. Залишаючи за С. Жаданом право на таку точку зору, ми дотримуємося власної позиції, бачачи і в цих двох поняттях, і в низці інших, аналіз яких буде нами здійснено пізніше, не етапи становлення конкретного художнього напряму, а засоби забезпечення його теорії.

Повертаючись до аналізу концепції С. Жадана, підкреслимо його думку, згідно якої «виникнення пан-футуризму» слід розглядати як «якісно новий» – другий – етап у становленні вітчизняного футуризму. Уважно стежачі за думкою С. Жадана, слід визнати справедливість його суперечливої оцінки щодо місця та ролі «пан-футуризму» в теоретичній спадщині Семенка. З одного боку, він вважає, що «пан-футуризм» – це логічне продовження ідеї «кверо-футуризму» та підняття можливостей футуристичної естетики на більш високий щабель, а з іншого, – «панфутуризм, – за словами С. Жадана, – як новий – найбільш радикальний і найбільш “начинений теоретичним інструментарієм” – етап розвитку українського футуризму, традиційно зараховується до відвертих невдач у творчості й теоретичних пошуках Семенка» [132, с. 9].

Невдачу з повноцінним обґрунтуванням ідеї «пан-футуризму» С. Жадан цілком слушно пов’язує із післяжовтневим станом, який загальмував можливості «функціонування числених футуристичних груп та часописів, що так і не змогли набути якоїсь періодичності й сталості» (до ідеї «пан-футуризму» Семенко приходить відразу ж після 1917 року – С. Х.). Водночас, С. Жадан вважає – і ми поділяємо цю позицію – «пан-футуризм» став «закономірним межовим етапом світоглядної еволюції М. Семенка».

На нашу думку, «присмак» недоопрацьованості несе на собі й поняття «метамистецтво», яке – ми це вже показали – позитивно оцінюється сьогодні як формально-логічний засіб фіксації процесу можливого зближення різних видів мистецтва, проте, включивши це поняття в логіку власних роздумів щодо смерті класичного мистецтва, Семенко «розчинив» позитивний понятійний зміст «метамистецтва» в повністю помилковій ідеї смерті мистецтва як такого.

2.3.2 «Деструкція – конструкція» в контексті низки дотичних понять

На наше глибоке переконання, в семенкових «розбудовах» понятійно-категоріального апарату дослідження футуризму на особливу увагу заслуговує і поняття «деструкція» – від лат. distruction – порушення, руйнування нормальної структури будь-чого. Слід зазначити, що від часів Семенка уявлення про потенціал деструкції значно і розширилося, і поглибилося. Сьогодні деструкція як об'єкт теоретичного аналізу достатньо повно представлена в психологічному, медичному та мистецтвознавчому аспектах. Стосовно останнього аспекту – мистецтвознавчого – феномен деструкції розглядається дотично до всіх видів мистецтва, поєднуючи художній і технічний зрізи. При цьому, художній зріз передбачає «рух», «опертя» та «рівновагу» [111].

Якщо трансформувати ці ознаки «деструкції» в сферу поезії, переклавши складові художнього зрізу деструкції на процес створення зразків «нової поезії», якими, передусім, опікувався Семенко, то мова могла б йти : 1. Про динаміку змісту та форми поетичного твору («рух»); 2. Про його тематичну спрямованість («опертя»). Вочевидь, найкращим «опертям» могла б виступити «традиція», проте її – як відомо – футуристи не визнавали. В силу такої ситуації, саме «тематична спрямованість» здатна виконати означену роль; 3. Про гармонію чи співвіднесеність структурних елементів твору («рівновага»). Принагідно зауважимо, що художній зріз деструкції виглядає досить штучно, а це, врешті-решт, визначить суперечливий характер усієї семенкової концепції.

Аналізуючи природу деструкції – однієї з наріжних ідей у контексті теоретичних шукань Семенка – не можна оминути увагою той факт, що етимологія слова «деструкція», передусім, передбачає визначення «нормальної структури», а вже потім її «порушення» чи «руйнування». При цьому виникає парадоксальна ситуація, а саме : навіщо порушувати чи руйнувати «нормальну структуру»? Відповідей на це запитання може бути декілька : 1. Порушувати та

руйнувати заради самого процесу порушення чи руйнування. 2. Порушувати та руйнувати заради деформації та переформатування «нормальної структури». У перших двох відповідях на висунете запитання присутній і процес «порушення», і процес «руйнування», які – певним чином – співіснують, корелюючи один одного. Водночас, можливий і третій варіант відповіді : руйнування «нормальної структури» задля створення «чистого» простору, на якому буде «побудовано» принципово нову «нормальну структуру».

Зафіксувавши увагу на феномені «нормальна структура», необхідно звернути увагу на те, що проблемою «деструкції» опікувався не лише Семенко чи українські футуристи. Концептуально важливий матеріал присутній у публікаціях українського культуролога О. Щокіної, котра розглядає деструкцію як «характерну межу всіх переламних етапів в історії культури, науки, філософії, мистецтва…авангард, по суті, є певним породженням і, разом з тим, наслідком деструкції» [461, с. 164].

На нашу думку, залучаючи до аналізу роботи О. Щокіної, що були оприлюднені у виданнях Києва, Львова, Москви, Одеси, Ужгорода протягом 2003–2009 років, слід визнати, що в її – вкрай цікавих дослідженнях – виявляються і суперечності, які лише підтверджують складність феномену «деструкція» : з одного боку, культуролог, розглядаючи деструкцію, надає їй транскультурного значення, оскільки стверджує, що вона властива «межі всіх переламних етапів в історії культури…», а з іншого, – представляє «деструктивну свідомість» як «породження молодості, безоглядності, певної безпринципності та еклектизму культурних процесів авангарду» [461, с. 164]. Погодитись з таким емоційним висновком досить важко, адже «транскультурність» аж ніяк не «породжується» чиєюсь «молодістю». Не можна беззастережно прийняти і таку характеристику «авангарду», як «безпринципність». Зрештою, ці суперечності в позиції сучасного дослідника «працюють» на користь Семенка, котрий стояв у витоків тих спроб, які робилися задля осмислення «деструкції» як теоретичного поняття.

Феномен «деструкція – конструкція» цікавив не тільки Семенка, а й привертав увагу широкого загалу авангардистів, що належали до різних художніх угруповань, а саме : О. Архіпенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, К. Малевич. Це, безперечно, відбувалося невипадково, адже в мистецтві наскрізно присутня або «нормальна структура», або її обриси, оскільки жодний вид мистецтва не може позбутися школи, методики навчання, традицій, визнаних авторитетів, накопиченого досвіду та ін.. Навіть кінематограф, який виник і формувався – фактично – на очах авангардистів, мав «нормальну структуру» у вигляді історії фотографії, яка була відома європейцям від 1839 року. Доцільно згадати і тих істориків кіно, котрі «ефект зображення, що рухається», знаходять у малюнках печер доісторичної людини. Якщо пристати на цю точку зору – особисто нам вона видається недостатньо аргументованою, – то ідея «будування» мистецтва на «чистому» просторі може бути охарактеризована як штучна.

Слід наголосити, що окрім поняття «поезомалярство», аналізу якого присвячено спеціальний підрозділ дисертації, найбільшу увагу М. Семенко приділяє саме поняттю «деструкція», яке – це вже нами фіксувалося – достатньо ґрунтовно опрацьовано ним у низці статей – «Мистецтво переходової доби», «Пан-футуризм» (Мистецтво переходової доби)», «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» – і в якості самостійного об’єкту, і в контексті інших понять, які при осмисленні різних теоретичних проблем або висуваються на перші ролі, або залишаються на маргінесах. Мова йде, зокрема, про поняття «конструкція», «інтеграція», «обструкція», «екстракція».

Простежуючи творчу роботу М. Семенка протягом кількох років, можна стверджувати, що він – від початку створення теоретичних засад футуризму – виокремив для себе поняття «деструкція» як наріжне, а що стосується понять «інтеграція» та «конструкція» поет знаходився в процесі пошуків і коливань, що – в принципі – слід оцінити позитивно, оскільки в якості теоретика Семенко збагнув їх не тотожність і, так би мовити, різну з’орієнтованість. У зміст поняття

«інтеграція» покладена ідея механічного зв’зку, який з’єднує розрізнені частини. Поняттям же «конструкція» «схоплюється» момент створення, а це означає, що «механічності» Семенко протиставив «творчість» і саме останній віддав перевагу. Аналізуючи дослідницький процес, який властивий Семенку-теоретику, слід визнати, що – з його точки зору – перехід від однієї площини розгляду проблеми до іншої може відбуватися блискавично і поза якимись пояснювальними моментами чи констатацією причин цих переходів. Подекуди складається враження, що думка поета значно випереджає вимоги послідовного, кропіткого занурення в проблему. Саме це відбувається з «деструкцією – конструкцією», коли поняття «конструкція», долаючи межі історико-культурного чи мистецтвознавчого застосування, починає «діяти» як соціально-політичне чи – навіть – ідеологічне. В статті «Пан-футуризм. (Мистецтво переходової доби)» Семенко заявляє таке : «…деструкція, шалений розклад фактури, поглиблення футуризму в ім’я прийдешньої конструкції мистецтва. Соціяльна революція є процесом міжнародним, інтернаціональним, світової неминучості, – так само і проблема конструкції мистецтва не може бути виконана в межах локалізованого радянського будівництва, тому і конструювання пролетарського мистецтва можливе лише в світовому масштабі» [350, с. 274–275].

Зрештою, поняття «інтеграція» опиняється на маргінесах, а «конструкція» починає виходити на перші ролі. Що ж стосується понять «обструкція» та «екстракція», то їх стан в ієрархії понятійно-категоріального апарату, який формує Семенко, знаходиться в положенні коливання : від раптового інтересу до них з боку Семенка до повної «зневаги». Саме спробам обґрунтування означених нами понять і були присвячені названі три статті, які писалися в інтервалі між 1919 та 1924 роками. Відтак, можна стверджувати, що феномен «деструкція – конструкція», остаточно атрибутований Семенком як «руйнування – створення», деталізований через низку дотичних понять, більш-менш постійно знаходиться в полі зору Семенка.

Аналізуючи ті прийоми, що використовує Семенко-теоретик, слід визнати, що він далеко не завжди опікується необхідністю чітко визначити поняття, з яким працює. Застосовуючи своєрідний прийом «нашарування» все нових і нових формально-логічних ознак того чи іншого поняття, Семенко, по-перше, робить це в різних статтях, а по-друге, не узагальнює всі ознаки в, так би мовити, сумарному визначенні. А такий спосіб наукової роботи призводить до розпорошення подекуди достатньо цікавих і значимих теоретичних ідей відомого поета.

Повертаючись до аналізу «деструкції», «конструкції» та «інтеграції» зазначимо, що про значення, яке Семенко надає цим поняттям, свідчать два важливі наголоси, а саме : як спроби визначити витоки появи цих понять, так і спроби, спираючись на них, «відпрацювати» засадничі принципи теорії мистецтва. Останній наголос видається особливо цікавим і показовим, зважаючи на те, що не професійний теоретик, а саме практик мистецтва артикулює необхідність відповідних теоретичних обґрунтувань.

Свою позицію з цього приводу М. Семенко висловлює дуже чітко : «Ці висновки потрібні нам для побудови не лише наукової теорії мистецтва, а й для встановлення методу наукової практики, котра дозволила би саме мистецтво розглядати як науку експериментальну. Якщо в нас це вийде, тоді можливим буде вже конструктивний процес, панівним фактором якого буде організаційний принцип» [350, с. 273]. Подібне твердження – без перебільшення – не тільки декларує необхідність теоретико-практичного паритету, якого, наслідуючи Семенка, визнавала більшість представників футуристичного руху, а – фактично – акцентує на первинності теоретичного підґрунтя, відпрацювання якого вплине на активізацію мистецьких пошуків.

Ми вже зазначали, що теоретичні роздуми Семенка, будуючись за принципом «нашарування», подекуди призводять до зміщення окремих ідей чи до їх дещо несподіваного перехрещування. Так, у процитованому нами фрагменті не може не привернути уваги така конструкція : «мистецтво

розглядати як науку експериментальну». Принагідно зауважимо, що в різних своїх статтях поет неодноразово торкається феномену «наука», цікавлячись не лише гуманітарним, а й природничим знанням. Водночас, захоплюючись якоюсь ідеєю, він оперує сферами знання, формами суспільної свідомості, так би мовити, нашвидкоруч, не фіксуючи «чистоти» визначення. Внаслідок цього, «мистецтво» стає «наукою», хоча Семенку, – що не викликає жодних сумнівів – добре відомо : мистецтво – це специфічний засіб духовно-практичного освоєння світу, в якому органічно поєднані процеси створення, сприймання, пізнання й оцінки, а наукою про мистецтво виступає мистецтвознавство. Певна теоретична недбалість присутня і у використанні понятійних структур «конструктивний процес» та «організаційний принцип», які – м'яко кажучи – теоретично не співставні. Водночас, присутній в окремих роботах Семенка «потік теоретичної свідомості», все ж торкається вкрай важливих проблем і питань, «схоплюючи» як те, що є «злобою дня», так і те, що має творчо-пошуковий характер і згодом увійде в естетико-мистецтвознавчий простір.

2.3.3 «Фактура» – структурна єдність «матеріалу», «форми» та «змісту»

Значне смислове навантаження в теоретичних роздумах М. Семенка несе в собі і поняття «фактура», яке, на наше глибоке переконання, – у формально-логічному значенні – повинно виконувати функцію «категорії». Як відомо, в період, коли теоретичні статті писалися задля обґрунтування ідеї «фактури», Семенко – згідно власним переконанням – стояв на позиціях марксизму. Відштовхуючись від цього, звернемося до марксистської методології, яка дає чітке визначення «категорії» : «від грецьк. kategoria – висловлення, ознака – найбільш загальні та фундаментальні поняття, що відображають суттєві якості та

відношення явищ дійсності та пізнання. Категорії утворилися внаслідок узагальнення історичного розвитку пізнання й суспільної практики» [367, с. 564].

На нашу думку, право стверджувати, що «фактура» передбачала категоріальний статус в «теоретичних конструкціях» Семенка дає сам Семенко, оскільки, за його задумом, «фактура» об'єднує три поняття, а саме : «матеріал», «форма» та «зміст». Задля більш чіткого й адекватного представлення позиції Семенка умовно назвемо «фактуру» «об'єднуючою категорією», що включає три поняття. Зробити це, на нашу думку, необхідно, оскільки «фактура» – в роздумах засновника футуризму – представлена не стільки в різних, скільки в несподіваних ракурсах.

У запропонованій Семенком інтерпретації «фактури», безперечно, присутній мистецтвознавчий аспект, проте це не єдиний, як ми вже підкреслили, напрям, у якому «рухався» теоретик, осмислюючи сутність «фактури».

Мистецтвознавчий аспект «фактури» був заявлений поетом у 1922 році в статті «Пан-футуризм. (Мистецтво переходової доби)», на сторінках якої пропонується таке визначення означеного поняття : «Фактура являє собою поняття складне та містить такі складові частини : матеріал, форму і зміст. Усі ці елементи фактури, взяті разом, перебувають у залежності від законів, що регулюють побут, тоді як ідеологія є імпульсом, що корегує в них і підпорядковується закону, який регулює свідомість» [350, с. 274].

Визначення поняття «фактура», яке пропонує Семенко, представлялося поету вкрай важливим. Воно достатньо цікаве і для сучасного науковця, якщо йому (сучасному науковцю – С. Х.) вдасться «продертися» крізь стилістичні огріхи, що присутні в статті засновника футуризму, адже в короткому реченні, що займає менше п'яти рядків, треба осягнути значення двох законів і двох типів корегування. Відтак, перша частина визначення цілком і зрозуміла, і прийнятна, оскільки Семенко опікується обґрунтуванням категорії «фактура» (помилково називаючи його поняттям – С. Х.), яка – в якості «об'єднуючої категорії» – представить «гармонію» матеріалу, форми і змісту (ми реконструюємо ці

поняття в тому порядку, як їх вживав Семенко – С. Х.). Слід наголосити, що логіка розвитку сучасного мистецтвознавства не бачить необхідності в існуванні подібних «об'єднуючих категорій», які б «згармонізовували» близькі структурні елементи художнього твору. Так, у сучасній теорії будь-якого виду мистецтва поняття «зміст» і «форма» мають самодостатнє та самоцінне значення. Такими ж ознаками можна охарактеризувати і поняття «матеріал», при умові, що буде чітко окреслене його змістовне наповнення. Якщо мова йде про, так би мовити, ремісничий аспект проблеми – фарби, пензлі, холст, мольберт, кіноапарат, плівка, папір, декорації, театральні костюми, грим – то це один зріз «матеріалу». Наразі, Семенко міг мати на увазі і дещо інше, а саме : звук, слово, зображення на плівці, мізансцену, монолог актора. При вільному використанні понять, які собі дозволяє засновник футуризму, модифікації інтерпретації «матеріалу» можуть бути різними і це – в свою чергу – деформує смисл «фактури».

Далеко не однозначним виступає і той смисл, який саме Семенко вкладав у поняття «зміст» і «форма», адже в межах марксисткої методології ці «поняття», що в інтерпретації Семенка є складовими «фактури», виступають в якості самостійних «філософських категорій; зміст – визначаючий бік цілого, сукупність частин (елементів) предмету, форма – внутрішня організація змісту» [367, с. 1251]. Як відомо, особливу увагу марксизм приділяє осмисленню процесу взаємодії «змісту» та «форми», «стосунки» між якими «характеризуються відносною єдністю; в ході розвитку утворюється невідповідність (між змістом і формою – С. Х.), яка в кінцевому рахунку вирішується "скиданням" старої та виникненням нової форми, що відповідає розвиненому змісту» [367, с. 1251].

На нашу думку, саме «фактура» дозволила виявити ті «не-стиковки», що існували між семенківською та марксистською інтерпретацією низки засадничих понять, адже для Семенка – в мистецтвознавчому застосуванні «фактури» – «форма» стоїть на першому місці та несе найбільш потужне «навантаження» в процесі створення футуристичної поезії. Власне, переважна більшість

експериментів у футуристичному мистецтві – так само як і в кубізмі, кубофутуризмі, абстракціонізмі чи супрематизмі – пов'язані із виявленням потенціалу художньої форми.

В контексті означеного ми вважаємо за доцільне звернутися до публікацій українського культуролога Р. Ткаченко, котра від 2003 року досліджує такий феномен як «гра», приділяючи певну увагу російським футуристам, чий досвід «вплітає» в теоретичний аналіз «гри», логіка якого формується в європейському культурному просторі завдяки Г. Гессе та Й. Хейзінги. Багато чого корисного, згідно дослідницькій позиції Р. Ткаченко, до розширення та модернізації художньої форми – гра, як відомо є однією з ознак саме форми – додав В. Маяковський, творчість якого високо цінував М. Семенко.

Так, ускладнена форма п'єси «Містерія-Буф» (1918) дозволяє всі сюжетні лінії об'єднати «у суцільне ігрове поле», на якому персонажі «імітують» життєві процеси. А оскільки «життєві процеси» це зміст художнього твору, то цей зміст легко приноситься в жертву експериментам з формою. Саме «форма» багато важила і в повсякденному житті російських футуристів, і в їх поведінці, і в одязі, і в «представленні» себе аудиторії : «Так само вони себе поводили, – зазначає Р. Ткаченко, – й під час своїх виступів на публіці : вступали у діалог з публікою, провокували її несподіваними діями, що не вписувалися у загальноприйнятий етикет, розігрували пародії на самих себе…» [388, с. 13].

Враховуючи все зазначене, стає зрозумілим, що марксистські настанови щодо залежності «зміст – форма» і необхідності постійного оновлення форми аби вона «не відставала» від змісту, залишилися поза увагою як футуристів, так і конкретно Семенка. Зрештою, його інтерес до змісту реалізувався настільки, наскільки цей зміст, по-перше, мав загальнолюдські ознаки – природа, жіноча краса, почуття, що несподівано охоплюють поета, стосунки між чоловіком і жінкою, легенди давнини, – а, по-друге, настільки, наскільки допомагав йому та спільноті українських футуристів «руйнувати» селянсько-народницькі витоки української культури.

Відтак, бажання Семенка «згармонізувати» «матеріал», «форму» і «зміст» за допомогою «об'єднуючої категорії» отримало досить суперечливий результат. По суті, зайвий раз була підкреслена, з одного боку, пошуковість, властива теоретичній позиції Семенка, що, безперечно, заслуговує на позитивну оцінку, а з іншого, – ескізність, суперечливість аргументації та невідповідність марксизму, що – згодом – могло привести до звинувачень поета в ревізіонізмі. Хисткість позиції засновника футуризму щодо спроб осмислення «фактури» полягала і в тому, що цю категорію – «поняття» згідно класифікації Семенка – намагалися ввести в широкий теоретичний ужиток російські «формалісти», до позиції котрих ми звернемося пізніше. Вони йшли дещо іншим шляхом, використовуючи «фактуру» як засіб для творення «пластичного мосту» між футуристичною літературою та іншими творчо-пошуковими процесами в тодішній гуманістиці, а це, на жаль, створювало помітні розбіжності на єдиному дослідницькому просторі.

Слід зазначити, що теоретичне пояснення сутності «фактури», що Семенко запропонував у статті «Пан-футуризм (Мистецтво переходової доби)» (1922), вочевидь, чимось не задовольняло його, оскільки через два роки в статті «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» (1924) Семенко знову повертається до розгляду «фактури», повністю уникаючи при цьому мистецтвознавчий аспект, і – певним чином – задіюючи культурологічний : засновник футуризму намагається обґрунтувати «фактуру» як другу – після «ідеології» – складову «культури в цілому». Відпрацьовуючи таку інтерпретацію «фактури», він, зокрема, писав : «…фактура (база – продукційний стан, господарча форма, напр. натуральне господарство, кріпацьке господарство, торговельний капітал, промисловий капітал, державний капітал, комунізм)» [343, с. 301].

Детальний аналіз робіт М. Семенка, які були написані протягом 1922–1924 років, показує, по-перше, що хоча і в різному об'ємі, але проблема «фактури» подається в них як теоретично вагома, а по-друге, що найближче

оточення засновника футуризму ставилося до його наукових розвідок уважно та зацікавлено. Свідченням цього є розгорнуте дослідження О. Полторацького – одного з ідеологів футуризму – «Панфутуризм», написане в 1929 році, на сторінках якого не лише згадується стаття Семенка «Мистецтво як культ» («Червоний шлях», 1924, № 3), а одне з його визначень «фактури» розглядається як остаточне надбання футуристичної естетики : «Фактура складається з : матеріялу + форма + зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнятися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі» [303, с. 353]. Не лише Полторацький, а й інші футуристи підкреслювали наукову новизну поняття «фактура» та його принципове значення для «футуристичної творчості».

Не дивлячись на те, що до опрацювання поняття «фактура» футуристи поверталися неодноразово, позиція М. Семенка залишалася досить суперечливою. Цей висновок підтверджується, по-перше, тим, що серед трьох понять, які відтворюють сутність категорії «фактура», він поставив поняття «зміст» після поняття «форма», а по-друге, засновник «української моделі футуризму» не врахував, що поняття «матеріал» також є ознакою художньої форми. Наразі, найбільш дивним є те, що українські футуристи, котрі, як відомо, були блискучими експериментаторами саме в сфері художньої форми, вважали поняття «зміст» і «форма» породженням ідеалістичної естетики та проголосили одним із завдань панфутуристичної теорії «ідеалістичному поділові на форму та зміст….протиставити поділ на ідеологію та фактуру» [303, с. 354].

Необхідно ще раз наголосити, що теоретична позиція Семенка, по суті, беззастережно сприймалася його прибічниками, що призводило до нашарування нових суперечливих тез чи помилок, якщо хтось пропонував подальше опрацювання семенківських теоретичних начерків. Так, постійне посилання Полторацького на точку зору Семенка робить матеріал його робіт подекуди логічно не обґрунтованим. Це стає очевидним, коли Полторацький намагається

інтерпретувати саме феномен «фактура», який і він, і інші футуристи вважали «поняттям синтезованим» : «….фактура то є : словесний *матеріял* плюс *тема* плюс *композиція* плюс *стилістика* плюс *жанристика*, як компоненти комплексного поняття фактури. Отже, терміни “форма” та “зміст” *зникли*» [303, с. 353].

Як відомо, передбачення футуристів не здійснилися : поняття «зміст» і «форма» не лише залишилися в контексті сучасної гуманістики, а й виступають наріжними в процесі аналізу та оцінки художнього твору. З теоретичного простору не зникло і поняття «фактура» – від лат. facture – обробка, посівши відповідне місце в музиці (сукупність засобів музичного викладу), в образотворчому мистецтві (характер поверхні твору) та в поезії (своєрідність художньої техніки [396].

На нашу думку, той стан осмислення «фактури», який можна систематизувати, «рухаючись» за теоретичними розвідками Семенка, безперечно, цікавий і сам по собі, оскільки занурює нас у процес перетворення поета на теоретика, і як підтвердження відомого принципу, яким подекуди керуються науковці : в дослідницькому процесі поставити проблему іноді не менш важливо, ніж її розв’язати.

2.4 Ідеологічний чинник у творчості Михайля Семенка : крах однієї ілюзії

Серед теоретичних проблем, що повинні були вирішувати представники авангардного руху, проблема ідеологічного чинника посідає специфічне місце. Оскільки «українська модель футуризму», як було зазначено, почала формуватися від 1914 року, то протягом трьох наступних років ідеологічні питання залишалися на маргінесах того культурного простору, в якому опинилися художні шукання Михайля Семенка. Після перемоги жовтневої

революції (1917) саме ідеологія поступово починає висуватися на перші ролі й примушує учасників конкретних мистецьких напрямків чітко визначитися із власною ідеологічною приналежністю.

У цьому процесі не став винятком і М. Семенко, котрий, очолюючи футуристичний рух, змушений був враховувати ті ідеологічні настанови, які в післяреволюційні роки «вироблялися» як партійно-адміністративними структурами, так і «насаджувалися» численними, переважно, російськими науковцями, котрі намагалися трансформувати марксизм у сферу мистецтва та художньої творчості. При цьому, своєрідним філософським підґрунтям, на яке спиралися прихильники «ідеологізації» мистецтва – як форми суспільної свідомості – та художньої творчості – як засобу самореалізації талановитої особистості, – були, передусім, роботи Карла Маркса (1818–1883) «Економічно-філософські рукописи 1844 року» та «Німецька ідеологія», а також стаття Володимира Леніна (1870–1924) «Партійна організація і партійна література», що привело до формування марксистсько-ленінської світоглядної позиції, в межах вимог якої від 30-х років минулого століття розвивалося мистецтво «соціалістичного реалізму». Поступово, не лише, так би мовити, викристалізувалося розуміння ідеології як системи певних поглядів, ідей, понять, яких додержується той чи інший клас, а й активно розроблялися форми ідеології, а саме : політичні погляди, філософія, наука, мистецтво та релігія. В контексті аналізу як ролі чи значення ідеологічного чинника в теоретико-практичній площині авангардизму, так і його впливу на творчі долі конкретних митців, доцільно, на нашу думку, спиратися на досвід опрацювання поняття «ідеологія», розуміння якого змінювалося або корегувалося протягом більш, ніж семи десятиліть існування радянської влади.

В монографії «Мистецтво в боротьбі ідеологій» [209] – видання 1985 року – Л. Левчук спирається на джерелознавчу базу, пов’язану з дослідженням феномену «ідеологія» та широким колом питань, – тією чи іншою мірою, – включених в ідеологічну площину, що представляє знаних філософів, естетиків,

мистецтвознавців радянських часів, які досліджували означену проблему, зробивши свій внесок у «розбудову» ідеологічного аспекту в розвитку мистецтва соціалістичного реалізму : А. Андрєєв, В. Антоненко, М. Гончаренко, А. Гордієнко, І. Дзеверін, Г. Долідзе, А. Зісь, О. Караганов, А. Коган, В. Кудін, В. Мазепа, О. Макаров, Н. Мотрошилова, Л. Мельвіль, М. Овсянніков, В. Пазенок, А. Плахов, Л. Сморж, Б. Сучков, М. Яковлєв. Зрозуміло, що цими прізвищами процес дослідження проблеми «мистецтво – ідеологія» не вичерпується, оскільки мистецтво соціалістичного реалізму, витоки якого «проглядаються» від кінця 20 – початку 30-х років минулого століття, свідомо позиціонувало себе в межах марксистсько-ленінської ідеології, інтерес до якої не зник і в сучасних умовах. Так, на увагу заслуговує позиція українського культуролога А. Рєпи, котрий показує трансформацію розуміння ідеології від 1846 року, коли на сторінках «Німецької ідеології» К. Маркс обґрунтував зміст цього поняття, ввівши його до теоретичного ужитку, до інтерпретаційних змін у сучасній культурології. А. Рєпа, зокрема, зазначає : «…запровадження терміна, як і в цілому відкриття проблемного поля, належить Марксу. Ідеологія починає сприйматися як ілюзія “викривлення”, спотворення дійсного стану речей. “Реальний” світ постає, ніби пропущений крізь camera obscura, в перевернутому вигляді. Ранній Маркс протиставляє цій ілюзії реальні відношення виробництва та умови життя, те, що він називає праксисом» [315, с. 27].

Розвиваючи власну тезу, А. Рєпа проводить своєрідний водорозділ між 1846 роком, коли тільки з’явився термін «ідеологія», і подальшими теоретико-практичними процесами, оскільки, на думку дослідника, в подальшому «ідеологія протиставляється науці, насамперед, марксизму як науковому знанню, на відміну від соціалістичних утопій, які є до-науковими, а тому розглядаються як ідеологічні та підлягають революційній критиці» [315, с. 27].

Слід визнати, що сучасний підхід до проблем ідеології вже орієнтується не на модель радянських часів, яка формувалася в межах монометодології, а на позицію європейських, американських філософів і культурологів, які – це

переконливо показує А. Рєпа – не відмовляючись від феномену ідеології як такого, шукають йому інше пояснення : Л. Альтюсер, Є. Балібара, П. Бурдьє, К. Гірц, Р. Дебре, С. Жіжек, П. Рікер.

Що ж стосується М. Семенка, то його життя та творчість припадають на період становлення ідеологічного підходу до мистецтва та художньої творчості, а це породжувавало ілюзію, що ідеологія може бути вироблена митцями чи представниками художніх напрямків із врахуванням, так би мовити, особистісних симпатій чи антипатій інтелігенції. Згодом, як ця, так і інші ілюзії Семенка, почнуть зникати під тиском тих чинників, які використовувала радянська влада в процесі керування мистецтвом.

Паралельно з утвердженням у післяреволюційній теорії широкого кола проблем, що мали «ідеологічне забарвлення», саме «ідеологічні помилки» в творчості конкретних митців починають виступати причиною їх переслідування. Під вогонь критики потрапляли не лише окремі особистості, а й цілі мистецькі спільноти. Прикладом означеної тенденції стосовно 10–30-х років може бути історія «російського формалізму». Для нас звернення саме до цього творчого угруповання має особливе значення, оскільки, як відомо, в контексті естетики «формалістів» розвивалися окремі аспекти творчо-теоретичної позиції низки авангардистів, зокрема, відомого російсько-українського живописця, прибічника футуризму Віктора Пальмова (1888–1929), котрий у теоретичних нотатках намагався проаналізувати, а в статті «Про мої роботи», оприлюдненій на сторінках «Нової генерації» (1929, № 8), і підсумувати своє розуміння «станкової картини». Перш за все, В. Пальмов визначає власну позицію щодо футуристичного бачення шляхів розвитку живопису, який, відмовившись від традицій минулого, починає свій новий шлях. Слід наголосити, що – загалом підтримуючи футуризм – В. Пальмов не сприймає його новацій на теренах образотворчого мистецтва : «Футуристи, бажаючи перевести річ із стану статичного до стану динамічного, проробили останній стан руйнування речі. Річ, що посувається площиною, розклалась на низку окремо повторених форм речі.

Таким чином річ загубила цільність сприймання – зруйнувалась» [283, с. 213–214].

Критикуючи шляхи оновлення живопису, обрані футуристами, В. Пальмов не усвідомлює, що і сам «руйнує» його, оскільки всі теоретичні роздуми митця обертаються навколо чинників форми цього мистецтва. Теоретична позиція Пальмова – подекуди навіть більше, ніж його картини, атрибутують митця в якості прихильника формалізму. Навіть тоді, коли він віддає належне картинам видатного російського авангардиста Петрова-Водкіна, він підкреслює не революційно-пафосний зміст картин цього непересічного майстра, не їх дійсно новаторську композиційну «будову», передусім, «методу» Петрова-Водкіна щодо «формального дослідження властивостей кольорових взаємовідношень» та «методи визначення окремих кольорів в просторі» [282, с. 219].

Окрім означеного, обґрунтовучи спільність методологічних основ у літературі та живописі, «формалісти» активно спиралися на теоретико-творчі позиції К. Малевича, котрий протягом 20-х років – ми це показали в попередніх розділах дисертації – постійно друкувався на сторінках журналу українських футуристів «Нова генерація», а отже був дотичний до тих проблем, що ними опікувався, передусім, Семенко. На теренах теоретичної співпраці певний зв’язок з «формалістами» мав і О. Полторацький – один із провідних ідеологів українського футуризму, позиція котрого буде нами пізніше проаналізована детально.

Специфіка теоретичних пошуків і драматична доля представників «російського формалізму» знайшли своє відбиття в наукових розвідках українського естетика, В. Полянської, котра переконливо показала, як прихильники марксизму – на рівні диспутів і критичних статей – фактично знищували ідеологів «формального методу» в літературознавстві та мистецтвознавстві, хоча серед них були такі визнані авторитети з тодішнього наукового середовища, як В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, В. Шкловський, Р. Якобсон та ін..

Реконструюючи процес боротьби марксизму та формалізму в естетиці перших десятиліть XX століття, В. Полянська зазначає : «Протистояння формалістів і марксистів доходило і до суперництва за увагу та довіру громадськості, оскільки в роки НЕПу марксизм ще не був до кінця поставлений на престол і принцип суперництва був ще актуальний» [305, с. 169]. Посилаючись на щоденник Б. Ейхенбаума, дослідниця показує, як поступово «правовірна радянська ідеологія все жорстокіше підминала під себе» не лише окремих персоналій, а й цілі наукові установи. В 1929 році, як зазначає В. Полянська, після появи в журналі «На литературном посту» «розгромної рецензії на роботи Ейхенбаума», ставлення до «російського формалізму» набуло політичного забарвлення, оскільки, за словами В. Полянської, почався процес «політизації культури» [305, с. 186–187].

Наразі, було б досить спрощеним, якби стосовно «російського формалізму» все було б зведене лише до політичного аспекту. Наприкінці 20-х років у процесі становлення радянської держави та вироблення нових ідеологічних і соціально-політичних стосунків між владою та творчою інтелігенцією зберігається можливість обговорення «чисто» творчих проблем, які «зачіпали» й інтереси українського футуризму. На нашу думку, в цьому підрозділі дисертації доцільно відтворити деякі аспекти «поза – політичної» полеміки, на межі 20–30-х років, наголосивши при цьому на тих об’єктах теоретичних дискусій, що мали пряме відношення як до ідеології, так і до тенденцій розвитку футуристичного мистецтва. Такий аналіз допомагає сучасному читачеві мати більш виразне уявлення про ту атмосферу, в якій М. Семенко спробував обґрунтувати авторське «бачення» ідеології та її ролі в «мистецтві майбутнього». Так, К. Малевич, на думку В. Полянської, був формалістом, оскільки «у своїй брошурі “Від кубізму й футуризму до супрематизму” пояснював витоки своєї творчості, спонукальні мотиви її еволюції та сутність тих простих геометричних форм, в яких виявила себе нова пластична система» : двомірні форми “супрематичних побудов” проголошувалися “живими” або “автономними”, але

обов’язково такими, що не мали жодного зв’язку з навколишнім світом. К. Малевич відмовлявся від відтворення “кусочків природи” та проголошував “зникнення речей”» [305, с. 128–129]. Дещо лихоманкові пошуки К. Малевичем «чистої форми», «чистого живопису», автоматично приводили митця, з одного боку, до свідомого руйнування мімезісу, на підґрунті якого «будувалося» класичне мистецтво, а з іншого, – виштовхувало митця з простору соцреалістичного мистецтва, представники якого починають сповідувати «принцип відображення», який є, по суті, більш змістовною та ускладеною формою того ж мімезісу, так би мовити, «мімезіс у творчому русі».

Досить цікавими є аспекти полеміки О. Полторацького з Б. Арватовим – одним із ідеологів «формалізму». Як зазначає В. Полянська, «…причетний до формального руху О. Полторацький у своїй роботі “Літературні засоби” (1926–1928) так говорив про Арватова : “На різко висловленій форсоцівській позиції – (форсоцями вважали тих, хто у літературному творі абсолютизував способи організації тематичних елементів – С. Х.) – стоїть Б. Арватов у своїх статтях “Контрреволюція форми” та ін., де він вивчає стилістику Брюсова тощо. Б. Арватов, який уперше поставився до літературного твору як до машини, який слідом за формалістами підходить без “високих забобонів” до літературного факту, – …проте вивчав не всю машину, а одну її сторону. І через це в його працях не було наслідків реального комплексного аналізу”» [305, с. 192]. Для більш чіткого розуміння, що відбувається в тогочасній теорії, О. Полторацький – сучасник тих дискусій – намагається віднести самого себе до «морфологів», розширюючи таким чином і без того досить умовні кордони «формалізму».

Звернемо увагу ще на одну важливу деталь : від 1927 року до теоретичного ужитку починають вводити поняття «сталінізм», яке один із прибічників «формалізму» Б. Гройс фіксує в своїй книзі «Тоталітарне мистецтво сталінізму», на сторінках якої відстоює тезу про перетворення авангарду в культуру сталінізму [305, с. 181]. Наголосу потребує і ще одна – вкрай важлива – теза Б. Гройса, а саме : «При Сталіні мрії авангардистів насправді здійснилися і

життя суспільства було організоване за зразком монолітних художніх форм, хоча, звичайно, не тих, яким віддавали перевагу самі авангардисти» [305, с. 181]. «Сталінізм» підкріплює позиції марксистів, і боротьба за їх перемогу набуває все агресивніших форм. Це підтверджують нотатки з щоденника Б. Ейхенбаума, котрий надзвичайно детально реконструює хід теоретичної дискусії, що відбулася «увечері 6 березня в залі Тенішевського училища» : «Вчора був диспут в залі Тенішевського училища (ТЮЗ). Описати неможливо. Жорсткі суспільні чвари. Скандальний виступ Державіна. Після нього – Я. Потім ідіотський виступ М. Яковлєва (не дали говорити). Потім – Тинянов. Скандал між мною і Сейфулліною. Їй теж не дали говорити. Атмосфера так розпалилася, що стало пахнути бійкою. Навіть Шкловський розгубився. Вранці сьогодні читав чергову лекцію в Університеті – зустріли аплодисментами. Студенти дуже збуджені» [305, с. 182].

Підкреслимо, що накал подій, які ми відтворюємо, припадає на 1927–1929 роки, тобто ще залишалося п’ять років до проведення відверто ідеологізованого першого з’їзду радянських письменників (1934). Наразі, подекуди, дивовижні теоретичні коливання учасників дискусій і жорстке переслідування «інакомислячих» вже розпочалося. Окрім історії «російського формалізму», до якої ми звернулися, можна навести й низку інших прикладів. Водночас, у зв’язку з постатями К. Малевича, О. Полторацького і – особливо – В. Пальмова, котрий поділяв естетико-мистецтвознавчі погляди Ю. Тинянова та В. Жирмунського щодо розміщення «існуючого кольорового континууму в межах живописної площини…згідно з принципом центру та периферії», «російський формалізм» виявляється найбільш близьким і предметним стосовно ситуації в українському культурному просторі. Керувалися ми і тим аргументом, що теоретичні шукання «формалістів» – завдяки напрацюванням В. Полянської – щільно увійшли до вітчизняної гуманістики, а отже наше звернення до «формалістів» видається доречним. Дійсно, на межі 20–30-х років бути «не-марксистом» ставало все небезпечніше, і позиція українських футуристів багато

в чому визначалася тим, чи «відкритими очима» вони дивилися на процеси, сучасниками яких були, чи перебували в полоні «революційної романтики»?

Не можна не визнати, що ідеологічний чинник багато важив і особисто для М. Семенка, і для його найближчого оточення, оскільки українські футуристи вважали себе революціонерами, будівничими нового мистецтва, щиро намагаючись знайти власне місце в перетворенні світу. Слід визнати, що різні аспекти, так би мовити, «ідеологічного комплексу» присутні в багатьох статтях М. Семенка, що вийшли друком протягом 20-х років минулого століття. Подекуди вони «вплетені» в його принципово важливі теоретичні напрацювання, зразка, «деструкція – конструкція» чи обґрунтування ідеї «фактури» як естетико-художнього феномену. Наразі, виокремлюючи ідеологічний чинник у творчості М. Семенка – відомого поета, прозаїка та драматурга – необхідно окреслити його розуміння ідеології, оскільки художнє мислення кожного конкретного митця – це переконливо аргументувала український естетик О. Поліщук у монографії «Художнє мислення : естетико-культурологічний дискурс» [298] – має свою специфіку щодо освоєння чи інтерпретування ідеологічних і соціально-політичних настанов. Цей аспект достатньо неоднозначного морально-психологічного стану митця, котрий або «залучений до...», або «відсторонений від…» проблемного простору ідеологічної боротьби чи ідеологічних коливань послідовно простежується в поглядах і поведінці М. Семенка. В означеному контексті достатньо згадати вчинки поета, які пов’язані з його партійною приналежністю, адже відомо, що перед жовтневими подіями він вступив до лав РСДРП (б), брав участь у нелегальних формах революційної боротьби, був заарештований, а пізніше, коли радянська влада почала всіляко його підтримувати, залучаючи навіть до дипломатичної роботи, він виходить із лав партії, мотивуючи це бажанням присвятити себе «чисто» творчій роботі. Доводиться констатувати, що для керівника впливового художнього угруповання, редактора низки важливих для тогочасного культурного життя видань, це був досить ризикований крок.

Мета цього підрозділу полягає в тому, щоб, спираючись на теоретичну та творчу спадщину М. Семенка, систематизувати як його погляди та ставлення, так і чисто людську позицію щодо ролі та значення ідеологічного чинника в творчості митця. На нашу думку, окреслена мета підрозділу виходить за межі постаті лише М. Семенка, оскільки відбиває ситуацію, в якій опинилася ціла когорта талановитих українських митців, у творчій і людській долі яких саме ідеологічна боротьба, ідеологічне протистояння в середині країни, громадянами якої вони були, визначило трагічний фінал і їх творчості, і їх життя.

Аналіз ідеологічного чинника в творчості М. Семенка вимагає як визначення поняття «ідеологія», так і окреслення тих завдань, які ідеологія виконує в суспільстві. На нашу думку, передусім, слід наголосити на деяких загальних тезах, які підкреслюють, що ідеологія – це не наука, а специфічне знання, яке відбиває індивідуальні (приватні) інтереси в узагальненій формі. Ідеологія повинна бути логічно послідовною та здатною керувати оціночними судженнями. Як відомо, підґрунтям ідеології виступає ідея – від грец. idea – прообраз – «форма відображення в думці явищ об’єктивної реальності. Опановуючи дійсність, ідея включає до себе усвідомлення мети подальшого пізнання та практичного перетворення світу» [367, с. 481]. В свою чергу, «ідеологія – система політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних і філософських поглядів і ідей, в яких усвідомлюється й оцінюється ставлення людей до дійсності» [367, с. 481].

Ми цілком свідомо джерелознавчою базою для представлення «ідеї» та «ідеології» обрали «Советский энциклопедический словарь», оскільки М. Семенко мав справу саме з радянською моделлю розуміння ідеології, що почала формуватися в післяреволюційні роки. Зрештою, в контексті означеного, можливо, і криються причини вкрай легковажного ставлення і Семенка, і його прибічників до ідеологічного фактору в розвитку як соціалістичного суспільства, так і мистецтва, що буде його (суспільство – С. Х.) обслуговувати. За часів Семенка, марксизм – це, передусім, філософсько-економічна система поглядів,

спираючись на яку В. Ленін починає формувати марксистську ідеологію – «сукупність системно впорядкованих поглядів, що виражають інтереси різноманітних соціальних класів і груп».

Поступово все, що стосується ідеології, стає об'єктом серйозного теоретичного осмислення, і за радянських часів аналіз марксистської ідеології, її співставлення з іншими типами ідеологій, критика деідеологізації, аналіз ролі мистецтва в боротьбі ідеологій набувають вкрай важливого значення. Теоретичний інтерес до широкого кола питань, – безпосередньо чи опосередковано – пов'язаних з ідеологією, залишається в центрі уваги і сучасних науковців. Так, лише на межі XX–XXI століть дослідницький простір, окреслений проблемою ідеології, поповнився низкою важливих робіт, серед яких виокремимо наукові розвідки І. Антоновича, О. Логінова, В. Макаренка, Г. Хоріної.

На нашу думку, своєрідним дороговказом у процесі з'ясування семенкового ставлення до широкого комплексу питань, пов'язаних з ідеологічним феноменом, можуть виступити роздуми Ірини Семенко – доньки поета, – яка друкувалася під псевдонімом Leo Kriger.

Ірина Семенко (1921–1987) – відомий українсько-російський архівіст, літературознавець, інтерпретатор і перекладач поезії свого батька – закінчила Ленінградський університет (1944). Захистила кандидатську дисертацію, присвячену творчості О. С. Пушкіна, ставши – згодом – визнаним російським пушкіністом. Від 1947 року працювала старшим бібліотекарем у ленінградському філіалі Державної публічної бібліотети, багато зробивши для систематизації архівів російських поетів першої половини XIX століття. В 1950-му році І. Семенко знайомиться з А. Ахматовою, стає її другом і довіреною особою, працюючи над упорядкуванням архіву цієї видатної поетеси. Вийшовши заміж за відомого російського літературознавця та фольклориста Єлєазара Мелетинського (1918–2005), І. Семенко переїздить до Москви, де – на прохання вдови Осипа Мандельштама, – протягом кількох років, починаючи від 1960,

систематизувала та упорядковувала архів поета. Наслідком цієї кропіткої роботи стала монографія «Поетика пізнього Мандельштама. Від чорнової редакції – до завершеного тексту», яка вперше вийшла друком в Італії (1986). В Росії монографія І. Семенко побачила світ уже після смерті автора (1997).

Протягом усього життя І. Семенко займалася і творчістю свого батька. А. Біла – визнаний фахівець із проблем українського літературного авангарду – називає її «однією з найцікавіших дослідниць його творчості» та високо оцінює здійснене нею видання його творів і написану до них ґрунтовну передмову [27, с. 672]. На нашу думку, достатньо аргументовано творчість свого батька І. Семенко здійснює в публікації «Михайло Семенко (1892–1937) – основоположник українського футуризму», на сторінках якої вона – з хронологічною точністю – відтворює як появу «лівих» ідей у творчості поета, так і його, скоріше, інтуїтивний, ніж свідомий, «рух» до них. М. Семенко – на початковому етапі власного творчого шляху – діє як поет, а не як теоретик мистецтва, яким він виявиться згодом. І. Семенко в своїх роздумах про творчій шлях батька намагається бути гранично об’єктивною та керується нею же заявленим принципом : «Тепер, у перспективі часу…».

Саме «у перспективі часу» Ірина Семенко виокремлює 1913 рік, який можна назвати доленосним для Семенка. Як зазначає донька поета, «у червні 1913 р. досить різко виявляється відхід від пісенно-фольклорних структур. Листопадом 1913 року позначені перші футуристичні вірші Семенка» [196, с. 565]. Активно подорожуючи в цей час між Санкт-Петербургом і Москвою, він чіткіше усвідомлює свою причетність до авангардних пошуків російських реформаторів мистецтва та «вибудовує» власне завдання : «європеїзація і урбанізація української літератури». І. Семенко посилається на першу збірку футуристичної поезії батька «Кверо-футуризм» (квітень 1914), де він зазначає : «Нам треба догнати сьогоднішній день. Тому плижкуємо» [196, с. 564]. Тема відсталості українського способу життя, а певна частка провини за цю «відсталість» лежить і на українській культурі, періодично виникає в ранніх творах поета та спонукає

його діяти. Аналізуючи «Кверо-футуризм», І. Семенко цілком слушно звертає увагу на замітку – постскриптум «Pro domo sua», де «знову глузування з національної обмеженості (продовження “Дерзань”). Тут же поет відмовляється від прихильності органу українських соціал-демократів “Дзвін”, вважаючи його некомпетентним у мистецтві» [196, с. 564].

Відтак, вже на початку формування «української моделі футуризму» в логіці створених Семенком перших зразків футуристичної поезії «проглядаються» певні «замальовки» до майбутніх – більш усвідомлених і рішучих кроків – щодо вироблення ідеологічної позиції «мистецтва майбутнього». Стосовно ж 1913–1914 років, можна з впевненістю констатувати, по-перше, неприйняття поетом традиційних для української інтелігенції народницьких настанов, а по-друге, його розрив з українським соціал-демократичним крилом.

Наступним кроком у виявленні політико-ідеологічної позиції М. Семенка був його відхід від символістів, який припадає, за свідченнями доньки поета, на 1918 рік. Саме в цьому році М. Семенко прийняв рішення видавати «журнал лівих напрямків «Студія». Детальніше характеризуючи цей непростий період у творчо-організаційному становленні футуристичного руху, І. Семенко зазначає : «Поет почав наступ на символізм, зміщуючи спільні з символістами задуми “вліво”. Символістська група не одразу піддалася натиску, але протягом найближчих двох років частина її відкололася і перейшла під прапори футуризму» [196, с. 590–591]. Складна ситуація з символістами, які, на думку М. Семенка, творчо та політично вичерпали себе, стали «запізнілим явищем…на українському ґрунті», знайшла відображення в таких його поетичних творах, як «Навздогін», «Св.(Святий) Метроном», «Драми». Донька поета впевнена, що саме цими поезіями покладена своєрідна межа між футуристами та символістами, частини з яких визнає і значення футуризму, і «масштаб творчої особистості Семенка». Від 1918 року засновник футуризму керується чітким

переконанням, що «сьогоднішньому дню…відповідало – в глобальному вимірі – мистецтво крайніх лівих напрямків» [196, с. 591].

Матеріал, представлений у статті І. Семенко та запропонована нею інтерпретація подій 1918 року, дає змогу зосередити увагу саме на специфіці, передусім, особистісних уподобань Семенка, що докорінно відрізнялися від політико-ідеологічних шукань російських футуристів. Означений аспект набуває особливої ваги завдяки ґрунтовному дослідженню вже згадуваного нами Бенгта Янгфельдта. Видане протягом 2007–2009 років шведською та російською мовами, монографія Б. Янгфельдта «Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг» стала літературною сенсацією. Відштовхуючись від точки зору шведського дослідника, необхідно особливу увагу звернути на осінь 1917 року, коли «Василь Каменський з фінансовою допомогою московського багатія Філіпова заснував “Кафе поэтов”, з приводу якого В. Маяковський писав, що в його стінах “футуристи у великому фаворі”» [467, с. 117].

Зазначимо, що з приводу використання російськими футуристами «Кафе поэтов» задля популяризації своєї поезії, живопису та музики написано чимало, проте Б. Янгфельдт підкреслює активну присутність представників «різних анархістських груп» у середовищі футуристів. Він, зокрема, пише : «У кафе часто з’являлися анархісти, котрі захопили будинки поблизу, бували тут і чекісти». Деталізуючи цю тезу, шведський науковець зазначає, що «анархісти навідувалися у “Кафе поэтов” не випадково. Футуристична ідеологія була антиавторитарним, анархістським соціалізмом, і анархісти часто використовували кафе як місце зустрічі». Продовжуючи свій аналіз, Б. Янгфельдт звертає увагу на таке : «У “Газеті футуристів”, що вийшла друком 15 березня 1918 року Маяковський, Бурлюк і Каменський заявили, що футуризм є естетичним відповідником “анархістському соціалізму”, що мистецтво повинно вийти на вулиці, що Академію мистецтв слід закрити, а мистецтво відокремити від держави. Тільки Революція Духу здатна звільнити людину від кайданів старого мистецтва» [467, с. 118].

Підкреслимо, що дослідники життя та творчості Семенка не спростовують свідчення його доньки щодо свідомої «лівої» орієнтації поета, якій він не зраджував, починаючи від 1918 року до 1937. Захоплення російських футуристів анархізмом, однією з наріжних ідей якого було відокремлення мистецтва від держави, виявилося для Семенка чужим, оскільки він атрибутував себе в якості представника нової держави, намагався плідно працювати на її укріплення та зростання, а мистецтво сприймав як логічне продовження політико-ідеологічних державних перетворень.

Повертаючись до реконструкції ідеологічної орієнтації Семенка, наголосимо, що наступні роки (1919–1924) були надзвичайно насиченими в житті поета. Протягом цих п’яти років М. Семенко має змогу реалізувати свій і творчий, і політико-ідеологічний, і організаційний потенціал. У 1919 році він очолює журнал «Мистецтво» – перший, за висловом І. Семенко, – «значний радянський літературно-художній часопис», намагається визначити власну позицію в логіці розвитку «Пролеткульту», частиною української інтелігенції він взагалі сприймається як «пролетарський поет». Дійсно, в цей період як радянська влада, так і російські футуристи досить поблажливо ставляться до вітчизняного футуризму, загалом, і М. Семенка, зокрема. Слід визнати, що практично всі критичні статті, автори яких брутально та некоректно оцінюють творчість поета, були написані українськими авторами. Що ж стосується офіційної позиції влади, то певний час вона всіляко підтримує Семенка. Так, у 1921 році його включають до складу делегації УРСР по підписанню мирного договору між РРФСР та УРСР з Польщею, а від 1922 – поет працює в представництві УРСР у Москві. Можна стверджувати, що в означений період Семенко приймає марксистську ідеологію, певний час не заперечуючи проти тих шляхів, які вона обирає щодо діалогу з митцями та мистецтвом. Цю нашу тезу підтверджують достатньо виразні обриси «ідеологічного чинника», що представлені поетом у статті «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» (1924).

На початку цього підрозділу, формулюючи його мету, ми вже підкреслили значення «ідеї» в якості підґрунтя «ідеології» і зробили це цілком свідомо. Стаття М. Семенка «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» не тільки дає можливість більш-менш повно представити семенкове уявлення про «ідеологію», а й показати роль «ідей» у формуванні цього «уявлення». Слід зауважити, що протягом 1922 року Семенко публікує низку статей, в яких обґрунтовує ідею «деструкції», якій протистоїть феномен «конструкції». Як було показано раніше, «деструкція» – це одне з наріжних, вкрай важливих понять у мистецтвознавчій теорії Семенка, що повинно сприяти вирішенню цілої низки проблем, пов'язаних із класичним мистецтвом, традицією, каноном, правом на оновлення змісту та форми художнього твору, доцільність експерименту та можливі межі його застосування та ін..

На нашу думку, матеріал, який ми аналізуємо в цьому підрозділі, є органічним доповненням до попередньої аргументації стосовно значення «деструкції» та «деструкції – конструкції» в динаміці розвитку теоретичної платформи Семенка. Наразі, в статті «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті», яку ми аналізуємо в контексті розгляду ідеологічного чинника, «ідея» «деструкція – конструкція», хоча і сприяє появі поняття «ідеологія», проте сама по собі не є фундаментальною, а співіснує та логічно взаємодіє з «теорією аналогій» – ще однією «ідеєю» поета, яку він відстоює, схиляючись перед величчю ленінізму. Принагідно підкреслимо, що в 1924 році в роботі Семенка хоча і присутні як прізвище К. Маркса, так і поняття «марксизм», проте він вже впевнено оперує теоретичною структурою «ідеологія ленінізму».

Зберігаючи орфографію М. Семенка, процитуємо вихідне положення «теорії аналогій», яка, на думку поета, сприяє вірному трактуванню поняття «ідеологія» : «…Теорія аналогій, побудована на ґрунті ленінізму, мусить зробитися тою найвищою дисципліною, що моністично поєднувала-б усі висновки синтезованих наук новою "наукою наук", яка стала вищою наукою

діялектики, про що говорив ще К. Маркс…» [343, с. 299]. Вихідне положення, на якому ми наголосили, досить симптоматичне в кількох аспектах : 1. М. Семенко розглядає «теорію аналогій» в якості науки, не фіксуючи уваги на тому, що «теорія» і «наука» поняття не тотожні; 2. Ставлячи питання «про застосування ленінізму на 3-му фронті» – фронті культури – М. Семенко констатує факт такого «застосування», не розмірковуючи ані про доцільність його застосування на теренах культури, ані про можливі наслідки втручання «ідеології ленінізму» в сферу художньої творчості.

Оминаючи непрофесійні розміркування поета щодо «математичного висновку революційного марксизму», процитуємо без скорочень фрагмент його наукової розвідки, побудований на повному ототожненні ним природничих і гуманітарних наук, що – об'єктивно – деформує уявлення про ідеологію. Представлення «ідеології» в контексті «теорії аналогій» структуровано в статті М. Семенка «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» таким чином : «…картина космосу вкладається в таку закономірну послідовність :

деструкція й конструкція в математиці й фізиці,

деструкція й конструкція в природознавстві й біології,

де- й кон- в історії суспільства,

де- й кон- в культурі й побуті,

де- й кон- в елементах культури, напр., в релігії, мистецтві, філософії, техніці і т. д. (культи), – (М. Семенко скорочує поняття "культура" – С. Х.)

де- й кон- в елементах культу, напр., в поезії, театрі, музиці і т. д.,

де- й кон- в ідеології (надбудова кожного культу зокрема й спільний зв'язуючий елемент всіх культів),

де- й кон- фактури (спеціяльний елемент кожного культу зокрема й спільна база всіх культів разом),

де- й кон- елементів фактури кожного окремого культу (напр., де- й кон- форми, де- й кон- змісту в мистецтві і т. д.),

де- й кон- елементів форми, напр., метру чи ритму і т. д.

Ця одноманітна схема, будучи поширена по всьому розгалуженню людського знання, діяльности й праци, вичерпує питання про наукову філософію, наукову теорію, наукову практику» [343, с. 299–300].

Ми ще повернемося до аналізу означеної семенкової статті, але зараз вважаємо за необхідне ще раз підкреслити, що позиція поета, представлена нами, сформувалася в 1924 році після того, як він визнав себе прихильником «крайніх лівих» напрямів у тогочасному мистецтві. А це означає, що як «лівий» митець він включився в принципово новий процес – процес, з яким художня інтелігенція ще не стикалася, – а саме : накреслення шляхів взаємодії культури в цілому та мистецтва як її структурного елементу з пануючою в країні ідеологією.

1924 рік – це рік, коли не лише Семенко, а й переважна більшість його сучасників, дотримувалася думки, що «рухом ідеології» будуть керувати «знизу», тобто фундаторами «ідей – ідеології» виступатимуть самі митці, опікуючись оновленням «культу» та «фактури». Лише ближче до кінця 20-х, а остаточно – на початку 30-х років минулого століття, творче покоління Семенка збагне, що «ідеї – ідеологія» рухаються «зверху», практично повністю ігноруючи інтереси та бажання «низів». Можливість аргументації в логіці руху «деструкція – конструкція» положень «теорії ідеології» – чим, власне, і займається Семенко з середини 20-х років – перспективність формування та керування «ідеологічним чинником» «знизу» – виявилася однією з ілюзій, яку для себе «побудував» поет, і крах якої драматично позначиться на стійкості його комуністичних уподобань.

Повертаючись до висвітлення інтерпретації ідеології, яке М. Семенко представив у статті «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті», слід виокремити кілька положень, що в різних ракурсах подаються поетом. На нашу думку, це свідчить про вагомість цих положень, принаймні, для самого Семенка. Він наголошує на необхідності застосування до вивчення «ідеологічних явищ» відразу двох теорій, а саме : «теорії аналогій» і «теорії культів», адже це «усуває всяку можливість суб’єктивізації, бо всі засади цієї

точки погляду з орієнтацією на мету, з цілевою установкою на майбутнє, що є основною засадою тактики революційного марксизму, спираються на безкласове суспільство, безкласове об'єктивне знання (установка на комунізм)» [343, с. 300].

Принагідно слід зауважити, що сьогодні фраза «безкласове об'єктивне знання» може викликати лише іронію. Наразі, дещо, так би мовити, гаслове, плакатне використання понять «класове» чи «безкласове» навіть стосовно знання, було досить поширеним у час, коли писалася стаття Семенка. Водночас, вважався сприйнятливим той пафос, з яким окреслювалося «прекрасне майбуття». Це було так само прийнятним, як і розміркування про перемоги революції, про її всеохоплюючий характер. Як відбиття загальних тогочасних тенденцій, у роздуми Семенка включені і прізвища низки видатних учених – Ейнштейна, Фрейда, Павлова, – «винаходи» котрих дають «конкретний матеріял до зовсім нових обріїв», зокрема, до вирішення проблем «економіки й ідеології, економічної політики й ідеологічної політики (вичерпуючі дані що-до цього дає Ленініcтична система й дальше поглиблення матеріялістичного розуміння історії, що в цих межах посувається й теоретична робота Асоціяції "Комункульт")» [343, с. 301].

Слід звернути увагу, що процитований нами фрагмент закінчується посиланням Семенка на збірник «Семафор у майбутнє» (1922, № 1), на журнал «Червоний шлях» (1924, № 3), «а також на ріжні звіти діяльности Досл. Ідеол. Бюро АсКК» [343, с. 301]. Це посилання досить симптоматичне, адже показує сучасному науковцю, наскільки серйозно футуристи – не лише Семенко – поставилися на початку 20-х років минулого століття до з'ясування сутності ідеології та наскільки чітко збагнули її роль у розвитку «мистецтва майбутнього».

На нашу думку, буде цілком доречним визнати відверто суперечливе тлумачення «ідей» та – особливо – «ідеології», що демонструють наукові розвідки М. Семенка. Водночас, є такі тези та коментар до них, які засвідчують,

що поет серйозно розмірковував над означеними проблемами, але рівень його теоретичної підготовки та дослідницька сум'ятиця, а подекуди й відверта розгубленість молодих теоретиків 20-х років, – до їх спільноти ми зараховуємо і Семенка, – не дозволяла їм чітко, послідовно та аргументовано представити власні позиції.

Як ми вже зазначили, стаття М. Семенка «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» була написана в 1924 році, а це означає, що вже сім років і в Україні, і в Росії велася творчо-пошукова робота щодо обґрунтування теоретичних засад нового, революційного мистецтва. Нові поняття, що нашаровуються, вводяться до теоретичного ужитку, починають все активніше залучатися, так би мовити, до поточних – журнальних і газетних – публікацій, авторами яких стають тогочасні митці.

При всій повазі до Семенка як засновника «української моделі футуризму», не слід забувати, що він, передусім, поет, прозаїк і драматург, якому конче потрібне теоретичне підґрунтя для своїх творчих ідей, а теоретична «самотворчість» далеко не завжди досягає тієї мети, що передбачалася. Поява в теоретичних роботах Семенка приблизно від 1924 року поняття «комунізм», «комуністична культура», «комуністична ідеологія» подекуди виглядають штучними, або такими, зміст яких поет схоплює досить поверхово. При цьому, такий підхід до складних теоретичних, так би мовити, нововведень характерний не лише для нього.

В контексті ситуації, що ми аналізуємо, буде доречним звернутися до статті Л. Левчук «Нормативна естетика» Валентина Асмуса : «за» і «проти», на сторінках якої Л. Левчук пояснює причини написання своєї статті, що мають безпосереднє відношення до низки важливих питань, і стосуються – в тому числі – і семенкової ідеї «комуністичної культури». Як зазначає Л. Левчук, «на межі 20–30-х років минулого століття відомий українсько-російський філософ Валентин Асмус (1894–1975) пише статтю "Про нормативну естетику", яку – наскільки сьогодні відомо – не публікує. Принципово важлива щодо розвитку

тогочасної естетичної теорії стаття “Про нормативну естетику” – як приклад бібліографічної раритетності – була оприлюднена в 1970 році у форматі “Додатку” до збірника наукових праць “Социалистический реализм и проблемы эстетики”. На жаль, в естетичному середовищі 70-х років XX століття її оновлений друк не викликав потреби в обговоренні чи коментуванні» [212, с. 6].

Л. Левчук, з одного боку, пояснює причини такої байдужості нового покоління естетиків, які, на її думку, полягали, по-перше, в тому, що в 70–80-ті роки до радянського наукового простору було введено чимало робіт, які за різних обставин вилучалися з теоретичного контексту, і «сталося так, що стаття В. Ф. Асмуса “розчинилася” серед робіт Л. Виготського, В. Полонського, В. Фріче, П. Когана, В. Переверзева, які в означений період зазнали “другого народження”». А, по-друге, на думку Л. Левчук, «…поняття “нормативна естетика” аж ніяк не вписувалося в контекст теоретичної моделі естетичної науки, яка формувалася саме в цей період, період, коли радянські естетики досить сміливо руйнували межі традиційного розуміння предмета естетики, її понятійно-категоріального апарату, починали активно відпрацьовувати зміст категорій “естетичне”, “естетична свідомість”, “цінність” та ін.. У цей період найбільш “модернізовані” тогочасні естетики прагнули довести творчий характер естетичного знання, а творчість як відомо, не лише уникає “нормативності”, а й руйнує її» [212, с. 6–7].

Повертаючи, так би мовити, до життя статтю В. Асмуса «Про нормативну естетику», Л. Левчук звертає особливу увагу на ставлення філософа до мистецтва соціалістичного реалізму, ідея якого лише обговорюється в той період, коли він працює над означеним матеріалом, та до проблеми «партійності» мистецтва. Подекуди «революційний романтизм», віра в «комуністичне завтра», властиві Асмусу і Семенку видаються, більш, ніж схожими.

Певна тотожність позицій проглядається і в зв’язку з постановкою проблеми щодо «автобіографічності» мистецтва та його «партійності». Саме

«користування» – в одній площині – подібними поняттями підтверджує, на нашу думку, випереджальний характер теоретичного мислення В. Асмуса, адже опрацювання різних аспектів біографізму, особливо в контексті світоглядних вимірів, – це надбання теорії кінця ХХ століття, а не його початку. Водночас, на рівні суто творчих «проривів» поезія М. Семенка яскраво «автобіографічна». Наразі, як показує Л. Левчук, точка зору В. Асмуса полягає в тому, що «автобіографічність» – своєрідна опозиція «партійності», що не дозволяє «піднестися до справжньої партійності в питаннях теорії мистецтва» [212, с. 11–12].

Л. Левчук має рацію, коли, аналізуючи цей блок проблем асмусівської статті, підкреслює «очевидне нерозуміння Асмусом світоглядно-ідеологічної сутності принципу партійності, який аж ніяк і не обумовлений, і не визначений, і не підпорядкований «автобіографічності» як естетико-художньому підґрунтю сюжетних ліній якогось роману чи драми, можна пояснити – знову ж таки – часом написання статті», оскільки на перетині 20–30-х років принцип партійності «ще не виступає як обов’язкове підґрунтя щодо оцінки художньої творчості» [212, с. 12]. Привертаючи увагу в нашому дослідженні до постаті В. Асмуса – визнаного фахівця в галузі логіки, естетики та літературознавства – ми не лише дотримуємося принципа персоналізації естетико-мистецтвознавчої історії минулого століття, а й намагаємося відтворити ті надзвичайно складні, суперечливі умови, в яких існували та намагалися діяти такі непересічні особистості, як Семенко чи Асмус. Ми аж ніяк не намагаємося їх порівнювати, адже в кожного з них було своє історичне завдання. Водночас, слід визнати, що в міру свого інтелекту, освідченості, розуміння навколишньої дійсності вони досить гідно виконали те, чого від них вимагав їх час.

Інтерес до ідеології в контексті широкого кола проблем комуністичної культури зберігається в Семенка і в наступні – після 1924 – роки, хоча подекуди змінюються наголоси та спрямованість роздумів. Так, у статті «Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури» (1930), що була оприлюднена

в журналі «Нова генерація» № 1, Семенко, передусім, віддає належне футуристичній манері подання тексту, що нагадує «потік свідомості» без жодної великої літери, проте – навіть у такий спосіб – він відстоює досить тверезу ідею. Поетові починає здаватися, що на початку 30-х років українська література не відповідає запитам читачів, оскільки вона просто відстає від них : «споживач – за словами Семенка, – може *випередити* свого продуцента» [358, с. 363].

Отже, як показує аналіз «життєвої ситуації» М. Семенка, між 1924 та 1934 роками він активно задіяний у «творчо-виробничий процес». Окрім значної теоретичної роботи, поет продовжує творчу діяльність. Наразі, – як і в попередні роки – активно залучається до радянських представницьких акцій. Так, у 1928 році в якості члена офіційної делегації Семенко їде до Білорусії, а в 1929 – подорожує Німеччиною, що означало акт довіри до нього з боку влади. Показовим, на нашу думку, є 1934 рік, коли Семенко – одним із перших – стає членом «Єдиної спілки письменників України» та учасником 1-го з'їзду радянських письменників України. Через три роки відомого поета, фундатора комуністичної культури та прихильника ідеології ленінізму було розстріляно.

Матеріал, викладений у цьому підрозділі, відтворює принципово важливі аспекти щодо ставлення М. Семенка до проблем ідеології та її потенціалу в процесі створення принципово нової моделі мистецтва. В післяреволюційні роки не лише засновник українського футуризму був переконаний, що саме він і його прибічники стоять біля витоків цього величного процесу – об'єднання прихильників комуністичної культури навколо ідей, які вони поділяють. Реальність виявилася далекою від цих романтичних сподівань, адже лише єдина функція «ідеології ленінізму» – репресивна – була втілена в життя послідовно та неухильно.

Висновки до другого розділу

Підсумовуючи матеріал, викладений у другому розділі дисертації, доцільно зробити такі висновки :

1) засвідчено, що експерименти поетів-футуристів не були підтримані вітчизняною літературною елітою, і становлення «української моделі футуризму» відбувалося в умовах гострої, подекуди, ніщивної критики перших поетичних спроб М. Семенка з боку М. Вороного, М. Євшана, М. Сріблянського, М. Зерова, котрі не сприйняли новаторських пошуків молодого митця. Водночас, низка впливових письменників і літературних критиків – В. Коряк, П. Филипович, Я. Савченко, Д. Загул – тією чи іншою мірою виправдовували поетичні новації М. Семенка, вбачаючи в них дієвий засіб боротьби проти традиційної «селянсько-народницької» української культури, зразки якої були представлені практично в усіх видах мистецтва;

2) залучено до аналізу ситуація, що склалася в українській літературі від 1914 року, дослідження сучасних культурологів (О. Решмеділова), які вважають, що за інших історичних умов стосунки, наприклад, між Семенком і Євшаном носили б зовсім інший характер, оскільки їх теоретичні погляди, передусім, у розумінні проблем, пов’язаних із процесом створення художніх творів – роль інтуїції, значення індивідуального фактору, зацікавленість європейськими теоріями щодо психології творчості – багато в чому співпадали. Показано – завдяки науковим розвідкам останніх років, – що розуміння необхідності принципових змін як у змісті, так і у формі літературних творів було властиве багатьом українським літераторам.

3) спростовано позицію окремих українських літературознавців (С. Павличко), які звинувачували М. Семенка в зраді «європейського шляху» та надмірному захопленні поезією російських футуристів. Наведено приклади сталого інтересу М. Семенка до європейських філософських шукань другої половини XIX та межі XIX–XX століть (позитивізм, ніцшеанство, психоаналіз).

Наголошено на особливій ролі ідей А. Бергсона у вироблені Семенком власного ставлення до феноменів «інтуїція», «час» і «непередбачуваність творчого процесу». Аргументовано, що до російського футуризму український поет мав лише професійно-ремісничий інтерес, постійно нашаровуючи та творчо закріплюючи риси саме «української моделі футуризму».

4) оцінено – як авторське надбання М. Семенка – його теоретико-пошукову роботу на теренах створення понятійно-категоріального «забезпечення» футуристичної теорії. Послідовний інтерес поета до таких понять і формально-логічних структур, як «кверо-футуризм», «пан-футуризм», «деструкція – конструкція», «інтеграція», «фактура», «динамізм» показав, що він не тільки намагався «зруйнувати» описовість у представленні футуризму, а й «напрацьовував» ті поняття, котрі реально підсилювали позиції та правомочність експериментальних пошуків усіх художніх угруповань. Окреслено, як інтерес представників інших мистецьких напрямів саме до того понятійно-категоріального апарату, що пропонував М. Семенко, так і спроби інших учасників авангардного руху долучитися до осмислення означених понять.

5) відтворено динаміку змін у ставленні М. Семенка до питань ідеології. Логіку його роздумів реконструйовано – значною мірою – завдяки спогадам доньки поета Ірини Семенко (Leo Kriger). Представлено історію «входження» питань ідеології в контекст нового – соціалістичного – мистецтва і показано, як розширювався інтерес Семенка до теоретичної проблематики соціально-політичного ґатунку, а саме : ідеологічний чинник у «мистецтві майбутнього», феномен «соціальне замовлення», співставлення національного, загальнолюдського та універсального в історико-культурній динаміці розвитку мистецтва.

РОЗДІЛ 3 ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

3.1 Творчі пошуки поета в логіці руху «постклacична – некласична» естетика

Достатньо суперечливий стан європейської естетичної теорії на межі XIX–XX століття – періоду, коли закладалися підвалини авангардного мистецтва, – вимагає чітких наголосів на конкретних естетичних, філософсько-естетичних, естетико-мистецтвознавчих або естетико-психологічних ідеях, які виявилися суголосними експериментаторським пошукам того покоління митців – до нього причетний і Михайль Семенко, – творчості яких ми зобов'язані сьогодні існуванню фовізму, футуризму, абстракціонізму, спектралізму, кубізму, супрематизму, візантінізму, експресіонізму, сюрреалізму та іншим яскравим напрямам у художньому просторі XX століття.

На нашу думку, спроба виявити специфічні ознаки, якими позначена європейська естетична теорія на межі XIX–XX століття, повинна спиратися на чітке уявлення щодо місця цього історичного періоду в логіці розвитку естетики як структурного елементу класичної гуманістики. В процесі розгляду цього зрізу складної, багатоаспектної проблеми доцільно звернутися до робіт Л. Левчук, де зроблена спроба періодизації цієї науки. Спираючись на багатовіковий досвід формування та розвитку естетичної теорії, вона пропонує розглядати історію естетики як своєрідну спадкоємність «класичний – постклacичний» період. При цьому, «класичний» період – це значний історичний відрізок : від доби античності до 30-х років XIX століття. Оперування поняттям «класичний період» вимагає, на думку Л. Левчук, обов'язкового наголосу на такій тезі : «від середини XVIII століття естетика розвивається як самостійна наука». Період від 30-х років до кінця XIX століття Л. Левчук визначає як «постклacичний», а від початку XX століття формується «некласична» естетика [214, с. 20].

На думку Л. Левчук, у логіці руху «некласичної» естетики в 70-ті роки XX століття з'являється «постмодерністська» естетика – «специфічне соціокультурне явище, що позначене самобутнім світорозумінням та світовідчуттям» [211, с. 360]. Доцільно підкреслити, що таку періодизацію історії естетики сама Л. Левчук називає «умовною» [214, с. 20] і наводить низку прикладів із робіт відомих російських естетиків, зокрема Ю. Борєва та М. Кагана, де означена «умовність» представлена в ще більш «розмитих» обрисах [213, с. 4–5].

Слід зазначити, що для реалізації мети цього підрозділу дисертації, – окреслити специфіку творчих пошуків М. Семенка в логіці руху від «постклaсичної» до «некласичної» естетики – проблема періодизації історії цієї науки конче важлива, адже дозволяє, з одного боку, виявити проблемні аспекти естетичної теорії, а з іншого, – показати, як теоретичні надбання конкретного історичного періоду відбивалися на футуристичній поезії М. Семенка, творчість якого припадала на 1914–1937 роки минулого століття. Зіставляючи період творчої активності засновника українського футуризму з «рухом» естетичної теорії, слід констатувати, що мистецька платформа Семенка «живиться» як теоретичними здобутками «постклaсичної» естетики, так і творчо-пошуковими ідеями «некласичної».

Період «постклaсичної» естетики – від 30-х років до кінця XIX століття – виявився досить продуктивним як у теоретичному, так і в практичному аспектах. У попередньому розділі дисертації, в процесі реконструкції теоретичних вимірів спадщини М. Семенка, вже стисло відтворено його інтерес до концепцій А. Шопенгауера, О. Конта, І. Тена та французьких натуралістів. У цьому ж підрозділі, спираючись на означений матеріал, ми не лише розширимо відтворення зацікавленого ставлення засновника українського футуризму до шукань тогочасної європейської гуманістики, а й сконцентруємо увагу на її естетичному зрізі. Це, на нашу думку, дозволить, з одного боку, підтвердити серйозність і вагомість теоретичних напрацювань Семенка, а з іншого, –

остаточно спростує думку щодо його «відходу» від «європейських берегів», оскільки ця думка, як ми намагалися показати, до сьогодні «подорожує» по сторінках окремих теоретичних досліджень.

Концентруючи увагу на теоретичних і творчо-пошукових здобутках того часу, що співпадає з «постклассичним» періодом у розвитку естетичної науки, підкреслимо таке : зосереджуючи увагу на теоретичному аспекті, слід визнати, що поступова зміна естетичної проблематики в означений історико-культурний проміжок починає відбуватися завдяки А. Шопенгауеру, котрий, не прийнявши ані філософії, ані естетики Гегеля чи Шеллінга, відстоював ідею незацікавленості естетичного споглядання. Саме А. Шопенгауер робить спроби змінювати понятєвий апарат як філософії, так і естетики, залучаючи в контекст цієї науки такі поняття, як «воля», «співчуття» : це зближувало естетику з етикою. Водночас, філософ використовує низку понять – «ілюзія», «світ нового», «магія», «завіса омани», – котрі мають естетико-мистецтвознавче забарвлення та повинні стимулювати уяву та фантазію митців.

Теоретичні роздуми А. Шопенгауера «підживлювалися» тогочасними науково-технічними досягненнями. Так, у 1839 році французький інженер Л.-Ж. Дагер (1787–1851), використовуючи напрацювання Ж.-Н. Ньєпса (1765–1833), демонструє перші фотографії. Пізніше, завдяки відкриттям Л. Дюка дю Орона (1837–1920), фотографії стають кольоровими (1868–1869), а наприкінці XIX століття брати Люм’єр знімають перший кінофільм (1895).

Необхідно визнати, що винахід фотографії викликав у сучасників досить помітний емоційний відгук, який не важко зрозуміти та підтримати, коли, наприклад, «Національна історична фототека» (Англія) експонує фотографію «Чаювання» (1880), на якій чотири чарівні дівчинки пригощають чаєм своїх ляльок. Естетико-художній потенціал фотографії, її реальна людинознавча природа, по суті, «спрацювали» на підтримку ідей А. Шопенгауера і зробили такі поняття, як «магія» чи «ілюзія», цілком придатними щодо теоретичного використання. Обґрунтування нового поняттєво-категоріального апарату та його

співвіднесеність із класичною традицією стають принципово важливим завданням «постклассичної» естетики.

В контексті проблеми, яку ми аналізуємо, було б недоречним зафіксовувати увагу лише на прикладі, пов'язаному з фотографією як одним із чинників, що презентує творчо-пошукові досягнення означеного історико-культурного періоду. Науково-технічні відкриття, що – не лише активно, а й творчо – вплинули на розвиток різних видів мистецтва, концептуалізовано в книзі «История красоты», що вийшла друком під редакцією Умберто Еко (1932–2016) – відомого італійського вченого та письменника, чиї роботи, написані на межі XX–XXI століття, – «Пределы интерпретации» (1990), «Поиск совершенного языка» (1993), «О литературе» (2002), «Сказать почти тоже самое» (2003), «Пять эссе на темы этики» (2005), «Поэтики Джойса» (2006), «Сотвори себе врага…» (2014) – стали вагомим внеском у розвиток сучасної європейської гуманістики.

Реконструюючи «історію краси» від найдавніших часів до кінця XX століття, У. Еко робить особливі наголоси на революційних новаціях, які зазнала на початку минулого століття, наприклад, архітектура, починаючи від 1906–1910 – «Спіраль Каса Міла» Антоніо Гауді в Барселоні – до 1936 року – створення Френком Ллойд Райтом маєтку Кауфмана «Над водоспадом» у Пенсильванії. У. Еко, намагаючись визначити основні засади естетики Ф.-Л. Райта, слушно зауважує : «В надійній "хатинці" з заліза й скла американець відчував себе причетним водночас архітектурній і природній Красі, сприймаючи природне середовище у нерозривному зв'язку з творінням рук людських» [152, с. 374].

Розглядаючи початок XX століття як один із етапів у динаміці історико-культурного «вироблення» особистісного ставлення до «Краси», У. Еко переконливо показує, наскільки складним в означеному процесі було положення не лише пересічної людини, а й конкретних митців. Достатньо згадати реакцію сучасників – і пересічних глядачів, і професійних митців – на «картини» Марселя Дюшана «Велосипедне колесо» (1911) та «Сушка для пляшок» (1914). У. Еко має рацію, коли стверджує, що нове мистецтво, передусім, руйнувало

канони і в цьому, на думку італійського філософа, йому «допомогали» «культурні явища того часу, серед яких філософія Ніцше і Бергсона, літературні твори Джойса і Вірджінії Вульф, відкриття позасвідомого Фрейдом…» [152, с. 374]. Окреслений У. Еко культурний простір, в якому опинилася творча інтелігенція в перші десятиліття минулого століття, зачіпав і українських авангардистів, які – водночас – були і його творцями, і його заручниками.

Задля адекватного розуміння доби трансформації «постклассичної» естетики в «некласичну» – окрім естетики Шопенгауера – слід враховувати і такий важливий чинник, як оприлюднення О. Контом ідеї «позитивної філософії». А вже завдяки співвітчизнику Конта – відомому французькому мистецтвознавцю І. Тену – позитивізм трансформується в сферу естетики та мистецтвознавства, зорієнтувавши ці гуманітарні науки на принципово новий підхід як до понятєво-категоріального забезпечення естетико-мистецтвознавчих досліджень, так і до створення (діяльність митця) або сприймання художніх творів (діяльність реципієнта).

Поруч із наголосом на позитивному значенні «факту», «експерименту», «правди життя», «середовища», «фотографічності відображення дійсності» митців починають схиляти до необхідності досліджувати «складні» питання, а саме : проблеми спадковості, фізичні та психічні хвороби, душевні злами та ін.. Позитивістські ідеї мали значний вплив на становлення натуралізму у французькій літературі та активізували полеміку щодо шляхів розвитку мистецтва в умовах другої половини XIX століття. На сторінках монографії «Художня творчість : проект некласичної естетики» (2008) О. Оніщенко досить детально реконструює критику видатним французьким письменником Анатолем Франсем (1844–1924) роману Еміля Золя «Земля». Одним із аспектів цієї критики були сумніви А. Франса щодо перспективності натуралістичого методу в літературі. Саме на прикладі аналізу окремих сюжетних ліній роману А. Франс загострив проблему межі дозволеного в літературі натуралістичного спрямування [275, с. 48–52].

Слід зазначити, що привід для критики давав і сам Золя, котрий у літературно-критичних статтях «Експериментальний роман», «Романіст-натураліст», «Натуралізм у театрі» наполягав «на відмежуванні мистецтва й митця від політичних чи соціальних аспектів життя, проголошував помилковими «метафізичний» і «психологічний» погляди на людину, які, на його думку, є ознакою реалістичного мистецтва» [210, с. 311]. Е. Золя, осудивши реалізм О. де Бальзака, та відстоюючи натуралізм, «намагався докорінно змінити логіку розвитку французької літератури».

На нашу думку, – думку дослідника, котрий аналізує означений період із погляду кінця другого десятиліття XXI століття, – Е. Золя не тільки «докорінно змінив логіку розвитку французької літератури», а й викликав низку, можливо, і не передбачуваних процесів, але таких, що помітно вплинули як на культуротворення в інших європейських країнах, так і на орієнтацію марксистської естетики, оскільки Ф. Енгельс – один із засновників марксизму – «підкреслював перевагу соціально спрямованого, морально-психологічного реалізму Бальзака над усіма “Золя минулого, сучасного й майбутнього”» [210, с. 311].

Стосовно ж впливу натуралізму Золя на національні культури, то український досвід виявляється досить виразним. Переконливим аргументом щодо цього твердження є кілька важливих деталей процесу «входження» творів Володимира Винниченка (1880–1951) в простір української літератури. Власне, витоки творчості самого В. Винниченка літературознавці та естетики – Н. Зборовська, І. Іваньо, Л. Левчук, С. Павличко, В. Панченко, Г. Сиваченко, – розглядають у контексті ніцшеансько-фрейдівських ідей, наразі, ми маємо на увазі різко негативне ставлення до «нової» орієнтації в літературі, яку уособлював Винниченко, з боку І. Нечуя-Левицького. Класик української літератури не прийняв перших творів В. Винниченка і, як зазначає Л. Левчук, гостро критикував його за «декадентство», вважаючи, що молодий письменник «замість образів людей, замість картин живого життя…створює силуети, тіні,

увіковічує привиди» [220, с. 136]. Відтворюючи позицію І. Нечуя-Левицького, слід підкреслити, що в поняття «декадентство» він вкладував цілком конкретний зміст. Як вважає Л. Левчук, це було звинувачення молодих письменників у «витонченому естетизмі, у свідомо «вибудованій» загадковості художніх образів», у відтворенні сексуально-еротичних потягів.

Посилаючись на передмову «Мені краще бути самотнім...» відомого українського літературознавця В. Панченка, написану до оприлюдненого листування М. Коцюбинського з дружиною, Л. Левчук наводить досить цікавий факт, а саме : «…захоплення письменника (М. Коцюбинського – С. Х.) новелою “На воді” Гі де Мопассана, творчість якого, як правило, засуджувало старше покоління українських літераторів» [220, с. 138]. У процитованому фрагменті мова йде про творчість Гі де Мопассана – одного зі «свідомих» прихильників натуралізму. Отже, ціла плеяда і визнаних (М. Коцюбинський), і молодих (В. Винниченко) українських письменників на початку ХХ століття знаходилася під значним тиском традицій, які канонізувалися, гальмуючи входження української літератури в європейський культурний простір. При цьому, з одного боку, страждали різні письменники, незалежно від філософсько-естетичних витоків або коренів їх творчості, а з іншого, всупереч усьому, твори французьких натуралістів знали, читали і захоплювалися ними.

Відтворюючи культурний простір, в якому формувалося як «творче обличчя» М. Семенка, так і трансформація його художніх уподобань у русі від «постклacичної» до «некласичної» естетики, слід враховувати, що позиція Е. Золя – як ідеолога натуралізму – йшла всупереч іншим тенденціям розвитку європейської художньої культури 70–90-х років XIX століття, де значної ваги – окрім натуралізму – набирали такі три тенденції :

1. Творчі експерименти живописців-імпресіоністів, перша виставка яких 15 квітня 1874 року змінила парадигму розвитку образотворчого мистецтва. Характеризуючи цю виставку, Дж. Ревалд – автор ґрунтовного дослідження історії імпресіонізму – зазначає : «Термін “імпресіонізм”, вигаданий як

іронічний, згодом був прийнятий групою друзів. Не дивлячись на відразу Ренуара до всього, що могло створити видимість нової “школи” живопису, не дивлячись на небажання Дега прийняти це визначення на свій рахунок і всупереч тому, що Золя уперто продовжував називати їх “натуралістами” – нове слово прижилося» [313, с. 227].

На нашу думку, слід підкреслити : в процитованому фрагменті значної теоретичної ваги має те, що Е. Золя сприймав імпресіонізм як логічне продовження натуралізму і до року своєї передчасної смерті (1902) спілкувався та листувався з окремими з них саме як з «натуралістами». Імпресіоністи, як і натуралісти, були свідомими опонентами «офіційного» – буржуазного – мистецтва, критикували реалізм і шукали нові засоби художньої виразності.

Згідно Дж. Ревалду, творча платформа імпресіоністів на межі 70–90-х років XIX століття «будувалася» на «бажанні трактувати сюжет заради його живописного тону, а не заради самого сюжету», на виробленні нового стилю завдяки загостреній чутливості сприймання, оскільки імпресіоністів цікавить не сам предмет, не елементи реальності, а враження від них. Внаслідок цього, спираючись на нову техніку накладання фарби, живописці «неясно окреслені контури предметів» поєднували з зображенням навколишнього середовища. Поступово, на думку Дж. Ревалда, завдяки удосконаленій техніці «рука живописця» починає «доганяти» зір, оскільки зорові враження випереджають рух руки. Завдяки співвіднесеності «зору» та «руху руки», миттєві враження «ока» живописця фіксуються на холсті, породжуючи принципово нові враження від об’єкту відтворення. А ці нові враження формують начатки нової чуттєвості [313, с. 227–229].

Загальновідомо, що імпресіонізм – подібно до натуралізму – здобув певну популярність як серед українських живописців, так і серед письменників, збагативши національну культуру творами О. Мурашка, А. Маневича, М. Бурачека, М. Коцюбинського, Є. Плужника, М. Черемшини, Н. Кобринської, частково, П. Тичини та М. Хвильового.

2. Формування другої тенденції, яка чітко виявляється в період «постклассичної» естетики і пізніше активно впливає на становлення «некласичного» періоду в історії цієї науки є, на наше глибоке переконання, експресіоністичні твори видатного голандського живописця Вінсента Ван Гога (1853–1890).

Відомі російські мистецтвознавці Ю. Кузнєцов і М. Смірнов, які багато зробили задля осмислення творчої спадщини Ван Гога та з'ясування низки дискусійних питань, пов'язаних з нею, вважають : перше, на що слід звернути увагу, так це той факт, що в період 60–70-х років минулого століття гостро дискусійним залишалося питання стосовно атрибутації творчості голандського митця та «прописки» його манери малювання в конкретному мистецькому напряму. Так, Ю. Кузнєцов, на наш погляд, дещо занадто патетично зазначає : «Вінсент-живописець прийшов до посмертної слави в ті роки, коли в західноєвропейському мистецтві в основному панували формалістичні течії, коли одне з них – експресіонізм, помилково витлумачивши творчі пошуки митця і приписавши йому власну однобічність, проголосили його своїм ідейним попередником і вождем» [200, с. 7]. Слід зазначити, що російськомовне видання листів Ван Гога було здійснено в 1966 році, тобто в період, коли ставлення до експресіонізму – самобутньому та самодостатньому явищу з яскраво вираженою, так би мовити, авторською естетикою – в професійному середовищі ще остаточно не закріпилося. Лише цим, на наш погляд, і пояснюється упереджена оцінка Ю. Кузнецовим абсолютно слушної тези, а саме : розглядати Ван Гога в якості «ідейного попередника і вождя» експресіонізму.

Що ж стосується позиції М. Смірнова, то досить чітко вона була висловлена в «Післямові» до ґрунтовного видання Анрі Перрюшо – відомого французького письменника та літературознавця – «Жизнь Ван Гога» [291]. М. Смірнов, приєднуючись до думки низки дослідників творчості голландського митця, зараховує Ван Гога до «постімпресіоністів» – «останніх представників колишнього мистецтва (мається на увазі мистецтво Нового часу – С. Х.) і

перших представників того, якому належало майбутнє» [291, с. 327–328]. Підкреслимо, що мистецтвом «майбутнього», М. Смірнов називає «мистецтво Найновішого часу», яке почало свій творчий рух від початку XX століття. На думку низки дослідників, термін «постімпресіоністи» слід вживати стосовно творчості Ван Гога, Гогена, Сезанна та Тулуз-Лотрека, котрих, за словами М. Смірнова, за часів їх життя академічна французька критика називала «руйнівниками» та «варварами».

Приймаючи ці мистецтвознавчі напрацювання, що деталізують процес руху європейського мистецтва на межі XIX–XX століть, ми все ж долучаємося до думки, що систематизація досвіду розвитку експресіонізму, в реконструкцію якого включена низка українських науковців, – О. Гаврилів, Т. Кохан, О. Осьмак, О. Петрова, К. Шахова, І. Юдкін – дає нам усі підстави розглядати Ван Гога як фундатора саме експресіоністичного живопису.

В контексті означеного, ще раз звернемося до монографії О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію : європейській досвід другої половини XIX – першої половини XX століття», на сторінках якої вона наголошує на вангогівському ставленні до жіночої краси, і відтворює процес концептуалізації цієї важливої теми в листі живописця до брата Тео від 9 січня 1878 року. Процитуємо повністю думки О. Оніщенко з приводу цього, на нашу думку, вкрай важливого листа : «…митець висловлює своє розуміння жіночої краси, яке закріпиться у нього, й наскрізно пройде через усі десять років його творчої діяльності. У листі від 9 січня 1878 р., аналізуючи власне ставлення “до красивої жінки або дівчини”, він зізнається, що “зазнав би більше почуття і ... краще мав би справу з жінкою потворною, старою або злиденною, словом, нещасливою у будь-якому плані, але такою, що знайшла душу та розум у життєвих випробуваннях та прикростях”… Можливо, саме це зізнання живописця варто активніше залучати в естетичний контекст аналізу витоків експресіоністичного напрямку, одним з головних передвісників якого, як відомо, офіційно вважається В. Ван Гог» [269, с. 38].

Слід зазначити. що точка зору О. Оніщенко перегукується з роздумами А. Перрюшо, котрий, відтворюючи творчу орієнтацію Ван Гога протягом 1878–1885 років, хоча і не вживає поняття «експресіонізм», проте звертає увагу на такі живописні роботи митця, створені після 1878 року, коли був написаний процитований лист, – «Шахтарки, що збирають вугілля» (1881), «Шахтар» (1882), «Ткач» (1884), «Етюди рук ткачів» (1884), «Жінка, що складає сніп» (1885), «Їдоки картоплі» (1885), – які, вочевидь, формують експресіоністичну естетику. Найбільш переконливо позиція А. Перрюшо відбита в процесі аналізу славетної картини Ван Гога «Скорбота» (1882), яка – з позиції сучасного розуміння експресіонізму, – повинна бути віднесена до шедеврів цього напрямку. А. Перрюшо зазначає : «… “Sorrow” – “Скорбота” : оголена жінка з відвислими грудьми і розтріпаним волоссям сидить опустивши голову на схрещені руки й ридає – живий символ бідності та страждання» [291, с. 100]. Вангогівський експресіонізм виявився таким, що містив у собі значний естетико-художній потенціал і «штовхнув» цілу плеяду як європейських (Е. Мунк, Г. Гейм, Г. Бенн), так і українських (В. Стефанник, Л. Курбас, О. Довженко) митців експериментувати на теренах експресіоністичних естетико-виражальних засобів.

3. Третьою тенденцією, що означила перехід від «постклacичної» до «некласичної» естетики була соціально-політична література, створена на засадах марксистської ідеології. Зрештою, саме в цей період потужною складовою «постклacичного» етапу стає марксистська естетика, яка в період становлення марксизму, носила строкатий характер. Так, Л. Левчук досить ретельно відновлює ті факти, що свідчать про певний інтерес засновників марксизму до естетичної проблематики. В поле її зору потрапляє, отримане К. Марксом у 1857 році, замовлення від американського видавця Чарлза Дана на написання статті «Естетика» до «Нової американської енциклопедії». «У листі до Ф. Енгельса, – як зазначає Л. Левчук, – К. Маркс висловив роздратованість із приводу нереальності поставленого завдання “фундаментально викласти

естетику на одній сторінці”» [214, с. 22]. Хоча – і дещо опосередковано – ця пропозиція підкреслює факт знання засновником марксизму естетичної науки, принамні, на рівні її об’єму. Пізніше, позиція Маркса визначилася досить чітко в процесі критики ним «спекулятивної естетики» младогегельянців.

На думку Л. Левчук, «в естетичній спадщині К. Маркса і Ф. Енгельса важливе місце посідає їх полемічне листування з Ф. Лассалем щодо його п’єси “Франц фон Зікінген” (березень – травень 1859)» [214, с. 23], яке стало методологічним підґрунтям щодо процесу осмислення природи трагічного. Важливе значення мала і концепція тенденційного роману, обґрунтована Ф. Енгельсом, яка – згодом – у зв’язці з ленінським принципом партійності літератури слугувала важливим світоглядним чинником у процесі становлення методу соціалістичного реалізму. Саме з цим теоретичним блоком найпослідовніше «спілкувався» М. Семенко в останні роки свого життя.

Спираючись на філософію марксизму, естетика на межі XIX–XX століття була збагачена теоретичними напрацюваннями Георгія Плєханова (1856–1918), котрий протягом 1900–1905 років оприлюднив такі вагомі теоретичні дослідження, як «Письма без адреса», «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство». Значний розголос серед європейської та російської інтелігенції мав реферат Г. Плєханова «Искусство и общественная жизнь», прочитаний ним у Парижі 10 листопада 1912 року.

Окремо слід наголосити на політико-ідеологічному значенні ідей марксистської літературної критики, яка асоціюється, передусім, з іменами М. Бухаріна, В. Воровського, А. Луначарського та М. Ольмінського. Окрім зазначеного, саме протягом 20–30-х років минулого століття завдяки потенціалу наукових дискусій, які охопили гуманітарну сферу, з одного боку, вдалося – хоча б строкато, – але все ж окреслити теоретичну площину щодо з’ясування цілей і завдань мистецтва, породженого революцією, а з іншого, – виявити ті протирічя, що на особистісному рівні існували в середовищі радянської інтелігенції. На

нашу думку, ситуацію, яка нас цікавить у контексті виявлення певних нюансів щодо позиції М. Семенка, переконливо відбивають напрацювання українського естетика Н. Толкачової, серед яких наголосимо на її статті «Ідейні пошуки у радянській естетиці 20-х років» (1992).

Ми не випадково фіксуємо рік написання статті, оскільки він пов'язаний із періодом поступового завершення процесу реабілітації творчо-теоретичної спадщини діячів російської та української культури, що була заборонена протягом півстоліття. Саме характеристика періоду, коли друком виходить означена стаття, є своєрідним вступом до роздумів Н. Толкачової, яка, зокрема, зазначає : «Сьогодні знову знаходять своє місце в духовній культурі нашого суспільства А. Платонов, Є. Замятін, Б. Пільняк, О. Мандельштам, М. Хвильовий, В. Винниченко, В. Шаламов, М. Клюєв, О. Таїров. Ще зовсім недавно неможливо було уявити розмову про Василя Чумака, Василя Еллана-Блакитного, Гната Михайличенка й Андрія Заливчого як визначних зачинателів української пролетарської культури» [389, с. 106].

Систематизуючи ідейні засади естетики 20-х років минулого століття, які – відповідно – визначали й творчу орієнтацію «пролетарського мистецтва», Н. Толкачова виокремлює теоретичну платформу «виробничого мистецтва», на концептуальних положеннях якої об'єдналися «пролеткультівці» (ідеологи класової, пролетарської культури – С. Х.) та представники «лівих» теоретиків мистецтва», які займали більш широку позицію, ніж пролеткультівці, щодо класової «наповненості» мистецтва. Н. Толкачова підкреслює : «"Виробничники" заперечували старе мистецтво художників, сформованих у дореволюційний час, відмовлялися від використання "попутників" – спеціалістів, які йшли назустріч революції» [389, с. 107].

Н. Толкачова має рацію, коли ще в 1992 році – тоді не було розгалуженої дослідницької літератури щодо культуротворчих процесів перших десятиліть XX століття, яку ми маємо сьогодні, – характеризує «форму "лівого" авангардного мистецтва» як таку, що «відповідає духові нової технократичної

утопії», в жертву якій приноситься «жива природа», «людське обличчя», «психологізм», «принцип живої людини» та ін.. Замість усього означеного, на мистецьких теренах починає панувати гасло : «Образові суспільства-машини відповідає людина-гвинтик» [389, с. 107–108].

На противагу «виробничникам», О. Воронський, який очолював літературне об'єднання «Перевал» і був «редактором першого радянського "товстого" журналу "Красная новь", організованого за участю В. І. Леніна та М. Горького», вважав, що «створити пролетарські за змістом і суб'єктом творчості художні твори в перші десятиріччя Радянської влади неможливо». Близькою до О. Воронського була і позиція відомого літературознавця Вяч. Полонського, котрий редагував впливой журнал «Печать и революция».

Слід наголосити, що ані О. Воронський, ані Вяч. Полонський не сприймали футуризм, друкували в своїх журналах твори «попутників», критикували жорсткий раціоналізм «лівих» авангардистів і принцип «класової кастовості» в ставленні до мистецтва. Означені процеси досить яскраво ілюструє ставлення тодішньої критики до поетів – М. Клюєв, С. Кличков, – твори котрих спочатку підтримували за «стилізацію російського фольклору», а пізніше гостро критикували за «стилізацію фольклору на куркульський лад». Хоча і досить короткий час, але радянська критика підтримувала, так званих, селянських поетів, тобто тих, хто і за соціальним станом, і за спрямованістю творчості знаходився в просторі «селянського життя» та навіть використовувала – як це сталося з С. Кличковим – задля критики футуризму та футуристів. «У кінцевому результаті», – як зазначає Н. Толкачова, – поета (С. Кличкова – С. Х.) проголосили "рупором куркульської ідеології" і стратили» [389, с. 109–110].

Така «глибока поляризація» «художньої свідомості» тогочасних ідеологів культури завершилася, як відомо, драматично. Стаття А. Луначарського «Ворог» привела до знищення О. Воронського та його прихильника літературознавця Д. Горбова, а ідея Л. Троцького щодо типологізації письменників за принципом «пролетарський» чи «попутник» – врешті решт – спонукала до репресій та

фізичного знищення цілої плеяди талановитих письменників і науковців [389, с. 108–111].

Окреслені нами окремі зрізи культуротворення, якими позначений «постклaсичний» період у розвитку естетики, дозволяють говорити про, так би мовити, зустрічні рухи, адже натуралізм, імпресіонізм, експресіоністичний живопис впливали на українську творчу інтелігенцію, проте соціально-політична орієнтація культури та мистецтва – хоча і мала місце в європейському культурному просторі, – все ж активніше розгорталася на теренах передреволюційних і післяреволюційних культуротворчих устремлінь як в Росії, так і в Україні.

Ми невипадково, хоча і дещо ескізно, відтворили процес «входження» різних естетико-художніх моделей творчості молодих українських митців до європейсього культурного простору, оскільки в окремих дослідницьких джерелах, які торкаються історико-теоретичних проблем авангардного руху, наголос робиться на аналізі впливу шукань європейської гуманістики – філософії, естетики, мистецтвознавства, частково, психології – на модернізацію вітчизняної культури. Не маючи жодних підстав заперечувати це, все ж зазначимо, що українська творча інтелігенція в перші два десятиріччя ХХ століття не займала відстороненої, статичної позиції, а достатньо активно – наскільки дозволяли об’єктивні умови – презентувала себе за межами власної країни.

Проаналізувавши три основні тенденції – імпресіонізм, експресіоністичний живопис Ван Гога та соціально-політичну літературу, що створена на засадах марксистської ідеології, – які – паралельно чи після – утвердження натуралізму можуть характеризувати складний, суперечливий період зміни «постклaсичної» естетики «некласичною», ми свідомо окреслюємо, так би мовити, загальні обриси, оскільки процес теоретичного осмислення цього – досить тривалого й насиченого періоду – в сучасній естетиці ще не завершений. Спираючись на ті позиції, які є найбільш поширеними в українській гуманістиці, зазначимо, що

завершення «посткласичного» періоду науковці цілком закономірно пов’язують з естетико-культурологічною платформою Фрідріха Ніцше (1844–1900), яка достатньо переконливо опрацьована в монографії Н. Жукової «Елітарність як компонент культуротворення : досвід некласичної естетики» (2010). Відштовхуючись від тези Ф. Ніцше, згідно з якою факт буття «можна визнати лише як естетичне явище», Н. Жукова показує, в яких зрізах Ніцше співпадає з теорією «мистецтва для мистецтва» Теофіля Ґотьє (1811–1872) та концепцією «естетизму» Оскара Уайльда (1854–1900) [138, с. 128–129].

На нашу думку, це надзвичайно важливий момент, адже період «посткласичної» естетики, який, завершуючи свій історичний рух, співпадає з кінцем XIX століття, теоретично об’єднує досягнення європейського культуротворення. Аргументованими є й тези Н. Жукової, в яких систематизовано ті теоретичні положення культурологічної концепції Ніцше, що були цікаві «модерністам», тобто тим, хто атрибутується нами в якості представників «некласичної» естетики : пошуки нових шляхів у творчості, переоцінка цінностей, метафізичне призначення мистецтва, «відкриття» діонісійської докласичної естетики, своєрідний культ постаті митця, міфотворчість та ін. [138, с. 130–131].

Близькою до роздумів Н. Жукової є позиція іншого українського естетика С. Калтишева, котрий протягом 2008–2011 років опублікував низку статей, що формували авторську концепцію його кандидатської дисертації «Ніцшеанство в естетиці XX століття» (2011) С. Калтищев досить переконливо – завдяки систематизації естетичних поглядів Ф. Ніцше – представляє його позицію в якості завершального етапу конкретного історичного періоду, що виконав специфічну роль : з одного боку, активізував інтерес до надбань «класичної» естетики, а з іншого, – сформував підґрунтя для естетичних новацій початку XX століття. Мова йде, зокрема, про феномен «нігілізму, детермінований основними положеннями естетики романтизму», про «концепції діонісизму, надлюдини, вічного повернення і волі до влади», які є елементами єдиної

естетичної теорії Ф. Ніцше», про вплив ідей німецького філософа на теоретичні ідеї О. Шпенглера та Х. Ортегі-і-Гассета, котрі – своєю чергою – спрямували теоретичні роздуми М. Фуко та Ж. Дерріди [156, с. 4–5].

Якщо окреслити лише головні ознаки «посткласичної» естетики, то й вони дають досить чітке уявлення про сутність того теоретичного фундаменту, на який спирався наступний – «некласичний» – період естетичної науки. Слід наголосити, що для української гуманістики початку XX століття «посткласичний» період мав потужне змістовне навантаження, оскільки теоретична орієнтація позитивізму та марксизму виявилася досить популярною серед української інтелігенції на межі XIX–XX століття. Ніцшеанство ж стало, як відомо, приводом гострої дискусії між його критиками (І. Франко, Л. Українка) та прихильниками (О. Кобилянська, В. Винниченко, М. Вороний, В. Стефаник).

Достатньо складними для вітчизняної гуманістики виявилися і перші три десятиліття XX століття, коли на українських теренах набувають популярності ідеї З. Фрейда та А. Бергсона. Сьогодні, завдяки дослідженням Л. Бондаренко, О. Брюховецької, М. Дремлюги, Л. Ільчук, Л. Левчук, А. Морозова, О. Оніщенко, О. Поліщук, Н. Хамітова психоаналітична та інтуїтивістська естетики опрацьовані достатньо повно. Що ж стосується початку XX століття, то інтуїтивізм був відомий – переважно – завдяки поняттю «інтуїція», на яке спиралися, аналізуючи специфіку художньої творчості. Цей аспект «залученості» феномену «інтуїція» до контексту теоретичних шукань Семенка вже представлений нами в попередньому розділі дисертації. Водночас, саме Семенко впритул підійшов і до оперування бергсонівським розумінням такої категорії, як «час». Проте обізнаність Семенка та інших представників футуризму з французьким або італійським інтуїтивізмом не засвідчує знання цієї складної та вкрай суперечливої концепції тогочасними українськими митцями. Ще раз підкреслимо, що широкого розголосу серед української художньої інтелігенції інтуїтивізм не мав.

Водночас, на відміну від бергсонівської філософської орієнтації, психоаналіз Фрейда був підтриманий представниками як медичної (І. Аптер, М. Вульф), соціально-політичної (Г. Маліс) сфери, так і естетико-мистецтвознавчої (С. Балей, В. Підмогильний, А. Халецький). Досить детальний матеріал щодо розповсюдження психоаналітичних ідей серед української інтелігенції на початку ХХ століття представлений, як відомо, в дослідженнях харківських науковців «История психоанализа в Украине» (1996).

Л. Левчук, коментуючи ситуацію «епідемії психоаналізу» в дореволюційній Росії – частиною якої була Україна – пов'язує цей феномен із «досить високим розвитком психіатрії», зокрема, з науково-практичною діяльністю Харківської клінічної лікарні № 15 (Сабурова дача), що мала 200-річну історію, і де «лікувалися відомі діячі культури : письменник Всеволод Гаршин, поети Велимир Хлєбников і Володимир Сосюра» [215, с. 230–231]. Наразі, Л. Левчук особливої ваги надає теоретичним напрацюванням відомого українсько-польського психолога Степана Балея (1885–1952), котрий здійснив перше психоаналітичне «дешифрування» постаті Тараса Шевченка, оприлюднивши розгорнуту статтю «З психології творчості Шевченка» (1916).

Повністю поділяючи засадничі принципи фрейдівської теорії, С. Балей, як підкреслює Л. Левчук, робить наголос на дитячих роках майбутнього поета, виявляючи в Шевченка «комплекс сирітства», глибинні сексуально-еротичні потяги до померлої матері, ненависть до батька, котрий примусив дітей жити з мачухою, певний «інфантилізм» і «пасивізм». С. Балей значну увагу приділяє аналізу, на його погляд, надмірної мрійливості поета і схільності Шевченка до переоцінки ролі сновидінь у житті людини [215, с. 235–238]. Паралельно з постаттю Т. Шевченка, був здійснений і балеєвський психоаналіз життя та творчості буковинського поета Юрія Федьковича (1834–1888), інтерес до спадщини котрого виявляв І. Франко. Психоаналіз Федьковича побудований на конфлікті «батько – син» з наголосом на почутті ненависті поета до власного батька – дрібного шляхтича, – що зрадив та знеславив свою родину.

У 1927 році відомий український письменник, перекладач і теоретик літератури Валер'ян Підмогильний (1901–1937) проводить психоаналітичну розробку життя та творчості класика української літератури Івана Нечуя-Левицького. Наразі, найбільш популярною постаттю серед українських прихильників психоаналізу залишається все ж Тарас Шевченко. Якщо умовно «звузити» вплив психоаналітичних ідей в Україні до сфери художньої творчості, то слід визнати, що від 1916 року – року створення першого психоаналізу Шевченка, – на сьогодні, за свідченнями Л. Левчук, представленими в статті «Феномен Тараса Шевченко в дискурсі української естетики XX ст.» [215], здійснено вже низку спроб «розкодувати» психіку великого поета.

Український естетик Л. Ільчук, котра реконструює досвід теоретичних модифікацій психоаналітичної моделі художньої творчості, підкреслює таке : «…сьогодні відкривається можливість відтворити ті модифікаційні процеси щодо реальних психоаналітичних проблем, які вже мають місце в українському теоретичному досвіді. Це стосується досвіду психоаналітичного дослідження життя і творчості Т. Шевченка, який має сьогодні чотири різні моделі : С. Балея, А. Халецького, В. Петрова-Домонтовича, Г. Грабовича. Усі означені моделі проаналізовані протягом 2002–2009 рр.» [150, с. 1]. Внаслідок здійсненого порівняльного аналізу означених моделей в український культурний простір увійшли проблеми, пов'язані з родинними конфліктами, глибинними комплексами різного ґатунку, обумовлені почуттями незадоволеності та меншовартості, що почали «розхитувати» традиційні уявлення щодо родини як носія морально-психологічної стабільності нації.

Відтворені нами філософсько-естетичні, морально-психологічні та соціально-політичні процеси межі XIX–XX століття і створювали той культурний контекст, в який повинен був «вписатися» Михайль Семенко – «відчайдух, який подеколи дозволяв собі нечемність і "рукоприкладство", негроїдний південноукраїнський тип (як змалював його художник А. Петрицький) – і водночас чудовий скрипаль, невтомний організатор

мистецького життя…» [28, с. 5], – який народився в 1892 році, і формувався на перетині «постклaсична – некласична» естетика.

Важливо підкреслити, що задля того, щоб показати специфіку творчих пошуків М. Семенка в означеному просторі, слід обґрунтувати наріжні чинники «некласичної» естетики, широким колом проблем якої в українській гуманістиці найпослідовніше займаються Н. Жукова, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко. Так, у 2002 році друком вийшов цикл лекцій з філософії сучасного мистецтва В. Личковаха – «Від Фауста до Леверкюна : вступ до некласичної естетики», де зазначено, що естетика «як парадигма новітньої чуттєвості ґрунтується на панестетичній позиції й критерії оновленого буття, яке стане мистецтвом жити, спілкуватися та творити» [230, с. 174].

В подальшому до цієї, дещо метафоричної ідеї, іншими науковцями додавалися нові позиції. В означеному контексті слід позитивно оцінити наукові розвідки О. Оніщенко, котра неодноразово звертається до періоду некласичної естетики з наголосом на ідеї «універсалій – універсалізму» в естетиці [271] та проблем художньої творчості [275]. На нашу думку, той факт, що О. Оніщенко саме в контексті «некласичної» естетики розглядає такі складні й до сьогодні теоретично суперечливі проблеми, як «універсалії – універсалізм», та художня творчість засвідчує потенціал засадничих принципів тієї естетичної теорії, що формувалася на межі XIX–XX століття.

О. Оніщенко, підтримаючи теоретичну позицію В. Личковаха, значно розширює коло тих дослідників, які – безпосередньо чи опосередковано – дотичні до осмислення проблем «некласичної» естетики. В контекст її розміркувань потрапляють представники і французької (Е. Суріо), і російської (О. Кривцун), і української (О. Поліщук) естетики. Кожний – з виокремлених О. Оніщенко теоретиків – пов’язаний із власним дослідницьким спрямуванням. Так, Е. Суріо відомий, з одного боку, як прихильник ідеї «універсалізму», а з іншого, – як автор «ідеї квалій – (колір, світлотінь, лінія, об’єм, та ін.)». За слушним зауваженням О. Оніщенко, теоретичні роздуми Е. Суріо

«перегукуються з “кольоровою” ідеєю В. Кандинського» [271, с. 116–117] і – сукупно – «працюють» на проблему синтезу – одну з наріжних у «некласичній» естетиці. О. Кривцун – автор підручника «Естетика» (1998) – один з його розділів присвячує аналізу «універсалій» у мистецтві, а О. Поліщук, досліджуючи специфіку художнього мислення, значну увагу приділяє проблемі понятійно-категоріального забезпечення досліджень з широкого кола проблем творчості, аргументує необхідність закріплення в теоретичному ужитку таких понять, як «мотив», «стимул», «потреба», «нахил», «настанова», «цінність» [271, с. 119–121]. На думку О. Оніщенко, наукові розвідки цих науковців допомагають значно розширити як проблематику, так і понятійний апарат «некласичної» естетики та накреслити «потужні перспективи» подальшої дослідницької роботи.

Ми повністю поділяємо позицію О. Оніщенко, оскільки в процесі розгляду робіт, автори яких торкаються широкого кола питань «некласичної естетики», подекуди зустрічаються твердження, з якими важко погодитися. Так, В. Черепанин, моделюючи можливі трансформації візантійського іконографічного канону в авангардистське мистецтво першої половини XX століття, оперує формально-логічною структурою «мистецтво некласичної естетики», яка, на наш погляд, є некоректною. Перше, що повинен був зробити науковець, це ввести якісну ознаку, наприклад, «мистецтво (етапу, або періоду, або в контексті) некласичної естетики». В інтерпретації ж В. Черепанина на одному рівні розглядається «мистецтво – практична діяльність митця» і «некласична естетика» – специфічна система теоретичних поглядів у логіці розвитку однієї з засадничих гуманітарних наук – естетики.

Слід визнати, що – сукупно – українські науковці сформували сучасний обрис «некласичної» естетики, що існує в поліметодологічному просторі, свідомо використовує міждисциплінарний (міжнауковий) підхід, постійно оновлює понятєво-категоріальний апарат, спирається на персоналістсько-концептуальний процес розвитку, відстоює принцип діалогічності та виявляє потенціал паралельного аналізу. Оскільки сьогодні «некласична» естетика

нараховує більше, ніж сто років розвитку, використання її здобутків – стосовно творчих пошуків Семенка – обмежується теоретичними напрацюваннями лише перших трьох десятиліть, адже в 1937 році життя поета трагічно обірвалося.

Аналіз творчої спадщини М. Семенка в логіці руху від «постклacичної» до «некласичної» естетики слід розпочинати від 1914 року, коли поет оприлюднив перші футуристичні поетичні твори. Через три роки він, як відомо, активно підтримував Жовтневу революцію, намагаючись розвивати «українську модель футуризму» відповідно до процесу становлення нової пролетарської літератури. Як зазначає Олександр Дорошкевич (1896–1946) – літературознавець, критик, постійний автор журналу «Життя й революція» – «з початком революції українські футуристи і серед них – М. Семенко, виповнили свою поезію революційним змістом. Революцію вони прийняли без жодних збочень та заперечень» [122, с. 463].

О. Дорошкевич, підтверджуючи силу революційних емоцій М. Семенка, цитує його «заклик з приводу перемоги революції», – вірш «Тов. Сонце». Рядки, на які звернув увагу О. Дорошкевич, розташовані поетом так, що вони ніби нагадують – різні за своїм розміром – промені сонця :

І блисне сліпуче сонце, і запалають міста
і села
і зворухнуться серця одверті у золотому
вогні –
приходьте до нас, у кого обличчя веселі,
хто життя не шкодує у червоній борні [354, с. 155].

Слід підкреслити, що до «сонячної символіки» – таке поняття, як відомо, зустрічається в маніфестах дадаїстів – Семенко «рухався» поступово, адже ще в 1911 році він пише вірш «Сонцекров», де цілком по-дружньому вітається з космічним світилом, сповіщаючи, що до сонця звертається «бунтливий Семенко». Своєрідний «культ сонця» присутній і в авангардному живописі, і в – стилізованих під дитяче зображення – малюнках дадаїстів, і в славетному післяреволюційному вірші В. Маяковського «Необычайное приключение,

бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» : поет покликав до себе в гості Сонце, яке прийняло запрошення, затишно розмістилося на лавці та почало цілком дружню розмову з Маяковським. Сонце і поет порозумілися настільки, що об'єдналися під гаслом :

«Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить –
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой –
и солнца!» [253, с. 123]

На нашу думку, саме конкретні історичні події – перша світова, а потім громадянська війна, революція, знищення монархії, мрія про побудову безкласового суспільства – наблизили Семенка до тих ідеологічних і соціально-політичних настанов, які були близькі «постклассичній» естетиці та визначалися засадами марксистської естетичної теорії. Справедливість такого висновку підтверджує семенкова стаття «Мистецтво переходової доби» (1919), до окремих положень якої ми вже зверталися неодноразово. В логіці проблем, які аналізуються в цьому підрозділі, наголосимо на такому : поет спробував поєднати революцію, соціалізм і футуризм. Він, зокрема, вважає, що «революція» в мистецтві передувала тій революції, що знищила монархію та створила новий суспільно-політичний і ідеологічний устрій. У такому контексті, за твердженням Семенка, футуризм набуває рис «переходової доби». Більш того, поет переконаний, що треба проводити аналогію («анальоґує» – термін, яким оперує М. Семенко – С. Х.) між трьома «рухами» : революційним, соціалістичним і мистецьким.

У цієї ж статті («Мистецтво переходової доби» – С. Х.) поет намагається відтворити шлях зміни «індивідуалізму», який він вважає «першим згустком футуризму», на «слідуючий і наближчий крок – комунізм, комуна духу, заперечення "я", футуркомуна». На нашу думку, в морально-етичному аспекті видається надзвичайно несподіваним, що М. Семенко в позитивному значенні

оперує поняттям «індивідуалізм» – «першим згустком футуризму» – в логіці руху до комунізму, моральнісним підґрунтям якого визначався принцип колективізму. Така теоретична «ситуація» видається нам показовою, адже «індивідуалізм» – в якості морально-етичного чинника – згодом виступатиме як ознака «некласичної» естетики. А початок обґрунтування комуністичних ідей – в найширшому їх обсязі – це привілей «постклаcичного» періоду філософської, естетичної чи етичної теорії. Позиція ж Семенка може бути пояснена двояко : або його теоретичні шукання знаходилися, так би мовити, в русі, і він остаточно не осягнув сутність моральнісного протиріччя «індивідуалізм – колективізм», або його інтерпретація «індивідуалізму» стосовно змісту «футуризму» була помилковою.

Досить вільно, на наш погляд, М. Семенко оперує і такою «теоретичною конструкцією», як «заперечення “я”, футуркомуна», адже протест проти «індивідуалізму», заявлений поетом на початку процитованого нами фрагменту статті, не означає «заперечення “я”, оскільки саме “Я” – на межі XIX–XX століття це вже було відомо завдяки дослідженням З. Фрейда – досить складна структура, в якій “індивідуалізм” виступає лише одним із зрізів. Якщо ж “я” (Семенко пише його з маленької літери – С. Х.) в динаміці історичного руху “знімається” “футуркомуною”, то це твердження викликає низку запитань, а саме : “Чи може “футуркомун” бути, так би мовити, безособистісною, обезличеною? Чому Семенко, повністю відкритий до нових ідей, не відчув, що вже знаходиться в просторі “некласичної” естетики, прихильники якої абсолютизують “Я”?» На превеликий жаль, відповідей на ці запитання ми вже не отримаємо.

Немає сумніву, що протягом наступного часу – після 1919 року – Семенко та його найближче літературне оточення зберігає відданість революційним ідеалам, адже в 1925 році «організація українських футуристів, – за словами О. Дорошкевича, – більшістю своєю влилася до загальних організацій пролетарських письменників» [122, с. 464].

Фактично, протягом усього періоду існування футуристичного руху, і Семенко, і українські футуристи, загалом, опікуються проблемами ідеології, формують власне розуміння пролетарського мистецтва, полемізують із противниками ідеї «мистецтво як соціальне замовлення». Навіть протягом 1927–1930-х років, коли М. Семенко починає видавати журнал «Нова генерація» і формально вже не залежить від організацій пролетарських письменників, ідеологічна спрямованість його переконань залишається незмінною.

У важливому документі, який допомагає зрозуміти позицію українських футуристів «зразка» 1927 року, – року початку видання журналу «Нова генерація» – маніфесті «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» надзвичайно чітко визначені як пріоритети любові – «революція», «пульс сучасності», «нова залізниця в майбутнє», «чекання допомоги й корективів від індустріалізації», «нове мистецтво юрби, площ, демонстрацій і штурмів», так і ненависті – «…кобеняк хазяйновитого дядька», «туган-баранівську кооперацію», «хуторянські масштаби», «УНР, що з хуторянства логічно витікає» [346, с. 311–315]. Перелік фактів «любові» чи «ненависті», заявлених у маніфесті, можна продовжити, проте справа не стільки в емоційному напруженні розмови Семенка, Шкурупія та Бажана, скільки в демонстрації відданості тим ідеям, ідеалам, мріям, які були сформовані, починаючи від 1917 року.

У двох попередніх розділах нашої дисертації відтворено процес становлення «української моделі футуризму» й окреслені засади, на які вона спиралася. Аргументуючи власну позицію, ми наголошували, що теоретичні напрацювання Семенка носили строкатий характер, були позначені зайвою емоційністю та пафосністю. Проте, не відповідаючи вимогам «строгої науки», спадщина поета містить чимало таких зауважень і висновків, які дають право говорити не лише про його обізнаність із теоретичними шуканнями як вітчизняних, так і європейських теоретиків, а й про перспективні – хоча і дещо ескізні – естетико-мистецтвознавчі нариси. Так, ще в 1914 році, тобто паралельно із створенням перших футуристичних поезій, Семенко пише

коротку, але вкрай важливу статтю «Кверо-футуризм», де по-перше, «розводить» завдання, що висуваються перед філософією та мистецтвом, а по-друге, визначає мистецтво, як «процес центробіжний, і прояви душі він переносить на речі, що поза нами, які розкриваються пізнанню все в більшій кількості категорій» [347, с. 265].

На нашу думку, інтерес, який виявив майбутній засновник футуризму до проблеми понятєво-категоріального забезпечення нового мистецтва – в 1914 році обриси цього мистецтва як для Семенка, так і його прихильників, були дещо примарні, – певною мірою спирався на позицію класика української літератури Івана Франка, котрий у своїх теоретичних роботах, за слушним зауваженням українського культуролога В. Тузова, постійно «прирощував» нові поняття та категорії, зокрема, «цінність», «витонченість», «еруптивність», «небайдужість», «вчинок», «інсайт», які «дозволяють виявити багатошаровість як поетичних творів поета, так і його теоретичних ідей» [392, с. 10].

Слід ще раз підкреслити, що, починаючи із статті «Кверо-футуризм», у більшості теоретичних публікацій Семенка – прямо чи опосередковано – присутній або інтерес до проблеми нових понять, або робляться спроби ці нові поняття ввести до теоретичного ужитку. Окрім понять «пан-футуризм» і «кверо-футуризм», що виконують, так би мовити, просвітницьку функцію, пояснюючи зміст і спрямованість «української моделі футуризму», принципове значення для теорії футуристичної поезії – ми це показали в попередніх частинах дисертації – мали поняття «деструкція», «конструкція», «динамізм», «метамистецтво», «фактура» та ін.. Низка таких понять, відповідаючи експериментаторській сутності футуризму, подекуди підкріплювалася більш менш ґрунтовним теоретичним опрацюванням, прикладом чого може бути стаття Семенка «Що таке деструкція?». Все означене, на наше глибоке переконання, співпадало з орієнтацію «некласичної» естетики та долучало український досвід до тогочасного європейського культурного простору.

Водночас, позиція Семенка не завжди була однозначною, а відбивала певні протиріччя між «Семенком-теоретиком» і «Семенком-поетом». Ці протиріччя ми фіксували і фіксуватиме в процесі аналізу різних зрізів семенкової спадщини. На ці протиріччя звертає увагу і Л. Левчук, «дешифруючи» зміст поняття «деструкція», що – серед низки інших – уявлялось поету найбільш важливим чи навіть принциповим у теорії футуризму.

На думку Л. Левчук, семенкова деструкція не була «руйнуванням заради руйнування», адже паралельно з нею поет шукає шляхи гармонізації образу, намагаючись, наприклад, відтворити образ дівчини. Л. Левчук, з одного боку, називає таку «гармонізацію» «штучною або сформованою», а з іншого – високо оцінює «принципово нові естетико-художні засоби передачі читачеві власних почуттів» : «Так, він нашаровує ознаки дівчини, яка може бути і струнокодівчина, і русодівчина, і руходівчина, і теплодівчина, і тонкостанна, і гнучкостанна» [220, с. 170]. Стосовно нашого власного ставлення і до роздумів М. Семенка, і до точки зору Л. Левчук наголосимо, що тяжіння до «згармонізованості» структурних елементів художнього твору наскрізно присутнє в творчості засновника футуризму, хоча – подекуди – складається враження, що творчим процесом «керує» інтуїція, а не свідомий разрахунок, тобто те, що В. Маяковський – з властивою його шокуючою відвертістю – назвав «как делать стихи». Означена нами специфіка «оперування» – явним чи прихованим – потенціалом художньо-виражальних засобів, властива Семенку, підтверджується не лише поетичними, а й драматичними творами. Ми маємо на узазі п’єси «Ліліт» (1919) та «Маруся Богуславка» (1921), які, хоча і справляють враження незавершених, проте окремими своїми сценами підтверджують самобутність художнього мислення Семенка.

Відтак, трагічна смерть поета і наступна заборона протягом десятиліть користуватися його спадщиною не лише вилучили творчі відкриття Семенка з українського культурного контексту, а й не дозволили поставити його ім’я поряд

із тими, хто своїми відкриттями визначив художньо-виражальні здобутки мистецтва XX століття.

Матеріал, представлений у цьому підрозділі, багатоаспектний та, на наше глибоке переконання, теоретично важливий задля реалізації подальшого змісту дисертаційного дослідження, оскільки є своєрідним порубіжжям між аналізом процесу становлення Семенка в якості засновника «української моделі футуризму» і виразника теоретико-ідеологічної спрямованості такого складного феномену як «футуризм» та, власне, нашою спробою відтворити його особистісний світ з усіма «за» і «проти» поступового нашарування того, що сьогодні є змістовним наповненням формально-логічної структури «спадщина Михайля Семенка».

3.2 Від «Prelude» до «Дерзання» : естетичний контекст поезії М. Семенка

На нашу думку, доцільно ще раз підкреслити, що серед напрямів українського авангардного мистецтва, яке надзвичайно яскраво заявило про себе на початку минулого століття, футуризм посідає особливе місце. Це пов’язано, по-перше, з надзвичайно коротким періодом його існування – двадцять три роки, по-друге, – із складністю самовизначення в контексті італійської та російської моделей цього напряму, а по-третє, – з фактично насильницьким припиненням футуристичного руху, оскільки переважна більшість його учасників, як ми вже зазначали, підпала під репресії, починаючи від 1934 року. З історичною долею українського футуризму повністю співпадає доля його засновника – Михайля Семенка, котрий у 1914 році поетичними збірками «Дерзання» та «Кверо-футуризм» заявив про появу принципово нової для української літератури «футуристичної поетики», а в 1937 році був розстріляний : з його смертю український футуризм, по суті, припинив своє існування.

У попередніх розділах дисертації ми вже показали, що за роки незалежності українські науковці зробили чимало теоретично об’єктивного задля відновлення логіки розвитку як авангардного мистецтва в цілому, так і футуризму, зокрема. Проте й до сьогодні залишаються «білі плями» у відтворенні процесу становлення естетико-художніх засад української футуристичної поезії.

Мета даного підрозділу полягає в тому, щоб відтворити, проаналізувати й оцінити період 1913–1914 років у творчості М. Семенка, коли відбувся перехід поета від однієї системи естетико-художніх цінностей до принципово іншої. Цей перехід виявився достатньо складним, а подекуди просто болючим як для самого Семенка, так і для його тодішніх прихильників. На наше глибоке переконання, саме цей відрізок часу вимагає детальної реконструкції.

Початок літературної творчості М. Семенка припадає на 1913 рік, коли в журналі «Українська хата» друком виходять вірші «Дарунок», «Гріх», «Моя квітка» та перша поетична збірка «Prelude». У цей період поет входить до кола молодих літераторів, що співпрацюють з «Українською хатою». Як відомо, щомісячний журнал «Українська хата» проіснував між 1909–1914 роками й опікувався досить широкою проблематикою : від літератури до економіки. Постійним редактором цього видання виступав журналіст і письменник Павло Богацький (1883–1962), який намагався «вибудувати» «Українську хату» в якості національно спрямованого видання, завдання якого полягало б у розвитку національної свідомості читачів і підтримці національно зорієнтованої української літератури. Серед авторів журналу ми зустрічаємо прізвища П. Тичини, М. Рильського, М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринки, М. Євшана та багатьох інших, хто з часом сформує таку рису української літератури початку ХХ століття, як самобутність.

Слід наголосити, що в 1913 році і сам М. Семенко, і колектив «Української хати» атрибутують молодого поета як «хатянина». Внаслідок цього, цілком закономірно, що саме найближче до журналу оточення повинно було відгукнутися на перші публікації М. Семенка і, передусім, на збірку поезій

«Prelude». Як зазначають автори «Історії української літератури ХХ століття», «…хатяни вже мали М. Семенка за “свого” і загалом прихильно відгукувалися на його дебютну збірку. М. Сріблянський, зокрема, відзначив “інтелігентність та ніжність почуття”; “безумовний літературний дар молодого автора” помітив Г. Чупринка» [153, с. 288]. Наразі, ставлення до поетичного дебюту Семенка було неоднозначне : збірку не сприйняли «неокласик» М. Зеров і М. Вороний, який виступив з різкою, образливою критикою молодого поета.

На нашу думку, аналіз української футуристичної поезії не лише потребує наголосу на подіях 1913–1914 років, а й вимагає детального відтворення тих літературних процесів, які відбувалися саме в цей період. Морально-психологічний стан молодого Семенка доцільно реконструювати в логіці аналізу тієї атмосфери критики та цькування поета, що супроводжувала появу «Prelude». Якщо «хатяни» поставилися до збірки поблажливо, то М. Зеров і М. Вороний не виявили ані симпатії, ані терпимості до молодого поета.

Микола Зеров (окремі аспекти його негативного ставлення до поезії Семенка представлені нами в попередньому розділі дисертації) хоча і був у 1913 році студентом історико-філологічного факультету Київського університету Святого Володимира, проте вже протягом певного часу друкував статті та рецензії. Як відомо, він фактично повністю не сприйняв вірші, що були включені Семенком у збірку «Prelude», не побачивши на її сторінках жодних натяків на поетичні здібності молодого автора.

На думку Зерова, той матеріал, з яким працює Семенко, і ті «технічні вимоги», що висуваються до вірша, використовувалися поетами «сорок літ тому». М. Зеров, критикуючи «наслідувальний» характер поезії Семенка, його емоційні запозичення з творів інших авторів, вживає надзвичайно цікаве поняття : «безобразні». Слід зазначити, що залишається незрозумілим, чому М. Зеров спотворює і російський – «безобразное» – і український – «потворне» – варіанти цього поняття, адже роздуми критика торкаються не побутового контексту, а теоретичного, пов’язаного з аналізом поетичних творів. У

російському еквіваленті – «безобразное» – це поняття, як відомо, достатньо широко використовується в сучасній естетичній теорії, оскільки має специфічне значення : «безобразное – без образа». Відтак, Зеров вважає, що Семенку вдалося створити «безобразні рядки». В цій тезі – вона є однією з засад критики «Prelude» – Зеров, хоча і неусвідомлено, пророкує те, до чого тяжитимуть українські футуристи, а саме : поезія без образу, оскільки руйнування вимог класичного мистецтва – де образ є серцевиною твору – постане як наріжне завдання новаторських пошуків у футуристичній поезії.

Слід наголосити, що рецензія М. Зерова на поетичну збірку Семенка відрізняється від доброзичливих і, як ми вже зазначили, загалом прихильних відгуків «хатян». Хоча точка зору Зерова не співпадає з оцінкою «хатян», проте зеровська критика – навіть у найгостріших її аспектах – цілком доброзичлива : він просто закликає молоду людину (Семенка – С. Х.) більше не писати віршів.

Наразі, Зеров виявився не єдиним критиком «Prelude». Вірші цієї збірки повністю не прийняв М. Вороний. Але власну точку зору він висловив у настільки жорсткій формі, що й до сьогодні його стаття може розглядатися як негативний приклад ставлення до творчої молоді.

Ми далекі від думки, що саме критика М. Вороного спонукала М. Семенка відмовитися від «милозвучності» вірша, від «традиційної романсової лірики з властивою їй елегійністю, безпосередністю почувань» [153, с. 288] і перейти на футуристичні ритми. Справа в тому, що протягом 1913–1914 років життєві та творчі рішення Семенка були неначеб-то спресовані в часі. На нашу думку, в логіці питань, які ми аналізуємо в цьому підрозділі, доцільно ще раз наголосити на деяких біографічних перипетіях Семенка, щоб наша теза про «спресованість часу» не сприймалася метафорично.

Отже, протягом 1911–1913 років майбутній поет навчається в Петербурзькому психоневрологічному інституті ім. Бехтєрєва та неодноразово відвідує вечори російських футуристів. А. Біла в монографії «Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки» (2006) зазначає, що лише в

листопаді – грудні 1913 року російські футуристи здійснили двадцять публічних виступів. Думку, близьку до позиції А. Білої, висловлено і в «Історії української літератури ХХ століття» : «Перші футуристичні вірші М. Семенка датовані днем виступу В. Маяковського в психоневрологічному інституті. Це було щось схоже на другий дебют. М. Семенко різко одходить від традицій хатян, кидає романсову поетику; в його віршах з'являється чимала доля іронії та самоіронії» [153, с. 288].

Відтак, 1913 рік виявився не тільки надзвичайно насиченим, але й, по суті, став доленосним для М. Семенка : по-перше, він видав поетичну збірку «Prelude»; по-друге, пережив критику цієї збірки з боку М. Зерова та М. Вороного; по-третє, познайомився з поезією російських футуристів; по-четверте, припинив навчання в Психоневрологічному інституті ім. Бехтєрєва, студентом якого був два роки; по-п'яте, почав усвідомлювати необхідність зміни естетико-художніх засад власної поезії.

Визначаючи ті наріжні події, що відбулися в житті молодого поета протягом 1913 року, особливий наголос слід, на нашу думку, зробити на двох позиціях : критиці М. Вороним збірки «Prelude» та знайомстві з поезією російських футуристів. Саме ці події виконали роль своєрідного «пускового механізму», який почав змінювати світовідношення М. Семенка. В означеному нами контексті, на увагу заслуговує постать М. Вороного, котрий не пройшов повз перших поетичних кроків Семенка і вважав за необхідне не побіжно чи поблажливо відгукнутися на них, – як це зробили інші відомі українські літератори, – а спеціально написаною статтею.

Микола Вороний (1871–1940), який, за визначенням відомого українського літературознавця Г. Вервеса (1920–2001) «був талановитим поетом і критиком, істориком і діячем українського театру, глибоким знавцем світової драматургії, перекладачем, актором і журналістом» [53, с. 5], у 1913 році посідав досить помітне місце в тогочасному культурному середовищі. Становлення М. Вороного як яскравої, непересічної особистості, було пов'язане з творчими та

людськими контактами в різних українських – Харків, Львів, Київ – та європейських – Відень – містах.

Особливою подією в житті Вороного стає знайомство та співробітництво з І. Франком, про яке він пізніше напише : «…спробую викликати в своїй уяві образ Великого небіжчика, якого доля судила мені стрінути в добі найбільшого розквіту його творчих сил (рр.. 1895–1897), пізнати особисто і зблизитися інтимно як друг і співробітник у щоденній праці» [71, с. 666]. У Львові – при безпосередній підтримці І. Франка – М. Вороний редагує журнал «Зоря», призначається членом редколегії журналу «Житє і слово», бере участь у виданні часописів «Громадський голос» та «Радикал», а згодом – виступає в якості режисера славетного західноукраїнського театру «Руська бесіда». Як театральний діяч Вороний знайомиться з М. Кропивницьким і протягом 1897–1901 років мандрує українськими містами з різними театральними трупами.

Від 1910 року життя Вороного буде пов’язане з Києвом, де протягом 1911 та 1913 років друком виходять його перші поетичні збірки : «Ліричні поезії» та «В сяйві мрій». Саме 1913 року, коли одночасно із збіркою «В сяйві мрій» друком вийде «Prelude», з’явиться гостро критична стаття Вороного, присвячена першому поетичному досвіду молодого Семенка.

На нашу думку, ситуація, що склалася в 1913 році, виглядає не на користь Вороного, котрий вчинив, принаймні, некоректно. Налаштовуючи і читачів, і літературно-художню критику проти поетичного дебюту Семенка, він, – можливо і мимовільно, – але висував власну книжку на перші ролі. Навряд чи хтось спробував би у відповідь на критику Семенка розкритикувати поезію Вороного. Проти Вороного говорять і інші факти. В 1913 році йому виповнилося 42 роки і він, по суті, був вдвічі старший від Семенка. На користь Вороного виступав його значний життєво-професійний досвід, оскільки і посади літературного редактора, і діяльність на теренах театральної культури давали той багаж, який, хоча і не визначав собою поетичної обдарованості, але допомагав «вибудовувати» певні захисні механізми. Всього цього Семенко не мав і – за

версією авторів «Історії української літератури XX століття» – «сам поет, мабуть, вважав першу збірку лише пробою пера; цих творів він не передруковував : “вірші були солодкі, трагічні й погані”, – зауважував він в автобіографічному оповіданні, натякаючи, що його затягувала “прірва юнацького психологізму тих часів”» [153, с. 288].

Підкреслимо, що є різниця між тією оцінкою власної поезії, яку автор дає в перспективі певного часу, і тим враженням, що він переживає, читаючи образливі рядки, так би мовити, по гарячих слідах. Критична стаття Вороного, безперечно, була одним із чинників, що спонукав Семенка докорінно змінити той естетико-художній простір, в якому два наступні десятиліття буде народжуватися й існувати його поезія.

Що роздратувало М. Вороного в першій поетичній збірці М. Семенка? Роздратувало настільки, що він дозволив собі написати таке : «І ще одна маленька книжка творів маленького поета…Та чи ж поета, не віршомаза? Як це не дивно, але часом навіть досвідчений критик, поставивши собі таке питання, вагається дати на нього рішучу відповідь. Це буває тоді, коли початкуючий автор не має певної виразної фізіономії, коли між двома пунктами – поета і віршомаза – він посідає якусь середню позицію, – от, ніби свого роду “некто в сером”» [72, с. 643].

Як бачимо, протягом кількох рядків М. Вороний «щедро» вжив цілу низку ущипливих визначень : «маленький поет», «віршомаз», «не має певної виразної фізіономії», «некто в сером». Подібними визначеннями просякнута вся стаття. Фактично знищивши Семенка як поета буквально в першому абзаці статті, Вороний пропонує досить серйозні та плідні роздуми з приводу того, що перша – нехай і невдала поетична спроба – подекуди засвідчує потенційні можливості поета. Як приклад, він наводить творчу долю «тепер загальнопризнаного, першорядного поета К. Бальмонта, що, видавши замолоду свій “ярославський збірник”, мусив пізніше його скуповувати й палити» [72, с. 643]. Наразі, з Семенком, на думку Вороного, нічого подібного не станеться, оскільки ані

загального визнання, ані першорядності в поезії він досягнути не зможе. Власне, окрім мелодійності французького слова «prelude» нічого цікавого – хоча б потенційно – Семенко не пропонує.

Критика нічого не влаштовує в творах молодого поета : ні його ставлення до природи, ні його спроби зануритися у власний внутрішній світ, ні слова кохання, які поет обирає задля передачі власних почуттів, ні «натуралістичний» – за висловом Вороного – «спосіб думання», властивий Семенку. Слід визнати, що Вороний непогано попрацював, знаходячи власні авторські «означення» для поетичних рядків збірки «Prelude» : «калікуваті образи і символічні потвори», «мішанина», «коструба́ті вирази», художні концепції «вимучені і мертві» або «позичені чи змавповані».

Розглядаючи ситуацію, яку ми визначимо як «поет – критик» (Семенко – Вороний), слід визнати, що сучасні українські науковці намагаються її згладити та подекуди ідеалізують, як процеси, що відбувалися у вітчизняному літературному просторі на початку ХХ століття, так і характер стосунків між різними поколіннями митців. Так, автори «Історії української літератури ХХ століття» серед позитивних відгуків літераторів «Української хати» стосовно першої поетичної збірки Семенка згадують і позицію Вороного, обмежуючись зауваженням : «Строгішою була рецензія М. Вороного…» [153, с. 288].

Творча спадщина М. Вороного привернула увагу і Л. Левчук, яка вважає за можливе виокремити саме естетичну проблематику в його поезії та теоретичних роботах. Вона, зокрема, пише : «У творчій спадщині М. Вороного немає спеціальних теоретичних праць, присвячених проблемам естетики. Проте такі поняття, як “естетика”, “естетизм”, “краса”, “прекрасне”, “зорові відчуття”, “сугестія”, “естетика швидкості”, “ритм” та ін. повсякчас наявні і в поезії, і в теоретичних розвідках поета» [219, с. 115]. До переліку статей М. Вороного, що мають потенціал естетичної теорії, Л. Левчук відносить і статтю «Prelude. Лірика», не коментуючи її зміст або сутність воронийської критики Семенка. На нашу думку, ситуація «Семенко – Вороний» вимагає спеціального аналізу і тих

наголосів, які дозволять глибше збагнути логіку та динаміку творчого руху Семенка.

Різка – далеко не завжди справедлива – критика Вороного, по суті, знищила романтико-сентиментальну орієнтацію Семенка, що могла б «вписатися» саме в такий сектор української ліричної поезії : «Звичні теми більше не приваблюють поета; безликі поетизми, затерті кліше типу “утіха пестлива”, “кохання краса полохлива”, “огонь палкий”, якими щедро всипана збірка “Prelude”, зникають назавжди» [153, с. 289]. Зміна естетико-художньої позиції Семенка, яка – це чітко зрозуміло сьогодні – відбулася на користь «акцентованого вірша» футуристів, привела в українську літературу не лише поетично-складну, поетично-насичену, поетично-експериментальну, але й самобутню та неповторну футуристичну поезію.

1914 рік вважається роком народження українського футуризму, оскільки саме в цьому році друком виходять як семенковські футуристичні маніфести, так і поетичний збірник «Дерзання», який переконливо засвідчив футуристичні уподобання М. Семенка. По суті, всі українські літературознавці, дотичні до проблематики авангардного мистецтва, взагалі, та футуризму, зокрема, на перші позиції висувають таку його рису, як експериментальність. Це, безперечно, вірна позиція, оскільки, починаючи з «фовізму», теорія якого обґрунтовувалася видатним французьким живописцем і теоретиком мистецтва Анрі Матіссом (1869–1954) протягом 1900–1910 років, які, фактично, співпадають з періодом існування цього художнього напряму, і «експеримент», і «експериментальність» були чи не найпопулярнішими поняттями, що вводили сучасників у світ нового мистецтва. Ми звертаємо увагу саме на «фовізм», оскільки – хронологічно – це мистецтво передує іншим «не – реалістичним» напрямам, якими позначене перше десятиліття XX століття. Наступним, як відомо, стане італійський футуризм, перші маніфести якого оприлюднювались починаючи від 1909 року. Після «фовізму» поняття «експеримент» та «експериментальність» починають

виступати в якості засадничих і в естетико-мистецтвознавчих шуканнях футуристів.

Визнаючи експериментальний характер українського футуризму, слід, водночас, підкреслити справедливість і інших його рис, які виокремлюють літературознавці, а саме : «грубий прозаїзм, дошкульний і не завжди виправданий епатаж, демонстративна "агресивність", драматичний патетизм декларативно-програмних віршів…» [153, с. 289].

Окреслюючи естетичний контекст поезії М. Семенка періоду його становлення в якості футуриста, сучасний дослідник його творчості не повинен створювати враження, ніби тільки прихильники футуристичної естетики – в силу її принципової новизни – проходили крізь справжні творчі протиріччя, повинні були долати нетерпимість критики та байдужість читачів. У схожій з футуристами атмосфері перебували й інші молоді митці на початку XX століття, витаровуючи шлях новому мистецтву. На нашу думку, в означеному нами контексті слід певну увагу приділити тим українським науковцям – Т. Кохан, О. Лагутенко, О. Левченко, Н. Мірошніченко, В. Селіванова, – котрі на прикладах творчості інших митців – як футуристів, так і не футуристів – відтворюють складний процес творчих пошуків і особистісного становлення молодих митців перших десятиліть минулого століття.

Так, Т. Кохан у статті «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків» [186] аналізує маловідомі аспекти щодо становлення й утвердження італійського футуризму, наголошуючи саме на складностях самовизначення таких непересічних живописців, як Карло Карра (1881–1966) та Джорджо де Кіріко (1888–1978). Якщо К. Карра, як зазначає Т. Кохан, був на той час «відомим італійським футуристом, який водночас виявляв інтерес і до кубізму», то Дж. де Кіріко – засновник «метафізичного живопису» начеб-то знаходився «всередині» естетико-художніх шукань 10–20-х років минулого століття. Створюючи «метафізичні» картини він балансував між елементами футуризму, пошуками «специфічних деталей, які давали картинам відчуття

загадковості та невизначеності» [186, с. 217–219]. Пізніше, Дж. де Кіріко став атрибутуватися як один із засновників сюрреалізму.

На нашу думку, Кохан має рацію, коли підкреслює : «Їхнє становлення і розвиток (йдеться про творчу позицію низки європейських митців, які почали експонувати свої роботи у 1910–1911 роках – С. Х.) відбувалися настільки блискавично, що й сьогодні навіть у фаховій літературі існують розбіжності в хронології, у поясненні специфіки взаємодії тих чи інших напрямків та їх представників. У цій площині ще є чимало нез'ясованого, і це потребує подальшої дослідницької роботи» [186, с. 224].

Ми повністю поділяємо основні тези Т. Кохана і щодо необхідності подальшої дослідницької роботи, і щодо «блискавичності» змін у художньому русі, якими позначені перші два десятиліття XX століття. Певною мірою, Семенко виступає і прикладом, і жертвою такого «блискавичного» переходу від «підробки» під романтизм, за який його критикував М. Зеров, до футуризму, адже «блискавичність» позначалася на відпрацюванні творів, на їх осмисленні та досягненні довершеності.

Не можуть, на нашу думку, залишитися поза аналізом і статті Н. Мірошниченко та О. Лагутенко – мистецтвознавців, які опікуються проблемами української драматургії, театру та живопису. Позиція Н. Мірошниченко цікава в багатьох аспектах, оскільки – на відміну від інших українських науковців – вона не розглядає «модернізм» і «авангардизм» у площині термінологічних розходжень, а оцінює авангардизм «як крайньо ліву тенденцію в модернізмі». Наразі, нас цікавить не цей аспект у її роздумах, оскільки своє ставлення до розуміння «модернізму» та «авангардизму» ми вже висловили протягом змісту дисертації.

Наше звернення до статті Н. Мірошниченко «Модернізм в українській драматургії початку XX століття» [259] обумовлено тим, що використаний нею матеріал, у черговий раз підтверджує вкрай складне положення молодих митців, які намагалися визначитися з власними творчими уподобаннями. Ця складність

спідкала не одного Семенка, а й тих, хто мріяв зламати традиційність української драматургії та вивести театр у простір сміливих новацій, які вже реально існували як в європейському, так і в російському театрі. Як зазначає Н. Мірошниченко, «авангардисти проголошували свободу формальних пошуків, тяжіли до асоціативних структур та позаестетичних засобів виразності (свідома втрата сенсу, надмірна емоційність, технократизм, психічний автоматизм тощо)» [259, с. 14].

Вірно означені естетико-художні тенденції авангардизму, що, за слушним зауваженням Н. Мірошниченко, найвиразніше в українському культурному просторі проявилися у живописі та поезії, не змогли скільки небудь переконливо втілитися в драматургії. Не заперечуючи проти цієї тези театрознавця, ми все ж не можемо погодитися з поясненням нею цього, за висловом Н. Мірошниченко, феномену : «…є щонайменше дві причини. Перша пов'язана із складністю виду….ми зауважували, що драматургія є проявом культури на високому щаблі її розвитку» [259, с. 14].

На нашу думку, з цього твердження дослідниці є тільки один висновок, а саме : живопис і поезія – це нижчі щаблі в розвитку культури, а отже що ж з них вимагати? Нам важко погодитися з такою позицією, хоча в подальшому її автор і намагається все звести до сили традиції, розірвати яку драматургам важче, ніж поетам або представникам інших видів мистецтва. В контексті таких роздумів мистецький подвиг Семенка чи Богомазова слід оцінити ще вище, ніж це робилося до сьогодні, й визнати, що українська драматургія на багато десятиліть від початку минулого століття зупинилася в своєму творчому розвитку в силу того, що знаходилася на «високому щаблі культури»! Ну що ж, ми лише змушені констатувати, що українська гуманістика демонструє подекуди дивні парадокси.

Якщо Н. Мірошниченко оцінює такий «складний вид» літератури, як драматургія, що не дозволив драматургам модернізувати українську сцену, то мистецтвознавець О. Лагутенко персоналізує матеріал, розкриваючи природу та зорієнтованість творчих відкриттів таких видатних митців початку ХХ століття,

як Василь Кричевський (1873–1952), Михайло Бойчук (1882–1937) та Григорій Нарбут (1886–1920), які були сучасниками Семенка і – фактично – належали до одного покоління. Слід зауважити, що в теоретичних напрацюваннях М. Семенка не часто зустрічається критична оцінка творчості представників інших видів мистецтва, хто формував українську культуру разом з ним. Проте, він у статті «Справа про труп» не приховав факту неприйняття творчості М. Бойчука і висловив, скоріше, іронічне, хоча – водночас – і різко критичне ставлення до «бойчукізму», до «бойчукістів» і до їх здатності «спілкуватися» з робітничим класом, оскільки «…(усі говорять про робітників)» [359, с. 374].

На прикладі матеріалу, що представлений нами, та позиції – названих О. Лагутенко відомих представників образотворчого мистецтва – можна, з одного боку, сформувати уявлення щодо тих принципових труднощів і цілком реальних протиріч, з якими на початку ХХ століття зіткнулися футуристи, а з іншого, – сьогодні навіть важко уявити, наскільки по-різному планували майбутнє українського мистецтва митці, котрі жили та працювали в перші десятиліття минулого століття.

О. Лагутенко творчі орієнтації всіх трьох митців розглядає в контексті стилю модерн і зазначає, що вони мріяли «перетворити життя на витвір мистецтва», а їх мрія «про справжній підйом національного мистецтва неодмінно була пов’язана з уявою про розвиток синтетичного мистецтва». Наразі, зміст, який вкладався в ці чудові тези в кожного з трьох був абсолютно різний : «Для М. Бойчука ідеалом синтезу виступав храм, для В. Кричевського – сільський дім з його начинням, для Г. Нарбута – книга. Всі художники пройшли у своєму становленні через стиль модерн, стали виразниками його найкращих якостей, можливостей, поглядів. Але особливості творчого зростання кожного, специфіка мистецького середовища позначилися на їхніх пріоритетах» [206, с. 143].

На наше глибоке переконання, в тій і політико-ідеологічній, і соціальній, і естетико-художній сум’ятиці, в якій судилося формуватися футуризму, нападки

на це мистецтво, перелік іменників чи прикметників, які вживалися задля характеристики українського футуризму, – грубий, дошкульний, епатаж, декларативність та ін., – що ми їх досить легко знаходимо в роботах сучасних дослідників, слід назвати упередженими, оскільки футуризм після 1937 року, так би мовити, випав із логіки розвитку української літератури і не мав – як немає і сьогодні – можливості пояснити чи захистити власну позицію. Внаслідок цього будь-який коментар футуристичної поезії вимагає і коректності, і терпимості.

Стосовно нашої позиції – окрім експериментальності – слід на перші ролі вивести динамічність, яку поет у статті «Мистецтво перехідної доби» проголошує чинником, що «характеризує нашу добу». Водночас, наскрізною слід визнати творчо-пошукову позицію М. Семенка, що дозволила йому в досить стислий період «перевести» традиції української поезії в принципово нову площину та «напрацювати» такий арсенал естетико-художніх засобів, які стали в нагоді цілій плеяді українських поетів 60-х років.

Означена орієнтація спирається на точку зору низки українських фахівців, що своїм корінням сягає тих положень, які протягом 60–80-х років минулого століття обґрунтовував відомий український літературознавець, публіцист, критик Юрій Лавриненко (1905–1987), котрий з 1944 року жив і працював у США та в Австрії. Найбільш відомим наслідком його дослідницької діяльності є аналіз літературної творчості українських поетів 20–30-х років, зокрема, М. Семенка, П. Тичини, М. Рильського та ін..

Оцінюючи спадщину М. Семенка, він наголошував, що його поезія – це «прегарний зразок модерної урбаністичної лірики». Ю. Лавриненко високо оцінив і нові звукові асоціації в творчості Семенка, й оновлені метафори. До позиції Ю. Лавриненка близькі і ті оцінки нової естетики поета, які ми зустрічаємо в роботах А. Білої. Вона також підкреслює, що «перед очима молодого поета, залюбленого у місто, урбаніка постає універсальним замінником природного ландшафту, адже вона має витіснити відсталість, ностальгійність,

депресію монотонних пейзажів і відкрити перед кожною людиною технологічне майбутнє» [28, с. 8].

Окрім позитивної оцінки «естетики великого міста», що прийшла в поезію саме з українським футуризмом, самобутність Семенка-поета значною мірою визначається його інтересом до верлібру – вільного вірша.

Як відомо, верлібр – від франц. vers libre – це послідовний художній принцип, що спонукає до свободи творчого процесу. Поняття «верлібр» уперше вжив французький письменник Г. Кон у передмові до поетичної збірки «Перші вірші» (1884). Відтоді верлібр широко використовувався як у французькій, так і в італійській поезії, а в російській із феноменом верлібру експериментував Олександр Блок (1880–1921).

Зазначимо, що сьогодні творчий потенціал верлібру вивчається досить активно. При цьому, більшість фахівців наголошують на властивому йому «неримованому, нерівнонаголошеному віршопорядку (і вірш як жанр), що має версифікаційні джерела у фольклорі (замовляння та інші форми неримованої чи спорадично римованої народної поезії). Верлібр є одночасно і ліричним жанром» [55].

На нашу думку, оприлюднивши в 1914 році восьмисторінкову збірку поезій «Дерзання», – а саме від неї і відраховується історія українського футуризму, – Семенко максимально використав потенціал верлібру. Специфіка «вільного вірша», як ми вже зазначили, органічно пов’язана із свободою творчого процесу і, власне, спонукає до цієї свободи. Після творчої невдачі, яку зазнав Семенко опублікувавши «Prelude», він намагається повністю відійти від традицій української ліричної поезії й уникати таких емоційно забарвлених рядків, які М. Зеров у своїй критичній статті з приводу означеної збірки процитивув як негативний приклад :

«Мене ти …не кохала,
А як прощавсь, і ми розстались, –
Ти навіть слова : “друже” не сказала,
І зразу спала і пропала

Мара юнацьких мрій» [140, с. 439].

Від 1914 року поет експериментує з віршами, що здатні передавати «пафосні» та «маніфестні» настрої. Свого «слухача» та «читача» Семенко починає шукати не в коханій дівчині, не в романтизації навколишнього світу, не у величі природи, а в натовпі, що об'єднаний з ним однією ідеєю. Принципово змінюється і ставлення поета до традиційної для української культури теми села та селянства. Зрештою, дещо штучна ідеалізація сільського життя, присутня в творчості багатьох тогочасних українських поетів, замінюється гуркотом великого міста : урбаністичні образи починають домінувати і в поезії Семенка.

Слід, водночас, наголосити, що вірші збірки «Дерзання» відбивають творчо-пошуковий стан, у якому знаходиться молодий поет. Не має сумнівів, що він у процесі роботи над «Дерзанням» – сам для себе – атрибутує власну поезію як футуристичну. Проте, вимоги футуристичної естетики, що вже досить виразно заявлені і італійськими, і російськими прихильниками цього мистецтва, «підкоряються» Семенку далеко не завжди. Слід визнати, що вже в перших спробах працювати, спираючись на естетико-мистецтвознавчі вимоги футуризму, поет «не мавпує» – скористаємося терміном М. Вороного – чужі зразки, а намагається знайти власний шлях : він починає формувати «українську модель футуризму».

Що ж у «Дерзанні» дозволяє говорити саме про футуристичну зорієнтованість творчих пошуків митця? Так, А. Біла наголошує на зміні тематичної спрямованості віршів Семенка і визначає такі теми в якості провідних у цій збірці : «…урбаністичну, космічну, тему перетворення сучасності, наближення майбутнього» [29, с. 652].

На нашу думку, окрім тематичного фактору, слід звернути увагу і на спроби поета позбутися пунктуації, повністю відтворюючи практику створення «вільного вірша». Такою експериментальністю позначені вірші «Асфальт» і – частково – «Біля Володимира». Короткий вірш «Асфальт» – поет датує його 19 березнем 1914 року – написаний у Києві, хоча жодних, так би мовити,

географічних ознак він у собі не несе, як не несе і «важкості» пунктуації, обмежившись єдиною крапкою після останнього слова :

«Спека не можна дихать
давить горло асфальт
все те ж стареньке лихо
охрип мій альт
і я загубив упевненість
я загубив ґрунт
омаґанизив свою зверненість
і попрохав фініків фунт.» [349, с. 30].

Вірш «Біля Володимира», створений у тому ж 1914 році, маючи 31 рядок, може слугувати прикладом іншого експерименту Семенка, а саме : використання «потоку свідомості» – естетико-художнього прийому, що на початку минулого століття активно «експлуатувався» європейськими митцями і в поетичних, і в прозових творах. На нашу думку, особливу увагу доцільно звернути на початок вірша, де «потік свідомості» поєднується з відсутністю пунктуації :

«Я сидів собі на горі біля Володимира
і дивився як ішов дим із пароплавного димаря
думав про долю свою та ще де-про-що-багато-інше.
Ось вона пройшла повз.» [349, с. 28]

Про ступінь захоплення Семенка експериментами з формою кожного конкретного твору говорять такі вірші, як «Автопортрет» та «Місто». Віршами без назви, створеними 5 квітня та 21 травня того ж – 1914 – року, поет дозволяє своїм читачам зануритися в його творчу лабораторію, адже рядки, записані великими літерами, «СТЕ КЛЮ ВЛЮ ПЛЮ // СКУЮ // УЮ // Ю» та «СТАЛО ЛЬО ТАЛО // АЛО РІОЗО // ЮЗО // БІРЮЗО // ОСТАЛО КВАЛЬО МАЛО // ЛЬО // О» [349, с. 31] слід віднести до сміливого експерименту з фонетико-ритмизованим впливом на читача, що, безперечно, сприяло виявленню потенціалу художньої форми.

Можна беззастережно стверджувати, що аналіз творчої спадщини М. Семенка ставить науковців у дещо незручну ситуацію, оскільки його творчі орієнтації не були однолінійними, адже, створюючи футуристичну поезію,

сміливо експериментуючи з оновленням чинників форми «футуристичного вірша», поет – водночас – пише п’єси, які жодним своїм аспектом не дотичні до естетико-художньої виразності футуризму. Як відомо, М. Семенко є автором двох драматургічних творів, а саме : драма «Ліліт», написана в 1919 році, та лірична драма «Маруся Богуславка» (1921).

Драма «Ліліт», яка визначена Семенко як «Scenes pathetiques», складається з шости сцен, має трьох діючих осіб і написана віршованою формою. Короткий обсяг драми не дозволяє повною мірою представити класичний міф про Ліліт – праматір людства, чиє ім’я згадується в деяких ранніх апокрифах християнства. Наразі, Семенко, представляючи власну версію міфу, не скористався можливостями футуризму, що могли б бути доречними в процесі відтворення міфологічного сюжету, а «примусив» Ліліт говорити цілком реалістичними віршами :

«Той другий говорив мені щось інше…
Про вічний сон, про вічную красу…
Той другий говорив мені про серця арфні звуки,
що я в життя несу…
Так легко зрозуміть було його слова…
Так м’ягко линули вони в одверту душу…
Від мрій і образів п’яніла голова,
Мені здавалося, що так кохати мушу…» [348, с. 225].

Що ж стосується трьохактної ліричної драми «Маруся Богуславка», то вона в досить традиційній манері реконструює легенду про трагічну долю української дівчини, яка стала окрасою гарему турецького султану. До легенди про Марусю Богуславку мистецтво зверталося неодноразово, і лірична драма Семенка логічно вписується в існуючу традицію інтерпретації означеного сюжету. Отже, протягом 1919–1921 років, на які припадає чи не найбільш насичений період у процесі затвердження «української моделі футуризму», її засновник впевнено співіснує з реалістичною естетикою та своїми драматургічними творами розвиває її. На нашу думку, – стосовно означеного періоду – можна впевнено говорити про полістилістичну орієнтацію Семенка.

Підсумовуючи матеріал, який розглянуто в цьому підрозділі, слід визнати, по-перше, доленосний характер 1914 року – року становлення української футуристичної поезії та започаткування футуристичного руху в логіці розвитку авангардного мистецтва; по-друге, в означений період емоційно-сентиментальна спрямованість поезії Семенка, серед інших чинників і завдяки гострій критиці першої поетичної збірки з боку українських літераторів, зазнала принципових змін за рахунок нової тематики та нових естетико-виражальних засобів. На цьому етапі розвитку специфічного поетичного таланту Семенка, він виявився здатний до самоаналізу й об'єктивної оцінки власної творчої позиції; по-третє, збірник «Дерзання» слід розглядати як першу спробу відпрацювання «української моделі футуризму», яка, за задумом М. Семенка, повинна була докорінно відрізнятися від італійських або російських настанов щодо соціально-політичного, ідеологічного, естетико-художнього спрямування цього мистецького напряму. Водночас, у підрозділі наголошено на тих творчих питаннях і теоретичних проблемах, у вирішенні яких точки зору українців, росіян або італійців збігалися, дозволяючи їм усім працювати під спільною назвою – футуризм; по-четверте, розвиваючи футуристичну поезію, сміливо експериментуючи з її формою, Семенко не відмовляється і від реалістичної естетики, використовуючи її у власних драматургічних творах. Протягом 20-х років поет, по суті, виступає прихильником полістилізму, продемонструвавши його потенціал; по-п'яте, власне естетична проблематика – в період написання збірки «Дерзання» – окреслена поетом досить умовно та носить творчо-пошуковий характер, визначаючись спробою розкрити власні почуття, стимульовані особистісними переживаннями, природою, динамікою життя великого міста. Поет лише накреслює шляхи підходу до виявлення феномену краси та передачі специфічних станів людської чуттєвості, які – вг теоретичному аспекті – фіксуються такими естетичними поняттями, як «прекрасне», «піднесене», «трагічне», «іронічне» та ін..

3.3 «Поезомалярство» як футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва

Кінець XIX – початок XX століття в європейській історії відомий як час глобальних потрясінь і радикальних соціальних змін. Як відомо, криза в тогочасній науці вела до пошуку інших альтернативних способів отримання знань і все більшу роль починало відігравати мистецтво : це був період кардинального переосмислення людиною своєї ролі та місця в картині всесвіту.

«Призначення мистецтва, – вважає російський мистецтвознавець Н. Автономова, – сприймалося як служіння чомусь вищому, що існує за межами самого мистецтва. Митець початку XX століття сприймався сучасниками як постать, що рятує від загальної раціоналізації життя, підтримує стан «вічної тривоги духу, вічного трагізму», настільки властивий національному характерові» [3, с. 98–99]. Як і в науці, в цей час у мистецтві відбувається орієнтація на нове, створюються інші виразні засоби, модернізується мова конкретних видів художньої діяльності, розширюється простір її дії. Не лише Н. Автономова, а й інші автори, хто займається аналізом широкого кола проблем, пов’язаних із розвитком і функціонуванням мистецтва на межі XIX–XX століття, а це Н. Асєєва, К. Бобринська, Г. Веселовська, Т. Гермаш, Н. Дженкова, Н. Жукова, Т. Калитенко, Л. Кондратюк, Н. Корнієнко, Т. Кохан, Н. Мірошниченко, Ю. Починок, Р. Росляк, «вписують» естетико-художні шукання означеного періоду в логіку тогочасних історичних процесів, які – певним чином – і стимулювали творчу «розкріпаченість» митців.

Наприкінці XIX століття, як вже було зазначено, європейська культура переживала глобальну кризу. Відбувалося відчуження людини від світу, людини від людини, людини від результатів власної праці, втрачалися зв’язки між індивідуумом і соціумом, формувалося відчуття самотності особистості перед обличчям суспільних катастроф. Атмосфера смутку, негативні настрої та тотальне падіння віри в майбутнє набували пануючого характеру. Все означене приводить до зміни орієнтацій у середовищі художньої інтелігенції, значна

частина якої починає захоплюватися тим, що згодом будуть називати «декадентські тенденції». Культура поступово втрачає здатність до самодетермінації, а в мистецтві спостерігалися девіації та деградація. Це відбувалося внаслідок посилення внутрішніх і зовнішніх конфліктів як в європейських країнах, так і на території російської імперії, до складу якої входила Україна. Перша світова війна остаточно продемонструвала граничний ступінь загострення соціально-політичних, ідеологічних і економічних протиріч. Неухильне нарастання агресії з боку доведених до краю пролетарських мас поставило і Європу, і Росію перед фактом незворотності революційного перетворення світу. Хоча в європейському просторі революційні події, що мали місце в низці країн, закінчилися поразкою, революція в Росії перемогла, і країна постала перед проблемою перебудови всіх сфер суспільного життя.

Саме в період кризового стану європейської соціокультурної системи відбувається розквіт нових мистецьких напрямів, які в сучасній естетико-мистецтвознавчій теорії об’єднані поняттям «авангардний рух». Як зазначалося в попередніх розділах дисертації, ми є прибічниками поняття «авангард» на відміну від тих наших колег, хто користується поняттям «модернізм». Водночас, у сучасній українській гуманістиці достатньо переконливо обґрунтовано, що обидва поняття – за внутрішнім змістом – тотожні, мають однакове підґрунтя, адже зародилися та розвивалися в умовах кризи культури, розчарування в ідеалах минулого, в часи панування занепадницьких тенденцій у мистецтві. Вочевидь, у цей період відбувався пошук митцями абсолютно нових творчих підходів задля донесення людству своїх ідей. Наразі, внаслідок переплетення низки об’єктно-суб’єктних причин, і сформувалося мистецтво авангарду, що стояло – в цьому були переконані його учасники – на «передових позиціях», поєднуючи в собі такі художні напрями, як футуризм, кубізм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм і сюрреалізм.

Засновники означених напрямів, котрі, як правило, виступали і практиками, і теоретиками мистецтва, залишили низку принципово важливих естетико-

мистецтвознавчих напрацювань, які й до сьогодні є предметом теоретичного аналізу. Можна стверджувати, що чи не найпродуктивнішою із запропонованих тоді ідей слід визнати ідею синтезу мистецтв, яку в теоретичному та практичному аспектах, по суті водночас, почали розробляти О. Скрябін і В. Кандинський. Як очевидно сьогодні, проблема синтезу мистецтв була принципово важливою і для Семенка, адже – незалежно від росіян – він не лише намагався теоретично обґрунтувати її, а й «сформував» специфічний термін – «поезомалярство», – користуючись яким і представив власне розуміння доцільності розвивати мистецтво на підґрунті синтезу різних його видів.

На нашу думку, перш, ніж аналізувати як проблему синтезу, так і її розуміння М. Семенком, необхідно звернутися до історії естетики, в логіці розвитку якої – задовго до початку XX століття – ця проблема вже поставала та була оцінена вкрай негативно. В означеному контексті, ми повинні ще раз звернутися до статті Л. Левчук «“Нормативна естетика” Валентина Асмуса : “за” і “проти”» [212]. Як зазначає Л. Левчук, аналізуючи принципи «нормативної естетики», що запропонував і намагався обґрунтувати В. Асмус, теоретик категорично не сприймав як ідею міжвидового синтезу мистецтв, так і «будь-яких синестезійних процесів між музикою і живописом, між поезією і живописом, між музикою і поезією». На сторінках статті «Про нормативну естетику» В. Асмус пише : «Взяти хоча б проблему синтезу мистецтв. Скільки з цього питання нагромаджено архімістичних, архіідеалістичних нісенітниць! І хто тільки не розробляв теорії такого синтезу! І Ріхард Вагнер, і В’ячеслав Іванов, і Скрябін. Але ось вступає в дискусію нормативна естетика, і питання відразу отримує нове спрямування» [212, с. 9–10].

В. Асмус в якості автора «нормативної естетики» не лише критикує ідею синтезу мистецтв, а й «підкріплює» власну позицію таким потужним філософським іменем, як Іммануїл Кант (1724–1804), який «висловлював сумнів чи стає мистецтво досконаліше від поєднання в одному творі різних мистецтв.

Вже він здогадався, що тут перехрещуються занадто різні види художнього сприймання» [212, с. 10].

Можливо І. Канту, життєвий шлях якого завершився на початку XIX століття, було важко зпрогнозувати розвиток мистецтва й уявити потенціал синтезу різних його видів, однак для В. Асмуса, котрий був сучасником як появи та становлення кінематографу, так і процесу взаємодії цього нового виду мистецтва, передусім, із театром, таке ставлення до означеної проблеми видається вкрай дивним і недалекоглядним. Наразі, саме В. Асмус був чи не єдиним із відомих нам тогочасних науковців, у полі зору котрих постійно знаходилася літературознавча проблематика, і хто дискутував із приводу ідеї «міжжанрового синтезу». Л. Левчук, аналізуючи принципи «нормативної естетики», обґрунтовані В. Асмусом, звертає увагу на запропоновану ним оцінку творчості низки видатних письменників, зокрема, Гете : «…міркування Гете щодо відмінностей між романом і драмою, – підкреслює Л. Левчук, – дає Асмусу підстави зробити великого німецького гуманіста...критиком синтезу мистецтв» [212, с. 10]. Окрім Гете, доцільність синтезу мистецтв, за твердженням В. Асмуса, заперечували Г. Флобер і Л. Толстой.

Представлення на сторінках дисертації точки зору В. Асмуса видається нам вкрай важливим, оскільки орієнтація на дослідницьку літературу, що з’явилася на межі XX–XXI століття, створює враження лише про одностайне позитивне ставлення науковців до ідеї синтезу мистецтв. На нашу думку, однобічність підходу може завадити об’єктивній оцінці означеного феномену. Враховуючи це, позиція такого відомого теоретика, як В. Асмус, виконує роль застережного чинника : проблема синтезу мистецтв складна, внутрішньо суперечлива й така, що не витримує однобічного підходу.

Оскільки з нашої точки зору проблема художнього синтезу в її найширшому розумінні, з одного боку, повинна бути об’єктом послідовного опрацювання задля виявлення творчого потенціалу процесу взаємодії мистецтв, а з іншого, вона посідає вагоме місце в теоретико-творчій спадщині М. Семенка, необхідно

окреслити найбільш виразні моменти в динаміці її опрацювання. При цьому, реконструкцію «динаміки опрацювання» означеної проблеми ми здійснемо, спираючись на естетико-культурологічні джерела, оскільки не поділяємо точки зору українського естетика О. Саленко (Дудар), котра вважає, що «в гуманітаристиці «голос естетиків» щодо синестезії є досить «тонким», на противагу психології, літературознавству чи мистецтвознавству» та орієнтує науковців на «вивчення синестезії не тільки в мистецтвознавчому, а й в естетико-антропологічному й естетико-аксіологічному зрізах, яким не приділено належної уваги в сучасній науці» [333, с. 10]. Зрештою, саме українські естетики, – до яких належить і О. Саленко (Дудар), – протягом останніх трьох десятиліть не лише привернули увагу фахівців до проблеми «синтез – синестезія», а досить аргументовано виокремили в ній естетичний аспект, зробивши його об'єктом прискіпливої теоретичної уваги.

Так, концепція синтезу мистецтв у Олександра Скрябіна (1875–1915) найтіснішим чином була пов'язана з його різноманітними філософсько-естетичними та психологічними уявленнями про світ, мистецтво та творчий потенціал митця. В скрябінському синтезі повинні були об'єднатися не тільки музика та поезія, але і драма, і танець, і живопис, і архітектура, й всі інші – вже забуті або ще не народжені мистецтва. Маючи, так званий, «кольоровий слух», О. Скрябін зважився на естетичну «візуалізацію» своїх колірнотональнісних асоціацій. Надзвичайно плідними в творчості композитора були 1907–1910 роки : саме в цей період він написав «Поему екстазу» та «Прометей», що розглядалися як «попереднє дійство» до фундаментального твору «Містерія». Як відомо, раптова смерть О. Скрябіна обірвала експеримент композитора, який передбачав не стільки синтез видів мистецтва, скільки синтез «зовнішніх» відчуттів людини – своєрідного фундаменту естетичного почуття, – а саме : звуку, кольору, запаху та руху.

Яскравим представником теоретико-практичного утвердження ідеї синтезу мистецтв, по праву, вважається Василь Кандинський (1866–1944), який мріяв

про синтез живопису з музикою і танцем. Новаторські шукання В. Кандинського не були випадковими. В своїх відомих, визнаних в усьому світі роботах «Про духовне в мистецтві», «Сходини», «Точка і лінія на площині» він пише про необхідність створення – в синтезі – звукозорової поліфонії. Спираючись на одну зі своїх експериментальних ідей щодо «вивільнення» в образотворчому мистецтві енергії руху, кольору та звуку, В. Кандинський інтерпретує синтез цих засад як «сходини» до прийдешнього духовного відновлення людини. Він докладно «розгортає» свою тезу щодо високої художньої гідності «контрапунктичного синтезу», «поліфонії мистецтв», конкретно – «слухо-зорової поліфонії» – та обґрунтовує це в наступних – після 1911 року – року видання «Про духовне в мистецтві» – напрацюваннях. Так, у статті «Про сценічну композицію», на сторінках якої аналізуються можливі прийоми єднання «музичного», «барвистого» і «танцювального» рухів, В. Кандинський приходить до такого висновку : «Оскільки число фарб і форм безмежне, то безмежні й сполучення, а в той же час і впливи. Цей матеріал невичерпний» [160, с. 114].

Як ми вже підкреслювали, окремі ідеї В. Кандинського виявилися співзвучними з шуканнями О. Скрябіна. Ми маємо на увазі їх обопільний інтерес до феномену «містерія», який, на їх думку, міг би стати самостійним видом мистецтва, що демонстрував би єднання «духу» та «матерії». Три п’єси В. Кандинського – «Жовтий звук», «Зелений звук», «Фіолетове» – і повинні були сформувати «Містерію» як «ритуально-сценічне дійство». Серйозність намірів В. Кандинського підтверджує той факт, що до сценічної композиції «Фіолетове», що була створена в 1914 році, митець повертається ще раз у 1926, намагаючись її удосконалити.

Проблемами синтезу опікувався і відомий литовський митець Мікеліус Чюрльоніс (1875–1911), який був одночасно живописцем, поетом і композитором. Він не стільки прагнув до втілення у живописні полотна конкретних музичних здобутків, скільки намагався надати їм характер музики,

перетворивши в – свого роду – «зриму музику». М. Чюрльоніс говорив, що «музика поєднує в собі поезію й живопис і має свою архітектуру» [447].

На нашу думку, чимало плідного щодо аналізу постаті та творчості Чюрльоніса міститься в розміркуваннях Л. Маловицької та В. Бохнюк – українських науковців, які поєднали філософський і музикознавчий підхід до вияву специфіки художнього мислення литовського митця. В спільній публікації «Феномен синестезії у художньому мисленні генія (на прикладі творчості М. К. Чюрльоніса)» (2009) вони, по-перше, реконструюють філософсько-естетичні уподобання митця, що базувалися на захопленні релігіями Сходу, «особливо, давньоіндійськими», та інтересі до праць Ф. Ніцше та В. Вундта, а, по-друге, на небайдужому ставленні до «ідеї Р. Вагнера щодо синтезу мистецтв» і творчості таких митців, як «А. Бьоклін, Ф. Штук, М. Клінгер, О. Бердслей; письменників : Ю. Словацький, Г. Ібсен, А. Андрєєв, Е. По» [249, с. 27–28].

Намагаючись «дешифрувати» специфіку художнього мислення М. Чюрльоніса, дослідниці на перший план виносять властиву митцеві «гіперчутливість», яка «сприяла зануренню митця в стан глибокого внутрішнього зосередження – необхідної умови плідного художньо-творчого процесу» [249, с. 26]. У свою чергу, концентрація уваги на внутрішньому світі стимулювала процес самопізнання, що – у випадку литовського митця, – дозволяло чути «музику світу», завдяки, за висловом Л. Маловицької та Л. Бохнюк, «його внутрішньому всесвіту – мікрокосму» [249, с. 26–27]. Дослідниці вважають, що гіперчутливість визначала «незвичні спалахи власної чуттєвості – синестезії», які –пізніше – втілювалися в синтез кольору та звуку.

В контексті означеного, позитивної оцінки заслуговує той факт, що Л. Маловицька та В. Бохнюк цілком свідомо віддають належне особистісному «Я» митця, не намагаючись розглядати феномен синестезії як загальнолюдську здатність, оскільки це виняткова приналежність окремої людини, яка – як правило – пов’язана з художньою творчістю.

На нашу думку, до чюрльонівської синестезії близьким є і здивування Ван Гога – на це звертає увагу О. Оніщенко, – котрий на картинах видатного голландського портретиста Франса Хальса нараховує 27 відтінків чорного кольору і «не приховує свого відвертого захоплення від його «кольорових пошуків». Як зазначає О. Оніщенко, ця реакція Ван Гога «може бути кооптована в контекст естетичних розвідок щодо значення "кольорової символіки" в творчості видатних європейських живописців : від Л. да Вінчі до В. Кандинського та П. Пікассо» [269, с. 41].

Кожному з нас зрозуміло, що наведений факт це, по суті, приклад, хоча й умовного, але все ж діалогу між двома видатними живописцями «Хальс – Ван Гог» : один – використав 27 відтінків, а другий – їх побачив. Око пересічного глядача на це нездатне, але враження від портретів Хальса, котрий пішов із життя в 1666 році, залишається й до сьогодні вкрай сильним і таким, що стимулює небайдужіх сучасників XXI століття збагнути «секрет» двох великих голландців. Мистецтво, митці повинні випереджати своїх глядачів або читачів, накреслювати їм шлях до розширення власних можливостей, у тому числі, й синестезійних, добре розуміючи при цьому, що жодному з реципієнтів не вдасться досягти рівня Хальса, Ван Гога чи Чюрльоніса. Можливо, цього і не треба, а треба, щоб мистецтво завжди йшло попереду, випереджало свій час і «бачило» майбутнє людини та людства – в тому числі – і стосовно психо-фізіологічного потенціалу переважної більшості пересічних «споживачів мистецтва».

На нашу думку, достатньо перспективними можуть виявитися і наукові розвідки українського культуролога Н. Дженкової, котра в історії російського символізму виокремлює постать Андрія Бєлого (1880–1934), і, спираючись на його конкретні твори, атрибутує художній синтез в якості «основоположного принципу» творчості відомого символіста – одного з яскравих представників «срібного віку».

Н. Дженкова, спираючись на дослідження специфіки творчого процесу А. Бєлого, які статтею «Творчество Андрея Белого» (1922) були заявлені на початку минулого століття відомим тогочасним філософом С. Аскольдовим і продовжені протягом 1992–2000 років російськими науковцями Л. Колобаєвою та А. Мазаєвим, відстоює точку зору, згідно з якою своєрідним засобом «розкодування» символіки поета є – створений ним – жанр «літературна симфонія». При цьому, ані дослідників, ані читачів не повинно шокувати алогічне, на перший погляд, поєднання літератури з таким специфічним жанром музики, як симфонія. Н. Дженкова наголошує, що розглядає «творчість Бєлого, зокрема, його “Симфонії” як безпосереднє втілення ідеї синтезу словесного та музичного ряду, взаємодію того чи іншого з видів мистецтва, зосереджених в абсолютно новому жанрі “літературної симфонії”» [114, с. 132].

Концептуальні засади наукової розвідки Н. Дженкової «будуються» на її переконанні, що творчі експерименти А. Бєлого повинні розглядатися не лише як індивідуально-авторські починання, а як складова значно більш широкого естетико-художнього процесу, який є визначальним для початку XX століття, є певною виразною ознакою художнього життя цього періоду. Вона, зокрема, пише : «…“симфонічні” досліди А. Бєлого стають на одну сходинку з “музичними” живописами Чюрльоніса, “світловими” симфоніями Скрябіна, маловідомими віршами раннього Олександра Добролюбова, які орієнтовані на музичне прочитання, великими музичними драмами Ріхарда Вагнера, мелодичними віршами Поля Верлена, автора крилатої формули “насамперед музика”, яка стала одним із лозунгів символізму, та іншими проявами нової актуальної тенденції до синтезу мистецтв – провіснику загального життєтворчого перетворення» [114, с. 133].

Слід зазначити, що процитована думка Н. Дженкової цілком справедлива, і з усім – окрім занадто емоційної оцінки синтезу мистецтв в якості «загального життєтворчого перетворення» – можна погодитися. Наразі, мова йде про погляд на становлення ідеї синтезу з сучасних позицій, оскільки на межі XIX–

XX століть усі експерименти відбувалися, так би мовити, в закритих творчих лабораторіях конкретних митців, твори яких виконувалися або вкрай рідко, або залишилися невідомими широкій публіці. На початку XXI століття – якщо систематизувати та узагальнити зроблене сто років тому, то є повне право говорити про принципово нову, потужну тенденцію, що була сформована різними митцями, представниками різних видів художньої творчості, водночас, об'єднаних спільною метою. В цьому процесі творчі експерименти українських митців, які представляли авангардний рух, посідали не лише помітне місце, а й були позначені яскраво вираженим «авторським» характером.

Проблема синтезу мистецтв, передусім, у контексті практичної роботи на теренах конкретних видів мистецтва, – тією чи іншою мірою – стимулювала творчі експерименти українських митців на початку минулого століття. Як відомо, творчо-пошуковий потенціал синтезу визнавав відомий театральний режисер Лесь Курбас, а класик української поезії Павло Тичина (1891–1967) був прибічником ідеї синтезу музики та поезії, намагаючись органічно поєднати звук і слово.

Український культуролог Л. Кондратюк, аналізуючи деякі особливості творчого процесу поета, зазначає : «Виходячи із того, що існують звуки музичні, тобто ті, котрі мають відображення у музиці та не музичні (різноманітні шуми), також знаючи фундамент їх розрізнення, ми можемо стверджувати, що людський голос, деякі звуки церковного та фольклорного походження не завжди можна відтворити у музиці. Однак такі звуки можна відтворити в поезії, так вважав П. Тичина і широко використовував таку можливість. Такий метод написання віршів зумовив появу багатьох незрозумілих слів, оказіоналізмів» [174, с. 37]. Л. Кондратюк показує, що бажання П. Тичини «використовувати власні оказіоналізми в своїх віршованих творах, надавало їм "особливу музичну наспівність і ритміку"» [174, с. 37].

Пристрасним прихильником ідеї синтезу мистецтв виступав і М. Семенко, надаючи навіть цій, так би мовити, теоретико-практичній проблемі якогось

політичного забарвлення. В статті «Пан-футуризм» – до її положень ми вже неодноразово зверталися на сторінках дисертації – поет чітко наголошував, що внаслідок руйнації «старого буржуазного мистецтва» активізується процес виникнення нового мистецтва, що ґрунтуватиметься на ідеї синтезу. При цьому, М. Семенко запитує своїх сучасників : «У чому ж полягає сутність справжнього синтезу?». Згідно його позиції, «…інколи можна скільки завгодно що-небудь «синтезувати», а результати звідси вийдуть ті самі, що і від переливання з пустого у порожнє» [350, с. 275].

Розглядаючи логіку становлення та розвитку «української моделі футуризму», слід визнати, що серед складових її теоретичного фундаменту важливе місце посідають ідеї «поезомалярства», «поезоспіву», «поезокольору», «звуконаслідування», «образосимволу». Саме вони, по-перше, ілюстрували процес «словотворення», яким, починаючи від В. Хлєбнікова, опікувалися практично всі футуристи, а, по-друге, засвідчували, що в поле зору українських авангардистів потрапила проблема видової специфіки мистецтва.

Як вже зазначалося раніше, завдяки творчим експериментам О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса, а також А. Шенберга, П. Клея та П. Мондріана феномени «синтез», «синестезія», «синтетичність» стають об’єктами теоретичного опрацювання. Це дозволило в процесі аналізу специфіки «руху» або причин «взаємодії» різних видів мистецтва опертися на досягнення психології, психо-фізіології та визначити більш реальне підґрунтя для низки футурологічних прогнозів щодо можливого майбутнього як мистецтва, так і художньої творчості. Слід підтримати точку зору В. Тузова, який наголошує на значно більшій зацікавленості Семенка питаннями психології творчості, зокрема, процесом с т в о р е н н я, ніж фактом і с н у в а н н я художнього твору. В. Тузов, зокрема, пише : «Обґрунтовуючи концепцію кверо-футуризму (мистецтво шукання – С. Х.), Семенко рішуче відмежовується від мистецтва минулого та абсолютизує процес створення художнього твору, а не сам твір. У

контексті такого підходу особливої ваги набуває ідея “стремління”, “шукання й переживання без здійснення”» [392, с. 11].

На нашу думку, семенкові ідеї щодо «словотворення», намагання знайти нові поняття, що дозволяють донести до читачів «образосимволи», створені футуристами, і, нарешті, «поезомалярство» – експеримент, що на відміну від «поезоспіву» чи «поезокольору» отримав найбільш послідовне теоретичне пояснення, показали, що він не лише виявився долученим до простору новаторського художнього мислення митців-авангардистів початку минулого століття, а й показав виразне авторське бачення того творчого потенціалу, який містить, наприклад, синтез різних видів мистецтва, створюючи нову синестезійність – міжчуттєву асоціацію, що формується на перетині, зокрема, поезії та живопису, слова та кольору.

Як зазначає Л. Левчук : «Синестезія як міжчуттєва асоціація ...це реакція на безпосередній стимул, це активізація пам’яті, попереднього досвіду, а на його основі – прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного й майбутнього» [208, с. 17].

У такому тлумаченні синестезія набуває певного загальномистецького значення, значно розширюючи поняття «співчуття». Ми припускаємо, що на початку ХХ століття далеко не всі футуристи володіли скільки-небудь чітким уявленням щодо феномену «синестезія». Проте, спираючись на художню інтуїцію, частина митців безпомилково керувалася саме синестезійним підходом. Підтвердженням цьому є відомий футуристичний експеримент О. Кручених, К. Малевича та М. Матюшина – створення опери «Перемога над Сонцем» (1913). Принагідно звернемо увагу читачів на принципове різне ставлення футуристів до такого специфічного символу, як «Сонце». Якщо у 1913 році О. Кручених, К. Малевич, М. Матюшин бачили своє завдання в «перемозі Сонця», то дещо пізніше – для Семенка та Маяковського – воно виступить у ролі «товарища» та бажаного гостя.

На нашу думку, до синестезійних слід віднести і балет «Парад», створений відомими французькими авангардистами Ж. Кокто, Е. Саті та П. Пікассо. Український культуролог А. Чібалашвілі, аналізуючи означений експеримент, зазначає : «Музична частина вистави була дуже оригінальною та незвичною для того періоду. Так, у ній були застосовані звукові ефекти : азбука Морзе, звуки сирен, парової машини, двигуна літака і стукіт друкарської машинки» [446, с. 45]. Оскільки дія балету, – прем'єра якого відбулася в Парижі в травні 1917 року і мала шалений, хоча і скандальний, успіх – пов'язана з ареною цирку, Жан Кокто (1889–1963), за словами російського музикознавця Г. Шнеєрсона, експериментував із «послідовністю циркових номерів, поданих в хореографічному плані, – загальний вихід учасників, китайський фокусник, балерина-американка, пара акробатів, танцюючий кінь, якого зображали два актори, клоун» [466, с. 157]. Окрім представлених Г. Шнеєрсоном «замальовок» балету «Парад», додамо, що Ж. Кокто був досить близький до С. Дягілева – керівника російського балету, провідні актори якого залучались до прем'єрних показів «Параду».

На нашу думку, серед трьох авторів балету «Парад» – Ж. Кокто – лібретист і режисер цього «дійства», П. Пікассо, – він виступав як художник, за задумом якого – це підкреслює А. Чібалашвілі – «навіть костюми танцюристів мали геометричні форми» – саме Е. Саті в якості композитора, заслуговує на особливу увагу.

Ерік Саті (1866–1925) – старіший за віком серед трьох авторів балету – досить важко опановував професію композитора : його творчі бажання «не стикувалися», за його власними словами, з практикою навчального процесу в Паризькій консерваторії, студентом якої він ставав двічі. Від 1892 року Е. Саті отримує визнання серед французьких авангардистів як автор власної, принципово нової системи композиції, сутність якої полягала в такому : для кожного музичного твору він писав 5–6 коротких «пасажів», які «пристиковував» один до одного в цілком випадковому порядку. Створивши

музичну композицію «Прикрість», Е. Саті категорично наполягав на тому, щоб невеликий музичний фрагмент із цього твору виконавець повинен був повторювати 840 разів, не дозволивши собі жодних «авторських» інтерпретацій.

Ми фіксуємо ці подробиці з творчості Е. Саті задля того, аби підкреслити, що в процесі створення балету «Парад» значне творче навантаження ніс на собі саме композитор, оскільки – серед означеної трійці – він на той час був найбільш «досвідченим» авангардистом, активно експериментувавшим на теренах і синтезу, і синестезії. Після смерті в 1925 році прізвище Е. Саті опинилося в тіні популярності і Ж. Кокто, і П. Пікассо, проте від 50-х років минулого століття до аналізу його спадщини звернулися французькі музикознавці, поступово виявляючи як естетико-художній потенціал його експериментів, так і чільне місце композитора в ієрархії європейських авангардистів.

Реконструюючи історію створення балету «Парад», зазначимо, що, вочевидь, синестезії як міжчуттєвої асоціації Ж. Кокто намагався досягнути не лише синтезом експериментальної – какафонічної – музики, в основу якої Е. Саті заклав принцип поєднання звуків, які не поєднюються, пластикою тіла, акробатикою циркових акторів, балетом, а й спробою з'єднати класичну хореографію з ярмарково-цирковою дією. Певне значення для постановників балету «Парад» мали спроби «опанувати» простір арени, яка формою «кола», що має конкретний розмір, створювала принципово інші сценографічні можливості, ніж традиційна – прямокутна – театральна сцена. Експерименти такого плану – симфонія «Прометей», опери «Жовтий звук», «Зелений звук», «Фіолетове», «Перемога над Сонцем», балет «Парад» – хоча і були зразками практичного втілення синтезу мистецтв і подекуди досягали ефекту синестезії, проте не посіли гідного місця в мистецькій практиці, залишившись на рівні поодиноких творчіх спроб. Слід визнати, що теорія синтезу – в період, який ми розглядаємо, – була значно вагомішою, насиченою потенціально вірними гіпотезами, ніж її практичне втілення в культурний простір тієї чи іншої країни.

На наш погляд, буде цілком доречним підкреслити : гіпотези щодо природи й специфіки синтезу та синестезії активно продукувалися протягом наступних – після 10–20-х років – десятиліть представниками різних гуманітарних наук. Так, наприкінці 80-х років минулого століття українські естетики В. Хімчак [407] і Н. Колесник [173] оприлюднили – незалежно одна від одної – статті, на сторінках яких синтез мистецтв, з одного боку, атрибутувався в якості відображення активності соціалістичної культури (В. Хімчак), а з іншого, – співвідносився з комуністичним ідеалом (Н. Колесник). Слід підкреслити, що обидві статті були написані тоді, коли спадщина українських футуристів не була введена в теоретичний ужиток, а це означає, що – незалежно від позиції Семенка і просто не маючи про неї жодної уяви – означені естетики вважали за можливе зв'язати «чисто» творчу проблему з політико-ідеологічним спрямуванням. Важливо, що саме такий «рух» ідеї «синтез – синестезія» передбачав і М. Семенко.

Так, у статті «Поезомалярство» – до її змісту в різних теоретичних аспектах дисертації ми вже зверталися неодноразово – він двічі підкреслює саме ті мотиви, про які йде мова. 1. Обґрунтовуючи ідею синтезу різних видів мистецтва, поет зазначає : «…виходючи від ідеольогії, ми діходимо до нового засобу втілення» [355, с. 288]. 2. Не можна оминути увагою ту емоційну силу, яку закладає Семенко в утвердження естетико-мистецтвознавчих ідей синтезу : «…природа й ґенезіс поезомалярства, зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титаничні сили лише зараз, в наші дні, і якраз нами» [355, с. 290]. Оскільки стаття «Поезомалярство» писалася в 1922 році, то немає жодних сумнівів, який підтекст вкладено в поняття «наші дні» та «нами».

Звертаючи увагу на той факт, що три теоретики, які належали до різних часових періодів – в інтервалі між 1922 та 1987 роками – вважали доцільним розглядами синтез мистецтв у контексті певних соціально-політичних або ідеологічних вимірів – післяреволюційний час, доба соціалістичної культури, що поступово перемагала в країні, комунізм як носій конкретних ідеалів –

відмахнутися від цього факту буде, з нашого боку, некоректно. Прийняти ж його також не можливо, оскільки і синтез, і синестезія – це площина творчих експериментів, а не політико-ідеологічних. Розуміючи ці протиріччя, ми свідомо надаємо означеному блоку питань статус гіпотези, що потребує подальшого обговорення фахівцями, котрі представляють різні сфери гуманітарного знання.

Гіпотетичними, на нашу думку, виявляються й інші ідеї цих авторів. Так, В. Хімчак особливу увагу приділяє функціональності синтезу, його ролі у вихованні та розвитку людини саме соціалістичної доби : «В сучасних умовах соціальні потреби суспільства в цілому і кожної конкретної особистості вимагають від мистецтва підвищеної соціальної активності : адекватності його форм ускладненому мисленню особистості та суспільства. Творчі пошуки щодо естетичного освоєння дійсності приводять до формування глобального характеру художнього мислення та його відображення у формі синтезу мистецтв» [407, с. 16–17]. Фактично все, що виступає тим чи іншим аспектом синтезу, В. Хімчак намагається «пристосувати» до ідеологічних або соціально-політичних потреб соціалістичного суспільства.

З подібною, так би мовити, нав’язливою тенденцією погодитися вкрай важко, адже синтез в якості естетико-художнього експерименту виник до періоду соціалістичних перетворень і аргументувався його авторами як засіб розширення естетико-емоційного впливу художнього твору на реципієнта. Безперечно, що всім тим, чим «володіє» мистецтво, може скористатися суспільство задля підсилення функціонування певних сфер своєї життєдіяльності. Наразі, сутність у тому, що синтезом мистецтв успішно «користується» і соціалістичне, і капіталістичне суспільство, не маючи в цьому процесі «користування» жодних привілеїв. Якщо ж феномен «синтез – синестезія» трансформувати в мистецький досвід XXI століття, то такі яскраві зразки і «синтезу», і «синестезії», що створені західними кінематографістами в жанрі «фентезі» – «Володар кілець», «Ігри престолів», «Гаррі Потер» – взагалі

набули загальнолюдського звучання, зламавши соціальні, національні чи ідеологічні кордони.

Гіпотетичною ми вважаємо і тезу Н. Колесник щодо синтетичності кожного конкретного художнього твору. Визначаючи «образність» в якості «сутнісної характеристики мистецтва», вона зазначає : «Твір мистецтва – не менш синтетичне утворення, ніж вид мистецтва в цілому. Однак ця синтетичність, не дивлячись на однорідність матеріалу і засобів його створення, особливого порядку : естетичного» [173, с. 25]. Задля підтвердження своєї тези, Н. Колесник звертається до творчого досвіду низки видатних митців, які використовували синтез як засіб підсилення «виразних можливостей з метою більш багатостороннього художнього впливу». На її думку, саме «заради цієї мети…використовується синтетичність твору мистецтва, тобто допускається, скажімо, живописність музики (наприклад, у Клода Дебюссі) або музикальність живопису (в імпресіоністів, Гогена або М. Чюрльоніса)» [173, с. 25]. Деталізуючи власну тезу, Н. Колесник підкреслює : «Наразі, архітектурність, музикальність, живописність у творі літератури, наприклад, вправі мати і самостійне значення, але лише як естетичні елементи художньої форми» [173, с. 25].

Як бачимо, Н. Колесник не спрощує синтез, надаючи йому різні – не політичні, як це робить В. Хімчак, а естетико-художні ролі. Вочевидь, такий підхід ближче до «схоплення» об’єктивної сутності синтезу, проте окреслений він занадто ескізно і – подекуди – просто непереконливо. Загалом же, з аналізу представлених точок зору доцільно зробити й оптимістичний висновок : протягом усього ХХ століття проблема синтезу мистецтв не залишалася на маргінесах, а – в тому чи іншому об’ємі – постійно була присутня в естетико-мистецтвознавчому просторі.

Повертаючись до аналізу українського досвіду, слід визнати, що досягнення авангардистів і, зокрема, М. Семенка у виявленні естетико-художніх можливостей «синтезу – синестезії» фіксують усі українські науковці –

Т. Ємельянова, Т. Матюх, О. Саленко (Дудар), О. Сарнавська, – котрі займаються означеною проблемою. Так, Т. Ємельянова, концентруючи увагу на теоретичному досвіді В. Кандинського, показує що, по-перше, він включав «синестезію» в перелік найперспективніших понять щодо означення творчо-пошукових процесів у мистецтві початку XX століття. Серед того, що Т. Ємельянова, по-перше, атрибутує, як «ознаки творчого процесу» в теоретичних роздумах Кандинського поняття «синестезія» співіснує з «синтезом», «емпатією», «емоційним тонусом», «ідентифікацією», «відігріванням ролі», а по-друге, показує, що «поняття “синестезія” та “синтез мистецтв” слід розглядати…залучаючи поняття “інтегративність”, адже синтез – це інтегративність мистецтв, а синестезія – міжчуттєвий зв’язок і візуалізація логічних абстракцій» [127, с. 10–11].

Теоретично вагомими та перспективними щодо подальшого опрацювання слід визнати наукові розвідки О. Саленко (Дудар), котра вважає, що зацікавленість синестезією спонукала інтерес митців до естетики та психології, до «поглиблення розуміння естетичного підґрунтя синестезії». Все це – відповідно – впливало на мистецьку практику. О. Саленко (Дудар), «на основі аналізу концепту “поезомалярства” як “зорової (просторової) поезії” М. Семенка», показує «цінність “синтетичних понять” при спробі поєднання формотворчих засобів поезії та живопису, що є внеском українського митця-авангардиста та теоретика мистецтва в розвиток проблеми синестезії» [333, с. 9].

Можна стверджувати, що, так би мовити, «синестезійне забарвлення» мають численні спроби синтезу музики та поезії. Цей аспект в означеній проблемі достатньо переконливо розкриває Н. Дженкова, аналізуючи художній синтез музики та слова в камерно-вокальному жанрі. Позитивним аспектом наукової розвідки Н. Дженкової є те, що вона не стільки опікується загальнотеоретичним обрисом синтезу, скільки виявляє ті елементи, які сприяють його здійсненню, а подекуди забезпечують і розуміння процесу формування синестезії. Так, на її думку, «найбільш зрозумілими і наявними є

зв’язки музики та поезії в області метру, ритму та композиції з їх часовими співвідношеннями, пропорціями частин, принципами контрасту і вибудованих кульмінацій» [113, с. 62].

Усі зазначені чинники перетинаються з іншими видами мистецтва, що забезпечує, на думку Н. Дженкової, досить широкі можливості органічного поєднання музики з «танцем, драматичним дійством, мистецтвом пейзажу, кіно». При цьому, найбільш органічним теоретик вважає зв’язок музики з поезією, який «на початку ХХ століття приводить до появи складних жанрів і видів мистецтва, таких, як мелодекламація, що активно використовується у театральних жанрах, сценічному читанні тексту» [113, с. 64].

Зазначимо, що вже практично три століття вчені займаються дослідженням феномену синестезії, проте саме на рубежі XIX–XX століть явищем синестезії зацікавилися не тільки з погляду медицини чи психології, а й з точки зору розвитку різних видів мистецтва. Найбільш ранній прояв синестезії виявлявся в поєднанні світла (кольору) та музики (звуку). Спроби знайти поетичний еквівалент пересічній людині, створити «надчуттєвий» всесвіт висвітлені в «теорії відповідностей» французького символізму XIX століття (П. Варлен, Ш. Бодлер). Взагалі ж, чимало дослідників феномену «синестезія» вважають його унікальною, містичною здатністю, що не піддається поясненню. Близьким до цього є і визнання «кольорового слуху» винятковою властивістю людської психіки.

Спроби поглибити теорію синестезії і – тим самим – вплинути на практику розвитку синтезу мистецтв достатньо виразно простежуються від 80-х років ХХ століття. Найпослідовніше цією проблемою займається відомий російський естетик Б. Галеєв, який вважає, що «розвиткові здібностей (синестезійного фонду культури) до синестезії в кожну добу відповідає глибина міжвидових зв’язків мистецтва і, відповідно, рівень складності синтезу в слухо-зорових мистецтвах, виявляючи собою один із показників прогресу в мистецтві, в підвищенні ступеня цілісності чуттєвого освоєння світу» [75, с. 315].

Як правило, для зображення почуттів, емоцій будь-який митець користується не тільки загальною характеристикою того, що зображується, а й підтекстом твору, що може набувати самостійного значення. Цьому сприяє також звернення до художніх засобів суміжних мистецтв. Показовим в означеному аспекті може виступати експресіонізм, представники якого – в залежності від виду мистецтва – користувалися різними засобами виразності : для живописців самостійним чинником експресії виступав колір, тому кожна художня деталь несла специфічне «кольорове» навантаження (наприклад, абсолютизація чорного або сміливе поєднання чорного з червоним у полотнах Е. Мунка). Славетні фільми О. Довженка «Земля» та «Арсенал», які кінознавці відносять до експресіоністичного періоду в творчості режисера, вражають контрастним поєднанням білого та чорного, світла та тіні. Коли ж мова йде про втілення експресіонізму в театрі, то експресіоністичні експерименти Л. Курбаса на сцені «Березоля» – нашу тезу підтверджує як фотографічний матеріал, що зберігся, так і спогади сучасників, – були пов’язані, передусім, із підкресленою виразністю рухів, із певною експлуатацією потенціалу «тілесності». Вочевидь, втілення експресіонізму до різних видів мистецтва демонструє, передусім, синтез чинників художньої форми, а саме : колір, рух, контраст, жест, «тілесну» виразність. Завдяки чинникам форми, можливо і дещо опосередковано, але на перетині різних видів мистецтва формується принципово новий естетико-художній простір.

Якщо відштовхнутися від дещо метафоричної мрії А. Бєлого про створення «літературних симфоній», то слід визнати, що музичне мистецтво з літературою зближує потреба ритмічно оформити речення, передати нюанси думки. Тому для багатьох письменників засобами розкриття психології персонажів стають музичні образи, а зближення з живописом привело до створення «зорової поезії» (візуальної поезії, або поезомалярства). Сутність зорової поезії полягає в тому, що зовнішня зорова форма поетичного тексту не лише фіксує усну (звукову) форму, а й разом з нею утворює естетичну єдність, а також може мати цілком

самодостатній зміст, бо надає твору додаткової поетичної енергії. Будучи синтетичним утворенням, зорова поезія різною мірою поєднує мовні та зорові елементи, на основі чого виникають її різновиди.

Зразки «зорової поезії» відомі від античності, втілюються в книжкові мініатюри часів Київської Русі, виявляються в літературних шедеврах середньовіччя та доби Відродження. Протягом XVI–XVIII століть із «зоровою поезією» експериментували Ф. Рабле, І. Величковський, Г. Сковорода та інші, як європейські, так і українські автори. Але найбільшого розвитку «зорова поезія» досягла саме на початку XX століття в напрямах авангардного мистецтва – футуризмі, дадаїзмі та сюрреалізмі, представники яких, намагаючись епатажно впливати на публіку, приділяли значну увагу зоровій поезії, шукали нові засоби художнього відтворення.

Значний внесок у розвиток «зорової поезії» зробив – уже згадуваний нами – відомий французький поет, теоретик мистецтва та художній критик Гійом Аполлінер, який сміливо експериментував із поетичною формою. Частина його віршів має вигляд ліричних ідеограм, або каліграм : їх текст утворює своєрідний малюнок (сонце, мандоліна, голуб, фонтан, будинок, зірка, лінії дощу тощо). Новаторство Аполлінера полягає в тому, що він пристосував відому віршову форму для вираження настроїв своєї доби. Для нього, як і для багатьох митців початку XX століття, було замало використовувати виражальні засоби тільки одного виду мистецтва. Прагнучи до синтезу мистецтв, Г. Аполлінер у своїх віршах виходить за межі як суто вербальних засобів, так і традиційних словесних форм. Для поета найважливішим був «простір», в якому існує його вірш. Хоча Г. Аполлінер і надавав значної уваги експериментам з формою вірша, але все ж – врешті решт – на перший план виходив загальний малюнок твору. Форма його каліграм містила не тільки «ідейну», а ще й «естетичну» інформацію. Сукупно, ж – поет був у цьому переконаний – це мало справити незабутнє, так би мовити, особистісне враження на читачів.

Серед російських авангардистів – специфіку їх підходу до мистецтва ми вже розкрили в попередніх розділах дисертації – було чимало тих, хто також намагався модернізувати мову, «конструювати» нові слова, декларувати нашвидкоруч створену мораль і стиль життя, прагнучи епатувати публіку своїми творами. Серед найпопулярніших російських авангардистів слід назвати Ігоря Северяніна – засновника егофутуризму; Давида Бурлюка – ідеолога російського футуризму, котрий яскраво заявив про себе і в живописі, і в літературі; Володимира Маяковського – поета, драматурга, сценариста, кінорежисера, актора та художника, котрий залишив самодостатню спадщину як карикатурист і автор політичнних плакатів; Василя Каменського – поета та авіатора, футуристичні вірші котрого збагачені неологізмами, грою слів і звуковими паралелями, що створюють нову структуру твору; Велеміра Хлєбнікова – одного із засновників російського футуризму, відомого своїми експериментами з поетичною мовою й авторською концепцією словотворення; Миколи Асєєва – автора популярного вірша «Красное», де використані географічні, живописні та політичні «відтінки» «красного» : «красные зори», «красный восход», «красные речи», «красный народ»; Олексія Кручених, який у поетичних творах намагався експериментувати із «заумью» – абстрактною, «позапредметною» мовою, яка, на його думку, звільняла вірші від «життєвого бруду». «Заумь» передбачала вживання «розрублених слів» і «напівслів», що значно активізувало уяву, фантазію чи інтелект читача. Ми цілком свідомо – в черговий раз на сторінках нашої дисерттації – перераховуємо вже відомі прізвища, оскільки всі названі нами представники авангардного руху були переконаними прихильниками ідеї синтезу мистецтв, позитивно ставилися до «зорової поезії» та залишили її експериментальні поетичні зразки.

Українські футуристи також прагнули як до об’єднання різних видів мистецтва, так і до принципово нової «змістовно-формальної» поезії, в творах якої будуть нові теми, нові герої, нові морально-психологічні конфлікти, донесення котрих до читача здійснюватиметься новими засобами художньої

форми. Слід визнати, що Семенко та його прибічники робили певні кроки задля реалізації поставлених завдань. Як відомо, в Україні була сформована «Асоціація панфутуристів» (1922), представники якої в журналі «Семафор у майбутнє» проголосили загибель традиційного мистецтва та народження нової культури.

В означеному контексті певний інтерес викликає матеріал до лекції українського літературознавця Ярини Цимбал «Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво», представлений в електронному ресурсі автором статті Т. Калитенко [155]. На її думку, саме на сторінках журналу «Семафор у майбутнє» представники «Асоціації панфутуристів» «демонстрували два способи синтезу мистецтва : поезомалярство та мистецтво дійства». Якщо ідея «поезомалярства» – цілком слушно – асоціюється з прізвищем Семенка, то «мистецтво дійства» було площиною театрального експерименту футуриста Марка Терещенка (1894–1982), про котрого – в позитивному сенсі – згадує Семенко на сторінках статті «Де-які наслідки деструкції».

Протягом 20-го року М. Терещенко, котрий певний час співпрацював із Л. Курбасом, формує власну експериментальну театральну студію, з учасниками якої і намагається реалізувати ідею «мистецтво дійства». Наскільки сьогодні можна відтворити творчі шукання М. Терещенка – інформація про сутність його діяльності в експериментальній студії вкрай скупа – він надавав майже повну свободу актору, оскільки вважав, що кожний актор «сам собі режисер», підтримував імпровізаційний принцип побудови вистави та заперечував обов’язковість п’єси, сюжет якої має певну логіку розгортання подій. Пізніше, М. Терещенко досить успішно працював на «Одеській» та «Київській» кіностудіях, знявши до 1927 року дві екранізації за класичними творами української літератури, а саме : «Микола Джеря» та «Дорогою ціною». Логічно припустити, що певні кроки, які Терещенко – прибічник футуризму – робив у 20-ті роки на сцені, були спробою опанувати синтез як «колаж» – створення цілого

(вистави) з «імпровізаційних уламків». Приблизно ж у цей час подібним чином на клубних паризьких сценах імпровізували, намагаючись створити «новий» театр, французькі футуристи, абстракціоністи та дадаїсти, яких наснажував ентузіазм Філіппа Супо (1897–1990) – впливового представника європейського авангардистського руху, котрий поетичними, драматургічними та прозовими творами яскраво заявив про себе, починаючи від 1917 року.

Я. Цимбал, залучаючи графічний матеріал – обкладинки творів футуристів, їх пропагандистські плакати – намагається обґрунтувати тезу щодо трансформації «синтез – монтаж». Роздуми Я. Цимбал може «підкріпити» відома російська авангардистка Любов Попова (1889–1924), котра активно експериментувала на теренах кубізму, кубофутуризму, супрематизму та конструктивізму. Працюючи в якості художника-декоратора в театрі Мейєрхольда, вона намагалася перенести в оформлення вистав принцип, як фото-, так і кіно-«монтажу». Своє новаторське бачення щодо взаємодії художніх чинників різних видів і жанрів мистецтв вона виклала на сторінках журналу «ЛЕФ» (Левый фронт искусств) у статті «Фото-монтаж» (1923, № 4).

На нашу думку, тезу Я. Цимбал можна підтримати, оскільки популярність у 20-ті роки кінематографу – принципово нового виду художньої діяльності, – виду, що «створювався» в прямому смислі слова на очах футуристів, які – до того ж – були і залучені до кінопроцесу, співпрацюючи з колективом «Одеської кіностудії», приводила до запозичення не лише кінематографічних термінів, а й художньо-технічних прийомів нового мистецтва. Так, у поле зору футуристів потрапляє «монтаж» – «термін, що має декілька взаємопов’язаних значень : 1) система специфічних виразних засобів екрана, що створює кінематографічну образність, 2) принцип і закономірності побудови художнього образу (загальний монтажний принцип у мистецтві), 3) технологічний і творчий процес з’єднання окремо знятих кадрів в єдине ідейно-художнє ціле – фільм» [169, с. 274].

Якщо проаналізувати запропоноване енциклопедичним словником «Кіно» визначення «монтажу», то – на перший погляд – футуристи «рухалися»,

керуючись, так би мовити, змістом третього пункту. Але в реальності все було дещо складніше, оскільки – ми це показали в попередніх розділах дисертації – футуристів цікавив феномен «образності» на відміну від «образу» класичного мистецтва. М. Семенко та його прихильники від 1914 року – краще чи гірше, – але постійно працювали над створенням «футуристичної образності». Вони також і технологічно, і творчо – завдяки феномену «деструкція – конструкція» – «монтували» нові художні твори, закладаючи фундамент «мистецтва майбутнього». Вочевидь, такі «структурні елементи» синтезу, як «поезомалярство», «слухова поезія», «мистецтво дійства», «колаж», «монтаж», «музика шумів» опановували синестезійність і популяризували її. Все це повинно було стати реальністю, подолавши, за висловом Семенка, «лябораторно-студійну роботу».

У вищезгаданому журналі «Семафор у майбутнє» М. Семенко публікує свою статтю «Поезомалярство», в якій обґрунтовує процес появи нового мистецтва : «…ми зруйнували всі дотеперешні форми поетичного виявлення, бо вони затісні нам. Далі до цього ж моменту втикається инший процес – процес розкладу матеріалу поезії – слова – на первісні елементи. Слово взято під енергійне експериментування, наслідком чого виступає один узагальнений момент, який має рішаюче значіння для дальшого розвитку, а саме : слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання». [355, с. 289].

Водночас, засновник українського футуризму вважає за необхідне пояснити, що «техника поезомалярства вимагає відповідних спеціальних засобів матеріалізації, що відбивається й на зовнішнім вигляді (“формі”) його. “Слухова поезія” являє иншу картину, і в той час як перша дотикається до законів малярства, друга очевидно стикнеться з музикою чи взагалі звуком (голос)» [355, с. 289].

Для Семенка-поета завжди важливим виразним засобом мистецтва є слово. Але, підпадаючи під процес деструкції, воно «діходить до свого завершення.

Слово розкладене й використане з усіх боків – як поняття, символ, образ, фарбова пляма, тональний звук і нарешті як прозаїзм» [342, с. 296], тому, як він зазначає : «слово, як таке, вже не буде основним у фактурі прози» [342, с. 297].

Яскравими спробами творення нової метамови за принципами симультанізму (одночасного розгортання візуального та вербального рядів) є «Каблепоема за океан» та «Моя мозаїка», опубліковані в журналі «Семафор у майбутнє» (1922). «Каблепоема» складена з восьми карток, має різнокольоровий – чорний і червоний – друк. Твір оформлений в рамки, як картина. Саме це вказує на синтез, хоча і формальний, поезії та живопису. «Моя мозаїка» є прикладом використання методу монтажу, який – ми вже це показали – був поширеним у творчості митців-авангардистів у 20-ті роки минулого століття.

Що ж стосується, власне, синтезу мистецтв, то Семенко в статті «Де-які наслідки деструкції» інтерпретував його як «хемичний сплав суми мистецтв : поезії, малярства, скульптури й архитектури. Попарно найлегше їх звести таким чином : поезія плюс малярство (в данний момент я здійснюю цю пару – поезомалярство), скульптура плюс архитектура з проміжним моментом малярство плюс скульптура» [342, с. 298]. Продовжуючи розвивати означені тези, поет зазначає, що після того, як будуть здійснені ці «приватні завдання», митці зможуть «відшукати загальний інтеґрал суми обох пар і проміжного ступня. Це буде те, що я називаю “тихим мистецтвом”» [342, с. 298].

Як відомо, основним принципом взаємодії мистецтв у синтезі є наявність двох і більше художньо самостійних систем, які ведуть рівноправний мистецький діалог. Однак, як ми вже наголошували в наших попередніх розвідках, в авторській моделі видової мистецької структури М. Семенка панівне місце посідає поетичне мистецтво, а точніше – його майбутня модифікація – поезомалярство. Тому ми не можемо однозначно стверджувати, наскільки поет планував відстоювати ідею синтезу мистецтв – в її найширшому розумінні – у власній творчості.

Підсумовуючи матеріал, представлений у заключному підрозділі третього розділу дисертаційного дослідження, доцільно зробити такі узагальнення : проблема видової специфіки мистецтва була одним із засадничих чинників естетичної платформи М. Семенка. Тому він досить ґрунтовно розробив ідею поезомалярства, підґрунтям якої виступала міжчуттєва асоціація «слово-колір». Означена ідея, по-перше, достатньо ємка сама по собі, а, по-друге, відкриває нові естетико-художні обрії щодо експериментів із так званою кольоровою поезією. Експерименти М. Семенка подані в тексті дисертації в нерозривній єдності з творчими пошуками європейських авангардистів і традиціями втілення такого складного феномену, як «синтез мистецтв» у практику російської культури. Активна розробка на межі XX–XXI століття феномену «синестезійна чуттєвість» стала блискучим підтвердженням правоти М. Семенка, котрий разом із іншими митцями, стояв у витоків творчого представлення шляхів її формування.

Відштовхуючись від напрацювань М. Семенка щодо проблеми «поезомалярства», відтворена логіка руху проблеми синтезу мистецтв – як об’єкта теоретичного аналізу – в українській, російській і радянській естетико-мистецтвознавчій думці. Окрім творів О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса, творчість яких традиційно осмислюється в контексті означеної проблеми, в дисертації проаналізовані нові наукові розвідки, автори яких виявляють специфіку розуміння синтезу такими непересічними митцями, як А. Бєлий, Л. Курбас, П. Тичина, М. Терещенко та ін..

Весь представлений матеріал концептуалізовано завдяки аргументації «за» і «проти» процесу синтезу мистецтв, оскільки в історії естетики ставлення до синтезу мистецтв як теоретико-практичного феномену було, як відомо, неоднозначним. У підрозділі представлена позиція І. Канта, Й.-В. Гете, Г. Флобера, Л. Толстого, котрі вважали, що синтез мистецтв здатний поступово «розмити» межі того чи іншого виду та «деформувати» внутрішню цілісність класичних мистецтв.

Систематизуючи існуючі точки зору, в третьому підрозділі дисертації – враховуючи і теоретико-практичний досвід М. Семенка – показано, як поглиблювалося уявлення про природу синтезу, який спочатку розглядався лише в якості міжвидового явища, в підґрунті якого лежить зв’язок між видами мистецтва. Ця загальна ідея привела до більш конкретного «будівництва» між поезією та живописом, музикою та поезією, словом і кольором, звуком і словом, а це спонукало і теоретиків, і митців-експериментаторів зосередитися на структурних елементах не лише виду мистецтва, а і його конкретного твору. В логіці взаємодії «вид мистецтва – твір» обидві складові виявилися здатними до творчого збагачення та розширення чинників естетико-виражальної довершеності. Внаслідок цього, синтез поглибив значення ритму, інтонації, звуку, кольору, композиції щодо процесу оновлення мистецтва.

Висновки до третього розділу

Підсумовуючи матеріал, викладений у третьому розділі, доцільно зробити такі висновки :

1. Обґрунтовано необхідність співвідносити специфіку творчих пошуків М. Семенка з тими історико-культурними процесами, якими позначений період переходу «постклaсичної» естетики в «некласичну», оскільки на цей важливий теоретичний «зсув» припадає життя та творчість засновника «української моделі футуризму». Підкреслено вплив ідей позитивістів, ніцшеанців, психоаналітиків, інтуїтивістів на світоставлення української художньої інтелігенції та показано, що творчість Семенка, котрий був сучасником цього історичного періоду, є невід’ємною складовою означеного процесу та відбиттям його культуротворчих експериментів.

2. Систематизовано існуючі точки зору щодо періодизації історії естетики та узагальнений досвід опрацювання феномену «некласична естетика» в сучасній українській гуманістиці. Показано, що провідні вітчизняні науковці досить ґрунтовно розкривають, по-перше, необхідність позбавити естетичну теорію спрощенної описовості, а по-друге, враховуючи серйозні протиріччя щодо філософсько-естетичної орієнтації української культури на межі XIX–XX століть, яка існувала між прихильниками, передусім, позитивізму та ніцшеанства, чітко окреслити специфіку ставлення Семенка до означених процесів.

3. Викремлено той потенціал естетичної науки, що використовув М. Семенко, передусім, у своїй поетичній творчості. Пройшовши шлях від символізму до футуризму, Семенко не втратив зацікавленого ставлення до проблеми краси, а також до тих ситуацій і колізій, які в естетичній теорії інтерпретуються як драматичні чи комічні. Підкреслено, що хоча поет подекуди експериментував з можливостями «радикального футуризму», наражаючись при цьому на гостру критику сучасників-літературознавців, значна частина його творів не позбавлена психологізму та ліризму.

4. Проаналізовано традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв у російському мистецтвознавстві та наголошено на специфіці розробки цієї проблеми в теоретичній спадщині Семенка, котрий є автором поняття «поезомалярство» і протягом усього творчого життя займався з’ясуванням допустимих меж поєднання естетико-художніх засобів різних видів мистецтва в процесі авторських спроб їх гармонізації, а саме : «поезомузика» та «поезоспів». Показано, що в розумінні синтезу мистецтв Семенко впритул підійшов до реалізації ідеї синестезії.

5. Оцінено приклади неоднозначного ставлення до ідеї синтезу мистецтв, які мали місце у філософсько-мистецтвознавчій традиції протягом XVI–XIX століть і сформульовано причини актуалізації інтересу до означеної проблеми на межі XIX–XX століть (О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс).

Зафіксовано присутність проблеми синтезу мистецтв у сучасній гуманістиці та систематизовано нові теоретичні підходи українських науковців щодо виявлення специфіки «синтез – синестезія» в творчості О. Архипенка, А. Бєлого, Л. Курбаса, П. Тичини та М. Терещенка.

РОЗДІЛ 4. ЛІТЕРАТУРНЕ ОТОЧЕННЯ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА : ДОСВІД ПЕРСОНАЛІЗОВАНОГО ПІДХОДУ

4.1 М. Семенко і «літературний простір» футуризму

Як було зазначено в попередніх розділах дисертації, авангардний рух у логіці розвитку якого формувалася історія та теорія українського футуризму, – помітного явища в культуротворчих процесах першої половини ХХ століття, – досить послідовно представлені сьогодні в українській гуманістиці, значної мірою, завдяки теоретичним напрацюванням літературознавців (А. Біла, С. Жадан, С. Павличко, М. Сулима), мистецтвознавців (Г. Веселовська, Д. Горбачов, О. Зінькевич, Т. Огнєва, Л. Савицька, Л. Соколюк) та естетиків (Л. Левчук, О. Сарнавська, П. Храпко). При цьому, культурологічний аспект означеного феномену «вибудований» вкрай, так би мовити, ескізно. Такий стан, на нашу думку, має об’єктивні причини, а саме : 1. «молодість» культурології як науки; 2. недостатньо послідовне використання міжнаукового підходу в процесі реконструкції становлення естетико-художніх засад футуризму; 3. практична відсутність порівняльного аналізу щодо логіки розвитку художніх напрямів 10–20-х років минулого століття; 4. уповільнена політико-ідеологічна реабілітація футуристів. Відтак, на сучасному етапі розвитку української гуманістики очевидною є як необхідність подолання ситуації, що склалася, так і залучення потенціалу культурологічного аналізу задля створення цілісної картини культуротворення в умовах першої половини ХХ століття.

Слід зазначити, що використання «культурологічного аналізу» потребує від дослідника виокремлення «культурологічного аспекту» в якості самостійного об’єкту теоретичного аналізу, що – в свою чергу – вимагає послідовного та чіткого використання специфіки культурології як науки – науки, що «будується»

на перетині різних площин гуманітарного знання. Цю сутність культурології, як ми показали в одному з перших підрозділів дисертації, переконливо відтворив М. Бровко, скрупульозно «перерахувавши» гуманітарні науки, дотичні до культурології [42]. Внаслідок реалізації означеного завдання, М. Бровко представив – у певній послідовності – науки, з якими «співпрацює» культурологія, а саме : філософія, теологія, історія, археологія, етнологія, психологія та соціологія.

Відтак, науки, що «обслуговують» «різні сфери людської життєдіяльності» – етика, естетика, мистецтвознавство, політологія та ін. – також дотичні – тим чи іншим зрізом – як до предмету, так і до змісту культурології. На нашу думку, все означене спонукає до таких узагальнень, а саме : 1) в процесі культурологічного аналізу українського футуризму, необхідно спиратися на міжнауковий підхід, найпослідовніше використовуючи зміст низки гуманітарних наук; 2) залучення міжнаукового підходу дозволить подолати певну ізольованість, яка існує між літературознавчим, мистецтвознавчим і естетичним представленням українського футуризму та сконцентрує увагу на морально-етичних, політико-соціологічних або психологічних засадах цього художнього напряму; 3) наголос на культурологічному аспекті дозволить послідовно «відпрацювати» той історичний, національний, політичний, ідеологічний, естетико-художній простір, на якому сформувалося таке непересічне явище, як український футуризм.

Слід зазначити, що виокремлення культурологічного аспекту вимагає чіткого окреслення тих теоретико-методологічних засад, на які спирається культурологічний аналіз, адже «культурологічний аспект» – в якості об’єкту теоретичного аналізу – може досліджуватися лише специфічними засобами, які відповідають тим принципово новим вимогам, що їх висуває або історико-культурний рух, або феномен культуротворення. Незважаючи на те, що вироблення необхідних «теоретико-методологічних засад» культурологічного аналізу, принаймні в українській гуманістиці, знаходиться в процесі становлення, все ж сьогодні можна систематизувати ті ідеї, які найбільш

послідовно представлені в авторських напрацюваннях. Це стосується, наприклад, міжнауковості або міждисциплінарності (ці терміни вживаються як тотожні – С. Х.), біографічного методу та самодостатності понятійно-категоріального апарату, яким необхідно користуватися в культурології.

Свідченням того, що специфіка культурологічного аналізу продовжує виявлятися науковцями в процесі послідовної дослідницької роботи, є закріплення в сучасній гуманістиці поняття «регіоніка», котре окреслює значущість регіонального підходу – особливо – в контексті вивчення історії української культури, оскільки її культурний простір – в історичному аспекті – доцільно визначити «проблемною площиною» (ми вже пояснювали раніше теоретичну значущість цієї формально-логічної структури – С. Х.). Поняття «регіоніка», яким активно оперують Л. Левчук і В. Личковах стосовно проблем як історії естетики, так і універсалізму в етнокультурології, отримало сьогодні – завдяки роботам С. Волкова, В. Панченко, В. Тузова – переконливе культурологічне «забарвлення».

Окрім окресленого нами, українськими культурологами послідовно відстоюється ідея теоретичної значущості «діалогізму» та «спілкування» в логіці історичного та сучасного культуротворення. Аналіз останніх двох позицій досить ґрунтовно представлений у роботах українських науковців, зокрема, Є. Більченко, В. Даренського, А. Єрмоленка, О. Оніщенко, О. Пішака, Л. Ситниченко, А. Супрун, В. Федя та ін.. Водночас, доречно наголосити, що поняття «діалогізм» і «спілкування», по-перше, мають морально-етичну спрямованість, а по-друге, надзвичайно близькі одне до одного. При цьому, В. Даренський цілком слушно «структурує діалогізм» саме в його культурологічному «насиченні». Так, він вважає за доцільне європейську модель культури розглядати через взаємодію «зовнішньої відкритості» та «діалогічності», що створюють «внутрішнє діалогічне розмаїття» [107, с. 201]. І саме воно – «внутрішнє діалогічне розмаїття» – є сутнісною ознакою європейської культурної традиції. На підґрунті означених тез, В. Даренський – у

своїх подальших публікаціях – наголошує на «діалогічній природі культуротворчості». Слід зазначити, що від 2003–2005 років, протягом яких В. Даренським були оприлюднені означені тези, їх активно підтримали провідні українські культурологи і, так би мовити, «закріпили» в дослідницькому просторі сучасної гуманістики. Так, В. Федь, відштовхуючись від аналізу теоретичної платформи представників «київської філософської школи» – М. Булатова, В. Горського, С. Кримського, А. Лоя, М. Мокляка, Ю. Прилюка, В. Табачковського, В. Шинкарука, – в роботах яких відтворено загально філософське осмислення проблеми спілкування», показує, як поступово «формат» «спілкування» трансформувався в проблему комунікації та діалогу вже в роботах нового покоління українських філософів, зокрема, Л. Березницької, А. Єрмоленка, Л. Ситниченко, Н. Хамітова та ін. [397, с. 80–81]. Водночас, В. Федь має рацію, коли витоки проблеми діалогізму пов'язує з теоретичними роздумами М. Бахтіна, посилаючись на його аналіз специфічної залежності однієї культури від іншої, коли «…ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила. Ми шукаємо в ній відповіді на інші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини…». На думку М. Бахтіна, різні культури при цьому не змішуються. Не поглинають одна одну, а збагачуються [397, с. 82].

На нашу думку, виокремлені нами напрацювання мають право екстраполюватися на 10–30-ті роки минулого століття, коли формувався і намагався утвердитися український футуризм, який, безперечно, був явищем європейської культури, несучі в собі всі її сутнісні ознаки, і як показала практика, футуристи досить легко «спілкувалися, комунікували і вели діалог» з «чужою» для них німецькою та французькою культурами. Складність їх позиції полягала в тому, що на початку XX століття «чужою» для футуристичної спільноти виявилася і традиційна українська культура, яку частина вітчизняної інтелігенції вважала класичною.

У зв’язку з означеним, мету даного підрозділу доцільно визначити таким чином : враховуючи теоретичний потенціал як міжнауковості, так і регіоніки, застосувати персоналізований підхід – як складову біографічного методу, – морально-етичний компонент спілкування та діалогізму до реконструкції та аналізу «літературного простору» українського футуризму крізь призму постаті його засновника Михайля Семенка. При цьому, персоналізований підхід атрибутується як теоретико-методологічний чинник культурологічного аналізу, що дозволяє, по-перше, відтворити процес формування літературного оточення М. Семенка, а по-друге, визначити особистісний внесок конкретного прозаїка, поета чи представника якогось іншого виду мистецтва у вироблення художньої виразності як футуристичної літератури, так і в становлення естетики футуризму, в цілому.

Реконструюючи процес формування літературного оточення М. Семенка, необхідно зробити кілька загальнотеоретичних зауважень. Передусім слід зазначити, що останні два десятиліття українські науковці досить активно не лише детально відтворюють історію становлення та виявляють теоретичні можливості біографічного методу, а й намагаються використовувати його дослідницький потенціал у процесі розгляду мотивів або стимулів творчої активності визнаних діячів культури. Це об’єктивно призводить до персоналізації аналізу та формує своєрідний теоретичний ланцюг : «біографічний метод – персоналізація». Наразі, біографічний метод досліджено досить ґрунтовно, в той час як поняття «персоналізація» – як правило – не набуває самостійного статусу. Внаслідок цього, досить легко назвати низку публікацій щодо біографічного методу, і значно складніше представити персоналізацію. Серед значного масиву теоретичних робіт, автори яких торкнулися різних аспектів біографізму, а в окремих випадках і персоналізації, виокремимо напрацювання О. Валевського, І. Вернудіної, Т. Ємельянової, Н. Жукової, Т. Кохана, В. Менжуліна, Г. Миленької, О. Оніщенко, О. Попович, Ю. Сабадаш, І. Сацика, К. Семенюк, М. Шашок.

На нашу думку, найбільш виразно саме персоналізований підхід до аналізу естетико-мистецтвознавчих процесів в історії української культури першої половини ХХ століття представлений у монографії Л. Левчук «Українська естетика : традиції та сучасний стан» (2011). У контексті змісту цього підрозділу дисертації, на сторінках якого ми спробуємо як реконструювати, так і окреслити самобутність літературного оточення Семенка, позиція Л. Левчук сприймається як вкрай актуальна, оскільки торкається низки проблем футуризму взагалі та його української моделі, зокрема [220, с. 149–171].

Як відомо, поняття «персона» походить від лат. persona – особа, маска, особистість, а пріоритет його введення в широкий теоретичний ужиток у 70-ті роки минулого століття належить психологам. Сьогодні можна досить чітко відтворити «рух» поняття «персона» та його своєрідну процесуальну модифікацію – поняття «персоналізація» – «від розкриття психологічних особливостей – через морально-етичні зрізи – до соціальної орієнтації та самостійного вираження власного «Я».

Означений «рух» дозволив – у загальних рисах – представити той зміст, який «схоплює» поняття «персоналізація», а саме : процес поступового набуття суб’єктом загальнолюдських, суспільно-значимих, індивідуально-неповторних якостей і властивостей. Надзвичайно важливим є і те, що «персоналізація» виокремлює не лише власне «Я» людини, а й наголошує на здатності цього «Я» до самовираження. «Персоналізація» найбільш продуктивна саме в тих випадках, коли досліджується феномен творчості : виокремлюючи «Я» в самостійну сферу дослідження, «персоналізація» спонукає до відновлення його цілісності.

Свідомо розширюючи межі психологічного підходу до феномену персоналізації, сучасна гуманістика підкреслює здатність персоналізації допомагати суб’єкту творчо виконувати певну соціальну роль, «будувати» спілкування з іншими людьми, активно впливати на їх сприйняття й оцінку як власної особистості, так і сутності власної діяльності [290].

Слід підкреслити, що намагання розглянути літературне оточення Семенка, використовуючи вимоги персоналізованого аналізу, спирається на вже існуючу в гуманістиці кінця ХХ – початку ХХІ століття оцінку українських футуристів як угруповання, представники якого виконали певну соціальну роль, сповідували загальнолюдські, суспільно-значимі ідеали, сформували власне «Я» й індивідуально-неповторну «авторську» творчість, були здатні до самовираження, всіма силами тяжіли до діалогу зі своїм часом і продуктивного спілкування зі своїми сучасниками.

Підстави для досить високої оцінки і Семенка, і частини його оточення дають як творчість низки тогочасних українських митців, так і їх відданість ідеї оновлення мистецтва, створення такого художнього простору, де естетико-художні новації були б гідні тих революційних перетворень світу, сучасниками яких усі вони були. Наразі, процес становлення літературного оточення М. Семенка відбувався, по-перше, досить повільно, а по-друге, був уражений практикою «перетасування кадрів», яке – для творчого розвитку художніх напрямів – є і складним, і психологічно болючим.

Як відомо, перша спроба спільно працювати «на ниві футуризму» була зроблена братами Михайлєм та Василем Семенками (Василь був живописцем – С. Х.), котрі запросили до свого товариства художника-графіка Павла Ковжуна (1896–1939). Як зазначає А. Біла, «угруповання було синтетичним : один поет і два художники, – і функціонувало на засадах дружби й родинності» [28, с. 7]. Перша світова війна зруйнувала цю «родинно-творчу ілюзію» : Василь загинув у перший рік війни, П. Ковжун опинився на західному фронті, а Михайль Семенко – у Владивостоці в якості мобілізованого військового телеграфіста. Відтак, наголос на першій спробі об’єднання українських футуристів має, скоріше, символічне, а не теоретичне значення, оскільки серйозного впливу на представлення громадськості футуристичних ідей воно – фактично – не могло мати.

Концептуалізація української футуристичної моделі, що створюється не лише Михайлем Семенком – її визнаним засновником, – а й низкою інших митців, починається, по суті, від 1920 року, коли в Харкові формується літературне об'єднання «Ударна група поетів-футуристів», до складу якої – окрім Семенка – входять В. Еллан-Блакитний, В. Алешко та Ю. Шпол.

Присутність у лавах молодих футуристів визнаного в ті роки революційного поета Василя Еллана-Блакитного – псевдонім Василя Елланського (1894–1925) – слід розглядати як випадковість, що дозволила канадському літературознавцю О. Ільницькому назвати поета «приневоленим футуристом». Зрештою, заперечуючи проти терміну «футурист» у назві літературного угруповання, Еллан-Блакитний покинув його лави. Незважаючи на короткочасність безпосередніх зв'язків поета з футуристами, вплив В. Еллана-Блакитного на творче життя Харкова – тодішньої столиці Української республіки – не можна недооцінювати.

Як відомо, не дивлячись на вкрай молодий вік, Еллан-Блакитний – після жовтневих подій 1917 року – очолював урядову газету «Известия» та почав видавати додаток до неї під назвою «Литература. Наука. Искусство», який – пізніше – трансформувався в широковідому радянську газету «Культура і життя». Саме Еллан-Блакитний стояв у витоків створення таких видань, як журнали «Всесвіт» і «Червоний перець», які відіграли потужну роль у формуванні українського культурного простору протягом минулого століття. Від спроб співпраці з футуристами, в середовищі яких знаходився молодий П. Тичина, – близький друг Еллана-Блакитного ще з часів їх навчання в духовній семінарії – він переходить до активної роботи зі спілкою пролетарських письменників «Гарт».

На нашу думку, в процесі аналізу літературного оточення М. Семенка доцільно звернутися до літературознавчої розвідки В. Костюченка «Біль аж до краю дороги…» (2004), присвяченій життю та творчості видатного українського поета В. Сосюри, котрий – в означений нами період – жив у Харкові в будинку

«Слово», де мешкав і М. Семенко. Як зазначає В. Костюченко, саме Семенка – «по-сусідські» – кликала родина поета на допомогу, коли Сосюра переживав складні психічні зриви. Певним чином, і Сосюра, і Семенко були залежні від Еллана-Блакитного, оскільки він, редагуючи газету «Вести», мав безпосередні зв'язки, за висловом В. Костюченка, «із впливовими людьми : завагітпропом ЦК КП(б)У письменником І. Куликом і членом ЦК КП(б)У В. Коряком» [181, с. 35]. Вочевидь, бажання залучити В. Еллана-Блакитного до лав футуристів, якого В. Костюченко характеризує як поета та політичного діяча, «який силою своєю любові змушував інших вірити в ленінізм, комуністичну перебудову України, пролетаризацію її політичного, виробничого і духовного життя», мало для них, скоріше, політичне, ніж творче значення.

Судячи з джерел, на які спирається В. Костюченко, незалежно від ставлення В. Еллана-Блакитного до футуризму чи футуристів, і як поет, і як громадський діяч він зміг створити позитивну атмосферу в редакції газети «Вести», підтримував творчу молодь, заохочуючи її до навчання, до розширення особистісних обріїв : «Тут водночас писали статті, вірші, гуморески, редагували матеріали, відбувалися гучні розмови, створювалися літературно-мистецькі організації, засновувалися літературно-мистецькі видання. В кабінеті Василя Блакитного ніби пульсувала напруга української перебудовчої думки, яка розбурхувала Україну…» [181, с. 34].

Наші намагання відтворити літературне оточення М. Семенка, вочевидь, мають на увазі «конструювання» середовища, де – разом з ним – жили та працювали його найближчі друзі, помічники, прихильники футуризму. Наразі, і Семенко, і його оточення функціонували в значно більш широкому культурному просторі, ніж футуристичний рух, і будь-яка інформація щодо нього видається нам вкрай важливою. Вона (інформація – С. Х.) дозволює розширити наші не лише уявлення, а й знання, стосовно «оточення в оточенні» чи «ситуація в ситуації», де доводилося відстоювати естетико-художні засади футуризму.

Повертаючись до аналізу процесу формування літературного оточення М. Семенка, зазначимо, що серед літературознавців існують розходження щодо процесу створення – в Києві – нового літературного об'єднання «Комкосмос». Так, за версією А. Білої, «паралельно (із створенням "Ударної групи поетів-футуристів" у Харкові – С. Х.) у 1920-му році в Києві за активної участі М. Семенка було засновано групу з прозорою назвою "Комкосмос", до якої ввійшли …Олекса Слісаренко та перспективні поети Ґео (Георгій) Шкурупій і Микола Терещенко» [28, с. 11].

Точка зору О. Ільницького з приводу історії створення «Комкосмосу» дещо інша. Посилаючись на напрацювання Михайла Качанюка – відомого літературного критика, розстріляного в 1937 році, – на спогади Лео Крігер (псевдонім доньки Михайля Семенка Ірини – С. Х.), котра – ми це показали в попередніх розділах дисертації – ґрунтовно займалася творчістю батька, та доктора філологічних наук Миколи Сулими, які вийшли друком протягом 1930–1989 років, канадський літературознавець стверджує, що «створення "науково-мистецької" групи відбулося без Семенка, котрий у цей час – разом із Ю. Коцюбинським та Е. Квірінгом – брав участь у роботі делегації, що підписувала в Ризі мирний договір між Польщею, Росією та Україною». О. Ільницький наводить і інший, на нашу думку, досить красномовний факт : у маніфесті «Комкосмосу» «слово "футуризм" не згадується». Навряд чи М. Семенко, котрий докладав значних зусиль задля утвердження футуризму, погодився б з оприлюдненням такого документу. Серед учасників «Комкосмосу» О. Ільницький називає і прізвище художника Олега Шимкова, що підтверджує намагання тогочасних літераторів не уникати представників інших видів мистецтва [149, с. 75–77].

У становленні українського футуристичного руху досить плідним виявилися останні місяці 1921 року, коли Семенку вдалося створити нове угруповання під назвою «Аспанфут» – «Асоціація панфутуристів», – серед учасників якого є прізвища як представників «Комкосмосу», так і низка нових

імен, а саме : Юліан Шпол (псевдонім Михайла Ялового – С. Х.), Василь Алешко та Андрій Чужий. Поступово коло учасників «Аспанфуту» почало розширюватись. Як зазначає О. Ільницький, «згодом до них приєднається Микола (Нік) Бажан, який прибув до Києва 1921 року і який, ще живучи в Умані, виказував, видно, симпатії до справи футуристів» [149, с. 82].

В означений період помітну роль – у «літературному просторі» футуризму – відіграє літературний критик Фелікс Якубовський (1902–1937), який у нарисах «Силуети сучасних українських письменників» (1928) відтворить стислий, але достатньо об'єктивний «портрет» Семенка саме як засновника та лідера футуристичного руху. Констатуючи факт «зневаги» до українського футуризму серед низки критиків, Ф. Якубовський цілком слушно зазначає : «…якраз на Україні на початку розвитку післяжовтневої літератури футуризм мав особливе значення. Треба зважати на завзяту боротьбу футуризму із застарілими мистецькими догмами й традиціями, із заяложеними штампами, шаблонами, що мали під собою й класову базу, чужу новому життю, поміщицьку, куркульську або буржуазну» [465, с. 469].

Навіть ті свідчення, які ми маємо змогу представити в межах цього підрозділу, – адже літературне оточення Семенка заслуговує на самостійне монографічне чи дисертаційне дослідження, – показують, наскільки специфічним був стан футуристів у середині 20-х років : з одного боку, модель українського футуризму ще не була остаточно окреслена її засновниками, ще не була створена низка тієї поезії та прози, що чітко відбила би її естетико-художні спрямування, а з іншого – вже з'являлися публікації, – написані навіть прибічниками Семенка, – які начеб-то «забирали» у футуризму майбутнє. Так, у статті Ф. Якубовського, автор якої не заперечував футуризм, не таврував його прихильників, більшість тез подана в минулому часі, на зразок такого : «Футуризм….був корисний для того, щоб нищити чужі класові впливи й розчищати новий шлях» [465, с. 469].

Слід зазначити, що на початку 20-х років серед послідовників Семенка зустрічаються й імена тих, хто згодом – після 1937 року, коли внаслідок репресій обірвалося життя і Семенка, і більшості його прихильників, – буде створювати радянську літературу, прийнявши методологію соціалістичного реалізму як засадничу щодо розвитку мистецтва доби соціалізму. Це стосується, передусім, Миколи Бажана (1904–1983) та Юрія Яновського (1902–1954).

До сьогодні серед науковців немає однозначної оцінки щодо позиції Мирослава Ірчана – псевдонім Андрія Бабюка (1897–1937) – відомого українського письменника, поета, драматурга, громадського діяча, – котрий на початку 20-х років співпрацював з футуристами. О. Ільницький, посилаючись на статті літературного критика Івана Кулика (1897–1937), пише про «нетривалий зв'язок» письменника з об'єднанням «Аспанфут». Самі ж футуристи, маючи лист М. Ірчана з Праги, де він протягом 1922–1923 років навчався в Карловому університеті, представляли молодого письменника визнаним футуристом, який поділяє як ідею деструкції, так і інші засади футуристичної естетики. Як відомо, М. Ірчан повернувся в Україну лише в 1932 році (проживши десять років у Чехії та Канаді – С. Х.), заснував творче об'єднання «Західна Україна» і зв'язків із футуристами вже не поновлював.

Наразі, існування «Аспанфуту» виявилося досить коротким. Постійна критика, яку зазнавала теоретико-практична діяльність Семенка та його прихильників, примушувала футуристів шукати нові аргументи щодо утвердження власної позиції. Так виникає ідея «позитивного футуризму», що спиралася на широке висвітлення здобутків революції – (йшла шоста річниця перемоги Жовтня – С. Х.) – на визнання історичної ролі Леніна, на необхідність підтримки робітничого класу інших країн. Такий ідеологічно спрямований «присмак» мав «Жовтневий збірник панфутуристів», на сторінках якого оприлюднені твори членів футуристичного руху – Семенка, Шкурупія, Слісаренка, Щербака, Савченка та Ярошенка. Останні двоє пізніше були виключені з лав футуристів. Саме в контексті святкування шостої річниці

Жовтневої революції виникає ідея створення «Жовтневого блоку» – організації революційних митців. Ця ідея не була реалізована, і Семенко трансформує «Аспанфут» у «АсКК» – Асоціацію комуністичної культури, – котра проіснувала протягом 1924–1925 років, «розчинившись» пізніше в організації «Гарт».

Аналіз морально-психологічної ситуації всередині «АсККу» вимагає самостійного розгляду, оскільки в сучасних поясненнях причин розпаду цієї структури і неоднозначного ставлення її учасників до Семенка існують принципові розбіжності. Зрештою, ця проблема стоїть дещо осторонь мети нашої дисертації : ми лише відтворюємо хронологію існування футуристичних літературних об’єднань під кутом зору реконструкції персоналізованої динаміки «руху» семенківського оточення.

Слід зазначити, що протягом 1925–1927 років, – після фактичного припинення діяльності «АсКК» – Семенко та його найближчі прихильники, починають працювати на теренах національної кінематографії. До активної літературної діяльності – в якості літераторів-футуристів – вони повернуться приблизно в 1927 і до 1931 року більшість українських футуристів будуть атрибутувати себе в якості представників угруповання «Нова генерація».

На нашу думку, відтворення етапів становлення футуризму – і в творчому, і в організаційному аспектах – із урахуванням літературного оточення Семенка та реконструкцією трансформацій його учасників – їх щирої відданості футуризму чи випадковості творчих зв’язків з експериментальним новаторським мистецтвом – є не лише даниною історико-хронологічній об’єктивності. Наголос на подібному зрізі в процесі аналізу історії футуризму надає сучасному дослідникові можливість, так би мовити, «олюднити» матеріал і відновити ту, вкрай напружену – в морально-психологічному плані – ситуацію, в якій змушені були існувати футуристи, та всупереч якій вони продовжували творити. Оскільки в цьому підрозділі наша увага сконцентрована на «літературному просторі» футуризму, яке – власне – і було оточенням Михайля Семенка, сфокусуємося на кількох прихильниках засновника футуризму, творчість яких –

тією чи іншою мірою – визначила естетико-художню спрямованість «української моделі футуризму».

Як вже зазначалося, в 1920 році, коли Семенко формував «Ударну групу поетів-футуристів», разом з ним були В. Еллан-Блакитний, В. Алешко та Ю. Шпол. Оскільки Еллан-Блакитний – ми це раніше підкреслили – відразу ж був «зарахований» до «приневолених» футуристів, творчо на футуристичну поезію не вплинув, а раптова смерть у 1925 році від хронічної хвороби серця обірвала будь-яку можливість «порозумітися» з представниками цього творчого угруповання, то ж залучати його до літературного оточення Семенка було б некоректним. Відтак, до першого шару прибічників засновника футуризму слід долучити В. Алешка та Ю. Шпола. Саме на прикладі життя та творчості цих літераторів, які поділяли засадничі принципи футуризму й організаційно долучилися до М. Семенка, – доцільно, на нашу думку, використати потенціал біографічно-персоналізованого підходу.

Василь Алешко (1889–1942 ?) – поет, прозаїк, драматург, журналіст – народився в родині дрібного ремісника. Після закінчення Сумського агрономічного училища (1907) працював агрономом на Катеринославщині. Пізніше, перейшовши до журналістики, очолював сумську газету «Плуг і молот», а з 1922 року він постійно жив у Харкові. Початок літературної діяльності В. Алешка літературознавці датують 1907 роком, коли був оприлюднений вірш «По весні». Протягом 1920–1928 років друком виходять збірки «Поезії. Книжка перша», «Громодор» та «Степи цвітуть : вибрані твори 1907–1927». Окрім означеного, В. Алешко є автором оповідань «Хліб» (1930), «Моторний» (1931), п’єси «Пожежа» (1935) та соціально-критичних гуморесок.

Від початку 20-х років В. Алешко зближується із Семенком і протягом кількох років атрибутує себе членом футуристичної спільноти. Лише в 1927 році він переходить від футуристів до угруповання «Гарт» – Спілки селянських письменників. Можна припустити, що причиною такої трансформації було введення до теоретичного ужитку поняття «селянський реалізм». Відомо, що

наприкінці 20-х років у російській естетиці почалися дискусії щодо методології пролетарського мистецтва. В контексті обговорення теоретико-творчих перспектив післяреволюційного руху нової художньої культури і була оприлюднена ідея «селянського реалізму», що виявилася однією з популярних тогочасних теоретичних конструкцій. Так звана «селянська тематика» переважала в творчості В. Алешка і – вочевидь – спонукала його до означеної трансформації. Слід наголосити, що він не був репресований у 1937 році, а в окупованому Харкові співпрацював із німцями, друкуючись на сторінках газети «Нова Україна». Приблизно з 1942 року сліди В. Алешка губляться і чітких відомостей щодо останніх років його життя чи дати смерті фактично немає [8].

Слід зазначити : участь Алешка в організаційних питаннях щодо становлення футуризму визнається всіма дослідниками його життя та літературної діяльності. Що ж стосується творчого внеску Алешка в розвиток футуризму, то більшість літературознавців обмежуються загальними тезами. Так, О. Ільницький вважає, що до 1921 року в поета вже склалося «модерністсько-символічне минуле», відштовхуючись від якого він і «трансформував» себе до лав футуристів. Водночас, урбаністика, пафос щодо теми індустріалізації країни, зневага до надбань мистецтва минулого не були органічними для світоставлення Алешка, і його зближення з письменниками «селянської» спрямованості сприймалося літературною спільнотою цілком спокійно.

Юліан Шпол – псевдонім Михайла Ялового (1895–1937) – поет, драматург, публіцист, перший президент ВАПЛІТЕ – Вільної академії пролетарських письменників (1926), який стояв у витоків формування футуризму. Ю. Шпол, на відміну від Алешка, мав заслуги і щодо організації футуристичного руху, і щодо його естетико-художнього «наповнення».

Син волосного писаря, Шпол у 1916 році закінчив Миргородську гімназію і став студентом Київського університету. Саме в студентські роки він вступає до лав партії есерів і протягом усього життя активно займається партійною

роботою. Так, після Лютневої революції 1917 року Шпол очолює Константиноградський ревком, а з травня 1918 року стає активним учасником соціал-революційної партії (боротьбисти). Починаючи від студентських років, майбутній футурист намагається опанувати професію журналіста, співпрацюючи з газетами «Боротьба», «Селянська біднота» та редагуючи видання «Селянин і робітник» [466].

Слід зазначити, що сучасні літературознавці оцінюють Ю. Шпола, передусім, як громадського діяча, а вже потім як поета, письменника чи драматурга. Такий підхід справедливий лише частково, адже – фактично – його творчість «вимірюється» одним десятиліттям : як член партії «боротьбистів» Ю. Шпол був заарештований у 1933 році, а розстріляний у 1937. Якщо сфокусувати увагу лише на футуристичному етапі його творчості, то і він, на наше глибоке переконання, не пройшов безслідно.

Як поет, Ю. Шпол дебютував у 1921 році на сторінках альманаху «Жовтень», а від 1922 – долучився до літературної діяльності футуристів : «Семафор у Майбутнє» оприлюднив низку його поезій (1922). Вибрана рання лірика Ю. Шпола сформувала його поетичну збірку «Верхи» (1923), яку також видали футуристи. Як і до більшості футуристичних творів, тогочасна критика поставилася до поезії Шпола досить критично. Показовим є і те, що оцінка творчої спадщини поета сучасними літературознавцями – подекуди – іронічна. Це підтверджує така теза О. Ільницького : «Це (вірші Ю. Шпола – С. Х.) монтаж із нечітких образів, подекуди гротескних і брутальних, які є мішаниною тем релігії, революції, природи та індустрії» [149, с. 318]. Нечіткість творчої позиції Ю. Шпола визнають і упорядники «Історії української літератури ХХ століття», звинувачуючи поета у тому, що його твори «немов “запізнювалися” у своїй функціональності» [153, с. 619].

На нашу думку, означені твердження досить спірні, особливо, щодо вимагання від поезії «функціональності». Роки, що Ю. Шпол провів із футуристами, позитивно вплинули саме на футуристів, дещо «розмивши»

категоричність їх позиції, зокрема, як політико-ідеологічну функціональність, так і заформалізованість художньо-виражальних засобів. Футуристична раціональність подекуди стримувалась емоційністю шполівських образів «скривавленого чуття», «скривавленого прапору» чи «розкуйовдженої голови».

До літературного оточення Семенка дотичними – певною мірою – виступають Д. Бузько та В. Поліщук, які не лише активно спілкувалися з футуристами, а й позитивно ставилися до їх конкретних естетико-художніх шукань. Так, Дмитро Бузько (1890–1937) – письменник і сценарист, – народився в родині священика, отримав освіту в Одеській духовній семінарії та прожив молоді роки в стилі авантюрно-пригодницького роману : пережив і каторгу, і заслання до Сибіру, і подорож Європою (Німеччина, Італія, Швейцарія, Бельгія, Данія) в якості члена комітету партії есерів і співробітника уряду УНР. Після жовтневої революції повернувся на батьківщину і пристав до більшовиків. Як уповноважений Одеської губернської ЧК допомагає у вирішенні конкретних оперативних завдань [153, с. 579–580]. Від початку 20-х років Д. Бузько починає достатньо активно друкуватися. Перша його повість «Лісовий звір» виходить друком у 1923 році на сторінках журналу «Червоний шлях».

У дещо специфічному вигляді історію появи цього твору подає Л. Госейко – відомий французький кінознавець українського походження, автор ґрунтовного дослідження «Історія українського кінематографа», до якого ми зверталися в попередніх розділах дисертації. Л. Госейко згадує картину режисера Одеської кіностудії Акселя Лундіна «Людина з лісу» (1925), «де Червона армія та переслідувані нею куркульські загони змішуються в єдиному шаленому фільмодійстві. Після виходу фільму на екрани сценарист Дмитро Бузько опублікує популярний роман, куди кращий від фільму. Таким чином, роман “Людина з лісу” стає першим відомим літературним твором, написаним на підставі однойменної кінокартини» [98, с. 27–28].

Можна стверджувати, що не лише молоді роки Бузька мали авантюрно-пригодницький присмак, адже початок творчого шляху – принаймні у версії

Госейка – також реконструюється неоднозначно. Вочевидь, відомий у 20-ті роки режисер А. Лундін екранізував повість «Лісовий звір», яка побачила світ у 1923 році, випустивши на екран стрічку «Людина з лісу» в 1925. Оскільки сценарій – порівняно з повістю – міг зазнати певних перероблень, так би мовити, удосконалений його текст і з'явився пізніше як роман «Людина з лісу». Для професійного кінознавця теза Л. Госейка про те, що Бузько «списав» роман з однойменної картини виглядає наївно, враховуючи різницю між текстом літературного твору та кіносценарним записом сюжету фільму. Л. Госейко або не враховує, або не знає про текст, оприлюднений Бузьком у 1923 році. Зауваження, зроблені в логіці нашого аналізу творчого шляху Бузька, видаються важливими, оскільки фіксують 1923 в якості року початку творчої діяльності письменника, котрий від означеного часу починає, так би мовити, рухатися в бік футуристів.

Приблизно від 1927 до 1937 – року арешту та розстрілу Бузька – він співпрацює з групою Семенка, підтримуючи її діяльність і друкуючись на сторінках журналу «Нова генерація». Літературознавці особливу увагу звертають на статтю «Проблематична проблемність», що була оприлюднена в першому номері «Нової генерації» за 1927 рік, на сторінках якої письменник обґрунтував деякі зі своїх теоретичних позицій. Так, «Д. Бузько вважав, що література не повинна художньо пізнавати життя, а лише будувати його, «раціоналізовуючи нову психіку читачів» [153, с. 581–582]. Означена теза, беззастережно, ілюструє саме «футуристичне» заперечення емоцій, чуттєвості на догоду раціонального начала в розумінні та оцінці мистецького твору. Написаний Бузьком у 1929 році роман «Голяндія» відбиває футуристичну модель розуміння як категорії комічного в цілому, так і таких специфічних її форм, як сатира, іронія та пародія. Ми не схильні перебільшувати роль і значення футуристичної естетики в літературній спадщині Д. Бузька, яка між 1927 та 1937 роками, – ми це вже зазначали – лише набирала ознак самостійності й творчої усвідомленості своїх завдань і цілей, але інтерес письменника до

футуристичної спільноти очевидний, елементи співпраці також мали місце, що дає нам об'єктивні підстави залучити його до «літературного простору» українського футуризму.

Певної уваги, на нашу думку, заслуговує і позиція поета Валер'яна Поліщука (1897–1937), котрий від 1918 року брав активну участь у «розбудові» українського авангарду, творчо співпрацюючи з П. Тичиною та М. Хвильовим. На думку харківського літературознавця А. Ейтеса та бібліографа М. Яшека – упорядників двотомної історико-бібліографічної праці «Десять років української літератури. 1917–1927», що вийшла друком у 1928 році, В. Поліщук «наполегливо шукав синтезу "здорових зерен усіх течій", зокрема "психологічного імпресіонізму" та "футуризму", намагався згуртувати на цьому ґрунті провідних українських письменників» [153, с. 298]. Визнаючи, так би мовити, організаційні намагання В. Поліщука, які носили, на жаль, дещо ефемерний характер, можна звернути увагу на такі риси Поліщука-організатора літературного процесу, як романтизм та ідеалізація реальності.

Водночас, поза «творчим захопленням» поета не пройшли окремі естетико-художні орієнтації футуристів. Так, він позитивно ставився до ідеї «динамізації» художньої форми вірша. Ця ідея передувала захопленню Поліщука конструктивізмом, який поєднувався з щирим здивуванням поета перед можливостями сучасного йому технічного прогресу. Як підкреслюють автори «Історії української літератури XX століття», В. Поліщук був «не вільний од "симптомів модернізму", од апологетизування "естетики" машин ("Динамо"), од протиставлення технізованої краси природній ("Ейфелева вежа"). На тлі традиційних мотивів української лірики такі поетичні рефлексії здавалися справді екзотичними :

"…Аероплан.
Він он до хмарок цитронових
Притискується лобом та підводить грудь,
Туди, де сонячна жага палає
І де вітри спочити не дають"» [153, с. 298].

Процитовані рядки з вірша «Аеролірика», безперечно, близькі до вимог футуристичної поезії, але, вочевидь, вже можуть розглядатися як зразок «динамічного конструктивізму», що В. Поліщук намагався втілити в українській поезії, роблячи наголоси на верлібрі – з цією формою створення написання віршів експериментував і Семенко, – на динамізації ритму творів і на чіткій тематичній спрямованості поезії, де б переважали урбанізація й індустріалізація. В. Поліщук не пережив 1937 року, що обірвав творчо-пошуковий шлях талановитого поета, котрий протягом свого сорокорічного життя встиг стати автором більш, ніж сорока книжок.

Спираючись на хронологічний підхід, доцільно поступово розширювати простір літературного оточення М. Семенка, включаючи нові персоналії в якості об'єкту культурологічного аналізу, а саме : О. Влизько, О. Слісаренко та А. Чужий.

Як вже зазначалося, розглядаючи літературне оточення М. Семенка, необхідно досить обережно виокремлювати прізвища тих поетів чи прозаїків, які можуть розглядатися в статусі прихильників футуризму, оскільки було багато таких, хто лише формально опинявся в полі зору засновника футуризму. Так, у літературознавчих джерелах зустрічається деяка невпевненість щодо зарахування до лав футуристів поета Олекси Влизька (1908–1934), позитивне ставлення до творчості котрого неодноразово зафіксовано у виданнях кінця 20-х років, зокрема, у журналах «Життя і революція» (1927, № 5) та «Молодняк» (1930, № 6).

Як зазначено на сторінках «Історії української літератури XX століття», О. Влизько народився «на станції Боровйонка Крестецького повіту Новгородської губернії…, де його батько служив дяком, псаломщиком» [153, с. 409]. Саме там хлопець і почав навчання, але через тяжку форму скарлатини, якою він захворів, можливість систематичного навчання обірвалася, оскільки – як виявилося згодом – він втратив слух : «Ця травма компенсувалася вольовим розвитком пам'яті, начитаністю : книжка стала для нього одним із основних

джерел формування художньої та соціальної свідомості» [153, с. 409]. Водночас, літературознавці відзначають, що навіть рання – російськомовна – поезія О. Влизька не була «книжною», а в ній, скоріше, проглядається «вплив лірики Плєщеєва, Надсона, В. Маяковського».

Хоча і досить стисло, але постаті О. Влизька торкається і С. Павличко. Робить вона це в контексті аналізу позиції французького літературознавця, критика, перекладача, есеїста російської еміграції в Парижі Еммануїла Райса (1909–1981) щодо реальності зарахування конкретних українських письменників або митців до лав модерністів. Вона, зокрема, пише : «Модернізм інших модерністів, до яких Райс доволі несподівано зараховує Яновського, Влизька, Шкурупія, Семенка, визначало, на думку автора, “прагнення до моря”, до нових обріїв» [279, с. 403]. На нашу думку, важко зрозуміти, чому точка зору Е. Райса викликає здивування в С. Павличко, адже всі, перераховані французьким літературознавцем письменники, вважали себе авангардистами. Можливо, оцінка С. Павличко обумовлюється термінологічними розходженнями – протягом тексту дисертації ми неодноразово наголошували на цьому принциповому аспекті, – оскільки Семенко та його оточення не вважали себе «модерністами», але атрибутували свій рух в якості «авангардизму».

До «авангардистів – футуристів» О. Влизько пристав – приблизно – в 1924 році, хоча й після цього друкувався в журналах іншої орієнтації. Так, автори «Історії української літератури ХХ століття» підкреслюють дві важливі позиції з творчої біографії молодого поета, а саме : 1. Дебют Влизька в якості «оригінального поета» на сторінках журналу «Глобус» (1925, № 22), який редагував Б. Антоненко-Давидович. Мається на увазі російськомовний вірш «Сердце на норд». 2. Гостро негативна оцінка низкою сучасників Влизька факту його переходу до лав футуристів і співпраці з «Новою генерацією». Така «метаморфоза» багатьом здавалася незрозумілою [153, с. 409–410].

Не дивлячись на ставлення сучасників, О. Влизько біля десяти років співпрацював із футуристами, поділяв їх творчо-теоретичні шукання,

співпрацюючи з Семенком у газеті «Більшовик». Близькість до футуристів переконливо підтверджує і його стаття «Проти емоціональних романів» («Універсальний журнал» 1929, № 6), на сторінках якої поет відмовляється від «підвищеної» чутливості та емоційності, властивій ліричній поезії та схиляється до того, що можна визначити як «раціоналізація творчості». Слід зазначити, що від 1927 року Влизько живе досить активним життям : разом із Семенком відвідує Німеччину, подорожує Паміром і досить активно друкується. Виокремимо, зокрема, такі його твори, як «За всіх скажу» (1927), «Живу, працюю!» (1930), «Моє ударне» (1931). Ці та інші твори, що поет встигнув створити до 1934 року, мають творчо-пошуковий характер, оскільки – як поет – Влизько знаходився в процесі становлення та вироблення власної естетико-художньої платформи [65].

Розстріляний у 1934 році як начеб-то учасник терористичної організації, О. Влизько так і не отримав реальної можливості остаточно визначитися у власній творчій позиції, однак усі роки творчості між 1925 та 1934 роками він залишався в спільноті футуристів. На нашу думку, слід віддати належне та всіляко підтримати українських науковців – В. Брюховецького, М. Слабошпицького, Ф. Степанова, С. Шевченка, – котрі протягом 80–90-х років минулого століття зробили чимало корисного щодо відновлення спадщини поета та введення її в український культурний простір.

Творчо-теоретичні контакти з футуристами були і у широко відомого в 20-ті роки українського поета та прозаїка Олекси Слісаренка (1891–1937), котрий народився на Харківщині, здобув сільськогосподарську освіту, став агрономом і кілька років працював за фахом. Згодом – в роки першої світової війни – був мобілізований до армії.

У 1918 році, самостійно покинувши фронт, він приїхав до Києва де зблизився з символістами та певний час був активним учасником їх творчих студій. У Києві на початку минулого століття достатньо популярними були «Біла студія» та «Музагет» – творчі об’єднання київських символістів. Саме війна

окреслила літературу як сферу майбутньої діяльності Слісаренка, особистісні уподобання котрого були пов’язані з символістською естетикою. Проблематика його першої поетичної збірки «На березі Кастальському» (1919) «була традиційною для символістської поезії початку століття : осмислення ролі художника в суспільстві, натурфілософські роздуми. Збірка сповнена тривожними настроями, пов’язаними з авторовими передчуттями неминучості якихось великих, можливо, трагічних змін» [153, с. 587].

Вочевидь, змістовна спрямованість тогочасних віршів О. Слісаренка визначена естетикою символістів, до яких він себе зараховує в перший період творчості. В цьому немає нічого дивного, адже значна частина молодих українських поетів починала творчі шукання, спираючись на засадничі принципи саме цього мистецького напряму. Як ми показали раніше, від символізму довелося відмовлятися і самому Семенку. Що ж стосується О. Слісаренка, то він пережив – по суті – семенківську трансформацію : від символізму до футуризму.

Досить цікавий коментар щодо символістичних уподобань українських поетів і визначення критиками рис саме символізму в їх творах надає С. Павличко з посиланням на статтю Ю. Меженка «Можливості та обов’язки української поезії», оприлюднену в журналі «Шлях» (1919, ч. 1) : «Ю. Меженко..…називає Я. Савченка імпресіоністом, а П. Тичину, О. Слісаренка та Я. Мамонтова – символістами…Я. Савченко відшукує тоді елементи символізму в Семенка, в той час як більшість критиків вважають символістами самого Я. Савченка та Д. Загула» [279, с. 24]. Завдяки статті Ю. Меженка та чіткому коментарю С. Павличко стає зрозумілим, наскільки умовною були сприйняття та оцінки естетико-художніх засад української поезії наприкінці 10-х років минулого століття. Зрозуміло, що на сьогодні пророблена значна дослідницька робота, проте і зараз персоналізований аналіз естетико-художньої спрямованості творчості конкретних митців залишається актуальним.

Повертаючись до розгляду творчого шляху О. Слісаренка, слід зазначити, що літературознавці окреслюють кілька причин, відштовхуючись від яких поет – після 1919 року – змінює творчу орієнтацію : 1. «Письменник міг відчути певну вторинність своєї символістської поетики чи, зрештою, запізнілість українського символізму в контексті розвитку світової поезії того часу»; 2. «…сама душевна організація О. Слісаренка, його естетичні уподобання зумовлювали інший погляд на світ, переважно раціональне його сприймання»; 3. «…мала значення й привабливість футуризму як “лівої”, “найпередовішої” і “найреволюційнішої” течії, до якої хотів бути причетним поет» [153, с. 587].

Від 1924 року Слісаренко переїжджає жити до Харкова і – в якості представника футуристичного руху – працює на відповідальних посадах у видавничому відділі «Книгоспілки» та «Універсальному журналі». Певний час поет активно друкує саме футуристичні вірші, що згодом були об’єднані в збірки «Поема зневаги» (1919) та «Циклопи» (1922). Ці збірки футуристичних творів засвідчують, що Слісаренко приймає футуристичну естетику такою, якою її представляють Семенко та його прибічники : це прославлення динамізму, швидкості, «це гімн машинній цивілізації, техніці, з розвитком якої автор пов’язує надії на кардинальні зміни в житті людства :

Прийде машина
з новою красою,
з новими кодексами правди» [153, с. 587–588].

Приблизно в 1925 році починається поступовий відхід О. Слісаренка від футуристів, хоча збірки «Поеми» (1923) та – частково – «Байда» (1928) позначені тією експериментальністю форми, її розкутістю, тематичним багатством і «відходом од сентиментальних штампів», які – значною мірою – привнесені до творчості поета саме футуризмом. Наприкінці 20-х років О. Слісаренко починає освоювати такі жанри літератури, як новелістика, роман і повість, досягнувши на цих теренах значних успіхів. Такі твори, як «Редут № 16» (1925), «Плантації» (1925), «Алхімік» (1927), «Чорний Ангел» (1929), «Хлібна ріка» (1932) дозволили критиці говорити про появу талановитого, самобутнього українського

прозаїка, котрий стверджувався на теренах реалістичної соціально-значущої літератури. В 1937 році життя сорокашестирічного письменника трагічно обірвалося.

На нашу думку, на особливу увагу й певну «сумно-трагічну» повагу заслуговує Андрій Чужий – псевдонім Андрія Сторожука (1897–1989) – поет, прозаїк, організатор українського літературного життя, котрий дитячі та юнацькі роки провів в Умані. Закінчивши міське училище, почав працювати бібліотекарем. Саме в перші роки роботи А. Чужий спробував свої сили на теренах організації та систематизації творчих зусиль місцевої молоді, об'єднавши її в літературну групу «Безмежники». Як і інші молоді українці, А. Чужий захоплюється творчістю видатного американського поета Уолта Уітмена (1819–1892) – одного із зачинателів верлібру, – вірші котрого знайшли широкий розголос на початку минулого століття.

Як відомо, основний поетичний збірник Уітмена «Листя трави», який поет дописував і вдосконалював протягом 1855–1891 років, сприймався в перші десятиліття XX століття як зразок новаторської творчості, в якому феномен «новаторство» присутній і в змісті, і у форми уітменських «поезій». Глибоко гуманістична суспільно-політична позиція Уітмена, його охоплення світу «аж до космічних обріїв», заклики до порозуміння та дружби всіх людей світу, незалежно від «раси» та кольору шкіри робили американського поета близьким як російським – творчістю Уітмена захоплювалися В. Хлєбніков та В. Маяковський, – так і українським футуристам.

Саме з прізвища Уітмена автори «Історії української літератури XX століття» починають аналіз тих творчих моделей, які – тим чи іншим чином – вплинули на «український поетичний авангард», водночас підкреслюючи, що «проза Д. Досвітнього, Ю. Шпола, О. Слісаренка, Ґео Шкурупія, М. Йогансена, А. Чужого стилістично формувалася не без впливів нової французької (Блез Сандрар, Жюль Ромен), американської (Дж. Дос Пассос), російської

(І. Еренбург) прози – з її гострою “телеграфною” мовою “інтернаціональною” стилістикою, динамізмом і ліричною пристрасністю» [153, с. 137].

Переламним у житті А. Чужого стає 1922 рік – рік знайомства з М. Семенком. Захоплений і його ідеями, і образом самого поета-футуриста, котрий «одним із перших почав згуртовувати літературні сили; саме завдяки його підтримці в літературно-мистецьке життя влились М. Бажан, Ю. Яновський, Р. Лісовський, А. Чужий та інші : багатьом він допоміг у скрутну хвилину і морально, і матеріально» [153, с. 294], молодий літератор переїжджає до Києва, долучається до лав прихильників футуризму й стає активним пропагандистом футуристичної естетики.

Протягом 1923–1925 років він опановує верлібр і, спираючись саме на його вимоги, активно освоює поезію, працюючи, водночас, над романом «Ведмідь палює за сонцем», де «сонце» – вкрай важливий і змістовний символ у творчості як російських, так і українських футуристів – повинно підкреслити дотичність прозаїка саме до футуристичного руху. Оцінюючи футуристичну естетику як таку, що оновлює не лише зміст, а й форму конкретного твору, А. Чужий набирає текст у вигляді малюнків. У попередніх розділах дисертаційного дослідження ми звертали увагу на експериментальний досвід Г. Аполлінера, котрий намагався «фігуративно» подавати текст своїх віршів, відтворюючи постать людини чи образи тварин і птахів. А. Чужий спробував повторити аполлінерівський експеримент, використовуючи прозовий, а не поетичний текст. При цьому, він був переконаний, що таким чином «працює» на утвердження позиції Семенка щодо перспективності синтезу мистецтв. Як ми вже показали в попередніх розділах дисертації, проблема синтезу мистецтв розглядалася як одна з наріжних в «українській моделі футуризму». Означений експеримент письменник атрибутував як «прозомалярство».

У 1926 році через сімейні обставини А. Чужий змушений переїхати до Москви, де намагається продовжувати писати, за його висловом, «футуристичну літературу», зразки якої не знаходять підтримки, і письменник практично не

друкується. Як відомо, в 1934 році він був заарештований і отримав п’ять років таборів як буржуазний націоналіст. Проте ці роки «розтяглися» на два десятиліття, і А. Чужий був реабілітований лише після 1953 року – року смерті Сталіна. Наразі, реабілітація «Чужого-людини» не привела до реабілітації «Чужого-письменника». Вперше твори українського футуриста були оприлюднені лише в 1970 році на сторінках журналу «Жовтень». Усі, хто сьогодні дотичний до життя та творчості А. Чужого, відзначають його моральнісність і відданість як життєво-творчій позиції, що сформувалася в поета в молоді роки, так і тим людям, які оточували його в першу половину життя.

Узагальнюючи наші міркування, необхідно зазначити, що культурологічний аналіз історії та теорії українського футуризму дозволяє систематизувати ті літературознавчі, мистецтвознавчі та естетичні напрацювання стосовно означеного художнього напрямку, що вже має українська гуманістика. Застосування порівняльного аналізу подекуди – завдяки сучасному дослідницькому матеріалу – корегує оцінку творчості конкретних митців, що сформувалася протягом 20–30-х років минулого століття, а виокремлений нами в попередніх розділах дисертації такий засадничий принцип культурологічного аналізу, як персоналізація, – складова частина біографічного методу – дозволяє повноцінно відтворити особистісний аспект у логіці «вибудовування» мети та завдань будь-якого принципово нового літературно-мистецького угруповання й об’єктивно оцінити творчий внесок кожного з його учасників.

4.2 Олексій Полторацький як теоретик футуризму

Український футуризм, як і кожний новий мистецький напрям, що починає своє існування, так би мовити, з «чистого листа», змушений поєднувати дві – досить складні – форми діяльності, а саме : практичну та теоретичну. Як

правило, на етапі становлення нового напрямку функцію теоретика виконує його засновник – митець, який пропонує своїм сучасникам принципово нове художнє бачення. Теоретичне підґрунтя власного експериментального мистецтва формували і А. Матісс, і Т. Марінетті, і Г. Аполлінер, і В. Кандинський, і К. Малевич, і В. Хлєбніков, і М. Бойчук, і Д. Богомазов, і Ж. Батай.

Від 1914 року – року появи перших зразків футуристичної поезії – її теоретичні обриси окреслив сам Михайль Семенко, котрий і виступив фундатором «української моделі футуризму». Як ми вже зазначали в нашій статті «Концепція деструкції Михайля Семенка і трансгресивний досвід Жоржа Батая : потенціал паралельного аналізу», що була позитивно сприйнята фахівцями, напрацювання М. Семенка не можна назвати «чистою» чи «професійно вивіреною» теорією. Це лише її обриси, окремі фрагменти, часто-густо занадто емоційно та квапливо написані. Семенку не вистачає вміння послідовно опрацьовувати позицію своїх критиків або опонентів, «продиратися» крізь брутальні і – найчастіше – не об’єктивні звинувачення. Він сміливо, хоча і дещо гарячково, продукує нові поняття, але не співвідносить їх із вже існуючими в літературознавстві та не опікується їх ґрунтовним поясненням.

Водночас, слід визнати, що, розглянуті в хронологічній послідовності, статті та начерки Семенка достатньо чітко «вибудовують» його теоретичну позицію. Наразі, він, передусім, поет і прозаїк, яскравий культуртрегер (за слушною думкою А. Білої) і до того ж намагається виступити як теоретик. Теоретико-практичний паритет діяльності М. Семенка – на етапі становлення футуризму – явище, на нашу думку, дещо вимушене, і тому цілком логічним видаються спроби залучити до «чисто» теоретичної роботи Олексія Полторацького, котрий у 1927 році був «дописувачем» до журналу «Нова генерація».

Олексій Полторацький (1905–1977) – прозаїк, сценарист, літературний критик, публіцист. У 20-ті роки, приєднавшись до футуристів, сконцентрував увагу на опрацюванні суперечливих питань сутності та шляхів розвитку нового

революційного мистецтва, намагаючись закріпити і більш аргументовано представити теоретичні підвалини «української моделі футуризму», яку – поступово, – починаючи від 1914 року, формував М. Семенко. Після закінчення філологічного факультету Київського університету (1926), О. Полторацький певний час працював у періодичній пресі, а з кінця 20-х років почав співпрацювати з харківським літературним об'єднанням «Нова генерація», що – цілком логічно – привело його до зближення з футуристами.

У 1931 році, О. Полторацький разом з іншими представниками футуристичного руху, переїжджає працювати до Одеси задля підтримки української кінематографії та підсилення її творчого потенціалу. Такий крок молодого літературного критика був цілком логічним : О. Полторацький професійно цікавився кінематографом. Це підтверджують написані ним «Етюди до історії кіна», що вийшли друком у 1930 році.

Оскільки проблема співтворчості українських футуристів з Одеською кіностудією буде детально представлена в наступному підрозділі дисертаційного дослідження – «Футуристична складова у творчій спадщині Ґео (Георгія) Шкурупія», – ми зупинимося лише на фіксації кінодосвіду О. Полторацького, котрий, по-перше, досить активно друкувався – «разом з Олександром Вознесенським…Леонідом Скрипником, Глібом Затворницьким, Дмитром Бузьком» – на сторінках журналу «Кіно», який редагував Микола Бажан, а по-друге, брав участь у «дебатах про естетичні та ідеологічні концепції Сьомого Мистецтва» [98, с. 57].

Французький кінознавець Л. Госейко наводить свідчення негативного ставлення О. Полторацького до використання звуку в кіно, адже він належав до когорти тих діячів українського кінематографу, котрі «виключають звук як засіб фотогенічного вираження». Сьогодні навіть важко собі уявити, наскільки гострими на початку 30-х років були дискусії між прихильниками «дисоціації» – використання звуку на шкоду слову – та «синхронізації» – поєднання звуку та слова в кадрах фільму. О. Полторацький був серед тих, хто, за словами

Л. Госейка, вважав, що «звук може бути використано в кінохроніці, музичній ілюстрації, а головно в науковому кіні та культурфільмах» [98, с. 61]. Наразі, естетико-художній потенціал звуку в художніх фільмах ставився ним під сумнів. Певним виправданням позиції О. Полторацького може бути той факт, що в тогочасному кінознавстві подібна негативна оцінка звуку в художніх фільмах була досить поширеною. Така позиція аргументувалася переконанням, що звук «принизить» або взагалі «розчинить» емоційність акторської гри.

Реконструюючи «творчі кроки» біографії О. Полторацького, ми намагаємося об'єктивно представити його місце в українському культурному просторі 20–30-х років минулого століття та наголосити не лише на факті долученості молодого літературного критика до футуристичного руху, але й на факті дієвості : розпочавши свій творчий шлях як літературний критик, О. Полторацький досить швидко розширив коло власних інтересів. Від 1929 року він постійно друкує теоретичні статті, відстоюючи правомочність естетико-художніх спрямувань футуристів, і достатньо плідно працює як прозаїк, адже протягом 1932–1933 років друком виходять його найбільш відомі твори «футуристичного періоду», а саме : «Останні дні бурханів», «На шістьох меридіанах» та «Джентльмени із спеціальною військовою освітою».

Саме в час перебування в Одесі, О. Полторацький «відкриває» для себе творчість М. В. Гоголя, по-перше, працюючи – як сценарист – над екранізаціями його творів, а по-друге, – робить певні кроки в якості гоголезнавця. В подальшому О. Полторацький буде автором кількох робіт, присвячених життю та творчості видатного українського письменника.

Зазначимо, що О. Полторацького не торкнулися репресії, яких зазнали інші представники футуристичного руху протягом 1934–1937 років. Він працював викладачем у Харківському комуністичному університеті імені Артема, був військовим кореспондентом під час війни (1941–1945), а протягом 1958–1975 років очолював літературно-художні журнали, зокрема, «Всесвіт».

Аналізуючи сьогодні спадщину О. Полторацького, слід зазначити, що протягом 1928 року він виступає, передусім, як літературний критик. Цю нашу тезу підтверджують його статті, присвячені процесу створення «лівого оповідання», професійним порадам щодо «вироблення» роману, порівняльному аналізу «практичної і поетичної мови». Окрім означеного, Полторацький як літературний критик робить спроби провести «соціологічний аналіз» актуальних «літературних засобів». У цьому ж році він досить чітко формує власну позицію стосовно поточного літературного процесу в Україні завдяки полеміці з Володимиром Коряком (1889–1937), Самійлом Щупаком (1894–1937) і досить об'єктивному аналізу творчих досягнень відомого діяча футуристичного руху Ґео (Георгія) Шкурупія.

На наше глибоке переконання, 1928–1929 роки виявляться, по суті, переламними в творчій долі О. Полторацького, оскільки саме в цей період він спробує здійснити своєрідний перехід з позиції літературного критика на позиції теоретика мистецтва. Таку трансформацію підтвердить публікація ним теоретичної розвідки «Панфутуризм», яка стала чи не найповнішим – для свого часу – теоретичним осмисленням «футуристичної інтерпретації» логіки розвитку мистецтва. Наразі, повністю перейти до сфери теоретичної роботи О. Полторацькому не вдалося, оскільки в 1930-му році він опиниться в епіцентрі одного з найскладніших, найсуперечливіших і найбрутальніших скандалів, який мав місце в українському літературному середовищі означеного періоду. Поштовхом до скандалу стане двотомне видання творів Остапа Вишні (1889–1956) – одного з найвідоміших українських сатириків.

Детально реконструюючи ситуацію, що склалася протягом 1929–1930 років на харківському «літературному фронті», канадський літературознавець Олег Ільницький – автор ґрунтовного дослідження «Український футуризм (1914–1930)», до якого ми вже зверталися на сторінках дисертації, – зосереджує особливу увагу на статті О. Полторацького «Що таке Остап Вишня?», яку друкували частинами в трьох випусках журналу «Нова генерація». Одним із

мотивів негативного ставлення О. Полторацького до означеного видання були високі гонорари, що О. Вишня отримав за свій двотомник. О. Полторацький гнівно запитував : «…чому Вишня став “королем українського тиражу”, чому його підтримують видавництва, чому його творчість вважають потрібною з огляду на завдання “українізації”»?».

Зазначимо, що О. Ільницький, хоча і підкреслює мотив заздрості футуристів до високих гонорарів представника іншої літературної течії, проте не зводить все до цього морально-побутового зрізу, а цілком слушно показує, що Полторацький – оприлюднюючи думку саме футуристів – вбачає в особі О. Вишні «представника безкультурних селянських мас» [149, с. 188–189].

Слід визнати, що Полторацький не тільки проголошує О. Вишню рупором селянства, характеризуючи цей «соціальний прошарок» як «ідіотичний», консервативний, та такий, що «відбиває народницькі ідеали дев’ятнадцятого століття», а й торкається проблеми комічного в її естетичному зрізі. Він повністю заперечує правомочність «вишневського» розуміння джерел сміху та «техніки комічного», які, на думку критика, спекулюють на фізіології людського життя, пропонуючи читачеві «клозетний гумор». О. Полторацький настільки зневажає творчість Вишні, що протягом усієї публікації пише його ім’я та прізвище з маленької літери : «Треба сказати одверто, що творчість остапа вишні не є багатство. остап вишня є наша бідність, бо в його творчості знайшли найповніше виявлення хуторянство, некультурність та провінціялізм, що з їх лабет з такими зусиллями визволяється українська радянська література» [304, с. 28].

Гостра критика О. Полторацьким творчості О. Вишні, на наше глибоке переконання, не може розглядатися поза тим конфліктом, який кілька років мав місце між футуристами та їх опонентами – прихильниками Миколи Хвильового (1893–1933), що активно друкувалися в журналах «Комуніст» та «Пролітфронт» («Пролетарський літературний фронт» – С. Х.). Протягом 1929–1930 років М. Хвильовий – послідовний і гострий антагоніст футуристів – критикував як їх

позицію, так і естетико-художні засади творчості. Одним із аспектів критики було звинувачення в елітаризмі творів футуристів. Наразі, критика з боку і Хвильового, і його прихильників не обмежувалася лише творчими питаннями, а й торкалася політико-ідеологічного аспекту. Так, твори футуристів, зокрема, «Історія закордонного паспорту» Олекси Влизька розглядалися під кутом зору апологетики мазепинства, а інші футуристи були «затавровані» тяжінням до порнографії. Зрештою, і твори О. Вишні, і їх критика з боку О. Полторацького виявилися лише одним із аспектів гострих і, по суті, непримиренних протиріч між різними літературними течіями та чисто особистісною антипатією, що була досить виразною в середовищі харківських письменників.

Наразі, літературна боротьба та літературні дискусії – в цьому випадку – мали, по суті, трагічні наслідки, адже в 1933 році Остапа Вишню заарештовують, а 3 березня 1934 – засуджують до розстрілу, який пізніше був замінений десятьма роками ув'язнення у виправно-трудових таборах. У драматичній долі О. Вишні починають звинувачувати футуристів і, зокрема, О. Полторацького, оскільки в його статті щодо творчості письменника досить яскраво присутні політичні та ідеологічні мотиви.

Зрозуміло, що в першій половині 30-х років репресії проти української інтелігенції вже почали виявляти реальні обриси – нагадаємо, що в грудні 1934 року був заарештований футурист Ґео (Георгій) Шкурупій, – і арешт Вишні міг не мати жодних стосунків до літературних баталій. Окрім цього, саме життя письменника давало чимало привидів щодо уваги радянських каральних установ, а саме : перша світова війна застала Павла Губенка, котрий пізніше друкувався під псевдонімом Остап Вишня, в петлюрівських військах, де він керував медичною частиною і мав друзів серед вояків УНР. Протягом 1928 року молодий письменник лікувався в Німеччині, що створювало умови для спілкування з українськими емігрантами. Ці факти з життя О. Вишні підсилювали підозру щодо антирадянських настроїв письменника, котрому – пізніше – інкримінували підготовку замаху на другого секретаря Компартії України Павла Постишева.

Сучасні українські літературознавці, по суті, негативно оцінюють роль О. Полторацького і в творчій долі яскравого українського новеліста Григорія Косинки (1899–1934), котрий вважав за необхідне продовжувати розвивати цей жанр української прози, оскільки він вже мав потужне визнання завдяки творчості В. Стефаника, Л. Мартовича, М. Черемшини, М. Коцюбинського та В. Винниченка. Наразі, як зазначають науковці, «новели Г. Косинки наражалися й на впертий спротив функціонерів від літератури, що проявлявся то в формі наглядацьких окриків (Є. Григорук), то в формі вульгаризацій (В. Коряк, С. Щупак, О. Полторацький та ін.)» [153, с. 551]. У даному разі робиться серйозний закид О. Полторацькому як літературному критику, що дозволяє собі – в логіці літературно-критичного аналізу новел Косинки – «вульгаризувати» творчість молодого письменника.

В іншому випадку прізвище О. Полторацького присутнє в переліку тих інтерпретаторів творів Г. Косинки, котрі «навісили» на новеліста вже відверто ідеологічний ярлик, звинувативши його в «поетизації» куркульства. Відгомін таких оцінок зберігався до 1988 року, адже навіть після реабілітації письменника (1957) окремі його твори не дозволялося друкувати [153, с. 555–556]. Як зазначають автори «Історії української літератури XX століття», «за таких обставин творче життя письменника оберталося на загрозливу драму, котра 1934 року завершилася трагічно : Г. Косинку страчено за буцім-то приналежність до групи терористів-білогвардійців» [153, с. 551].

На нашу думку, в сучасних умовах вкрай важливо реконструювати всі ті нюанси стосунків «письменник – літературний критик», що мали місце на межі 20–30-х років минулого століття, адже критичні зауваження щодо конкретних літературних творів, на які критик мав повне право, могли стати драматичним чинником або навіть «пунктом у вироку» в процесі вирішення долі письменника. Означений історичний період наочно показав усю об’ємність і внутрішню суперечливість такого феномену, як «ідеологія», в якому в деформованому

вигляді може співіснувати теоретичний та практичний аспекти : теоретична об’єктивність і практична жорстокість.

У цій надзвичайно складній соціально-політичній обстановці в Україні, футуристи, взагалі, та Полторацький, зокрема, – котрі і так знаходилися під постійним тиском і критикою, – виявилися легкою мішенню для звинувачень, які й до сьогодні «подорожують» літературознавчими дослідженнями.

Як ми вже зазначали, в творчій спадщині О. Полторацького на особливу увагу заслуговують 1928–1929 роки, коли активно виступаючи в пресі як літературний критик, він поступово атрибутує себе в якості теоретика мистецтва, оприлюднюючи в трьох номерах «Нової генерації» (1929, № 1, 2, 4) розгорнуте та досить змістовне дослідження «Пантуфуризм». Зазначимо, що майже сорок сторінок теоретичного тексту вимагало послідовної скрупульозної роботи, і – це не викликає сумнівів – О. Полторацький працював над ним значно довше, ніж над короткими літературно-критичними статтями, зробленими за принципом «на злобу дня».

Сучасний культуролог, намагаючись на початку XXI століття – тобто майже через сто років – об’єктивно оцінити теоретичні шукання молодого дослідника (в 1929 році О. Полторацькому було лише 24 роки – С. Х.), достатньо впливового учасника футуристичного руху, представники якого яскраво заявивши про себе в 1914-му, за п’ятнадцять років існування здобули більше ворогів, ніж друзів, потрапляє в досить складну ситуацію, оскільки він (сучасний культуролог – С. Х.) володіє знанням тієї логіки розвитку як соціально-політичних, так і культурно-мистецьких подій, які не могли бути відомі наприкінці 20-х років.

На межі 20–30-х років, знаходячись як під зовнішнім тиском, так і маючи неоднозначні позиції всередині руху, футуристам було конче необхідно опертися на переконливі теоретичні настанови задля підсилення правомочності своїх творчих позицій. Вироблення певних теоретичних настанов набувало особливої ваги, оскільки саме в означений період у пресі почалося обговорення широкого

кола проблем, пов’язаних з методологією революційного мистецтва. Своєрідним орієнтиром щодо об’єктивної оцінки теоретичних розвідок О. Полторацького повинно бути чітке уявлення про ту ситуацію, що склалася в радянському мистецтві на початку 30-х років, та про ту атмосферу, в якій вимушена була працювати як російська, так і українська художня інтелігенція, адже в серпні 1934 року планувалося проведення Першого всесоюзного з’їзду радянських письменників, на якому марксистсько-ленінська ідеологія представлялася б як світоглядне підґрунтя революційного мистецтва.

Підготовка до подій 1934 року йшла, як відомо, поетапно. Сьогодні не важко відновити хронологію тих рішень, що приймалися. Так, від середини 1932 року до теоретичного ужитку поступово починають вводити поняття «соціалістичний реалізм» і його засадничі принципи, що – сукупно – формують методологію мистецтва соціалістичної доби.

Слід зазначити, що сучасна українська гуманістика не стоїть осторонь осмислення цього вкрай складного та суперечливого періоду. Як приклад, виокремимо дві статті відомого вітчизняного філософа та культуролога Мирослава Поповича (1930–2018), оприлюднені в колективній монографії «Український театр ХХ століття», які, на нашу думку, з одного боку, є логічним, узагальненим і персоналізованим відтворенням, так би мовити, духу тогочасної доби, а з іншого, дають неодноразові приводи для сумнівів, для дискусії з автором, оскільки, аналізуючи суперечливі проблеми, що «оформлювалися» в процесі руху «від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури», автор часто-густо відходить від наріжних питань, піднятих на сторінках двох своїх статей, у сферу загальнотеоретичних роздумів, переважно, історико-філософського спрямування. Оскільки матеріал, яким оперує М. Попович, безпосередньо дотичний до періоду, що ми розглядаємо в цьому підрозділі, зосередимо увагу на деяких його твердженнях.

Своєрідним поштовхом для написання М. Поповичем першої статті – «“Соціалістичний реалізм” як соціокультурне явище» – стала наукова

конференція (Женева, травень 2000 року), присвячена аналізу феномена «радянська культура», «ініціатором якої був відомий літературознавець-“русист” професор Жорж Ніва» [308, с. 199]. Незалежно від тих тез, які обговорювалися на данній конференції, – Попович реконструює їх достатньо детально – позиція самого автора статті стосовно поняття «культура соціалістичного реалізму», яке він пропонує ввести в об’єм поняття «радянська культура», видається нам абсолютно неприйнятною. В публікаціях, які активно почали з’являтися в радянській науковій і громадсько-політичній пресі від 1932 року, мова йшла про «соціалістичний реалізм» як художній метод, на засадничі принципи якого повинно спиратися мистецтво. Поняття «культура і метод» або «культура і реалізм» не можуть вживатися ані як тотожні, ані як рівнозначні : вони взагалі належать, так би мовити, різним «прошаркам» гуманістики. Оскільки в матеріалі статті скрупульозно відтворені персоналізовані шукання тогочасних «ідеологів мистецтва» – М. Горького, А. Луначарського, М. Бухаріна – «приплюсовувати» в контекст їх, – переважно, літературознавчих – розміркувань «культуру», тим паче – «культуру соціалістичного реалізму» – просто некоректно.

Неоднозначно сприймається й аналіз значення феномену «Чапаєв», запропонований М. Поповичем в іншій статті – «Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури», і представлений ним в якості одного з наріжних «втілень» вимог соціалістичного реалізму та надбань радянського мистецтва. Загалом критикуючи й осуджуючи мистецтво соціалістичного реалізму, М. Попович все ж повинен визнати таке : «У рамках ідеології, що була канонізована як нормативи “соцреалізму”, створювались і твори, що мають хоч і невисоку, але справжню вартість» [307, с. 265].

Залишимо поза увагою тезу про «справжню вартість», яка може бути «невисокою», і повернемося до його позиції, в межах якої такі твори, як роман (М. Попович всупереч радянському літературознавству називає цей твір повістю – С. Х.) Дмитра Фурманова (1891–1926) «Чапаєв» – він вийшов друком у 1923 році – і його екранізацію братами Васильєвими (1934) визначено як

«класика соцреалізму». Принагідно підкреслимо, що – за часом їх створення – і роман Фурманова, і фільм братів Васильєвих могли бути сприйняті й оцінені українськими футуристами, хоча з їх реакцією на ці твори, ми, на жаль, не зустрічалися.

Як відомо, фільм братів Васильєвих «Чапаєв» долучений до класики світового кінематографу і сьогодні було б важко відтворити всі ті наукові розвідки, що присвячені йому в кінознавстві різних країн світу. Не лише «Чапаєв», а і фільм С. Ейзенштейна «Панцирник Потьомкін» (1925) – за своїм мистецьким значенням – вийшли за межі «соцреалізму» та набули – без перебільшення – світового визнання. Вочевидь, більш, ніж стримана оцінка «Чапаєва» з боку Поповича не відповідає реальному стану речей. Не зовсім коректними, на наш погляд, є і закиди Поповича щодо порушення окремих фактів із життя людей, які оточували Чапаєва, як у процесі написання Фурмановим роману, так і в процесі його екранізації. Оскільки це були художні твори, а не історико-документальні, автори мали право на власну інтерпретацію та на корегування окремих фактів, на зміну прізвищ тих чи інших персонажів і роману, і фільму [307, с. 265–266].

Нагадаємо, що до моменту написання роману «Чапаєв», а тим більш, до року зйомок фільму, переважна більшість учасників подій, в яких був задіяний герой громадянської війни Василь Чапаєв (1887–1919) – командуючий 25-ю стрілковою дивізією, що зіграла вирішальну роль у знищенні військ Колчака, – загинула, і джерелом інформації могли виступати – переважно – родичі чи друзі легендарного комдива. Загальновідомо, що, сутність тієї чи іншої реальної події поступово «розмивається» в людській пам’яті, стає чимось на зразок того, що сьогодні – наслідуючи точку зору У. Еко – називають «відкритою інтерпретацією». Правомочність нашої тези підтверджує українсько-російський багатосерійний телефільм «Пристрасті за Чапаєм» (2012), знятий режисером С. Щербиною. Автори цього твору, маючи значний дослідницький матеріал і щодо громадянської війни, і щодо ролі в ній конкретних історичних діячів, і

щодо власне життя Чапаєва пропонують глядачеві авторську версію означених подій, яка – подекуди – докорінно відрізняється як від роману Д. Фурманова чи кіноверсії братів Васильєвих, так і від спогадів численних родичів і друзів. Якщо припустити, що телефільм С. Щербини виявиться не останньою спробою художнього осмислення подій сторічної давнини, то творчо-пошуковий «відхід» від історичної реальності зможе всіх здивувати значно більше, ніж це констатовано в статті М. Поповича.

Виокремлюючи ті положення в означених статтях відомого українського філософа та культуролога, що сприймаються як дискусійні, наголосимо і на тому матеріалі, що беззастережно приймається і поділяється нами. Чи не вперше в українській гуманістиці М. Попович фіксує увагу на принципово важливому аспекті, завдяки якому визначаються об'єктно-суб'єктні причини, що вплинули на деформований процес розвитку мистецтва соціалістичного реалізму. На думку М. Поповича, яку ми повністю поділяємо, особливу увагу – в процесі розвитку мистецтва в умовах 30–50-х років минулого століття – слід звернути на феномен «радянська еліта». Справа в тому, що М. Попович особливу увагу приділяє 1928–1933 рокам, які оцінюються в історії становлення радянської влади як «великий перелам», що, на думку М. Поповича, «відзначався зрослою агресивною активністю найменш цивілізованих елементів партії і суспільства, що надавало культурі й ідеології характеру торжества вселенського хамства» [307, с. 246].

Саме в цей період до широкого ужитку входять поняття «керівні кадри», «трудова інтелігенція», що важко співвідносяться з історично-канонізованим поняттям «еліта», оскільки вже в перші післяреволюційні десятиліття стало очевидним «різке зниження інтелектуального та загальнокультурного рівня еліт». Процес «деградації еліт» не міг не вплинути на «змістовне наповнення» цілей, ідеалів і сенсу життя інших прошарків населення. Наразі, мова повинна йти не лише про «еліту», а й про більш широкі суспільні верстви, з середовища яких починають формуватися «керівні кадри» з низьким інтелектуальним рівнем

розвитку. Необхідність «виконати всі директиви за будь-яку ціну» приводила, за словами М. Поповича, до застосування «варварських способів» задля досягнення поставленої мети [307, с. 246–247]. Всі означені тенденції простежуються і на українських теренах, підсилені до того ж пошуками або буржуазних націоналістів, або учасників «не-більшовицьких» партійних чи громадських угруповань.

Повертаючись до аналізу теоретичної позиції О. Полторацького, слід зазначити, що наприкінці 20-х років радянське літературознавство достатньо активно розширює дослідницький простір, передусім, за рахунок осмислення природи реалізму, його можливих модифікацій і перспектив історичного розвитку. Саме в цей період розгортається полеміка щодо оновлення чи кореляції поняття «реалізм» із урахуванням післяреволюційної ситуації. Предметом обговорення стають такі терміни, як «пролетарський», «селянський», «соціальний», «комуністичний» або «світовий» реалізм. Володимир Маяковський, який обірвав власне життя 12 квітня 1930 року, обґрунтовував ідею «монументального реалізму». Самогубство видатного поета – певним чином – окреслює часові межі означеної дискусії, що до квітня 1930 вже виразно відтворила логіку тогочасних теоретичних розміркувань.

Саме на межі 20–30-х років до ужитку радянської гуманістики вводяться поняття «художній метод», «тенденційність», «соціалістичний гуманізм», «соціальне замовлення» та ін.. Найбільш дискусійним виявилося поняття «соціальне замовлення», що вимагало як теоретичного обґрунтування, так і «пристосування» його достатньо широкого змісту до поточних мистецьких процесів. «За» і «проти» широкого використання «соціального замовлення» в якості засадничого принципу революційного мистецтва висловилися В. Маяковський, В. Полонський, Й. Брік, П. Коган і багато інших, як теоретиків, так і практиків мистецтва, продемонструвавши вкрай протилежні позиції. О. Полторацький, який на сторінках роботи «Панфутуризм» не оминув увагою

теорію «соціального замовлення», опинився в центрі тогочасних теоретичних дискусій.

Слід зазначити, що дискусії навколо як поняття «соціальне замовлення», так і його «змістовного наповнення» велися протягом кількох років і сутність тих суперечок, а подекуди і діаметрально протилежних точок зору, що виявлялися протягом 20–30-х років минулого століття, до сьогодні остаточно не осмислені та не систематизовані ані російською, ані українською гуманістикою, хоча феномен «соціальне замовлення» має транскультурний характер, актуальність якого виявилася очевидною і в умовах XXI століття. Зауважимо, що на межі 80–90-х років минулого століття, у вітчизняній естетико-мистецтвознавчій думці А. Кретов, Л. Левчук, В. Мазепа робили спроби «реанімувати» означену проблему, проте широкого розголосу ці намагання, на жаль, не мали. Зрештою, повернення до більш глибокого та всебічного аналізу «соціального замовлення» з'явилося в контексті аналізу сутності авангардного руху, чим і користується українська гуманістика на сучасному етапі свого розвитку.

Як ми вже підкреслили, своєрідне «дискусійне напруження» щодо визнання чи заперечення як поняття, так і теорії «соціального замовлення» припадає на 1927–1929 роки, оскільки проблемна стаття В'ячеслава Полонського (1886–1932) – з одного боку, відомого літературознавця, автора таких визнаних у свій час досліджень, як «Уходящая Русь» (1924), «Спор о Бакунине и Достоевском» (1926), а з іншого, – багаторічного учасника революційного руху, котрий в роки громадянської війни керував літературно-видавничим відділом Політичного управління Червоної армії – «Художник и общественные классы (о теории «социального заказа») була оприлюднена в 1927 році на сторінках журналу «Новый мир» № 9. Як зазначає літературознавець Н. Гельфанд, «у 1929 році В. Полонський організував широку дискусію про "соціальне замовлення" у журналі "Печать и революція", в якій взяли участь О. Брік, П. С. Коган, Г. Горбачев, З. Штейнман, І. Нусінов, В. Ф. Переверзєв, Н. Замошкін» [79, с. 207]. У зв'язку з процитованим нами матеріалом Н. Гельфанд, віддамо

належне всім науковцям, які брали участь у підготовці до друку та виданні збірника матеріалів «Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932» [146], що став у 1980 році справжньою дослідницькою сенсацією, вперше оприлюднивши низку нецензурованих текстів науковців, які – значною мірою – визначали сутність радянської гуманістики означеного періоду.

Узагальнюючи спрямованість означеної дискусії, українські науковці підкреслюють таке : «У найбільш підсумовуючій формі теорію (“соціального замовлення” – С. Х.) можна сформулювати таким чином : епоха, клас виробляють замовлення, що виконує художник, тим самим здійснюючи свою соціальну функцію. “Сучасний поет, – писав П. Коган, – є постачальником замовника – пролетаріата. “Соціальне замовлення” розуміється як певне доручення, певна ділянка спільної роботи” (П. Коган); “тиск на особистість, яку середовище робить своїм рупором суспільної або класової потреби” (Г. Горбачев); “наявність завдання в суспільстві, вирішення якого мислиться (в оригіналі “мыслимо” – С. Х.) тільки поетичними творами” (В. Маяковський)» [146, с. 34].

Як вже було підкреслено, В. Полонський належав до того табору науковців, які рішуче заперечували теорію «соціального замовлення», наголошуючи, передусім, що вона «принижує» митців, дорівнюючи їх до статусу «ремісників», «майстрів», «виконавців замовлення» і – врешті решт – залежних від замовника. На думку В. Полонського, людина, котра створює художні твори, повинна бути абсолютно вільною у виборі того, над чим, коли і як працювати. Полонський в якості опонента означеної теорії, свідомо ідеалізує митців, схиляючись перед тими з них, хто «голодував, нерідко гинув, не здаваючись» [146, с. 209].

На відміну від ідеалізації митців, О. Брік – він також не прийняв «соціального замовлення» – демонстрував вкрай цинічну інтерпретацію і цієї теорії, і можливої поведінки митця в умовах дії «соціального замовлення», а саме : «Вам треба написати плакат на підтримку 7-годинного робочого дня? – зробимо!». П. Коган, який послідовно відстоював теорію «соціального

замовлення», цілком доречно побачивши в ній шлях до – більш-менш коректного – регулювання стосунків між «художником і суспільством», «художником і класом», «художником і ідеологією», показав хибність і ідеалізації, і вульгаризації складного комплексу ідей, які – так чи інакше – повинна була втілювати в життя радянська влада. Парадокс полягає в тому, що «зерна істини» мали і ті, хто підтримував «соціальне замовлення», і ті, хто цю ідею критикував. Як би їх зусилля об'єдналися у виробленні спільної позиції, митці доби «соціалістичного реалізму» могли б мати дещо іншу долю. Зрештою, сталося як сталося.

Поняття «соціальне замовлення» своєрідно трансформувалося не лише в радянську (російську та українську) літературу, але й і в інші види мистецтва : живопис, театр, кінематографію. На нашу думку, поняття «соціальне замовлення» може розглядатися як специфічна теоретична установка щодо сприйняття та оцінки матеріалу, представленого на сторінках ґрунтовного дослідження українського культуролога Т. Огнєвої «Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку XX століття» (2014), котра переконливо відтворює процес фізичного знищення в другій половині 30-х років низки яскравих як режисерів, так і акторів українського театру та кіно, чия творчість «не вписувалася» в «соціальне замовлення», тобто в умови, окреслені офіційною партійною позицією. В означеному контексті особливої ваги набуває наголос Т. Огнєвої на трагічному значенні для української культури статті кінокритика Г. Грідасова «Розгромити націоналізм в кінематографії», автор якої «одним пострілом» знищував діячів і театру, і кіно. Коментуючи означену статтю, Т. Огнєва пише : «Фактично – це стислі тези кращої фільмографії України. Прізвища двох кінорежисерів – Лопатинського та Тягна – були окрасою режисерських кадрів "Березолю". У всіх фільмах, які перераховані у "кримінальному" списку, знімалися кращі актори Курбасівської школи» [268, с. 293].

Т. Огнєва посилається і на досить суперечливі оцінки кінематографічного процесу, що були заявлені в роботі О. Полторацького «Етюди до історії кіна» (1930), котрий – як і більшість футуристів – позитивно поставився до ідеї «соціального замовлення» та гостро критикував усе, що цю ідею спростовувало, зокрема, «буржуазну основу психологічно-реалістичної» орієнтації діячів кіно. На противагу «психологічно-реалістичним» фільмам, Полторацький активно популяризує «монументальний» – термін запозичений у В. Маяковського – або «соціальний» кінематограф, зразком якого, на його думку, є фільми О. Довженка «Арсенал» і «Земля» : «Ми ладні назвати його фільми соціальними…обидва фільми – позаестетичного походження : “Арсенал” – з відповідних істпартівських архівів, “Земля” – з наказів Наркомзема та з комуністичних проблем» [301, с. 74].

У контексті питань, які розглядаються, на нашу думку, необхідно зробити такі зауваження. Так, український естетик В. Панченко, аналізуючи означений нами період, підкреслює, що «розглядаючи специфіку розвитку мистецтва й художнього методу, слід наголосити на умовах, що склалися саме в Росії. Адже період 1917–1921 рр. в Україні, Грузії чи, наприклад, у Вірменії потребує окремого аналізу, оскільки він не тотожний соціально-політичній ситуації в Росії» [286, с. 295].

З цим твердженням можна погодитися лише частково. В. Панченко справедливо виокремлює 1917–1921 роки як такі, що відбивають саме російську соціально-політичну ситуацію, оскільки Україна опинилася «на революційних рейках» дещо пізніше Росії. Стосовно України як такої, це твердження цілком слушне. Наразі, В. Панченко не фіксує увагу на тому беззаперечному факті, що протягом 20-х років минулого століття окремі художні угруповання проводили власну політику, яка могла і не співпадати з загальним історико-політичним або історико-культурним рухом.

У контексті цього підрозділу важливо підкреслити, що українські та російські футуристи активно спілкувалися від 1914 року. Частина російських

футуристів – це засвідчують спогади Д. Бурлюка – була досить щільно пов'язана з Україною, а на межі 20–30-х – судячи з тексту роботи «Панфутуризм» – опікувалися спільними теоретичними проблемами. Саме в силу цих причин, «футуристичний сектор» українського культурно-мистецького простору 1917–1921 років не був відірваний від російського.

Відштовхуючись від заявленої нами тези, розглянемо наріжні ідеї дослідження О. Полторацького «Панфутуризм», оцінюючи їх як типовий зразок літературознавчого та естетико-мистецтвознавчого обґрунтування правомочності революційних перетворень у мистецтві.

Структурно «Панфутуризм» має чіткий план і складається з висвітлення «основних проблем панфутуристичної системи», а саме : «1. Мистецтво як процес. 2. Роля мистецтва. 3. Фактура мистецтва. 4. Деструкція – конструкція» [303, с. 322].

У вступний розділ – «Загальні уваги» – Полторацький виносить ті авторські розміркування, що складають теоретико-методологічні засади його дослідження. Він порівнює теоретичний аспект з методологічним, визнає об'єктивність, а – подекуди – і доцільність зв'язку «марксизм – панфутуризм» і розглядає специфіку співвідношення «мистецтво – ідеологія», обґрунтовуючи низку досить плідних ідей. Теоретик, зокрема, пише : «Перша принципова одміна між марксизмом і панфутуризмом полягає в обсязі обох теорій. Марксизм – це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології» [303, с. 321]. На жаль, поза текстом залишається як пояснення того, скільки може бути ідеологій, так і інтерпретація поняття «система» чи «система універсальна», що обмежувало уяву тогочасного читача про сутність марксизму. Хоча – з посиланням на позицію М. Семенка – автор «Панфутуризму» заявляє про існування «ідеології більшовицької, реформистської, народницької, анархістської і т. д.» [303, с. 350], він, водночас, уникає представлення власного розуміння понять «світогляд», «ідеологія», «методологія», «філософія», «світовідношення». Ставши на

подібний шлях, означені теоретичні конструкції футуристів виявляються побудованими на досить хитких засадах.

Теоретично насиченим О. Полторацький намагається зробити перший розділ своєї роботи – «Мистецтво як процес», – матеріал якого трансформовано в наступний зміст «Панфутуризму». Концептуалізуючи проблеми, підняті Полторацьким, слід, передусім, сконцентрувати увагу на питаннях щодо походження мистецтва. Ці питання, хоча і строкато, не тільки представлені автором «Панфутуризму», а й виступають вихідними тезами всього дослідження. Як виявляється, в дослідницькому просторі тогочасного українського мистецтвознавства проблема походження та сутності мистецтва цікавила низку теоретиків, яким і опанував Полторацький. Саме прийом дискусії дозволив йому достатньо чітко висловити власну позицію стосовно «двох ворожих теорій, з яких кожна вважає себе за єдино-марксистську» [303, с. 323]. Перш, ніж розглядати та оцінювати точку зору О. Полторацького, слід наголосити на дещо неадекватному вживанні ним поняття «ворожі», оскільки мова йде про дві «протилежні» чи «антиподні» теорії, що заперечують одна одну. Зрештою, переконаний автор «Панфутуризму», обидві теорії опікуються спільним колом питань.

Першу «ворожу» – за визначенням Полторацького – теорію мистецтва представляв завідувач кафедри української літератури Харківського інституту Народної Освіти, професор В. Коряк, який вважав, «що мистецтво є людська вдача, поринання людини до красивого, але що це красиве в різні епохи для людини буває неодмінним» [303, с. 323]. У роздумах В. Коряка важливе теоретичне навантаження має поняття «вдача», яке він вживає в значенні «натура», «характер». Відтак, мистецтво, на його думку, притаманне людській «натурі» та закладене в «характер» кожної людини : мистецтво з’являється й еволюціонує разом з нею.

Зазначимо, що О. Полторацький, передусім, сфокусував увагу на ідеї «мистецтво як вдача», котру відстоював В. Коряк. Наразі, вплив харківського

професора на тогочасні теоретичні шукання, його активна участь у численних естетико-мистецтвознавчих дискусіях були значно вагомішими, ніж це представлено в «Панфутуризмі», і відгомін «коряківських ідей» відчутний у низці тез Полторацького значно більше, ніж йому б цього хотілося. Ще в 1923 році – за шість років до оприлюднення «Панфутуризму» – в статті «Українська література перед VII Жовтнем» В. Коряк робив спроби «обіграти» феномен «класової свідомості» в контексті природи мистецтва. Він гостро критикував тих теоретиків (Ю. Меженка, В. Гадзінського – С. Х.), які намагалися відстоювати самоцінність мистецтва. На думку В. Коряка, для означених авторів «…головним є не класова свідомість у мистецтві, а саме мистецтво, як певна, так би сказати, філософська “річ у собі”». Мистецтво, мовляв, «незалежне від будь-якої класової свідомості». Не погоджується В. Коряк і з абсолютизацією чинників художньої форми, що простежувалася в позиції його опонентів. І він сам, і – пізніше – Полторацький наголошували на «всеохоплюючому» значенні змісту, а це – врешті решт – так само руйнувало художній твір, як і абсолютизація форми, адже загальновідомо, що справжній мистецький витвір є органічною єдністю змісту і форми [178, с. 198–199].

Позиція О. Полторацького, котрий у роботі «Панфутуризм» намагається відстоювати протилежну точку зору, що спростовувала б теоретичні роздуми В. Коряка, представлена вкрай сумбурно і не стільки об’єктивно аналізує мистецькі процеси, скільки опонує Коряку та його прибічнику літературознавцю С. Щупаку. Критичний запал самого Полторацького досягає такої сили, що він, намагаючись образити своїх опонентів, навіть вживає стосовно них ущіплеве звернення «Щупакоряк» [303, с. 326]. Зрештою, це мало чим допомагає йому, оскільки молодий теоретик так і не концептуалізував власну позицію, розчинивши її поміж ідеями Г. Спенсера, К. Бюхера, В. Плєханова, і не змігши збагнути творчо-пошуковий характер констант «надлишкова енергія», «енергія», «гра», «тренінг», «корисне», «естетичне», «досвід», які зіграли – кожна окремо й усі сукупно – важливу роль у походженні мистецтва. Прорахунки

О. Полторацького очевидні не лише в процесі осмислення проблеми походження мистецтва, а й при виокремленні інших естетико-мистецтвознавчих питань, оскільки теоретик неодноразово в своїх статтях іронічно ставився до ролі змісту та форми в мистецтві та, по суті, оминав увагою ту роль образу, яку цей структурний елемент художнього твору відігравав у реалістичному мистецтві.

Вочевидь, О. Полторацький, працюючи над «Панфутуризмом», повинен був не тільки обґрунтувати естетико-мистецтвознавчу позицію футуристів, співвіднести її з тими офіційними настановами, які йшли від керівництва країни, а й враховувати професійний рівень осмислення проблеми художньої творчості, взагалі, і мистецтва – продукта цієї творчості, – зокрема. В цій непростій ситуації молодий український теоретик обирає, на нашу думку, єдино вірний шлях, а саме : він розширює джерелознавчу базу як за рахунок тих дослідників, які не залучені до дискусії поточного періоду, так і тих, чия позиція формується одночасно з теоретичними пошуками футуристів. У поле зору Полторацького потрапляють роздуми Ж.-Ж. Руссо, К. Бюхера, Г. Плєханова, А. Веселовського, Л. Толстого, В. Перетця, І. Бабеля, О. Потебні, В. Шкловського, Л. Аксельрода-Ортодокса, а також низка творів, що «супроводжували» революційні події у Франції та Росії («Марсельєза», «93-рік» – роман В. Гюго, «Скарамуш» – фільм 1925 року, «12» – поема О. Блока та ін.).

Слід зазначити, що на окремих сторінках свого дослідження Полторацький – дещо гарячково – «хапається» за проблеми, кожна з яких вимагає самостійного теоретичного аналізу. Намагаючись якомога повніше представити власну позицію, теоретик – подекуди – «формує» дослідницький простір за рахунок кількості піднятих питань, а не якості їх осмислення. В окремих же випадках Полторацький представляє та відстоює власну позицію досить чітко й обґрунтовано. Так, він виявився послідовним захисником утилітарного погляду на мистецтво, прихильники якого абсолютизують значення практично-корисного фактору і щодо процесу походження мистецтва, і щодо його ролі в житті суспільства. Наголос на перевазі утилітарного над естетичним дозволяє йому

залучити до процесу «побудови» власної концепції проблему краси, утвердження чи демонстрація якої – теоретик це констатує – є метою мистецтва. На жаль, він не називає жодного прізвища з числа тих теоретиків, які, на його думку, дотримувалися подібного погляду. Хибність загальної спрямованості роздумів автора «Панфутуризму» підкреслюється його розумінням феномену «краса». Систематизуючи ті аспекти сутності краси, які виокремлені Полторацьким, стає зрозумілим, що це принципово важливе естетичне поняття інтерпретується ідеологом футуризму вкрай однобічно. Він, вочевидь, не знає історії естетики, в логіці «руху» якої «краса» розглядається в якості одного з етапів у процесі становлення «прекрасного» – наріжної естетичної категорії. Полторацький намагається визначити красу через співставлення з «ідеальним» : «Що саме називають “красивим”? Красиве є завжди *ідеальне*. Але ідеальне в розумінні відносному» [303, с. 332]. Відносність ідеального робить «відносною» і красу, в поясненні якої в аргументах Полторацького відчутний «присмак» ідей М. Чернишевського, хоча це прізвище в роботі «Панфутуризм» і не зустрічається : «Тонкі ноги в місті вважають за ідеал витонченості жінки, а в Тульській губернії, де жінка насамперед робітник, вважають за красиве грубі ноги…»; «підфарбовані губи», на думку теоретика, «стимулюють в чоловікові зоологічні переживання», що ж до Венери Мілоської, то оцінка цього шедевра грецької скульптури нехай залишиться на совісті автора “Панфутуризму”» [303, с. 332–333].

Слід підкреслити, що загальний пафос розміркувань О. Полторацького спрямований не лише на «руйнування» краси, а й на підтримку тих процесів у сучасному йому мистецтві, що свідомо «насаджуються», сприяючи «ухилу до повної дезестетизації». В означеному контексті не може залишитися поза увагою сучасного дослідника ставлення Полторацького до робіт Олександра Родченка (1891–1956), котрий в рік написання «Панфутуризму» (1929) вже був визнаним графіком, скульптором, художником театру та кіно, одним із засновників конструктивізму й – до того ж – визнаним фотографом. Полторацький – і це

позитивний аспект його наукової позиції – дозволяє собі критикувати таку знану на той час особистість, присвятивши частину теоретичного матеріалу розгляду естетико-художніх тенденцій у фотографії, і звинувативши роботи Родченка в «деяких ознаках…естетиничання». Своєрідний «похід» теоретика футуризму проти естетики виглядає сьогодні вкрай недолугим, а критика Родченка безпідставною. Відтак, і підтримка статті Кушнера, котрий на сторінках журналу «Новий Леф» відстоює думку щодо необхідності «виправити» «естетичний ухил», «скерувавши її засоби (мова йде про фотографію – С. Х.) на виявлення, наприклад, конструктивних елементів будівель і т. д.», дещо необґрунтованою. [303, с. 342]. Слід зазначити, що з точки зору сучасного розуміння мистецтва та специфіки його естетичної природи однобічність, а – подекуди – і відверта спрощенність окремих теоретичних підходів і узагальнень, яку демонструє ідеолог футуризму, просто вражає!

На думку Полторацького, мистецтво не тільки не є «вдачею» людини, а і – виконавши конкретну функцію на певному історичному етапі – може припинити своє існування «в безкласовому соціалістичному суспільстві». Теоретик навіть запитує : «…а чи не зіллється мистецтво-прикраса-пізнання з тренінгом та вмілістю, що були в первісно-комуністичному суспільстві…» [303, с. 326]? Зрештою, при всій наївності висловлених тверджень, одна з думок Полторацького проводиться ним достатньо послідовно : він не визнає ані естетичної специфіки мистецтва, ані його ролі у формуванні людської чуттєвості.

Розділ «Роля мистецтва» – третій у роботі «Панфутуризм» – містить невеличкий спеціальний підрозділ – «Назадництво емоційного впливу», – який має на меті беззастережно засудити навіть натяк на значення «позаінтелектуального» світу людини, котра повинна формувати себе в площині, так би мовити, усвідомленого раціоналізму. Означений підрозділ О. Полторацький завершує такою тезою : «Мистецтво впливає на назадницькі,

регресивні сторони людської психіки, і через те самий факт його існування відтягує процес перемоги раціонального в людській психіці» [303, с. 340].

Більше того, такі важливі чинники мистецтва, як естетичність, чуттєвість, емпатійність, змістовність підмінюються Полторацьким абсолютизацією властивої йому (мистецтву – С. Х.) ідеологічної функції. При цьому, цілком реально «ідеологічна» функція – в інтерпретації футуристів – ототожнюється з сутністю мистецтва. Оскільки автор «Панфутуризму», як ми вже підкреслювали, постійно звертається до публікацій М. Семенка, оприлюднених у футуристичному альманасі «Семафор у майбутнє», то логічно припустити, що його точка зору поділялася й іншими прихильниками футуризму.

Підсумовуючи матеріал цього підрозділу, необхідно зауважити, що О. Полторацький як теоретик українського футуризму виконав досить складну та важливу – в тих соціально-політичних і соціально-культурних умовах – дослідницьку роботу та спробував окреслити теоретичні засади футуристичного мистецтва. Робота «Панфутуризм» переконує, що теоретична позиція українських футуристів – значною мірою – співпадала чи віддзеркалювала процеси, властиві радянській культурі в період, що передував 1934 року – року затвердження та прийняття засадничих принципів «соціалістичного реалізму». Досвід сучасного осмислення «за» і «проти» мистецтва «соціалістичного реалізму» слід оцінити як принципово важливий, адже формування українського мистецтва – потужного чинника національної культури – вимагає осмислення тих процесів, які, закладаючись на межі XIX–XX століття, відбиваються та впливають, передусім, на тематичну, політико-ідеологічну та персоналізовану спрямованість сучасних художніх пошуків. Репресії, яким було піддано переважну більшість представників українського футуристичного руху починаючи від 1934 року, обірвали як їх творчу роботу, так і подальше теоретичне опрацювання естетико-мистецтвознавчих експериментів цілого покоління митців.

4. 3 Футуристична складова у творчій спадщині Ґео (Георгія) Шкурупія

На нашу думку, історія та теорія українського футуризму не буде цілісно й об’єктивно реконструйована поза персоналізованим відтворенням життя та творчості якомога більшої частини учасників цього літературного-художнього руху. Можна погодитися з позицією тих науковців, які, досліджуючи феномен футуризму в українському культурному просторі першої половини минулого століття, визнають, що найпотужнішу роль у його становленні відіграв Михайль Семенко. Повністю поділяючи цю позицію, ми все ж вважаємо, що ціла низка тогочасних письменників, поетів і теоретиків мистецтва не були лише тлом, на якому яскравіше вирізнявся талант засновника футуристичного руху. Як відомо, навколо будь-якого нового літературного чи художнього утворення завжди «обертаються» митці різного ґатунку, серед яких – поряд з істинними творцями – перебуває чимало випадкових постатей. Українська футуристична спільнота не стала винятком із цього правила, внаслідок чого надзвичайно важливо, так би мовити, відділити зерна від плевелів, віддавши належне тим, хто реально вплинув на становлення та розвиток українського футуризму і сприяв його самобутності та самоцінності. В означеному контексті прозаїк і поет Ґео Шкурупій заслуговує на особливу увагу.

Народившись у місті Бендери в родині залізничника і вчительки, Ґео (Георгій) Шкурупій (1903–1937) – після закінчення гімназії – тривалий час визначався з майбутньою професією, протягом року навчаючись на медичному факультеті Київського університету, пізніше – в дипломатичній школі, паралельно освоюючи основи журналістики. В сімнадцять років дебютував – як прозаїк – у літературно-мистецькому альманасі «Гроно». Опублікувавши на його сторінках твори «Ми» та «В час великих страждань», молодий автор приєднався до гурту українського письменництва. Наразі, паралельно з прозою Шкурупій спробував свої сили і як поет : на сторінках альманаху «Вир революції» вийшла друком добірка його поезій (1921).

Саме в період перших літературних експериментів Шкурупій захоплюється естетикою футуризму, його надзвичайно багатими можливостями щодо літературної форми та кілька років віддано співпрацює з Михайлем Семенком. У дев'ятнадцять років Г. Шкурупій оприлюднює свою першу збірку футуристичної поезії «Психетози. Вітрина третя», а в 1923 році друком виходить поетична збірка «Барабан. Вітрина друга». Цими двома збірками Ґео Шкурупій заявив про себе як про поета-футуриста, «відпрацювавши» чимало деталей і в тексті, і в оформленні видання, які б підкреслювали незвичність, нетрадиційність цих книжок. На цей аспект позиції молодого поета цілком слушно звертає увагу О. Ільницький, який, зокрема, пише : «Будучи свідомо "зробленою", ця книга ("Психетози. Вітрина третя" – С. Х.) була софістикованим сплавом поезії з графічним оформленням – тобто типовою маніфестацією футуристичного руху» [149, с. 298]. О. Ільницький певним чином деталізує зміст вживаного ним визначення «типова маніфестація футуристичного руху», яка, на його думку, складається з такого : 1. Обкладинка книги, що відразу впадала в око; 2. «Вкраплення» латинського шрифту; 3. Макет на двадцять три вірша, друкований без великих літер і знаків пунктуації, з назвами, поданими великими блоками літер, які «не вписувалися» в розмір рядка, та ін.. На нашу думку, детальне відтворення О. Ільницьким «зовнішнього вигляду» першої футуристичної поетичної збірки Г. Шкурупія не випадкове, а є одним із прикладів, що підкреслює цілком раціональні «типографічні досвіди» всіх футуристів, починаючи від італійця Марінетті, росіянина Каменського і закінчуючи Шкурупієм.

Перші спроби щодо принципово нового оформлення футуристичних видань протягом 1912–1915 років зробили, як відомо, італійські футуристи Ф. Т. Марінетті та Ф. Канджулло в процесі оприлюднення маніфестів «Слова на свободі». Схожа тенденція простежується і в росіян. Так, у 1914 році друком вийшла поема одного з «батьків російського футуризму» Василя Каменського «Танго з коровами», обкладинка якої була зроблена з квітчастої шпалери та

поділена навпіл : одну половину займало прізвище автора поеми (Василь Каменський) та прізвища авторів малюнків (Влад і Давид Бурлюки), а другу – мішанина з літер різного розміру, підібраних за геометризованим принципом. Крізь цю мішанину – врешті решт – можна було «прочитати» і назву поеми, і прізвища автора та художників, і навіть – 1 р. 10 коп. – ціну видання [159].

Дослідник історії російського футуризму Ю. Молок зазначає : «Для російських футуристів “Слово як таке” або “Літера як така”, – не тільки назви поетичних декларацій і маніфестів. Порубані слова, півслова, окремі літери входили в їх віршовану мову, яку вони намагалися за будь-яку ціну розкріпачити і вивести за межі книжності» [260, с. 3].

Принципове значення здійснення «революції» на теренах як граматики, так і традицій книжкової графіки визнавали не лише поети-футуристи, а і представники інших видів мистецтва, котрі долучилися до експериментів російського авангарду. Так, засновник супрематизму Казимир Малевич (1878–1935) у листі до М. Матюшина (червень 1916) писав : «Літери були знаками задля утворення слів….ми вириваємо літеру з рядка, із одного спрямування і надаємо їй можливість вільного руху» [247, с. 191]. Ю. Молок, хоча і дещо іронічно ставиться до тих зусиль, які і футуристи, і супрематисти докладали заради оригінального оформлення власних поетичних збірників або рекламних проспектів художніх виставок, все ж змушений визнати, що «на цих шляхах, прямо протилежних законам книги і нормам читання» – від видання до видання – «народжувалася нова книжкова естетика».

Досвід аналізу перших зразків поетичних збірників українських футуристів – не лише Шкурупія, а і Семенка, – свідчить, що автори обкладинок «рухалися» в напрямку, прокладеному італо-російськими колегами, оскільки за часом вони випереджали українські видання. Зрозуміло, що футуристи – не дивлячись на їх національну приналежність – намагалися привернути до себе увагу, епатувати читача, кинути виклик традиції. Водночас, таке – алогічне – оформлення власних творів, переслідувало й іншу мету, а саме : «збити» читача з канонічного

мислення, запропонувати йому розширити кордони особистісної уяви та фантазії, спонукати до співтворчості.

В контексті зазначеного на особливий коментар заслуговує позиція видавництва «Смолоскип», представники якого, працюючи над «Вибраними творами» (2010) Михайля Семенка, виокремили спеціальний розділ «Візіопоезія». Сенс такого рішення, на нашу думку, полягає в представленні читачеві семенківських «поезомалюнків» – «Коблепоема за океан» (1921) та «Моя мозаїка» (1922).

Оскільки в попередніх розділах дисертаційного дослідження ми вже залучали до аналізу футуристичної естетики факти ставлення сучасних науковців до «Коблепоеми за океан», то, розглядаючи спроби реформування книжкової графіки, додамо таке : упорядники «Вибраних творів» Семенка представили 17 «карток» (термін М. Семенка – С. Х.), які «не доносять до читача» зміст цих експериментальних поем, а і є їх змістом! При цьому, головне навантаження несуть на собі саме елементи графічного оформлення, виступаючи – водночас – засобом представлення змісту твору. Слід визнати, що практика «поезомалюнків», можливо, і не до кінця усвідомлено самими футуристами, змінювала наголоси : головну роль починають виконувати засоби представлення змісту, а не сам зміст поетичного твору.

На нашу думку, процес «підміни» змісту твору засобом його «представлення» особливо переконливо ілюструє «Картка № 1», де подані країни – «Америка, Австралія, Революція, Африка, Євразія, Океанія», об’єднані ключовим словом «революція», – означені «Південь, Північ, Захід, Схід», є гасло «Пролетарі усіх країн, єднайтеся», прізвище автора та звернення до аудиторії : «Всім – Всім – Всім», а також «Картка № 8», на якій – у вертикально набраному слові «МАШИНА» кожна літера співвідноситься з певним, передусім, політичним, – «Хай живе червоний океан!», динамічним – «ШТУРМ» – чи географічним означенням – «Чикаго та АНГліяпОНІЯ», – в якому перехрещені великі та малі літери.

Слід наголосити, що прискіплива увага до зовнішнього вигляду «поезомалюнків» Семенка чи поетичної збірки Г. Шкурупія «Психетози. Вітрина третя» [454] не повинна сприйматися як «чисто» формальний аспект. Адже і О. Ільницький, і Ю. Молок мають рацію, фіксуючи на ньому увагу : подібно до тих, хто вважав, що театр починається з вішалки, футуристи були переконані, що занурення в світ їх творів розпочинається з першого дотику до їх творіння. Водночас, було б серйозною помилкою вважати, що «Психетози. Вітрина третя» це лише привід замислитися над долею книжкової графіки. Поетичні надбання, зафіксовані Г. Шкурупієм на сторінках його першої спроби «працювати» в просторі футуристичної естетико-художньої виразності, потребують не просто уваги, а і визнання того, що, не дивлячись на вік їх автора, вони мають ознаки індивідуального світобачення, а – подекуди – і риси самобутності. Молодий поет достатньо серйозно поставився до футуризму як до нової форми «віршобудування» і, принаймні, в 1922 році Ґео Шкурупій атрибутує себе саме як футурист.

Як і всі перші видання українських поетів-футуристів, «Психетози. Вітрина третя» були піддані гострій критиці. Наразі, ця критика несла в собі ідеї, до яких також слід поставитися критично. В контексті означеного, доцільно, на нашу думку, скористатися прийомом «критика критики».

Слід зазначити, що представники «кількох хвиль» критики – М. Йогансен, В. Роленко, Л. Старинкевич, І. Костецький – знаходили різні привиди щодо негативної оцінки шкурупієвських поетичних експериментів. У критичних відгуках, що стосувалися перших літературних спроб поета, послідовно «відпрацьовувалась» теза про наслідувальний характер поетичних творів футуристів, загалом, і Шкурупія, зокрема. На наш погляд, це цілком слушно, адже поету – в рік видання «Психетоз» – виповнилося лише дев’ятнадцять років, і здобути скільки-небудь переконливий творчий досвід він ще не міг, як не міг і виразно представити власну особистість. Кожний молодий поет у своїх перших виданнях когось наслідує : власних вчителів, авторів, які його вразили, чи

поетичну атмосферу свого часу. В силу цього, завдання критики не стільки фіксувати «наслідувальний характер» творчості молодого автора, скільки вміти виокремити те, що є його особистісним, суто власним внеском у поезію.

Слід визнати, що для сучасного, неупередженого дослідника українського футуризму, як помилки, так і тенденційність критиків 20-х років, виступають досить рельєфно. Так, звинувачуючи Шкурупія в наслідуванні художньо-виражальних засобів і формально-технічних прийомів інших поетів, критики «нараховують» більше десятка імен, серед яких такі – об'єктивно – «не зіставимі» імена : В. Маяковський, Ф. Т. Марінетті, М. Семенко, О. Апухтін, Ш. Бодлер, А. Андрєєв, О. Олесь та ін. Навряд чи хтось зміг побачити бодай якийсь промінь «поетичного світла», якби у власному, невеликому за обсягом поетичному збірнику, наслідував усіх цих поетів!

Непереконливою є і позиція тогочасної критики щодо спроб «скерувати» шлях молодого поета у вирі протиріч між естетико-художніми, соціально-політичними чи ідеологічними вимогами. В цьому контексті «постраждалою стороною» виявився – практично – весь футуристичний рух, адже переважна більшість і української, і російської літературної критики не спромоглася побачити те принципово нове в мистецькій практиці, що несли з собою футуристи. Критики зводили все до рівня глузування, особистісних образ та, по суті, цькування молодих експериментаторів.

Слід визнати, що були і приклади визнання критиками складності їх (критиків – С. Х.) морально-психологічної позиції стосовно оцінки «поетів, що належать лівим течіям». У рецензії «Ґео Шкурупій. Для друзів-поетів сучасників вічности», оприлюдненій у 1929 році, відомий тогочасний літературний критик Ліза (Єлизавета) Старинкевич (1890–1966) підкреслювала таке : «Стосунки між поетом і критиком, зокрема в тому разі, коли поет належить до лівих течій, завжди лишаються доволі складними : консервативне доктринерство сумлінної, але близькозорої критики викликає погордливе презирство «вільного генія» [369, с. 186]. На нашу думку, необхідно віддати належне Л. Старинкевич, яка,

оцінюючи ситуацію, що формувалася в українському літературному середовищі середини 20-х років, намагається тримати певний паритет між поетами та критиками, визнаючи, з одного боку, «сумлінну, але близькозору критику», а з іншого – «образливих “enfants terrible” нашої поезії» [369, с. 186].

Використовуючи запропонований нами прийом «критика критики», аналіз критичного ставлення до поетичних експериментів Г. Шкурупія не можна обмежити лише тими претензіями, що висували поету його сучасники. Певної уваги заслуговує і позиція тих опонентів поета, котрі мали змогу аналізувати його творчу спадщину в цілому. Оскільки Г. Шкурупій був репресований, його твори вилучались із радянського культурного простору, і можливість їх цілісного сприймання та оцінки на кілька десятиліть стає привілеєм літературознавців-емігрантів. У середовищі українських емігрантів, які жили та працювали на теренах Німеччини, різко критичні закиди поезія як Г. Шкурупія, так і футуристів у цілому, отримала з боку Ігоря Костецького (1913–1983) – письменника, драматурга, перекладача, літературного критика, котрий стояв у витоків формування МУРу – Мистецького українського руху, що досить активно функціонував до 1948 року.

Опинившись у роки другої світової війни на окупованій німцями території, І. Костецький був вивезений на примусові роботи до Німеччини, де згодом посів помітне місце в середовищі як української (емігрантської), так і європейської художньої інтелігенції. Критичний пафос І. Костецького спрямований, передусім, на мовну проблему в українській літературі 20-х років, яку він аналізує, спираючись на широкий літературний контекст. С. Павличко, оцінюючи точку зору І. Костецького, зазначає, що, на думку теоретика, в означений період «розпочалося руйнування старої літературної мови й появилася “не сковородинська” і “не шевченківська”, а “остаточно українська мова”». При цьому, І. Костецький, на думку С. Павличко, надає важливого значення «деструктивній праці» Семенка, Шкурупія, аспанфутуристам : «Штучно плекану цнотливість мови вони розхитали до основ, розбили і

зневажили її активні складові частини, не вагалися включати в її виразові спромоги жаргон, вуличне, брутальне, блюзнірче, таке, від чого мліли спільним запомороком і просвітяни, і неокласики…» [279, с. 375]. Слід визнати, що позиція І. Костецького дещо суперечлива : з одного боку, він начеб-то звинувачує футуристів, які «розхитують» «плекану цнотливість мови», а з іншого, визнає «штучність» того стану, в якому українська літературна мова знаходиться в 20-ті роки минулого століття. Критик має на увазі саме літературну мову, оскільки він, як відомо, був пристрасним борцем із народницькими ідеями й осуджував «селянську культуру», важливим чинником якої є відтворення «народно-побутової» мови.

Було б помилкою вважати, що в «зіпсуванні мови» винні лише названі ним футуристи, адже І. Костецький, по суті, не поділяє і позиції П. Тичини, М. Бажана та В. Свідзінського, котрі, за висловом С. Павличко, «засвідчили існування багатозначної й “багато центрової” культури» [279, с. 375]. Критика Костецьким як футуристів, у переліку котрих присутнє і прізвище Шкурупія, так і представників інших літературних угруповань, здійснюється ним у такий спосіб, який викликає «зустрічну критику» : наприкінці ХХ століття С. Павличко цілком справедливо звинувачує Костецького в «радикальному, часом вульгарному способі» ведення полеміки. Слід констатувати, що прикладів «критики критики» в сучасному українському літературознавстві можна виявити чимало, а це – своєю чергою – підтверджує актуальність дослідження авангардного руху.

Враховуючи скільки прикрого довелося пережити Шкурупію в процесі становлення його поетичного таланту, цілком закономірно перед сучасними дослідниками українського футуризму постають – хоча в чомусь і риторичні, – але правомірні запитання : «Що привабило у футуризмі Ґео Шкурупія і що особисто він вніс у розвиток футуристичної естетики?»

На наше глибоке переконання, Шкурупія, передусім, привабила особистість і творча спрямованість М. Семенка, котрий протягом усіх років існування

українського футуристичного руху залишався його визнаним лідером. Від 1913 до 1922 року – року, коли Шкурупій приєднався до футуристів, – Семенко вже був автором поетичної збірки «Prelude», попрацював із видатним російським поетом Валерієм Брюсовим (1873–1924) на сторінках редагованого ним «Литературно-художественного альманаха» і цілком свідомо перейшов на позиції футуристичної естетики, збагнувши її потенціал. Підтвердженням такої логіки руху М. Семенка послуговують оприлюднені ним у 1914 році поетичні збірники «Дерзання» та «Кверо-футуризм». Якщо поняття «дерзання» може мати різне тлумачення і – формально – не дотичне лише до футуризму, то «кверо-футуризм» вже був безпосереднім свідченням «авторського» характеру нового руху, що – термінологічно, завдяки приставці «кверо» – не співпадав ані з італійським, ані з російським тлумаченням футуризму. Від 1918 року М. Семенко розпочав організаційно оформлювати футуризм у вигляді низки літературних об'єднань. Отже, в 1922 році Шкурупій приєднався вже до досить помітної та впливової – в певних літературних колах – спільноти.

Слід зазначити, що чимало авторських шукань молодого Шкурупія співпадали з творчою програмою Семенка. Так, Ґео вже в перших своїх літературних експериментах заперечував «поетичний» ліризм. Творчі поривання Шкурупія співпадають з бажанням Семенка підкреслити власне «Я». Завдяки віршам на зразок «Автопортрет» обидва поети виокремили та зафіксували індивідуалізовану модель митця нового часу. Очевидно, що Шкурупія приваблювала така ознака поетичної форми, як «ритм». Він – як і більшість футуристів – захоплювався ідеєю словотворення. В цьому аспекті його експерименти перегукуються із зразками поетичного новаторства В. Хлєбнікова. Показовим є фрагмент вірша Ґео Шкурупія «Автопортрет» із збірника «Психетози. Вітрина третя» [454, с. 11], який написаний латиною з «розщепленими» назвами як континентів, так і прізвища автора :

evropA frik
siA
merik AvstraliA

geo O ge ego
Geo Wkurupij
A V T O P O R T R E T

Специфіку мотивів і стимулів творчості не лише М. Семенка, а й інших футуристів, серед яких доречно назвати і прізвище Г. Шкурупія, надзвичайно точно фіксує А. Біла : «Деструкція старих віршованих форм, експериментування з лексикою, фонікою, збагачення літератури "забороненими" або недорозвиненими темами і, відповідно, розширення тематичних обріїв лірики, реструктуризація ліричного "я", – всі ці, достоту революційні, явища в українській ліриці відбувалися, на думку М. Семенка, ще в межах старих законів мистецтва…» [28, с. 14–15].

Хоча українська футуристична поезія в період, коли до неї приєднався Г. Шкурупій, вже опановувала «кверофутуристичні вправи», проте повної революції ще не відбулося. Г. Шкурупій – і це одна з важливих ознак його поетичної манери – долучається до семенківського процесу пошуку, до його бажання не лише остаточно визначитися з творчою природою футуризму, з естетико-художніми засадами його поезії, а і переконати своїх прибічників у вірності обраного шляху. Принагідно, необхідно зазначити, що цей шлях уявлявся Семенку, скоріше, метафорично, ніж теоретично.

На думку А. Білої, яку ми повністю поділяємо, «кверофутуристичні вправи не ламали основи знакової системи української лірики, тоді 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… вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою"» [28, с. 15]. В період, який ми розглядаємо, практично всі поети-футуристи, як підкреслює А. Біла, починають опікуватися проблемами «вироблення нової граматики, метамови революційного мистецтва, і цю проблему М. Семенко розв'язує шляхом звернення до теорії симультанності» [28, с. 15].

Оскільки спроби скористатися – як тоді здавалося футуристам – реальним потенціалом симультанності приваблювало багатьох поетів, доцільно, на наше глибоке переконання, проаналізувати цю – вкрай суперечливу – теорію. Поняття «симультанність» – від французького simultane – одночасно, як відомо, сформувалося за часів становлення середньовічного європейського театру і – значною мірою – відбивало принцип фронтальної побудови декорацій. До простіру інших видів мистецтва воно потрапляє на початку ХХ століття завдяки теоретичним публікаціям французького поета і літературознавця Анрі-Мартен Барзюна (1860–1943), котрий на початку 10-х років минулого століття – окрім віршів – оприлюднює роботи «Ера драми» та «Голоси, ритми та симультанний спів», на сторінках яких представляє «симультанність» – новий принцип «побудови» синтезованої поезії, в якій літературознавець «намагається знайти тісний взаємозв'язок між поліритмічною симфонією та віршем. Послідовним принципам ліричної поезії він протиставляє ідею широти і паралельності» [103, с. 147]. На думку провідних дадаїстів, до спільноти котрих на початку ХХ століття приєднався А.-М. Барзюн, «його намагання комплексно втілити цю техніку (за допомогою універсальної драми) провалилися, адже він настільки переоцінив її цінність, що надав їй нове, ідеологічне значення, тим самим обмеживши її значення межами однієї школи» [103, с. 147].

На нашу думку, доцільно підкреслити, що теоретичні роздуми Барзюна були активно підтримани Г. Аполлінером, який «спробував створити новий вид візуального вірша», сутністю якого повинна була бути «недостатня систематичність та вимучена фантазія» [103, с. 147]. Виконати ці, вкрай дивні творчі завдання, Аполлінеру повинна була допомогти книжкова графіка, що разом із звуками голоса самого поета, надавала б «симультанності» естетико-художньої довершеності : «Він (Г. Аполлінер – С. Х.) типографські виділяє центральні картини і створює, таким чином, можливість читати вірш водночас зі всіх боків», а використання голосу, на переконання прихильників «симультанності», створюватиме «звукове напруження» [103, с. 147].

Деякі уявлення щодо позиції А.-М. Барзюна (його прізвище подається в помилковій транскрипції Барзен – С. Х.) дає стаття російського літературознавця О. Гальцової «Французький вектор авангарду» [78], котра, зокрема, зазначає, що, на думку французького дадаїста, «симультанність» доносить «авторський» характер поезії, так би мовити, голос поета, в той час як папір, чорнила чи олівець, фіксуючи слова, вбивають душу і слів, і поета.

Будучи прихильником ідеї синтезу мистецтв, яку сповідували й українські футуристи, Барзюн розширював феномен синтезу до поліфонії, мріючи створювати «симультанні – поліфонічні – вірші». Розглядаючи власні ідеї на загальнолюдському рівні, Барзюн сподівався «підкорити» таку смислову структуру, як «універсальна драма», що повинна «звучати» завдяки «поліфонії голосів». Усі ці, на наш погляд, штучні конструкції були прихильно сприйняті, передусім, італійськими футуристами, які вважали, що «симультанність» – в якості одночасності – це не лише художній прийом, а і стиль життя. Не дивлячись на непереконливе теоретичне обґрунтування, ідея «симультанності» – певним чином – об’єднала футуристів і дадаїстів, які вели в перші десятиліття ХХ століття жорстку полеміку щодо особливих прав кожного з напрямів у логіці становлення європейського авангардного руху.

Якщо для більшості авангардистів «симультанність» була, скоріше, теоретичною тезою, приводом для роздумів, оскільки безпосередніх шляхів втілення її в творчий процес Барзюн не пропонує, то футуристи та дадаїсти – на свій розсуд – все ж спробували «оперувати» творчим потенціалом «симультанності» : вони проводили експерименти, протягом яких кількома поетами синхронно читалися різні тексти, через процес «змішування» яких повинна була «народитися» якась нова тема.

Як зазначає Хуго Балль (1886–1927) – німецький поет, драматург, один із ідеологів авангардизму, ініціатор відкриття кабаре «Вольтер» – організаційного центру європейських дадаїстів – та автор «симультанних» творів, ідеї «симультанного оновлення поезії» були певний час настільки популярними, що

набули інтернаціонального характеру. Відтворюючи «творче життя» кабаре «Вольтер» протягом лютого – травня 1916 року, Х. Балль згадує про матеріальну підтримку щодо видання «симультанних» віршів з боку «наших друзів із Франції, Італії та Росії», а також про зібрання 30 березня, коли «були представлені всі стилі за останні двадцять років».

За словами Х. Балля, чи не найпопулярнішим твором, вперше виконаним прилюдно, була «Poeme simultan» (створена на зразок віршів Анрі Барзюна і Фернанда Дівуара)», яка «виходила із цінності голоса. Цей людський орган, – на думку Г. Балля, – уособлює собою душу, індивідуальність, блукаючу в супроводі демонічних супутників... Вірш повинен наочно демонструвати втягування, занурення людини у механічний процес» [18, с. 98]. Як приклад, відтворемо фрагмент із віршів «Облака» (1916) самого Х. Балля, котрий писав «симультанну» (звукову) поезію, наслідуючи основні теоретичні настанови А.-М. Барзюна :

«эломен эломен лефиталоминаль
вольминускайо
баумбала бунга
арикам гластула файрофим флинси
эломинускула плюплюбаш
раллалалайо» [18, с. 143].

Слід підкреслити, що серед інших авангардистських експериментів, «симультанність» протрималася доволі довго, а українські футуристи, по суті, від неї офіційно взагалі не відмовлялися, хоча згодом вона «розчинилася» серед низки інших творчо-пошукових ідей. Інтерес до «симультанності» з боку Г. Шкурупія цілком зрозумілий, оскільки його футуристична поезія культивувала феномен «нового», а теорія «симультанності» поезії до цього «нового», безперечно, належала. Водночас, не слід забувати, що – свідомо чи стихійно, – але всі футуристи торкалися широкого кола проблем, які охоплює поняття «творчість». Осмислювати ж феномен творчості можливо лише із залученням і використанням поняття «нове», що взагалі є засадничою ознакою

визначення творчості як такої : творчість починається від створення принципово нового. Саме цим і опікується Г. Шкурупій на ранніх етапах власної літературної діяльності.

Протягом 1922–1924 років Г. Шкурупій активно працює на теренах футуристичної поезії, однак пізніше – між 1924 та 1927 роками – позиція поета стає неоднозначною. Хоча – формально – він не пориває з футуристами, проте, з одного боку, припиняє свою співпрацю з футуристичними об'єднаннями, намагаючись зблизитися з поетами та прозаїками, котрі формували групу «Гарт», а з іншого, – в його творчості стають очевидними елементи неоромантичної естетики. Саме в цьому контексті літературознавці оцінюють зміст поетичної збірки Шкурупія «Жарини слів», яка виходить друком у 1925 році.

У період відходу від активної співпраці з футуристами, Г. Шкурупій виявляє інтерес до кінематографії. Оскільки в цей же час на Одеській кіностудії – окрім Шкурупія – працюють і Семенко, і Бажан, і Яновський, то, на нашу думку, говорити про «відхід» Шкурупія від футуризму слід досить обережно, принаймні, поняття «розрив», яким оперують окремі українські літературознавці, видається некоректним.

На Одеській кіностудії Г. Шкурупій працює редактором і виступає співавтором сценаріїв, які були написані протягом 1926 року, а саме : «Синій пакет» і «Спартак». На нашу думку, важливо наголосити, що обидва сценарії були реалізовані : турецьким кінорежисером та актором Ертугрулом Мухсіном-Беєм (1892–1979), який у період 20–30-х років був досить популярною постаттю як в європейському, так і в українському кінематографі. Розпочавши власну кар'єру в якості театрального актора – свою першу роль Е. Мухсін-Бей зіграв у 1909 році – майбутній режисер їде вчитися до Парижу (1911–1912), а протягом наступних п'яти років працює в театрах Німеччини й активно знімається в німих фільмах. У 1920-му році він створює в Берліні кіностудію «Стамбулфільм», а пізніше працює провідним режисером на студії «Кемальфільм». Оскільки

творчість Е. Мухсін-Бея набуває за означені роки певної популярності, він отримує запрошення до Одеської кіностудії, де живе та працює в період між 1925–1927 роками.

За часів перебування в Одесі представників футуристичного руху, Е. Мухсін-Бей зняв стрічку «Спартак», а відомий український актор і режисер Фавст Лопатинський (1899–1937) знімає «Синій пакет» – фільм присвячений громадянській війні та визначений ним як «агітмелодрама». Отже, участь Г. Шкурупія в роботі Одеської кіностудії була досить продуктивною.

Щодо оцінки періоду в житті Г. Шкурупія, що ми реконструюємо, то надзвичайно важливими, на нашу думку, є розміркування кінознавця Л. Госейка. Відтворюючи процес становлення української кінематографії в перші десятиліття минулого століття, він виокремлює 1926 рік як рік «приходу сценаристів». З точки зору Л. Госейка, саме 1926 рік став переламним у розвитку українського німого кіно, оскільки ВУФКУ (Всеукраїнське фото-кіно управління – С. Х.) почало опікуватися якістю сценаріїв і спробувало зацікавити означеною проблемою провідних українських літераторів і створити «спеціальний фонд на основі творів до – й післяреволюційної української та зарубіжної літератури – ідеологічно бездоганних і заздалегідь схвалених представниками влади [98, с. 33].

Перелік прізвищ цих літераторів Л. Госейко починає з «поета-футуриста Михайля Семенка», а далі визначена і роль цього поета – «повести за собою письменників-новаторів Юрія Яновського, Ґео Шкурупія, Олександра Копиленка, Григорія Епіка, Миколу Бажана, Саву Голованівського і Дмитра Бузька. Саме цим діячам, після надавання їм повної літературно-драматургічної свободи, слід завдячувати успіхом найпомітніших картин українського німого кіна» [98, с. 34].

Скрупульозна реконструкція Госейком історії українського німого кіно – із наголосом на 1926 році – примушує нас звернути увагу на те, що серед семи прізвищ «письменників-новаторів», принаймні, чотири – Яновський, Шкурупій,

Бажан, Бузько – тією чи іншою мірою були дотичні до футуризму. Наразі, – не з вини «письменників-новаторів» – їх участь у становленні української кінематографії виявилася недовгою. Спочатку, саме футуристи запропонували ідею консолідації тих творчих кадрів, які планували «працювати на кіномистецтво». М. Семенко стає співзасновником товариств КОРЕЛІС (Колектив режисерів, літераторів та сценаристів – С. Х.) та ВУОРРК (Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії – С. Х.). Проте, паралельно з тією продуктивною організаційною діяльністю і за участю колег Семенка в створенні сценаріїв, розгортається досить гостра полеміка щодо сутності цих сценаріїв.

Як показує Л. Госейко, логіку розвитку кінематографії – принципово нового виду мистецтва – тогочасні діячі кіно розуміли по-різному : деякі сценарії вважають занадто комерційними, інші – В. Маяковський і Ю. Яновський – наполягають на фундаментальному літературному сценарії, Григорій Епік виокремлює значення композиційного рішення та ін.. Спільнота «письменників-новаторів» поступово розпадається, і футуристи повертаються до літературної діяльності. 1927 рік стає для футуристичного руху надзвичайно важливим, оскільки М. Семенко робить спробу знову «возз'єднати» прибічників футуристичної моделі «нового мистецтва» : формується «Нова генерація», до лав якої повертається і Ґео Шкурупій.

На нашу думку, період між 1924 та 1927 роками помітно позначився на «баченні» та «розумінні» Шкурупієм як феномену мистецтва загалом, так і його (мистецтва – С. Х.) змістовно-формальних можливостей. Як ми вже зазначали, видана в 1925 році поетична збірка «Жарини слів» інтерпретується сьогодні як зразок українського неоромантизму. Таку оцінку можна прийняти, якщо уникати категоричності та підкреслити певну невизначеність самого поняття «неоромантизм» в умовах 1924–1925 років. Скоріше, слід сказати, що Шкурупій «спробував» свої можливості на шляху естетики неоромантизму, позбавляючи власні поетичні твори зайвого декларатизму та гасловості, намагаючись надати

їм рис інтимності, поетизації «незвіданих» країн і привнести в поезію елементи сповідальності. Це, безперечно, був сміливий крок, оскільки «Шкурупій-футурист», як вже зазначалося, заперечував поетичний ліризм. Водночас, саме в збірнику «Жарини слів» поет виявляє інтерес до дадаїзму. На цей аспект його творчих шукань звертає увагу О. Ільницький, який, зосереджуючись на вірші Шкурупія під назвою «Дада», співставляє «звукові експерименти» українського поета з тим, що робили в своїх поетичних творах європейські дадаїсти.

Відтак, починаючи з 1927 року творче життя Г. Шкурупія пов'язане з футуристами та позначене активною участю в осмисленні та виробленні шляхів подальшого розвитку нового мистецтва. Це підтверджує надзвичайно важливий для розуміння динаміки розвитку українського футуризму документ – маніфест «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» (1927), початкові тези якого повинні були переконати всіх і, передусім, українську літературну спільноту, що попри всі коливання та творчі шукання на «перехресній станції» все ж відбулася зустріч трьох – (мова йде про М. Семенка, Г. Шкурупія та М. Бажана – С. Х.), – що їх колії нарешті знову зійшлися на цій станції, вони ще достатньо молоді, щоб «рухати» футуризм вперед, вони відчувають, за висловом Семенка, «пульс сучасности». Наразі, всі троє розуміють, що наприкінці 20-х років не все так просто : деякі фрагменти означеного документа просякнуті смутком. Усі троє намагаються збагнути, а що «дасть нам ця зустріч. Можливо, що нас буде більше. Але зараз треба яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які постають у наших жвавих, живих і безконкурентних головах» [346, с. 315].

Вочевидь, що кожне літературно-мистецьке угруповання в своєму становленні та розвитку знає як періоди злетів, так і падінь, адже зберегти цілісність такої структури, де кожний – це творча індивідуальність із своїми мріями, амбіціями, як правило, досить високою самооцінкою чи претензією на особливі права, – вкрай важко. Український футуризм відбивав усі ті складності, що формувалися на шляху новаторських мистецьких пошуків. Сьогодні слід

віддати належне, принаймні, трьом поетам, які зробили все від них залежне, аби «українська модель футуризму» розвивалася і далі, будучи не прикладом індивідуальних уподобань, а цілісним феноменом. Певний час – після 1927 року – їм це вдавалося. Окреслюючи футуристичну складову в логіці становлення та розвитку творчих інтересів Г. Шкурупія, підкреслимо, що в 1927 році він не тільки виступає послідовним прибічником футуристів, а і посідає в їх середовищі гідне місце.

Специфіку творчо-пошукової позиції Г. Шкурупія в цей період досить ґрунтовно й об'єктивно відтворює А. Біла, котра звертає увагу на інтерес поета «щодо концепції умовності в модерному мистецтві». Нам видається доречним підкреслити, що, інтерпретуючи означену концепцію, Г. Шкурупій, по суті, ставить під сумнів об'єктивність мімезистичного принципу в мистецтві : «Чому все треба розглядати впритул, без якого-небудь маленького зсуву?» – запитує він, – і пропонує дозволити «речам» рухатися. На його думку, речі «вимагають нового поводження з собою, нової революційної етики» [31, с. 160]. Якщо узагальнити роздуми Шкурупія, то він, по-перше, намагається ввести в ужиток поняття «зсув» (поняття «умовність» є сталим в естетико-мистецтвознавчій теорії – С. Х.), а по-друге, припускає за можливе існування формально-логічної структури «умовність – зсув», яка буде функціонувати в логіці подальшого розвитку авангардизму.

Спираючись на ґрунтовне дослідження українського естетика Ю. Юхимик «Мімезис : естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005), зазначимо, що серцевиною ідеї «мімезису», котра закріпилася в європейській естетиці від часів Арістотеля, був акт «наслідування» навколишньої дійсності, яку митець – поняття «митець» в естетико-мистецтвознавчій теорії Нового часу прийшло на зміну поняттям «ремісник» і «майстер», якими «користувалася» від доби Античності до Відродження, – «пов'язував виключно з можливістю, потребою та доцільністю (чи, відповідно, їх відсутністю) художнього "подвоєння", відтворення об'єктів і явищ видимого

оточуючого світу з одночасним ігноруванням інших важливих – і не менш реально існуючих, проте не завжди настільки ж відчутно-наочних сфер буття» [464, с. 35].

Вочевидь, що в якості засадничих принципів «схоплення» сутності мистецтва поняття «умовність», яке є об'єктом теоретичного інтересу Г. Шкурупія, суперечить мімезису. Зрештою, слід визнати, що позиція Шкурупія не позбавлена теоретичної доцільності та перспективності. Якщо відштовхуватися від концепції Ю. Юхимик, яка – в своїх основних обрисах – прийнята та позитивно оцінена науковою спільнотою, то поняття «мімезис» дотичне тільки до класичного мистецтва; що ж стосується авангардизму, то на його теренах воно «працювати» не буде. Саме це і доводить Шкурупій, намагаючись ввести в широкий теоретичний ужиток «умовність – зсув» в якості засадничого принципу аналізу авангардизму.

З часом, розширення видової структури мистецтва та опанування ним (мистецтвом – С. Х.) нових засобів естетико-художньої виразності почало поступово «розмивати» жорсткі вимоги мімезису як засадничого принципу створення художнього твору. На думку низки сучасних естетиків, означений процес розпочався від доби романтизму. Авангардне ж мистецтво – незалежно від його конкретного напряму – виступило не просто опонентом «класичної моделі», а й, по суті, її «руйнівником». Шкурупій – як і всі футуристи – відмовляється від ідеї «наслідування» й намагається обґрунтувати ідею «зсуву». Збагативши дослідницький простір поняттям «зсув», Шкурупій спробував продовжити відтворювати логіку створення художнього твору в умовах зміни «розглядання впритул» на сприймання речей у процесі «зсуву», що привело його до необхідності заміни «статичності наслідування» на «динамічність» футуристичних творів.

На наш погляд, саме така інтерпретація досить строкатих теоретичних нотаток Шкурупія, створює певне підґрунтя щодо його ототожнення «революційної умовності» з «четвертим виміром» як ознакою футуристичного

мистецтва та можливістю людини існувати в цьому «четвертому вимірі». Принагідно зазначимо, що спроба зруйнувати тривимірність творів класичного мистецтва й «увійти» до нових вимірів була нав'язливою ідеєю багатьох авангардистів. Достатньо згадати засновника абстракціонізму Василя Кандинського, котрий проголошував «білий колір» п'ятим виміром, існувати в якому здатне нібито лише мистецтво абстракціонізму.

Наголошуючи на важливості ідеї трансформації теорії «умовності мистецтва», ми намагаємося виокремити естетико-мистецтвознавчі напрацювання, пов'язані з іменем Шкурупія, хоча розуміємо, що – певним чином – він був долучений і до інших пошукових ідей, серед яких А. Біла виокремлює «екзотизм», «самопародіювання», «інтертекстуальну гру», «просторову революцію» в авангардному мистецтві та ін. [31, с. 160–163].

Теоретичні розвідки Г. Шкурупія, що, як правило, були відповіддю на ті творчі завдання, що поставали перед ним як поетом-футуристом, не оминали і його пошуків на теренах літературної прози : від 1925 року Шкурупій виступає як прозаїк, привернувши до себе увагу книжкою оповідань «Переможець дракона». В наступні роки Шкурупій друкує низку різних за жанром прозаїчних творів – «Штаб смерті», «Січневе повстання», «Двері в день», «Страшна мить», «Зруйнований полон» та ін., – що викликають неабиякий інтерес і читачів, і критиків.

Помітною подією в житті поета стає подорож до Монголії (1930). Як – у дещо іронічній формі – зазначав сам Шкурупій, шлях «в глибокий Схід» випадково привів його до Монголії, яка в цей час вже звільнилася «від китайського ярма та російського купецтва» і починала жити як вільна країна. Перебування в Монголії надихнуло Г. Шкурупія на написання книжки «Монгольські оповідання», котрі розпочинаються своєрідним коротким вступом від автора під назвою «Як задумано», де стисло відтворено мотиви, що спонукали до написання таких оповідань, як «Вчинок гуна», «Гобі», «Герой», «Легенда» та ін.. Як за змістом, так і за формою викладу матеріалу «Монгольські

оповідання» не мали нічого спільного з футуристичною естетикою, а, скоріше, «рухалися» в руслі історико-революційної прози, художньо-виражальні ознаки якої впевнено закладалися в літературні твори 30–50-х років минулого століття.

В означений період активний зв'язок Шкурупія з футуристичним рухом продовжується, передусім, щодо його творчо-організаційних посад : від 1930 року поет очолює київську філію «Нової генерації» та редагує її друкований орган «Авангард-альманах пролетарських письменників НГ». Творча діяльність Г. Шкурупія трагічно обірвалася 3 грудня 1934 року : поета заарештовують за приналежність до київської терористичної організації ОУН, а 27 квітня 1935 року його засуджують на десять років. Життя Ґео (Георгія) Шкурупія обірвалося в 1937 році.

Матеріал, розглянутий нами в цьому підрозділі, дозволяє стверджувати, що в творчій спадщині Г. Шкурупія футуризм і як мистецький рух, і як специфічна естетико-художня платформа посідає провідне місце. Зацікавленість неоромантизмом і дадаїзмом, хоча і збагатили творчі пошуки молодого поета, проте не виявилися принципово важливими щодо вироблення особистісного аспекту світобачення. Слід підкреслити також, що як наймолодший серед першого покоління футуристів, Шкурупій прийняв вимоги футуристичної естетики, в подальшому збагативши її та надавши їй авторського забарвлення. В процесі реконструкції історії українського футуризму об'єктом самостійного теоретичного аналізу повинна виступати книжкова графіка, що виявилася важливим засобом популяризації та донесення до широкої аудиторії футуристичних ідей не лише в досвіді видання поетичних збірників Г. Шкурупія, а і практично в усіх моделях футуристичного руху. Маючи лише 14 років (1920–1934) між літературним дебютом і арештом, який обірвав спочатку свободу, а пізніше і життя поета, Шкурупій встиг, по-перше, сформувати себе як непересічну особистість, по-друге, створити самоцінну поезію та прозу, по-третє, зайняти важливу сторінку в історії української літератури.

4.4 Микола Бажан : від «футуристичної молодості» до «соцреалістичної зрілості»

Як відомо, початковий процес накопичення тих або інших ознак майбутнього художнього напряму – подекуди – здійснюється митцями, котрі й самі знаходяться в стані пошуку, демонструють певну змістовно-стилістичну невизначеність, маючи – водночас – яскраво виражені особистісні спрямування. Лише з часом, якщо новаторство низки митців закріплюється в сталому художньому напрямі, можна систематизувати загальні риси чи ознаки, що характеризують конкретного митця як представника саме тієї чи іншої естетико-художньої спрямованості.

Враховуючи означене, слід підкреслити необхідність послідовного залучення персоналізованого аналізу щодо історії українського футуризму, оскільки цей напрям – ми це показали в попередніх підрозділах – окрім невеликої, так би мовити, «постійної групи» послідовників М. Семенка мав «прибічників», які у власній творчості не обмежувалися лише футуристичною естетикою, та «попутників» – митців, які лише на певних часових відрізках приєднувалися до «постійної групи» учасників. Внаслідок такої ситуації важливе теоретичне навантаження, на наше глибоке переконання, несе на собі – підкреслимо це ще раз – персоналізоване відпрацювання «літературного простору» футуризму.

Мета цього підрозділу полягає в такому : продовжуючи використовувати потенціал персоналізованого підходу, з одного боку, як структурного елементу біографічного методу, а з іншого, – важливого чинника культурологічного аналізу, відтворити життєвий і творчий шлях М. Бажана, особистісна позиція котрого на різних етапах розвитку українського футуризму дозволяє детальніше та об’єктивніше уявити як процес становлення цього літературного напряму протягом 20–30-х років минулого століття, так і відтворити ту атмосферу дискусійності, що супроводжувала пошуки та вироблення нових естетико-художніх засобів, передусім, поетичної виразності. Окрім цього, постать

М. Бажана може розглядатися як приклад, який підтверджує дещо суперечливу позицію українських футуристів щодо політико-ідеологічного контексту перших трьох десятиліть XX століття та адміністративно-організаційного регулювання літературного процесу.

Слід зазначити, що наш особистісний науковий інтерес до постаті М. Семенка постійно перехрещується з необхідністю детального опрацювання літературного оточення фундатора «української моделі футуризму». Саме це привело до написання таких наших статей, як «Літературне оточення Михайля Семенка : досвід персоналізованого аналізу» (2016), «Олексій Полторацький як теоретик футуризму» (2016), «Футуристична складова у творчій спадщині Ґео (Георгія) Шкурупія» (2016), на сторінках яких частково відпрацьований «літературний простір» футуризму. Цей, з нашої точки зору, надзвичайно важливий напрямок теоретичних досліджень проблем українського футуризму продовжує і включення аналізу постаті М. Бажана в контекст дисертаційного дослідження.

Реконструюючи сьогодні ступінь і спрямованість опрацювання літературного шляху М. Бажана, слід констатувати, що протягом 20–30-х років минулого століття твори молодого поета – в якості самостійного літературного явища – не ставали об’єктом критики чи професійного аналізу з боку науковців, а «розчинялися» в контексті оцінки творчих шукань представників літературних угруповань, які очолювали М. Семенко та М. Хвильовий. Після переходу М. Бажана на позиції «соціалістичного реалізму», а ця методологія, як відомо, стала загальновизнаною в СРСР від 1934 року, – року проведення першого з’їзду письменників країни, – поступово накопичувалася значна джерелознавча база щодо оцінки як поетичної творчості М. Бажана, так і його наукової, перекладацької та громадсько-політичної діяльності. Серед видань, що з’явилися після смерті поета, – як приклад – виокремимо дослідження З. Голубєвої «Микола Бажан. Нарис творчості» [88] та «Карбованих слів володар : спогади

про Миколу Бажана» [164], в яких постать поета та громадського діяча подається читачеві в сталих радянських традиціях.

На нашу думку, особливої уваги та певного коментування заслуговує російськомовна монографія відомого українського естетика Івана Іваньо «Очерк развития эстетической мысли Украины» [145], видана ще за життя М. Бажана. На сторінках об'ємного, ґрунтового тексту дослідник української естетики п'ять разів згадує М. Бажана, переважно, в переліку прізвищ «класиків» радянської літератури [145, с. 353, 361, 367, 375, 388]. Окрім цього, І. Іваньо – знову ж таки водночас із прізвищами інших письменників – фіксує увагу читачів на двох роботах М. Бажана, в яких відобразилися «результати роздумів про мистецтво», а саме : «Найважливіше з мистецтв» (К., 1929) та «Люди, книги, даты» (К., 1962). Наразі, І. Іваньо ігнорує початок творчої діяльності М. Бажана, повністю оминаючи його співпрацю з М. Семенком. Стосовно ж творчості останнього, прихильниками котрого український естетик називає О. Полторацького, О. Влизька, А. Петрицького та Л. Скрипника, обмежується дещо іронічним зауваженням : «Натхненником, організатором та теоретиком цього "лівого" напряму (футуризму – С. Х.) виступав поет-футурист М. Семенко – автор крикливих маніфестів "Катафалк мистецтв", "Семафор у майбутнє", "Мистецтво як культ" та ін.» [145, с. 357].

Позитивну роль щодо відтворення морально-психологічного стану частини українських літераторів 30–40-х років відіграє книжка «Таємниці письменницьких шухляд. Детективна історія української літератури» (2010), що базується на «розсекречених» документах і десятках спогадів тих, хто спілкувався з відомими письменниками – переважно – в стінах «Комунального письменницького будинку», що й до сьогодні знаходиться на розі двох київських вулиць, а саме : Б. Хмельницького та М. Коцюбинського. Видання, що було підготовлене до друку Станіславом Цаликом і Пилипом Селігеєм, викликало певний інтерес і значно розширило уявлення читачів щодо побутових проблем письменників, їх статків і специфічних аспектів особистого життя. В означений

контекст потрапив і М. Бажан з проблемами його дружини, доньки, батьків і коханки, що – згодом – стане другою дружиною поета, котрих «розвести» по різних квартирах у тому самому будинку допомагав Ю. Яновський – ще один із прихильників футуризму. Щира участь Ю. Яновського в успішному вирішенні побутово-сімейних проблем не завадить Бажану зрадити друга-письменника, опинившись серед тих, хто почав травлю цієї непересічної людини і талановитого літератора. Правда, пізніше, Бажан покаївся, проте особистісні стосунки двох корифеїв української літератури вже ніколи не налагодилися.

У виданні С. Цалика та П. Селігея наводиться свідчення відомого українського письменника Сави Голованівського (1910–1989), котрий підкреслює нервово-напружений стан Бажана саме в перші роки перебування в Києві : «Час був складний, упереджена вульгарно-соціологічна критика не давала перепочинку, звіти про суворі обговорення та статті, нерідко схожі на судові вироки, з’являлися щоразу, і Бажан поруч з кількома іншими талановитими письменниками були серед тих, кому перепадало найбільше» [440, с. 41]. Зрештою, Бажан не постраждав, хоча лише з будинку, де він жив, «чорний ворон» уже забрав літераторів Б. Коваленка, Г. Савченка, С. Щупака, Г. Проня, П. Колесника, В. Чигирина, В. Гудима, І. Кулика, Л. Піонтек, А. Патяка. Невідь куди зник популярний драматург І. Микитенко. 17 вересня 1937 року заарештували приятеля Бажана – Якова Савченка – поета, кінознавця та теоретика драми (Я. Савченко був серед тих, хто «поблажливо» поставився до перших поетичних творів Семенка – С. Х.). А десять днів по тому з під’їзду, де жив Бажан, “лицарі пітьми” забрали прозаїка та критика Аврама Абчука» [440, с. 38].

Одна з версій, яка стало тримається в літературних колах і пояснює, чому Бажан не постраждав разом з іншими футуристами, котрі досить послідовно переслідувалися репресивними органами протягом 1934–1937 років полягає в тому, що «врятував» Бажана від розстрілу нібито сам Сталін, якому дуже сподобався переклад поеми Руставелі «Витязь у тигровій шкурі», здійснений

Бажаном. Не ставлячи під сумнів означену версію – теоретично вона цілком можлива – все ж нагадаємо, що Бажан народився і виріс в родині, яка аж ніяк не відповідала радянським вимогам : «Батько поета Платон Артемович – колишній підполковник царської армії, відтак офіцер для доручень заступника військового міністра УНР» [440, с. 41]. Аби уникнути переслідувань за політичними мотивами, батько Бажана «ховався» в Криму, куди втекла і сестра Бажана, біографія котрої теж була не бездоганою. Не лише батько та сестра, а й рідний брат створювали Бажану, передусім, значні ідеологічні ускладнення, які він – як це не дивно – успішно долав протягом усього життя.

Ставши вдячним читачем книжки С. Цалика та П. Селігея, ми лише спробуємо зробити деякі особисті наголоси щодо запропонованої нам «детективної історії української літератури», побудованої на іронічному ставленні до вкрай специфічної атмосфери, в якій змушена була існувати українська «літературна еліта». На наше глибоке переконання це слід зробити, оскільки і таким чином ми отримуємо «нові пазли», що – врешті решт – сформують загальну історію українського футуризму. Отже, в нашій реконструкції життєво-творчого шляху Бажана окремі його факти ми спробуємо скорегувати з посиланням на «Таємниці письменницьких шухляд».

Слід підкреслити, що в логіці як заявленої в нашій дисертації теми, так і в процесі окреслення ролі Бажана в історії українського футуризму, немає смислу зосереджувати увагу на широкому представленні об’єму та напрямків опрацьованості спадщини М. Бажана радянським літературознавством, адже зовсім неважко аргументувати тезу, що й ті роботи, на які ми послалися, дають певне уявлення про різні підходи й оцінки його творчого шляху. На нашу ж думку, найбільш важливим для сучасної української гуманістики, котра – шар за шаром – «відпрацьовує» історію українського футуризму, є відтворення процесу трансформації його літературного шляху від футуризму до «соціалістичного реалізму».

Микола Бажан (1904–1983) народився в Кам’янець-Подільському, де батько майбутнього літератора працював військовим топографом. У 1910 році родина Бажана переїзджає до Умані. Пізніше, саме в цьому місті, навчаючись у кооперативному технікумі, юнак вперше познайомиться зі специфікою експериментальної творчості : він долучиться до вистав студії авангардного сценічного мистецтва «Кийдрамте» (Київський драматичний театр), якою керував Л. Курбас. Як відомо, «Кийдрамте» було створено з групи акторів – прибічників курбасівських ідей щодо оновлення театрального мистецтва, – котрі від 1920 року подорожували українськими містами. В турне була включена й Умань, де студійна робота Л. Курбаса активно підтримувалася, передусім, молоддю. Шістнадцятирічний Бажан – в якості студійця – брав участь у виставі «Березневий каламут», створеній Л. Курбасом на підґрунті поетичних творів П. Тичини, В. Еллана-Блакитного та В. Чумака. Через кілька років шляхи Курбаса і Бажана перетнуться в Харкові, де режисер, закладаючи основи «філософського театру», формував як колектив, так і репертуар «Березолю», а Бажан був долучений до художнього процесу як критик і рецензент. М. Бажан високо цінував власну «долученість» до авангардного курбасівського театру, оскільки саме тут він, за його словами, «…зазнав впливу експресіонізму через п’єси “Березолю” – п’єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля» [164, с. 321].

Саме в уманський період життя М. Бажан починає захоплюватися поезією та формує перший – рукописний – збірник «Контрасты настроения» (1920–1921). Означені роки фіксуються сучасними літературознавцями в якості початку його творчої діяльності.

У 1921 році М. Бажан переїзджає до Києва, де спочатку вчиться в Кооперативному інституті (1921–1923), а пізніше – в Інституті зовнішніх зв’язків (1923–1925), які – з об’єктивних причин – закінчити не зміг. Особисте знайомство з М. Семенком відбувається в 1923 році. М. Бажан активно долучається до футуристів, і своє захоплення цим літературним напрямом, який вже існував біля десяти років, «підкріплює» футуристичним віршем «Руро-

марш», оприлюдненим у газеті «Більшовик». Переїхавши до Харкова, він – на певний час – зміцнює свої стосунки з тими, кого ми умовно називаємо «постійною групою» в русі українських футуристів.

М. Бажан в окреслений нами період не лише позитивно ставиться до специфічної естетики футуристичної поезії, до творчості Семенка, до його прибічників, але й чітко висловлює власну політико-ідеологічну позицію, повністю поділяючи революційні ідеї та необхідність створення нових літературно-мистецьких форм. Це переконливо підтверджують публікації М. Бажана стосовно реформування театру та визначення правомірності й перспективності шляху Курбаса чи Мейєрхольда. Своє враження від вистав цих режисерів, яких він бачив у Києві та Харкові, Бажан зафіксував у газетній статті «Лесь Курбас і Всеволод Мейєрхольд» : «Чемпіон Київа (Курбас) положив на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда)» [284, с. 2].

За такою – дещо легковажною – формою подання матеріалу, стояли цілком слушні бажанівські оцінки і Мейєрхольда, котрого він підтримав за «деструкцію традиційного театру», і Курбаса, закинувши йому зайву естетизацію та символізацію сценічного матеріалу. На нашу думку, ця, по суті, газетна рецензія була досить симптоматичною, адже пройде незначний час і в художньо-виражальних засобах, якими керувалися футуристи, Бажану буде не вистачати саме «традиційних» форм, а естетична «наповненість» творів – на прикладі художньо-виразного потенціалу естетики бароко – на якийсь час набуде еталонного значення.

Доцільно підкреслити, що ситуація, яка склалася між 1923–1927 роками була досить суперечливою, по-перше, щодо творчої позиції М. Бажана, а по-друге, щодо його бажання визначити власне місце в структурі тих літературно-організаційних шукань, якими було охоплено українське письменництво. У виокремлені нами роки творча позиція молодого поета носить не лише відверто пошуковий характер, а й внутрішньо подекуди сама себе спростовує та руйнує. Так, у 1926 році друком виходить збірник поезій М. Бажана «17-й патруль» [15],

створений у контексті футуристично зорієнтованого світобачення. Вірші цього збірника справляли враження певної «розщепленості», адже підтверджували визнання молодим поетом як панфутуризму, так і його відданість естетико-мистецтвознавчим засадам експресіонізму. Сучасні літературознавці вважають, що вірш цього збірника «Боєць 17-го патруля», який розповідає про долю Антона Сідих – бійця частини особливого призначення – в художньому аспекті позначений «прикметним демонстративним форсажем натуралістичних моментів поетики експресіонізму («Гноєм жовтавим пружнасто набряк над чорною стелею лампи чиряк»; «Між хмар губами – місця зуб, і земля холола мов чорний труп»)» [153, с. 393].

Слід наголосити, що зміст збірника «17-й патруль» має і чітке ідеологічне спрямування, оскільки пропагує романтизм боротьби та пафос революційних звершень. Проте, протягом року творча позиція М. Бажана зазнає помітних змін, оскільки в збірнику «Різьблена тінь», оприлюдненому в 1927 році, присутня відверта стильова еклектичність : Бажан робить спробу бути водночас і експресіоністом, і романтиком. Саме на сторінках цього збірника вперше використовуються засади «барокової» естетики, яку поет намагається «пристосувати» задля «поєднання непоєднуваного» : прекрасного та потворного, пафосного та брутального.

В поетичних творах, що побачили світ протягом 1928–1929 років, – «Будівлі» та «Гофманова ніч» – поет продовжує експериментувати на теренах співставлення різних часових просторів, які представлені особливими архітектурними символами : готичний собор, барокова брама та модерний будинок, а сповідування вимог «барокової» естетики стає все помітнішим : «На зміну стриманій графіці першої книжки приходить барвистий живопис, виважене “ядерне” слово, а головне – досі відсутні національно-історична основа і глибина» [153, с. 397].

Відтворюючи тогочасний літературний простір, необхідно зафіксувати увагу на такому : початок XX століття засвідчив, що естетико-художні засади

європейського бароко – стилістичного напряму, що склався в європейському мистецтві наприкінці XVI століття та проіснував до середини XVIII – були досить популярними серед представників різних видів українського мистецтва, котрі активно спиралися на можливості національних варіантів, які «дозволяв» цей «великий стиль».

Бароко – від італ. baroccо – дивний, химерний – стиль, що вимагав створення враження про багатогранність, складність і – особливо – мінливість світу. Естетичні особливості барокових творів ґрунтувалися на специфічній побудові художніх образів, а саме : контрастність, напруженість, динамічність. Ще однією важливою ознакою бароко був інтерес цього стилістичного напряму до синтезу мистецтв. Зрозуміло, що експерименти Бажана з «бароковою» естетикою спиралися, по-перше, на історично закріплений авторитет цього стилю, а по-друге, на деяку відповідність художніх ознак бароко – динамічність, напруженість, афектація, певна «пишність» як змісту, так і форми твору, – тому емоційному піднесенню, якими був позначений початок післяреволюційних 20-х років.

Творчі коливання М. Бажана вплинули і на його загальну позицію щодо літературно-організаційної «прописки» : в 1925 році він відходить від футуристів і приєднується до «Гарту» М. Хвильового. Наразі, «Гарт», за висловом літературознавця О. Ільницького, «доруйнували» дискусії, що велися навколо літературних об’єднань. Зрештою, наприкінці 1925 року була створена ВАПЛІТЕ – Вільна академія пролетарської літератури, до складу якої – на правах рядових членів – увійшли М. Бажан і Г. Шкурупій. Обидва, як відомо, були близькі до М. Семенка і вважалися футуристами. Як зазначає О. Ільницький, ВАПЛІТЕ дало притулок і іншим футуристам, і дехто з них – Яловий (Шпол) та Слісаренко – отримали в цій організації керівні посади. Оскільки ВАПЛІТЕ було сформовано з представників різних літературних напрямів, особливих претензій саме до «зрадників» футуризму ні в кого не було. М. Семенко в цей час працював в Одесі, намагаючись «стимулювати» розвиток

української кінематографії, і те, що він не мав підтримки і жив у «гордовитій самотності», на нашу думку, належало до проблем «моральнісного забарвлення», якими в ті буремні роки не було часу опікуватися [149, с. 130–131].

Практично всі науковці, котрі реконструюють історію українського футуризму, наголошують на особливому значенні 1927 року – року, коли М. Семенко, переїхавши з Одеси до Києва, реалізував свою багаторічну мрію та почав видавати щомісячний журнал «Нова генерація». Водночас, саме в Києві поет спробував активізувати авангардний рух, об'єднавши своїх прихильників у групу «Бумеранг», яка заявила про видання однойменного збірника, дописувачами якого повинна була стати чи не вся молода літературна та мистецька інтелігенція Харкова, Києва та Одеси, а саме : Д. Бузько, О. Довженко, Г. Затворницький, О. Каплер, С. Мельник, О. Перегуда, Ю. Яновський, О. Слісаренко та ін. [149, с. 141]. Надрукуватися встигла лише незначна їх частина, серед якої був і М. Бажан.

Окрім цього, майбутня активна творчість «Бумерангу» засвідчувалася збірником «Зустріч на перехресній станції», який мав підзаголовок «Розмова трьох» : М. Семенка, Г. Шкурупія та М. Бажана. Художнім оформлювачем збірника виступив В. Татлін, який у цей період був близький до футуристів. Сьогодні у виданнях, присвячених історії українського футуризму, широко тиражується карикатура 1927 року, де, імітуючи популярну колись карусель «гігантські кроки», Семенко, Шкурупій і Бажан літають навколо семафорного стовпа. Популярність жанру карикатури, який досить часто «експлуатували» в виданнях 20–30-х років, не применшує ані теоретичного значення «зустрічі» трьох, ані їх «розмови». Оскільки серед цієї групи Бажан був представлений в якості «третього», то сам факт його присутності на зустрічі, а також активна участь поета в теоретичній дискусії, що мала місце на «перехресній станції», та все, сказане ним тоді, служить сьогодні надзвичайно важливим і об'єктивним матеріалом щодо розуміння й адекватної інтерпретації позиції Бажана наприкінці 20-х років. Те, що він взяв участь у зустрічі, спланованій

М. Семенком, дає право вважати, що і його перехід до об'єднання М. Хвильового, і його співпраця з ВАПЛІТЕ не переконали молодого поета в необхідності повного розриву з футуризмом. Водночас, обговорення наріжних питань щодо майбутнього української літератури показало, що позиція Бажана помітно відрізняється від точок зору Семенка та Шкурупія. Оскільки «Зустріч…» відбувалася в 1927 році – році, який позначив останнє десятиліття не лише існування футуризму, а і фізичного життя співрозмовників Бажана, дискусія, що відбулася, заслуговує на прискіпливе ставлення до себе.

На нашу думку, має рацію літературознавець А. Біла, коли підтримує позицію дослідників, які вважають, «що в "Зустрічі…" в символічній формі закодовано перспективи українського мистецтва : футуризму, який входить у конструктивістичну фазу, але не воліє відмовитися від духу пошуку і радикалізму, і конструктивізму неокласичного зразка – стабільного стилю, що використовує вже розроблені канони» [28, с. 17]. Хоча різного роду «символи» в дискусії на «перехресній станції» виокремлюються достатньо легко, вони не «затьмарюють» того факту, що в процесі з'ясування теоретичних проблем позиція Бажана є наступальною і – подекуди – навіть агресивною. Вона, власне, окреслюється вже в той момент, коли після привітань і визначення «місця семафору на залізничних коліях», Семенко, Шкурупій і Бажан переходять до теоретичного аналізу сучасного їм мистецтва.

Запитання Бажана щодо того, «хто ставить семафори на тупиках?», теж можна віднести до символів, адже всі вони в цей період відчували певну «тупиковість» футуризму не тільки в організаційному, але й і в творчому аспектах. М. Бажан, з одного боку, порівнює футуристів з «інженерами-будівниками», що прокладають залізницю в майбутнє, а з іншого, визнає : «найпильніші бажання довести, що 2х2=5, не завжди бувають виправдані» [346, с. 310]. Зрозуміло, що має на увазі Бажан : спростувати класичні математичні закони футуристам не вдалося. Відповідь Семенка на це зауваження не стільки іронічна, скільки жорстка, адже він прямо звинувачує Бажана, що той «став

больно розумний» і це пішло «от тих нерозумних тинів, які ти перелазив за час нашої розлуки».

Слід визнати, що Бажан не схиляється перед авторитетом засновника українського футуризму, а досить відверто звинувачує його у використанні засад подвійної моралі : «…чи не значить це, бува, що папір, де на одній сторінці виведені чіткі, мов гільйотина, формули смерті мистецтва, треба перевернути, а на другому боці його написати вірш про міську панель і любов на міській панелі? Ти робиш і робив так, але ти не хочеш признатися…» [346, с. 310]. До розмови «першого» і «третього» приєднується «другий» – Ґео Шкурупій, – якого цікавить питання щодо того, хто зможе примусити Семенка «признатися»? Відповідь у всіх трьох одна – літературні критики. Окресливши постать «критика», всі троє продемонстрували негативне, скептичне ставлення до цього «компонента» літературної творчості, оскільки, на думку Бажана, «в них є щось від дегенерата й щось від бугая. Цікава помісь!» [346, с. 310].

Стосовно критиків і їх ролі в українській літературі найбільш «терпиму» точку зору висловив Семенко, запропонувавши відразу ж «плюнути критикові межі очі» і чекати допомоги та поради не від літературних критиків, а «від індустріялізації…». Так, «розмова трьох» поступово трансформується в площину пошуку «пульсу сучасності», за висловом Г. Шкурупія. Категорично не хоче нічого шукати М. Бажан, визнаючи водночас, що пошуки «пульсу сучасності» забезпечують літератору «дуже вигідну, зручну, безтурботну і навіть приємну» позицію. «Можливо, – зазначає він, – що я не намагатимусь всидіти на теплих подушках заялозеної лірики, і речі мої перестануть нагадувати убогий і зім’ятий самовар, що в ньому вариться ріденька самогонна юшка рим» [346, с. 311–312].

На дещо провокаційне запитання Г. Шкурупія «самовар чи сонет?», М. Бажан змушений пояснювати власну позицію щодо класичної поетичної форми. Слід зазначити, що «сонет» – від італ. sonetto – тверда форма – виник у XIII столітті в Італії та став надзвичайно популярною «поетичною структурою» в добу Відродження, знайшовши завершене втілення в творчості Шекспіра. Своє

значення сонет не втратив і пізніше, будучи потужно представлений у поезії бароко та романтизму. З вимогами «сонетної форми» – 14 рядків, що утворюють 2 віршованих катрена, специфічне римування та ін. – експериментували також символісти. М. Бажан був прихильником сонету і не заперечував його значення навіть у часи захоплення футуризмом. Дискусії між Бажаном і футуристами щодо творчого потенціалу сонету, виникали неодноразово.

Обговорюючи з «першим» і «другим» майбутнє мистецтва, «третій» – Бажан – висловлює кілька думок, які дозволяють предметніше зрозуміти його творчу позицію, адже в 1927 році йому виповнилося лише 23 роки, і поет знаходився ще в стані становлення та пошуку власної творчої манери. Він стверджує, що не є «фанатиком сонету», а просто «любить добрий вірш» і не вірить, що «в поета мозок мусить бути схожий на драглі». «Мені дивно часом, – говорить Бажан, – як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворушу сторінки теплих і хороших віршів» [346, с. 312]. «Другий» (Г. Шкурупій), дивлячись на реакцію «першого» (М. Семенко), безапеляційно опонує «третьому», тобто М. Бажану : «Глупості ти говориш, любий мій! Що з того, що "Камена" та "Крізь бурю й сніг" наче накрохмалені в добрій пральні….Хіба ти розшукаєш у цих поемах пульс нашої життєрадосности, хіба ти відчуєш у них подих свіжого вітру?» [346, с. 312].

Полеміка щодо сутності поезії взагалі та місця сонету в її історії, дозволила в «розмові трьох» представити естетичні смаки самого Семенка щодо поточного літературного процесу. Засновник українського футуризму досить негативно відгукнувся стосовно «сюсюкання сосюр з маленької літери або видушування поезії з тичининських поетичних сопляків». В оцінці якості сучасної йому української поезії позиція Семенка жорстка і – часом – уїдлива. Він, зокрема, зазначає : «Не можна хронічно годуватися консервами. "Укрнархарч", і той дає часом свіжі котлети, а як же тоді бути літературі?» [346, с. 312].

Зрештою, всі означені розміркування «трьох» не похитнули позиції М. Бажана, котрий переконаний у необхідності визначити те історико-культурне

підґрунтя, на яке повинне спиратися молоде пролетарське мистецтво. Для самого Бажана цим підґрунтям, яке Семенко назвав «грунтом твого власного творчого пуза», є «культура феодалізму, культура Мазепи». Поруч з цими типами культури, на думку Бажана, з'явиться «культура пролетаріяту, культура соцбуду» [346, с. 313–314]. При цьому, М. Бажан визнає, що «куркульське селянство…. не здатне творити культури», «а здатне дати лише потенцію культури : "народне мистецтво"» [346, с. 314]. Співрозмовники Бажана дещо іронічно поставилися до його пієтету перед «Нарбутом, Брамою Заборовського, колишнім розписом Печерської Лаври, Тарасевичем і Зубрицьким, іконою Самойловича, Чернігівськими гутами», – все те, що молодий поет вважав «невичерпним і творчим джерелом». Матеріал «Зустрічі на перехресній станції» дає всі підстави стверджувати, що ані Семенко, ані Шкурупій не опікуються проблемою історичних витоків української культури початку ХХ століття, проте готові прийняти позицію Бажана, оскільки, за словами Шкурупія, в них є спільне : метод і Жовтень. Що ж до Бажана, то він «хай примусить Мазепу служити Жовтневі!» [346, с. 315].

Як відомо, «Зустріч…» на короткий час об'єднала футуристів, дозволила їм випускати збірник «Нова генерація», на сторінках якого друкувалися представники різних мистецьких напрямів, у тому числі – ми на цьому наголошували в попередніх розділах дисертації – і Казимир Малевич, який – за короткий час існування журналу – оприлюднив більше, ніж десяток статей. Що ж стосується М. Бажана, то він усе більше і більше віддалявся від футуристів, засуджуючи навіть їх схильність до експерименту й оновлення поетичної форми. Власна творчість М. Бажана стає все політизованішою, свідомо спрямованою на підтримку більшовизму в його загальному та персоналізованому вигляді. Це підтверджують такі поетичні збірники, як «Смерть Гамлета» (1932) та «Трилогія пристрасті» (1933), де на противагу загальнолюдським гуманістичним цінностям відстоюється нове кредо : морально все, що служить революції. Бажан остаточно – як підґрунтя власного світобачення – обирає принципи класової моралі.

Як справедливо зазначає О. Ільницький, 30-ті роки минулого століття виявилися «фатальними» не тільки для українських футуристів, а і «стали трагедією для багатьох письменників усієї української культури. У 20-х роках партія боролася, передусім, проти політичних ухилів та ідеологічних помилок, а в 30-х була запущена кампанія проти самої української культури» [149, с. 217]. У цей драматичний період творчість М. Бажана не лише відверто ідеологічна, а і пафосно партійна : «Людина стоїть в зореноснім Кремлі» (1932) – (на відміну від О. Ільницького, українські видання датують написання цього вірша 1931 роком – С. Х.), «Безсмертя» (1937), «Мати» (1938). «Коли такі письменники, як Микола Бажан, – зауважує О. Ільницький, – почали писати оди Сталінові в цей жахливий час, вони вже займалися не літературою, а мистецтвом виживання» [149, с. 218].

Формально, оцінка О. Ільницьким позиції Бажана видається цілком справедливою, фактично ж, – стосовно саме Бажана – все було не так однозначно. Ми свідомо на початку цього підрозділу підкреслили, що від молодих років Бажан був прихильником більшовицької моделі перебудови суспільства та послідовно її відстоював. У складні та вкрай суперечливі 20–30-ті роки – особливо на рівні світоставлення та світосприймання молодого поета – його близькість чи то до футуристів, чи то до Хвильового та ВАПЛІТЕ слід оцінити як випадковість, оскільки бажанівські твори 1932 року – року, коли тогочасні радянські науковці почали вводити в ужиток поняття «соціалістичний реалізм», показали, що Бажан приймає всі ті вимоги до літературної творчості, які офіційно будуть зафіксовані в 1934 році, а саме : «соціальне замовлення», «чітка класово-ідеологічна спрямованість», «ідейність», «партійність», «тенденційність», «народність». М. Бажан не виживав, а свідомо служив радянській владі, створюючи мистецтво на засадах методології «соціалістичного реалізму». На нашу думку, 1934 рік слід визнати як переломний у життєво-творчому русі М. Бажана, персоналізована історія котрого залишає простір для низки питань, які не мають скільки-небудь переконливої відповіді.

Своєрідним сигналом щодо розгортання драматичних подій на харківських теренах стали самогубства М. Хвильового та М. Скрипника, що були здійснені протягом травня – липня 1933, а від 1934 року в Харкові, де мешкає Бажан, почалися арешти футуристів, які «розтягнулися» до 1937. Саме в цей період до Києва переїжджає не лише Бажан, а й інші літератори, котрі не стояли осторонь футуристичного руху. Як зазначають С. Цалик і П. Селігей – автори книжки «Таємниці письменницьких шухляд» – «у спогадах, написаних уже під завісу життя, Бажан про той переїзд прохопився лише кількома реченнями : “Ухвалою уряду з Харкова до Києва перенесено столицю Радянської України. В Києві спішно споруджувались будинки і для установ, і для новоприбульців. Квартир було небагато”» [440, с. 34].

Наскільки можна судити з існуючих матеріалів стосовно місця, яке Бажан посідав у харківському літературному середовищі, то його положення в «письменницьких “табелі про ранги” було досить скромним, проте тогочасний уклад життя письменника вражав своїм високим побутово-матеріальним рівнем. Саме факт зміни Бажаном харківського періоду життя на київський знайшов цікаве відображення в спогадах Володимира Куліша (1917–?) – сина відомого українського драматурга Миколи Куліша, котрий був репресований у 1934 році та – пізніше – розстріляний (1937). З окупованого німцями Києва В. Куліш емігрував до Австрії, потім опинися в Аргентині, а з середини 50-х років минулого століття жив у Філадельфії (США). Дата смерті В. Куліша – письменника та літературознавця – офіційними джерелами не фіксується. У досить строкатих і суперечливих відомостях щодо сина М. Куліша достовірним є таке : в 1966 році канадське видавництво «Гомін України» (Торонто) оприлюднило роботу В. Куліша – «Слово про будинок “Слово”. Спогади», яка майже через тридцять років – у журнальному варіанті – стала відома на батьківщині письменника. Як згадує В. Куліш, у будинку «Слово», де жили харківські письменники, «пишне чотирикімнатне мешкання» Бажана справляло незабутнє враження : «Всі кімнати були обставлені меблями з найдорожчого

червоного дерева, дорогі килими, образи та, головне, дуже велика бібліотека відрізняли від інших, хоч не убогих, але скромніших мешкань письменників» [440, с. 35]. Переїзд до Києва помітно погіршив побутові умови життя Бажана, оскільки на велику родину він отримав лише трикімнатну квартиру на першому поверсі. Отже, причини зміни Харкова на Київ крилися не в побутових умовах. Власне, як свідчать С. Цалик і П. Селігей, переїзд до Києва аж ніяк не залежав від Бажана, а визначався волею прозаїка, поета, перекладача, громадсько-політичного діяча Івана Кулика (1897–1937) – тогочасного голови Спілки письменників : «Не всі відомі майстри пера були удостоєні такої високої честі. Приміром, Ю. Яновський, В. Сосюра, І. Сенченко, Ю. Смолич до заповітних списків не потрапили і залишилися в Харкові…» [451, с. 36]. Причини, з яких у 1934 році задля переїзду до Києва обрали саме Бажана, залишаться, мабуть, на розсуд історії.

Ще раз підкреслимо, що все зазначене не дає підстав погодитися з О. Ільницьким щодо «виживання» Бажана в радянських умовах, оскільки він – рік від року – все ґрунтовніше та послідовніше опановував вимоги «соціалістичного реалізму», відверто фіксував власну відданість Сталіну та впевнено користувався тим, що влада пропонувала «своїм» митцям, зокрема, і в побутових питаннях : «Наприкінці 1939-го Микола Платонович і Ніна Володимирівна (друга дружина Бажана – С. Х.) …переїхали жити в аристократичний київський район Липки, одержавши квартиру в щойно зведеному “номенклатурному” будинку…» [440, с. 47]. Наскрізно «радянськими», створеними на підґрунті пануючої ідеологічної системи були і такі твори письменника, як «Сталінградський зошит» (1943), «Знаки» (1978) та ін.. Поступово відходячи від футуристів на межі 20–30-х років, усе подальше – достатньо довге життя – Бажан формував і утверджував себе як поет і громадсько-політичний діяч саме радянської доби.

Відтак, аналіз життєво-творчої позиції М. Бажана засвідчує : 1. Специфіка культурологічного аналізу, що використовує потенціал персоналізації –

складової біографічного методу – дозволила в процесі відтворення історії українського футуризму закцентувати увагу на тих фактах біографії М. Бажана, які допомагають відтворити логіку його творчого руху. 2. В процесі розкриття закономірних і випадкових вчинків, якими позначене життя відомого поета, показано його ставлення до політико-ідеологічних і літературно-творчих подій як протягом 20–30-х, так і подальших років. 3. Наголошено, що творчий шлях М. Бажана чітко демонструє тенденцію руху від творчо-пошукової позиції до ідеологічно-заангажованої. При цьому, як ідеологічна заангажованість, так і активна участь у будівництві «більшовицької» моделі суспільства, відповідала специфіці світоставлення та світосприймання М. Бажана.

Висновки до четвертого розділу

Підсумовуючи матеріал, викладений у четвертому розділі, доцільно зробити такі висновки :

1. Наголошено на літературному оточенні Михайля Семенка, яке формувалося і як структурно-організаційний, і як творчо-пошуковий феномен, поступово створюючи «українську модель футуризму» як цілісне, самобутнє явище в культурі 10–30-х років минулого століття, з окресленням постійних учасників футуристичного руху і тих, хто був лише дотичним до нього як, наприклад, Д. Бузько та В. Поліщук.

2. Здійснено персоналізований аналіз життя та творчості В. Алешка та Ю. Шпола, імена котрих асоціюються не лише з їх активною участю в структурно-організаційних проектах, а і з творчо-пошуковою діяльністю. Поступово розширюючи коло учасників українського футуристичного руху, на сторінках дисертації представлений внесок О. Влизька, О. Слісаренка, А. Чужого в розбудову вітчизняного авангардного руху з наголосом на потенціалі

футуризму. Оскільки персоналізація є структурною складовою біографічного методу, то відповідно до вимог останнього в процесі аналізу особистісно-творчих фактів їх життя виокремлено соціально-ідеологічні, морально-психологічні труднощі та протиріччя, що їм довелося долати.

3. Реконструйовано місце та роль О. Полторацького в динаміці розвитку футуризму та підкреслено його роль в якості одного з ідеологів українського футуризму, сконцентрованого на доведенні значущості феномену «пан-футуризм». Показано процес «вростання» позиції Полторацького в ідеологію та теорію «соцреалізму», що дозволило йому – після 1937 року – не лише зберегти життя, а зробити успішну письменницько-журналістську кар'єру. Окреслено те коло теоретитичних проблем, які наприкінці 20-х років минулого століття О. Полторацький заявив як наріжні : підтримка засадничих естетико-мистецтвознавчих напрацювань Семенка з наголосом на ролі мистецтва, «за» і «проти» його функціональності та роль ідеології в умовах формування «пан-футуризму» як мистецтва майбутнього.

4. Проаналізовано як життя, так і творчість Ґео Шкурупія, що зазнала процесу трансформації від неоромантизму до футуризму. Відтворено його відкритість до опанування експериментальною естетикою футуризму, якою письменник захоплюється, починаючи від 1927 року, і зафіксовано різноплановість інтересів Шкурупія з наголосом на його ролі в розбудові національного кінематографу. Окреслено роль М. Бажана в організаційному та творчому розвитку «української моделі футуризму», котрий активніше за інших футуристів співпрацював із методологією «соцреалізму», ставши – згодом – одним з офіційних митців радянської доби.

5. Підкреслено необхідність подальшої дослідницької роботи на теренах літературного оточення М. Семенка, оскільки сутність персонального внеску в естетико-мистецтвознавче збагачення футуризму з боку таких письменників, як, наприклад, Ю. Палійчук, І. Маловічко та В. Гаряїв залишається остаточне нез'ясованою.

РОЗДІЛ 5 ЄВРОПЕЙСЬКИЙ АВАНГАРД І УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ : СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ

5.1 Проблема художньої творчості : естетико-художні орієнтири авангардистів

На нашу думку, переважну більшість дослідницьких робіт, присвячених широкому колу питань, пов’язаних з історією та теорією футуризму, можна визначити як україноцентристські, оскільки тема «творчого діалогу» між європейським авангардом і українським футуризмом, по суті, перебуває на маргінесах. Наразі, можна назвати чимало причин такого стану, проте, на наше глибоке переконання, найголовнішою є не досить чітке розуміння сучасними науковцями тієї, так би мовити, «відправної настанови», що здатна окреслити становлення діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом в якості «проблемної площини», сутність цієї формально-логічної структури було пояснено в попередніх розділах дисертації, оскільки протягом цього дослідження вона використовувалася неодноразово.

Слід зазначити, що стосовно нашої власної позиції, такою «відправною настановою» повинна виступати проблема творчості, яка, по-перше, певним чином представлена в теоретичних напрацюваннях і європейців, і українців, по-друге, має обопільні потужні традиції осмислення, а по-третє, дозволяє активно використати потенціал «самоаналізу», оскільки дослідниками творчості – переважно – виступали самі митці. Позитивним є і той факт, що від кінця 70-х років минулого століття і до сьогодні проблема творчості – в усьому її об’ємі – виразно представлена в українській гуманістиці завдяки науковим розвідкам І. Живоглядової, Н. Жукової. А. Кретова, М. Кушнарьової, Л. Левчук, Г. Макаренка, О. Оніщенко, Р. Піхманця, О. Поліщук, В. Роменця, О. Шульган. Якщо «відраховувати» становлення наукового інтересу до проблеми творчості

від монографії Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» (1978), позитивні посилання на яку зустрічаються у відповідних дослідженнях протягом сорока років, а це час присутності цієї – невеликої за обсягом – роботи на дослідницьких теренах, то ми можемо припустити, що автор зафіксувала певні теоретичні константи, що мають, так би мовити, позачасове значення.

На наше глибоке переконання, ми не переоцінюємо зазначену монографію, і вона дійсно заслуговує на увагу, адже Л. Левчук, по-перше, представила творчість як міжнаукову проблему, тобто аналізує її на перетині естетики, мистецтвознавства та психології. При цьому, нею відбито – хоча й ескізно – потенціал соціально-ідеологічної «присутності» митця в суспільстві; по-друге, матеріал побудований автором на паралельному аналізові західно-європейської моделі інтерпретації творчості, представленої А. Бергсоном, З. Фрейдом, Б. Кроче та марксистською позицією; по-третє, достатньо переконливо показана роль інтуїції та позасвідомого у творчому процесі [218].

Слід підкреслити, що для української гуманістики кінця 70-х років минулого століття це був своєрідний прорив, який значно розширив ті аспекти, що почали з’являтися в контексті аналізу творчості, а саме : порівняльний аналіз «художня – наукова» творчість і – відповідно – розкриття самобутніх рис митця та вченого; питання соціальної активності митця та її вплив на формування його морально-політичної відповідальності; етапи творчого процесу та психо-фізіологічні особливості, що допомагають їх реалізувати; професійні особливості творчості митців; феномен таланту та генія.

З позиції сучасного науковця, котрий опікується проблемою творчості, стає очевидним, що ціла низка питань, які з’явилися в дослідницькому просторі наприкінці 70-х років минулого століття, були – хоча і строкато – представлені в наукових розвідках як М. Семенка, так і інших українських футуристів. Оскільки їх ідеї – протягом дисертаційного тексту ми це повторювали неодноразово – були, по суті, насильницьким шляхом вилучені з теоретичного контексту, вкрай важливо – в умовах перших десятиліть XXI століття – «вписати» теоретичні

пошуки футуристів на теренах проблеми творчості в загальний культуротворчий контекст. Таке завдання, на нашу думку, вимагає хоча б стислого відтворення історичних традицій аналізу означеної нами проблеми.

Слід зазначити, що творість як об'єкт теоретичного аналізу почала усвідомлюватися науковцями лише наприкінці XIX століття, існуючи до цього періоду в якості окремих зауважень або нотатків із приводу, передусім, обережних спроб з'ясування природи «геній – талант». Як своєрідний додаток до естетичних поглядів, певне коло питань, дотичне до проблеми «творчості», присутнє в теоретичних роздумах Демокріта, Платона та Леонардо да Вінчі. На нашу думку, на прискіпливу увагу заслуговують наукові розвідки українського естетика М. Кушнарьової, котра сфокусувала увагу на аналізі феномену «творча особистість», який почав формуватися в умовах доби Відродження. М. Кушнарьова, зокрема, зазначає, що «творчість в епоху Ренесансу можна розуміти як людське самостворення, що докорінно відрізняє Ренесанс від його попередника – середньовіччя – і, певною мірою, визначає характер подальшого культурного процесу» [203, с. 6]. Дослідниця вважає, що «домінуючою рисою» людини доби Відродження стає «артистизм», і саме він сприяє «розкріпаченню» особистості та розумінню власної «самоцінності».

Надзвичайно цікавим аспектом концепції М. Кушнарьової є розгляд нею впливу ренесансної моделі творчості та феномену «творча особистість» на «побудову» подальших теоретичних конструкцій як у західноєвропейській філософії, так і в російській. Що стосується західноєвропейської моделі, то М. Кушнарьова цілком слушно залучає до аналізу монографію відомого німецько-американського мистецтвознавця Ервіна Панофскі (1892–1968) «Відродження та ренесанси в західному мистецтві» (1960), водночас, відтворюючи характер впливу ідей Відродження на процес концептуалізації гуманістичного світобачення в середовищі російських філософів на початку XX століття.

Дещо опосередковано інтерес до проблеми особистості митця супроводжував діяльність Болонської академії мистецтв, створеної братами Караччі (1585). Як відомо, у виробленні шляхів розвитку Академії мистецтв особливу роль зіграв Лодовіко Караччі (1555–1619), котрий, будучи прихильником академізму в живописі сприяв підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх художників, які повинні були досконало володіти і олівцем, і пензлем, що відкривало можливість працювати в різних живописних техніках. Що ж стосується проблем теорії мистецтва, то брати Караччі, по-перше, робили спроби окреслити поняття «витончені мистецтва», а, по-друге, намагалися сформулювати вимоги до тих, хто здатний працювати на їх теренах і створювати «витончені» твори мистецтва.

Оскільки в межах Болонської академії наполягали на існуванні лише трьох «витончених мистецтв» – музика, танець, драма, – то в площину теоретичного інтересу могло потрапити тільки вузьке коло тогочасних митців, які представляли три – заявлені братами Караччі – види мистецтва. Як зазначає О. Оніщенко на сторінках монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001), «…у вітчизняній естетиці болонський досвід інтерпретації «витончених мистецтв» фактично не досліджується», хоча саме він – тут ми повністю погоджуємося з О. Оніщенко – зафіксував чимало аспектів, які сприяли поглибленню уявлень про специфіку, передусім, художньої творчості. Так, «напрям концептуальних поглядів болонців виявився своєрідною рефлексією теоретичних розробок доби Відродження», представники якої прагнули «відокремити художньо-мистецькі пошуки від ремісництва», наголосивши при цьому на «самоцінності творчої особистості» [276, с. 28].

Співвітчизник і спадкоємець теоретичних розвідок болонців Джамбатіста Віко (1668–1744), з одного боку, підтримує ідею «витончених мистецтв», а з іншого, на думку О. Оніщенко, «італійський науковець робить ще один оригінальний висновок, розводячи античну поезію і “людську”, що виникає в умовах XVIII ст.». Поява «людської» поезії – це свідчення збагачення творчих

уявлень митця нового типу, здатного динамізувати процес розвитку поетичного мистецтва, і європейська культура означеного історичного етапу «спостерігає “почуттєву трансформацію” : замість давньогрецького гедонізму “витончені мистецтва” пропонують людині естетичну насолоду» [276, с. 29]. Слід визнати, що теоретичні шукання Дж. Віко, безперечно, цікаві та важливі самі по собі, все ж дещо «розмили» проблему «витончених мистецтв», яка – хоча формально і протрималася певний час в історії естетики – обрисів наріжної дослідницької площини, на жаль, не набула.

Деякі аспекти проблеми художньої творчості присутні в роздумах відомого англійського філософа, естетика та моралiста Антоні Ешлі Шефстбері (1671–1713), котрий, по-перше, намагався до проблем, які його цікавили, застосувати міжнауковий підхід і поєднати потенціал філософії, естетики та етики, зробивши наголос на етиці (історико-етичним надбанням Шефстбері вважається трактат «Моралісти» (1709) – С. Х.), а по-друге, спробував виокремити проблему генія як самостійний об’єкт теоретичної уваги. Ця спроба виявилася досить обережною, оскільки філософ наголосив на одній найважливішій ознаці генія, а саме : моральнісність. Така настанова Шефстбері йшла врозріз із реальною практикою життя окремих геніїв, наприклад, доби Відродження, які – за його часів – вже набули цього високого статусу. Водночас, подібна постановка питання легко трансформувалася на логічну помилку, коли в опонента Шефстбері «формувалося» запитання : «А чи є кожний моралiст генієм?».

Зрештою, в розміркуваннях Шефстбері все не так наївно, адже саме він вводить у теоретичний ужиток поняття «віртуоз», позначаючи ним людину, котра досягла вищого рівня майстерності. Певним чином, англійський філософ реабілітував грецьке поняття «ремесло» – досконале володіння своєю справою – і показав, що геніальність є не актом «божественної еманації», як вважали Платон та неоплатоніки, а наслідком кропіткої, постійної та наполегливої праці.

Дотримуючись хронологічного підходу, в історичний період, який ми аналізуємо, доцільно включити постать Іогана-Крістофа Готшеда (1700–1766) –

німецького письменника, критика, історика літератури та театру, представника раннього німецького просвітництва, котрий у трактаті «Досвід критичної поетики для німців» (1730), використовуючи формально-логічні посилання та висновки, спробував співставити «розум» і «творчість», оскільки, на його думку, розум – вершина творчості, а творчість – вершина розуму. Внаслідок подібних логічних операцій Готшед стверджував, що паритет «розум – творчість» досягається низкою чинників : правила, мораль, чистота мови і смак. Навіть на перший погляд стає зрозумілим, що «конструкція» Готшеда не витримує критики, по-перше, тому, що далеко не для всіх видів мистецтва «чистота мови» щось важить, по-друге, «мораль» може тлумачитися і як моральність митця, що здійснює творчий процес, і як моральнісна орієнтація твору, який, наприклад, письменник пропонує читачеві. Зрештою, дві ознаки творчості, заявлених Готшедом, – «правила» і «смак» – починають, як ми покажемо далі, «подорожувати» по роботам інших авторів.

Осторонь проблем геніальності не стояв і Марі Франсуа Аруе Вольтер (1694–1778), який всупереч захопленню традиціями епікурейства, котрими позначені молоді роки філософа, проблему генія вкрай формалізував, звівши її до сукупності таких чинників : геній = смак + правила + нове + оригінальне. Форма запису означених чинників належить нам, проте, на наше глибоке переконання, сутність ідеї Вольтера вимагає саме такої наочності, оскільки демонструє «за» і «проти» в позиції видатного мислителя. Так, «смак» і «оригінальне» дійсно можуть вважатися такими, що набуваються генієм у процесі його становлення, розвитку та поступового оволодіння професією. Що ж стосується «правил» і «нового», то їх визначає сам геній, змінюючи парадигму руху мистецтва, науки чи техніки. Водночас, такий шлях, який обрав Вольтер задля пояснення природи генія, є помилковим, адже кількісним накопиченням чинників – незалежно від того, скільки їх нарахує філософ, – чотири, сім або десять – кількість не переходить в якість і не фіксує сутнісність генія.

Більш розгорнуто, ніж це робили його попередники, проблему творчості представив Іммануїл Кант (1734–1804), фактично закріпивши її теоретичне значення в естетико-мистецтвознавчій і психологічній традиції XIX століття. Приділяючи роздумам І. Канта щодо природи генія та специфіки творчості значну увагу, О. Оніщенко виокремлює такі складові його позиції : 1. Кант був переконаний, що поняття «геній» доцільно вживати лише стосовно тих особистостей, які працюють у мистецтві, оскільки в науці людина має справу з «добре відомими правилами»; 2. Геніальність, на думку німецького філософа, спирається на низку вроджених здібностей, зокрема, це фантазія та натхнення; 3. Здібності генія не можна наслідувати, але ці здібності подекуди виступають стимулами до успадкування [276, с. 30–31].

Особливий наголос О. Оніщенко робить на ставленні І. Канта до проблеми смаку, яка в роботах його попередників фіксувалася неодноразово. Вона, зокрема, зазначає : «У контексті кантівської моделі художньої творчості особливе місце посідає проблема смаку, що виконує об’єднувальну функцію… Філософ вважає уяву, розум і дух здібностями талановитих людей, але існує “суперздібність” – смак, що є ознакою генія і синтезує у собі три перші ознаки» [276, с. 31]. Визнавши смак – «дисципліною генія», І. Кант закріпив цю ознаку як наріжну в логіці пояснення природи геніальної особистості.

Стислий аналіз становлення проблеми творчості в історії європейської гуманістики показує, що XIX століття отримало досить хистке уявлення як про специфіку творчої діяльності, так і про потенціал творчої особистості. Реального теоретичного прориву на теренах проблеми творчості не зробили ані Гегель, ані Шопенгауер. Уся вага теоретичної роботи в окресленні понятійного апарату, завдяки якому можна було б атрибутувати процес виникнення задуму твору та шляхи його реалізації, пояснення сутнісної природи таланту чи геніальності припаде на межу XIX–XX століття та стимулюватиметься принципово новими роботами, пов’язаними з виявленням таких чинників, як спадковість, божевілля, дитяча травмованість і відкриттям низки комплексів, подолання яких

«забезпечує» творчі прориви. Вся увага науковців означеного періоду – переважно – зконцентрована на дослідженнях, які О. Оніщенко визначає як надбання «негативної психології» : «Концепціям античних філософів (нами зазначалося, що Демокріт робив наголос на божевіллі геніїв, а Платон визнавав акт "божественної еманації" – С. Х.) судилося відіграти важливу стимулюючу роль для теоретичних пошуків учених XIX–XX ст., а отже безпосередньо вплинути на становлення західної (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Е. Кречмер, М. Нордау та ін.) та східноєвропейської (Г. Россолімо, В. Фріче, С. Балей та ін.) моделей осмислення проблеми "геніальність і божевілля"» [276, с. 44].

На нашу думку, до переліку вчених, зазначених О. Оніщенко, слід додати прізвища Френсіса Гальтона (1822–1911) – англійського психолога й антрополога, одного із засновників євгеніки, автора сенсаційної для свого часу монографії «Наследственность таланта. Законы и последствия» (1869) та Пауля Мебіуса (1853–1907) – німецького невропатолога та психіатра, котрий стояв у витоків формування патографії (від грецьк. pathos – хвороба і grapho – пишу). Як зазначає Л. Левчук, патографії – це «різні, переважно аналітичні дослідження й описи життя і творчості людей, які особливого значення надають виявленню патологічних компонентів, неординарних психічних станів як провідних чинників життєдіяльності» [215, с. 160].

Слід визнати, що позиції Ф. Гальтона та П. Мебіуса доповнили і дещо скорегували пошуки тих науковців, яких сьогодні цілком слушно відносять до представників «негативної психології». Всі вони як сукупно, так і кожний самостійно, значно розширили той дослідницький простір, який необхідний задля аналізу творчості та, – що не лише вкрай важливо, а й заслуговує на високу оцінку, – жодного разу не намагалися уникнути «проблемних площин», яких на теренах проблеми творчості залишається чимало і досьогодні. На нашу думку, одним із наріжних проривів представників «негативної психології» було те, що вони спростували спрощене уявлення своїх попередників щодо можливості

ввести талановитих і геніальних особистостей у межі певних правил, примусити їх наслідувати кимось сформовані вимоги чи моральні постулати. Якщо талановитий митець ще може творчо існувати, сповідуючи певні суспільно-ідеологічні чи морально-політичні орієнтири свого часу, то геніальність, так би мовити, починається з руйнування всього сталого, прийнятого, традиційного та всупереч часу, в якому геній живе та працює, він пропонує нову систему цінностей і принципове нове світобачення. Саме так у мистецтві діяли визнані генії – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Шекспір, Гете, Моцарт, Бетховен, Достоєвський, Ван Гог : створивши і запропонувавши своїм сучасникам принципово нове, вони – згодом – отримали загальнолюдське визнання. Важливе й інше, а саме : вони стали геніями людства незалежно від особистісних уподобань, від сексуальної орієнтації чи побутових звичок, іноді, як відомо, вкрай неприємних. Людство оцінило створене ними і від століття до століття – рухаючись вперед – плекає їх надбання в якості певного духовного орієнтира в процесі власного розвитку.

Як відомо, українська інтелігенція не стояла осторонь тих наукових розвідок, шукань, дискусій, необхідності оцінки тієї теоретичної проблематики, яку своїм сучасникам пропонували Ч. Ломброзо, З. Фрейд чи М. Нордау. Як відомо, окремі зауваження та стислі нотатки, що зустрічаються на сторінках статей і Семенка, і його найближчого оточення засвідчують як їх зацікавленість процесами європейського культуротворення на межі XIX–XX століття, так і їх усвідомлене бажання бути долученими до творчо-пошукової позиції європейського авангарду. Наразі, можливість пристати до якоїсь нової концепції творчості, що виступила б ще одним аргументом на користь того експериментального шляху, який обрали футуристи, вимагала від Семенка відмовитися від тих настанов розуміння сутності творчості та призначення митця, які – на початку своєї творчої діяльності – він сприйняв від символістів. Для когорти молодих українських футуристів, які почали усвідомлювати себе як самостійний художній напрям лише починаючи від 1914 року, свідомо перейти

на іншу концептуальну платформу було необхідним актом, враховуючи значення та впливовість символізму в українському культуротворенні на початку минулого століття.

Трансформація «символізм – футуризм» вимагає певної уваги саме до аналізу символізму з точки зору його ставлення до проблеми творчості. Сьогодні не існує якихось суперечностей ані стосовно визначення поняття «символізм», ані стосовно хронології його утвердження спочатку в європейському, а потім у російському та українському культурному просторі. Якщо реконструювати джерелознавчу базу дослідження символізму, то вона виявиться досить значною і в кількісному, і в якісному аспектах. Керуючись завданнями нашого дослідження, підкреслимо значення наукових розвідок Л. Гітельмана, Н. Дженкової, В. Жирмунського, Б. Каца, В. Корнієнка, Г. Косікова, Я. Платека, Р. Ткаченко, означивши як хронологічні (1870–1910 роки), так і смислові межі символізму : «…художнє вираження за допомогою символу (як багатозначно-іномовного та логічно непроникного образу) «речей у собі» та ідей, що знаходяться за межами чуттєвого сприйняття» [367, с. 1208].

Слід наголосити, що європейський символізм, передусім, у літературі пов’язаний з іменами П. Верлена, П. Валері, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, тобто з тими, творчістю котрих наснажувався молодий М. Семенко. Наразі, було б некоректним обмежувати популярність символізму лише жанровим розмаїттям літератури, адже – значною мірою завдяки блискучій драматургії Метерлінка – символізм сприяв оновленню естетики європейських театрів і створенню низки нових творчих колективів, які очолювали такі визнані режисери, як Орельєн Франсуа Марі Люньє-По (1867–1940), Адольф Аппіа (1862–1928) та Жак Руше (1862–1957). Саме завдяки їх відкритості до новацій, до експерименту широке коло глядачів долучилося до творчо-пошукової образності п’єс Метерлінка. Символізм також вплинув на формування принципово нового погляду на авторський потенціал творчості театрального художника-декоратора та почав поступово змінювати – завдяки творчості

Г. Моро, А. Бьокліна, П. Гогена – ставлення європейців до образотворчого мистецтва.

Окрім означеного, естетика символізму значно збагатилася завдяки творчості Клода Ашіля Дебюссі (1862–1918) – видатного французького композитора та теоретика мистецтва. Хоча з приводу творчості К.-А. Дебюссі існує численна література, монографія польського музикознавця Стефана Яроциньського «Дебюсси, импрессионизм и символизм» (1978) до сьогодні вважається чи не найбільш об'єктивним та адекватним дослідженням постаті французького композитора, на сторінках якого (дослідження – С. Х.) представлена низка положень, які відбивають саме сутнісне розуміння символістичної творчості. Хронологічно – як молодший за віком серед інших символістів, хто цікавився проблемами творчості, – саме Дебюссі має право представляти цей теоретичний аспект символізму.

Так, Дебюссі вважав, що мистецтво та митець у процесі творчості повинні опікуватися специфікою почуттєвого ставлення до світу і різко критикував тих, хто «створює музику для паперу, тоді як вона існує для слуху», надаючи при цьому занадто багато уваги «характеру письма, фактурі, прийомам і ремеслу» [468, с. 144]. Серед низки важливих теоретичних проблем, у полі зору композитора постійно знаходиться проблема краси. За його твердженням, краса повинна бути «відчутна» та надавати нам задоволення «миттєво».

Слід зазначити, що в різних контекстах поняття «відчутність» і «миттєвість» вживаються Дебюссі доволі часто, що стає зрозумілим, коли він включає в логіку власних музикознавчих роздумів поняття «інтуїція» та «спонтанність», оскільки саме вони виражають ті творчі стани, що впливають на творчий процес. Має рацію С. Яроциньський, коли зазначає : «Поціновуючи в художнику спонтанність, Дебюссі таке ж саме значення надавав і безпосередності реакції в слухачів. Часто зустрічаєшся, говорив він, із заявою : "Я повинен послухати це кілька разів". Нема нічого більш помилкового! Коли

добре чуєш музику,[…] чуєш відразу те, що *треба чути*. Інше – усього лише справа середовища або зовнішнього впливу» [468, с. 145].

Сфокусувавши увагу лише на проблемі творчості, а символізм, як відомо, був не однорідним художнім явищем і з приводу низки естетико-мистецтвознавчих проблем мав достатньо аргументоване теоретичне підґрунтя, слід визнати, що вона (проблема творчості – С. Х.) до сьогодні викликає інтерес представників української гуманістики. Так, театрознавець В. Корнієнко, реконструюючи історію «входження» символізму в культурний простір Франції в останні десятиліття XIX століття, зазначає : «Як художній напрям символізм публічно заявив про себе в 1886 році, коли група молодих поетів, які об'єдналися навколо Стефана Малларме, усвідомила свою єдність, що дозволило Жану Мореасу опублікувати маніфест "Символісти"» [175, с. 149]. На нашу думку, необхідно підкреслити, що, намагаючись визначити сутнісні ознаки символізму, В. Корнієнко зазначає : «Символізм – не абстрактне мистецтво» [175, с. 149]. Це дещо несподіване твердження, оскільки символізм таким ніхто і ніколи не вважав, адже наявність у художньому творі «символу» вже не може «зробити» цей твір абстрактним, тобто «безпредметним», що є, як відомо, наріжною ознакою абстрактного мистецтва. Так само в подальших своїх розміркуваннях В. Корнієнко дещо деформує процес становлення символізму, переоцінюючи роль і значення роману Ж.-К. Гюісманса «Навпаки» (1884) щодо публікації маніфеста Жана Мореаса.

Жоріс-Карл Гюїсманс (1848–1907) – відомий французький письменник – дійсно викликав значний резонанс серед європейських інтелектуалів своїм романом «Навпаки», герой якого аристократ Жан дез Ессент, відчуваючи огиду до навколишньої дійсності, зачиняється у власному замку, витрачаючи життя на витончені розваги й оргії. Роман Гюїсманса наприкінці XIX століття став своєрідним маніфестом європейського декаданса, вразивши навіть Оскара Уайльда : герой його славетного роману «Портрет Доріана Грея» постійно звертається до твору французького письменника. Наразі, орієнтації самого

Гюїсманса ані безпосереднього, ані опосередкованого ставлення до символізму не мали, оскільки його власні погляди трансформувалися дещо дивним чином, а саме : від натуралізму до містицизму.

Повертаючись до інших аспектів у позиції В. Корнієнко, слід визнати досить переконливими його намагання відтворити розуміння символістичної концепції творчості й особистості митця, звертаючись до розміркувань Моріса Метерлінка (1862–1949) – відомого бельгійського поета, письменника, драматурга, лауреата Нобелевської премії з літератури (1911). Творчість Метерлінка була надзвичайно популярна в Україні на межі XIX–XX століття і мала значний вплив на становлення інтересу до естетико-художнього потенціалу символізму в таких відомих українських письменників, як І. Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, О. Олесь. Такій популярності франкомовних творів бельгійського символіста сприяв активний переклад його п’єс, який здійснили Л. Українка, Н. Кобринська, М. Грінченко, М. Антонюк, Ф. Крушинський протягом 1901–1923 років.

У переважній більшості своїх творів М. Метерлінк – один із найвиразніших і найпослідовніших розробників нової моделі творчості, – котрий успішно працював на перетині поезії, драматургії та театру, оскільки був сучасником створення низки нових театральних колективів, які сміливо експериментували з символістичною естетикою, – намагався аргументувати та «насадити» в практику театральної діяльності нову систему як написання творів, так і їх втілення на театральній сцені : 1. митець повинен був переключити увагу читача або глядача з раціонального життєвого виміру на чуттєвий; 2. сфокусувати погляд людини, що сприймає художній твір, не власне на конкретних речах, а на тому відчутті, яке вони справляють; 3. завдяки наголосу на почуттєвості в мистецьких творах, на думку Метерлінка, повинна формуватися атмосфера напруженого мовчання. Саме «напружене мовчання» є тим станом, у процесі якого людина неначе б то по-новому починає вдивлятися в усе те, що її оточує. Наслідуючи ці настанови, Метерлінк-драматург досить вдало «експлуатує»

недомолвки, емоційний «натяк» та «ефект незавершеності», який – згодом – трансформується в потужний естетико-художній принцип, відомий як «non finito», і присутній у творчості багатьох сучасних митців.

У контексті означеного, не можна не визнати, що в період між 1911 та 1914 роками, тобто у, так би мовити, переддень переходу Семенка на позиції футуризму, символістична орієнтація окремих його віршів відчувається досить виразно. Ми аж ніяк не спрощуємо ситуацію і не натякаємо, що український поет «рухався» в кільватері Метерлінка, але цілком закономірно, на нашу думку, визнавати вплив загальноєвропейської тенденції на світоставлення молодого Семенка, в творах якого – «Осінь» (1911), кілька варіантів вірша «Бажання» (1914), «Дуже щира поезійка» (1914) – присутні як «незавершеність», так і емоційні «натяки».

Аналізуючи теоретичні роздуми В. Корнієнка, слід звернути увагу на відтворення ним тієї зацікавленості, що виявили Ж.-П. Сартр та Р. Барт до ідей М. Метерлінка, підкресливши – в умовах другої половини XX століття – їх актуальність і перспективність. Так, Р. Барт, характеризуючи позицію бельгійського письменника, особливу увагу звертає на феномен «мовчання», який – згідно і поглядам Малларме, і творчо-пошуковій позиції Метерлінка – здатний «перетворюватися… на якийсь однорідний поетичний час» : «Саме в дослідах Малларме цілком утілилися символістські концепції “театру мовчання” і “мовчання листа”. Драми Метерлінка, що розповідають про смерть і свободу, знаходили трагічне повсякденності та безумовність театрального буття. Метерлінк, як і Малларме, переводить художню форму в її протилежність, чергуючи репліки з мовчанням, зводячи нанівець “діяльність” персонажів і залишаючи сценічну дію в чистісінькому вигляді» [175, с. 155].

На нашу думку, В. Корнієнко має рацію, коли появу символізму, його, так би мовити, легалізацію та досить активне розповсюдження в таких видах художньої творчості, як поезія, драматургія, театральне мистецтво – лише у Франції протягом 1890–1914 років було створено низку театрів, які

«переносили» на сцену, переважно, символістичні п’єси, – пов’язує з впливом на розвиток європейської культури «суспільно-економічних відносин, зародження буржуазії, її філософії та політики, знецінення суспільних норм та духовно-практичних традицій» [175, с. 156].

Розглядаючи специфіку символістичного розуміння творчості й особистості митця, завдяки таланту чи генію котрого з’являється художній твір, не можна оминути увагою традиції російського символізму, які завдяки релігійній філософії Володимира Соловйова (1853–1900) і популярності на межі XIX–XX століття теоретичних шукань поета, філософа, автора історіософських біографічних романів Дмитра Мережковського (1865–1941), співпадаючи з наріжними настановами європейських символістів, все ж мали, так би мовити, власне обличчя. На нашу думку, поштовхом задля «проникнення» символізму на терени російського мистецтва, слід вважати збірку поезій Д. Мережковського «Символы. Песни и поэмы» (1892). Як підкреслює український культуролог Р. Ткаченко, для російського символізму була властива певна релігійність, завдяки якій відбувався «діалог між творцем і творінням, гра-діалог, що дозволяла отримати справжнє знання про сутність духовності в її традиційному для російської культури розумінні» [388, с. 8]. Достатньо переконливо Р. Ткаченко інтерпретує «форми» досягнення «справжнього знання», а саме : «…поетична медитація, що дозволяла пов’язати між собою ідеальне та реальне в різних часово-просторових вимірах існування цих начал на російському ґрунті…» [388, с. 8].

На нашу думку, можна погодитися з тезою Р. Ткаченко, згідно з якою для символістів «будь-яке реальне є знаком ідеального, і завдання художника розкрити його зміст. Дискутивним було питання про те, якою повинна бути форма цього знаку : образ (В. Іванов), характер (Д. Мережковський), ідеал, мотив, сюжет (А. Бєлий, О. Блок)» [388, с. 8].

Слід наголосити, що в середовищі російських символістів, яке об’єднало таких яскравих особистостей, як А. Бєлий, О. Блок, М. Врубель. Вяч. Іванов,

Ф. Сологуб, М. Чюрльоніс, важко було «виробити» єдині підходи щодо вирішення чи пояснення певних теоретичних орієнтацій, проте «символісти» як конкретна «творчо-організаційна структура» повинна була – і вона це робила – представляти сучасникам певні ідеї в якості «спільного проекту». Таку «спільність» російські символісти продемонстрували стосовно «обрисів» постаті митця, його ролі та значення «в навколишньому середовищі» : «…теургічна, містична, месіанська… обраність художника-творця, основне завдання якого впливати на дійсність шляхом художньої вразливості поетичного слова, слова, що звертається до людської чуттєвості, пробуджуючи через неї одвічні устремління й сподівання, які уособлює колективна свідомість» [388, с. 8–9].

Прискіплива увага сучасних дослідників до пояснення природи творчості прихильниками символізму, як ми вже зазначали, обумовлена приналежністю і Семенка, й інших футуристів саме до цього художнього напряму на початку їх власних спроб заявити про себе та закріпитися в середовищі професійних письменників. Наразі, позбавитися від певних поетичних настанов на початку власної літературної кар’єри значно легше, ніж уникнути тієї атмосфери, що на певному історико-культурному етапі є визначальною на художніх теренах. А символістичне ставлення до творчості продовжувало «панувати» значно довше, ніж, власне, символістична творчість. На це цілком слушно звернув увагу В. Корнієнко, відзначивши, що в 1888 році А. Бергсон оприлюднює свою першу книгу «Про безпосередні дані свідомості», матеріал якої «збігається» із «світоглядом символістів» [175, с. 149].

На нашу думку, нічого несподіваного в цьому немає, оскільки французький філософ мав таке ж право цікавитися інтуїцією, як і символісти, оскільки феномен інтуїції – як об’єкт теоретичного аналізу – був включений у науковий контекст від часів античності. Важливо інше : Бергсон активно працював до кінця власного життя (1941), і різні аспекти проблеми творчості – в тому чи іншому ракурсі – потрапляли в його поле зору. Із сучасного погляду на логіку розвитку широкого кола питань, об’єднаних поняттям «творчість», якими

цікавилась європейська філософсько-естетична думка, передусім, бергсонівська концепція виявилася спорідненою з творчими шуканнями української творчої молоді саме в той період, коли вона (творча молодь – С. Х.) вже остаточно усвідомила себе в якості футуристів і свідомо відійшла від символізму.

Слід зазначити, що в межах української гуманістики аналізом і оцінкою бергсонівської концепції творчості найбільш послідовно займається Л. Левчук, у напрацюваннях якої є посилання на точку зору англійського філософа Д. Кінмонта, котрий у статті «Vitalism and creativity : Bergson, Driesch, Maritain and the visual arts (1900–1914)», оприлюдненій у 1983 році, писав : «…найбільше ідеї Бергсона вплинули на футуристичну літературу, скульптуру й живопис (наприклад, на твори У. Боччоні “Сон розуму”, “Пляшка в просторі”). У межах принципу динамізму поняття процесу, інтуїції й синтезу сприяють інтерпретації багатозначності чуттєвого досвіду та пам’яті. Відгомін таких уявлень простежується в кубізмі, конструктивізмі, дадаїзмі й сюрреалізмі» [208, с. 42].

Слід підкреслити, що нами цілком свідомо процитована думка Д. Кінмонта, яку Л. Левчук використовує на сторінках роботи «Західноєвропейська естетика ХХ століття» (1997), аби підкреслити, що спроби залучити бергсонівські ідеї в логіку аналізу «української моделі футуризму» не є штучними чи суб’єктивними, а виражають точку зору фахівців, які не опікуються інтересом лише якоїсь національної культури. Справа полягає в тому, що, з одного боку, у французів або італійців було значно більше можливостей долучитися до ідей Бергсона, ніж в українців у 20–30-ті роки минулого століття, а з іншого, – репресії та заборона на доступ до творчої спадщини українських футуристів зробили її невідомою для широкого загалу філософів або мистецтвознавців навіть у власній країні, не кажучи вже про зарубіжжя.

Сьогодні яскраві і, водночас, драматичні події життя А. Бергсона – видатного філософа, академіка, громадського діяча, лауреата Нобелівської премії з літератури (1927) – широко відомі. Він народився в Парижі в сім’ї відомого французького композитора та теоретика музики Мішеля Бергсона. Як зазначає

Л. Левчук, «родина Бергсонів назавжди зберегла згадку про Польщу, звідки вела свій родовід, про зв'язок попередніх поколінь з ідеями єврейського хасидського вчення, про своєрідний діалог культур (єврейської, польської, французької), в межах яких формувалися молоді представники родини» [208, с. 28].

Отримавши класичну освіту, А. Бергсон починає власну кар'єру на кафедрі філософії в ліцеї Блеза Паскаля в Клермон-Ферране (1883). З 1888 року він постійно живе в Парижі, працюючи – згодом – у престижному навчальному закладі Коллеж де Франс. Протягом 1911–1915 років Бергсон читає курси з філософії в США та Іспанії, активно займається громадсько-політичною діяльністю, працюючи в Лізі націй. «Проте всі зазначені успіхи й досягнення Бергсона – це, так би мовити, зовнішній бік його життя, – підкреслює Л. Левчук, – яке в різні періоди було далеко не безхмарним» [208, с. 29]. Через єврейське походження його цькували члени антиєврейського угруповання «Аксьон Франсез», не визнавала професура Сорбонни, за атеїзм переслідувала католицька церква, офіційно заборонивши його книжки. Бергсон не покинув окупований німцями Париж, принципово стояв у, так званій, єврейській черзі задля регістрації в німецькій комендатурі та носив «зірку Давида» на одязі. Помер Бергсон від застуди, що перейшла в запалення легенів. Через двадцять шість років після його смерті – 11 травня 1967 року – на одній із колон паризького Пантеону був вибитий напис : «Анрі Бергсону – філософу, життя і творчість якого зробили честь Франції й людській думці».

Намагаючись сконцентровано викласти бергсонівську концепцію художньої творчості, вплив якої на погляди Семенка був очевидний, слід враховувати, що її складові елементи були представлені Бергсоном у різних роботах, зокрема тих, які вийшли друком протягом кількох десятиліть, починаючи від 1896 року, коли була опублікована монографія «Матерія і пам'ять». Після 1900 року були написані «Творча еволюція», «Сприйняття плинності», «Інтелектуальне зусилля», «Сміх», окремі тези з яких доповнювали й корегували бергсонівське уявлення про творчість.

Наріжними поняттями, відштовхуючись від яких «розгортаються» теоретичні роздуми Бергсона, є «інтуїція», «тривалість», «пам'ять», «час». Серед цих понять Семенко найбільш активно підтримував – ми це показали в попередніх розділах дисертації – інтуїцію, що видавалася футуристам найактивнішим чинником творчості на різних етапах створення художнього твору, а саме : від задуму до його реалізації.

Всі означені поняття – тим або іншим чином – задіяні в осмисленні творчості. Оскільки інтуїція, на думку Бергсона, короткочасна, виникає несподівано та вкрай суб'єктивна, то «схоплюють» її, передусім, «обрані», до яких і належать митці. В процес таких розміркувань Бергсон органічно «вплітає» тезу щодо «непередбаченості», «спонтанності» творчого процесу – ті ознаки, що послідовно підтримували футуристи.

Феномен «тривалості» дозволив Бергсону, з одного боку, активізувати інтерес до потенціалу пам'яті, а з іншого, – вийти в проблему часу, що посідає в його концепції досить потужне місце і – дещо несподіваним чином – «співпрацює» з феноменом пам'яті. Інтерпретуючи цей блок проблем, над якими працює французький філософ, Л. Левчук наголошує : «Бергсон наполягав на використанні у філософії так званого "оборотного" часу – "часу Ньютона", яким користуються у фізиці й механіці. На відміну від нього філософське тлумачення часу спирається на ідею необоротності, тобто односпрямованості, часу. Бергсон тлумачить час як суб'єктивний образ певної нематеріальної субстанції» [208, с. 36]. На думку Бергсона, означена «нематеріальна субстанція» становить основу як навколишньої дійсності, так і внутрішнього життя людини, а це – згідно оцінці Л. Левчук, – призводить, по-перше, до того, що «поняття "людина"» філософ фактично ототожнює з поняттям «пам'ять», яка є справжньою реальністю для кожного з нас», а по-друге, «він постійно протиставляє соціальне "я" людини, яке вважає умовним, штучним, справжній реальності – пам'яті» [208, с. 36]. Водночас, на нашу думку, захоплюючись, передусім, творчим потенціалом інтуїції, футуристи – згодом – могли б відчути і

певні протиріччя між власним розумінням деяких аспектів творчості, й ідеями французького філософа.

Сучасний погляд на спадщину А. Бергсона, особливо в конкретній ситуації, коли аналізується вплив бергсонівських ідей на теоретичну позицію представників «української моделі футуризму», робить очевидною певну «заданість» його конструкцій : вони, можливо, бездоганні з точки зору вимог формальної логіки та спроб «гри в поняття», проте – подекуди – ущіпливі з огляду процесу творчості, який не можна ідентифікувати з формально-логічними структурами. Так, український футуризм, сутнісна ознака якого полягала в створенні мистецтва майбутнього, навряд чи погодився б із бергсонівською кострукцією щодо необхідності постійного збереження пам'яттю митця свого минулого та вміння відновлювати пережите. Різко негативне ставлення до минулого, на прикладі заперечення традицій, футуристи заявляли, як відомо, неодноразово. А що є більш «минулим», ніж традиція? В такому контексті «не-стиковка» позицій Бергсона та Семенка очевидна.

Необхідно наголосити і на інших теоретичних деталях, які виразно заявлені Бергсоном, проте в роздумах Семенка та його прихильників набували дещо іншого «забарвлення». Якщо стосовно розміркувань самого Семенка, можна з впевненістю стверджувати, що – окрім інтуїції – він визнав бергонівську ідею часу, як своєрідного стимулу творчої фантазії та уяви, то ставлення до «соціального "я"» та «не-бергсонівська» оцінка пам'яті очевидні. Це, на нашу думку, пов'язано з тим, що всі футуристи, по суті, були прихильниками чіткого усвідомлення власного «Я». Це усвідомлення торкалося й їх соціального «Я», що було для них – особливо в умовах того історичного простору, «суб'єктами» якого вони були, – реальністю, а не пам'яттю. Вочевидь, можна стверджувати, що фактор пам'яті не ніс для українських футуристів того навантаження, яке йому надавав і сам Бергсон, і ті митці, зокрема, видатні французькі письменники Марсель Пруст (1871–1922) та Наталі Саррот (1900–1999), які зазнали відчутного впливу бергсонівських ідей.

На нашу думку, подальший розгляд контактів між європейським авангардизмом і українським футуризмом доцільно трансформувати у сферу професійної діяльності, оскільки українці, французи, росіяни, німці, італійці в перші десятиліття ХХ століття ще відчували існування єдиного культурного простору, мали «зони перетину» творчих інтересів і не передбачали появи «залізної завіси», яка свідомо «розведе» митців за територіальними, національними, ідеологічними та соціально-політичними ознаками.

5.2 Український мистецький авангард в європейському культурному просторі : початок ХХ століття

5.2.1 Професійне спілкування митців : український досвід

У попередніх розділах дисертаційного дослідження ми вже показали, що розвиток українського футуризму – впливової складової авангардистського руху – співпав, з одного боку, з важливими соціально-політичними та ідеологічними процесами, а з іншого, – формувався в достатньо складних естетико-художніх умовах, а саме : в добу переходу постклассичної естетики в некласичну. Логіка та динаміка цього переходу захопила й європейських митців, проте «натиск» зовнішніх сил на їх «художнє середовище» не був таким стрімким і драматичним, як це відбувалося на російсько-українських теренах, охоплених революційними подіями та громадянською війною. Наразі, починаючи від 20-х років минулого століття радянська влада починає проводити свідому політику щодо поширення ідей пролетарської культури на європейських, а – подекуди – і світових теренах. Так, творчість В. Маяковського була широко відома та знаходила глибоке розуміння в середовищі французької творчої спільноти. Окрім цього, значний розголос мали пропагандистські подорожі видатного радянського поета до Мексіки та США. Знятий О. Довженком фільм «Земля»

(1930) демонструється в Лондоні в присутності впливового партійного функціонера А. Луначарського. Пізніше, фільм показують і в інших європейських столицях, де на переглядах присутні О. Довженко, актриса Ю. Солнцева та оператор фільму Д. Демуцький. До дипломатичної роботи залучається – ми про це вже писали раніше – і М. Семенко, котрий відвідує Німеччину. Слід підкреслити, що факти, до яких ми звертаємося, подекуди потрапляли на вже «оброблений» ґрунт, оскільки – завдяки скрупульозній дослідницькій роботі останніх десятиліть – ми маємо численні приклади плідних творчих контактів європейських і українських митців, починаючи від початку XX століття.

У контекст відтворення українського досвіду щодо професійного спілкування митців на початку XX століття органічно «вписуються» наукові розвідки мистецтвознавця Л. Соколюк, пов’язані з реконструкцією динаміки представлення робіт школи М. Бойчука в країнах Європи. Так, дослідниця зазначає, що «наприкінці 20-х років бойчукізм набув широкого визнання як напрям і школа, як найсамобутніше явище української художньої культури», а учні та послідовники Бойчука – І. Падалка, В. Седляр, С. Нелепінська-Бойчук, О. Павленко, О. Сахновська – експонували свої роботи «…у Кельні, Амстердамі, Відні, Лондоні, Данцигу, Венеції, Стокгольмі, Парижі, Празі, Цюріху, Берліні, Варшаві» [368, с. 110]. За свідченням Л. Соколюк, виставка в Швеції супроводжувалися схвальними рецензіями, «була надзвичайно успішною», а «українські експонати майже всі розпродані».

Важлива інформація щодо означеної нами проблеми міститься в публікації Н. Асєєвої «Етюди мистецтвознавця» (1995). На сторінках цієї наукової розвідки, з одного боку, частково реконструйована хронологія участі українських художників і скульпторів у французьких «Салонах Незалежних», які відбувалися в перші два десятиліття минулого століття, а з іншого, – оприлюднені рецензії Гійома Аполлінера (1880–1918) – визнаного поета, художнього критика, котрий у газеті «Л’Ентрансіжан» друкував оглядові

рецензії з приводу поточних мистецьких подій. Як зазначає Н. Асєєва, «першою серед митців України увагу Г. Аполлінера привернула Софія Левицька. Вона приїхала з Києва до Парижа і приєдналася до молодіжного гуртка художників, які перші виступили в Осінньому Салоні 1905 р., діставши назву “фовісти”…» [11, с. 277].

Між 1905 та 1911 роками в поле зору Г. Аполлінера потрапляє творчість Олександри Екстер (1882–1949) – живописця, графіка, сценографа, художника кіно, котра, хоча і представляла українсько-російський авангардний рух, проте значну частину життя провела у Франції, творчо контактуючи з Фернаном Леже та Пабло Пікассо й співпрацюючи зі французькими кубістами, кубофутуристами та конструктивістами. Це сприяло тому, що частина офіційних європейських джерел атрибутує О. Екстер як французьку авангардистку. Увагу Г. Аполлінера – окрім картин О. Екстер – привернули роботи представників школи, що «відроджує візантінізм». Н. Асєєва цитує таку тезу Аполлінера в статті «Релігійний живопис Малої Русі» : «До тієї школи належать три живописці…, скоріш навіть три ремісники, двоє чоловіків та жінка : Бойчук, Касперович і мадемуазель Сеньо. Вони прагнуть зберегти недоторканими традиції релігійного живопису Малої Русі» [11, с. 280].

Н. Асєєва вважає означену оцінку Аполлінера позитивною і такою, що свідчить на користь як Бойчука, так і його колег. Наразі, беззастережно погодитися з цим досить важко, адже французький критик, з думкою котрого в ті часи авангардисти, як правило, погоджувалися, називає «візантиністів» ремісниками і робить це через те, що вони намагаються зберігти традицію іконопису «недоторканою». Підтекстом позиції Аполлінера – переконаного послідовника авангардизму – подібні речі припустимі лише в релігійному мистецтві. Якщо ж М. Бойчук представляє мистецтво «світське» та претендує на входження в авангардистський рух, він повинен «руйнувати» традиції, оскільки вони не сумісні з творчо-пошуковим характером нового мистецтва – мистецтва XX століття. Теоретична спадщина французького поета, яку він зміг залишити

після себе, адже важке поранення, отримане в боях першої світової війни обірвало його життя в тридцять вісім років, дає нам право на означений «підтекст» : і Аполлінер, і французькі авангардисти, і українські футуристи виступали, так би мовити, свідомими та послідовними ворогами традиції. Це було їх стале переконання.

Повертаючись до аналізу Н. Асєєвою позиції Г. Аполлінера щодо молодих українських авангардистів, зазначимо, що найбільше враження на нього справила творчість Олександра Архіпенка (1887–1964). Н. Асєєва виокремлює «Салон Незалежних» 1911 року, де Г. Аполлінер «…уперше звертає увагу на молодого скульптора Архіпенка, коротко зазначивши з приводу творів “Чорний торс” та “Сюзанна” : “У нього є талант”» [11, с. 281].

Пізніше, в нових статтях, присвячених «Салонам Незалежних», французький поет знову і знову фіксує «почуття елегантності», притаманне творам О. Архіпенка, яке споріднює його творчість із шуканнями середньовічних митців. В якості художнього критика Г. Аполлінер надзвичайно високо оцінював фактор «новизни» в естетико-художніх шуканнях молодих митців протягом перших десятиліть минулого століття. Саме цей чинник як засадничий у світоставленні Г. Аполлінера відзначає Л. Левчук, посилаючись при цьому на статтю поета «Нова свідомість» : «Г. Аполлінер намагається визначити поняття “нове”, яке, на його думку, не обов’язково пов’язане з прогресом. “Нове, – вважає Аполлінер, – у здивуванні. Це найжівіший, найсвіжіший його елемент. Здивування – могутня нова сила. Саме завдяки здивуванню, завдяки тій значній ролі, яку відводить вона здивуванню, нова свідомість відрізняється від усіх попередніх художніх та літературних рухів”» [215, с. 211].

Становленню професійних контактів між митцями різних країн сприяв і Д. Бурлюк, який вважав себе українсько-російським футуристом, активно використовуючи в перші два десятиліття минулого століття традиційний український живопис, «розмиваючи» його новими елементами художньої форми,

які – пізніше – будуть закріплені у футуризмі. Можна стверджувати, що на початку творчої діяльності Д. Бурлюк атрибутував себе як полістиліст. Підтвердженням тієї тези можуть слугувати такі картини молодого Бурлюка, як «Коні» (1910), «Запорожці на поході» (1912), «Жнива» (1914), «Князь Святослав» (1915). Наразі, в 1910 році він створює і живописне полотно «Атом» – картина знаходиться в приватній колекції в Чікаго, – яке виконано в «чисто» футуристичній манері.

Оскільки Д. Бурлюк створював як футуристичну поезію та прозу, так і був визнаним живописцем, його вплив на експериментальне мистецтво протягом 20–30-х років відбувався в різних напрямках. В означеному контексті особливої ваги набуває стаття відомого українського мистецтвознавця Д. Горбачова «Наївність – цинізм цнотливості…» (2000), на сторінках якої він зазначає : «Де б не ступала його нога, мистецьке життя підживлювалося. Німецькі історики знають, яких поштовхів зазнав Мюнхен 1910-х років зі вступом Бурлюка до експресіоністичного угруповання “Синій вершник”. На початку 20-х він – в Японії» [93, с. 226].

У своїй статті Д. Горбачов наводить свідчення японських мистецтвознавців, які вважали, що саме Бурлюк відкрив їм футуризм і «спонукав японських митців “стрибнути” в майбутнє». Сьогодні достатньо широко відомо про вплив Бурлюка на пожвавлення мистецького життя Нью-Йорку. Д. Бурлюк, якого – за спогадами сина художника М. Бурлюка – називали «американським Ван Гогом» став популяризатором власного творіння – радіостилю, – який, на думку митця, підтвердив правомочність технократичних уподобань футуристів.

Аналізуючи факти професійного спілкування митців різних країн у перші десятиліття ХХ століття, обов’язково необхідно враховувати той факт, що своєрідний простір для професійного діалогу мали представники далеко не всіх видів мистецтва. У зв’язку з цим необхідно звернути увагу на точку зору культуролога Н. Кривди, котра як у статті «До питання про динаміку живопису як “немовного” мистецтва в українській діаспорі» (2008), так і в авторефераті

докторської дисертації «Українська діаспора : досвід культуротворення» (2009), аналізує процеси адаптації українських митців-емігрантів, які покинули Україну на межі XIX–XX століття під час жовтневих подій та громадянської війни, і сформували в різних країнах Європи, в США та Канаді українську діаспору.

Розкриваючи роль культури в цьому процесі, Н. Кривда вживає поняття «немовні мистецтва» – живопис, скульптура, музика, балет – і аргументує їх переваги в динаміці формування «простору спілкування» представників різних народів, які не володіють мовами один одного. Що ж стосується «мовних мистецтв» – література, театр, звуковий кінематограф, – то процес їх входження в культурний простір іншої країни визначається багатьма і внутрішніми, і зовнішніми чинниками – переклад текстів, оволодіння титульною мовою країни проживання, наявність видавничих і промислових – задля виробництва фільмів – потужностей. Визнаючи складність донесення до аудиторії змісту «мовного» мистецтва, принагідно зауважимо, що в українській театральній культурі кінця XIX століття були показові приклади успіху саме таких – «мовних» – мистецтв. На це звертає увагу театрознавець Т. Кінзерська, реконструюючи творчу біографію відомої української актриси Єфросинії Зарницької (1867–1936), котра в 1893 році, гастролюючи з трупою Г. Деркача в Парижі, «отримала схвальні відгуки французької преси» [168, с. 6]. Окрім Франції, україномовні вистави за участю Є. Зарницької мали значний успіх в Грузії та Молдові. Зрештою, і «мовні» мистецтва – при умові їх дійсно талановитої реалізації – завжди знаходили свого глядача. На нашу думку, тема «присутності» українського мистецтва на теренах різних європейських країн протягом кінця XIX – перших десятиліть XX століття потребує систематизації й узагальнення в якості важливого чинника як культуротворення, так і діалогу культур.

Реконструюючи історію утвердження «немовних мистецтв» на теренах проживання українських емігрантів, Н. Кривда показує особливу роль живопису, який у новому середовищі адаптувався найкраще : «В еміграції опинилися українські живописці, які отримували освіту в Росії, Польщі, Австрії та Франції,

і могли забезпечити творчо-пошуковий характер діаспорного живопису» [191, с. 27]. Відтак, відсутність мовних обмежень у процесі сприймання живопису привела до того, що творчість О. Архипенка, М. Левицького, Д. Бурлюка, М. Бутовича, Ю. Солов'я, Ж. Гніздовського – ці прізвища називає Н. Кривда – була достатньо популярна в тих регіонах, де представлені більш-менш потужні осередки української діаспори. Ця популярність аж ніяк не визначалася естетико-художніми уподобаннями цих живописців, а просто сприяла становленню професійного спілкування. Другим за силою впливу та значенням щодо професійного спілкування емігрантів із мистецькою аудиторією нової країни їх проживання став, на думку Н. Кривди, балет, «…адже саме в еміграції розкрився талант В. Авраменка, який переважно ґрунтувався на фольклорному началі, та С. Лифаря – видатного танцівника й хореографа класичного балету» [191, с. 27].

На превеликий жаль «мовні мистецтва», до яких належав і «літературний футуризм», не могли бути так широко відомі на Заході як живопис чи балет. Тим важливішими, на нашу думку, є спроби українських футуристів – літераторів налагодити творчі зв'язки з європейськими авангардистами, роблячи спроби популяризувати власні пошуки по, так би мовити, обидві сторони кордону.

5.2.2 Творчі зв'язки : «футуристи – дадаїсти» та «футуристи – сюрреалісти»

Як вже зазначалося в процесі аналізу творчої спадщини Ґео Шкурупія, саме він на сторінках збірника «Жарина слів» зафіксував інтерес до експериментів європейських дадаїстів, присвятивши їм вірш «Дада» :

«уо
маленький хлопчику
уо аа
прижмурюєш очі
і смокчеш
аа аа

уо маленький хлопчику
їж
уо уо
твоя цицата ненька
вся обійми
вся любов» [464, с. 62–63]

Процитований вірш Г. Шкурупія, як відомо, викликав неабиякий інтерес серед футуристів і більш широкої творчої спільноти наприкінці 20-х років минулого століття. На нашу думку, підвищена емоційна реакція тогочасних критиків і любителів поезії була спровокована назвою вірша, оскільки – загалом – у збірці «Жарина слів» є кілька віршів, які за ознаками художньої форми близькі до «Дада».

Наразі, на нашу думку, означена ситуація пояснюється тим, що Шкурупій, працюючи над віршем «Дада», продемонстрував, по суті, «пряме» втілення однієї з наріжних рис дадаїзму, а саме : повернення в світ дитинства й бажання та вміння демонструвати дитяче світобачення дорослими митцями. Цей аспект пошуків європейських дадаїстів – «да-да» – це назва пустотливої французької дитячої гри в коники – відстоювався заради щирого бажання зробити мистецтво «чисто незайманим», зробити його таким, що дивиться на світ «відкритими очима». Подібний підхід до мистецтва інтерпретувався частиною дадаїстів як «гуманістична мрія», спроби втілення якої в творчий процес виявилися не лише штучними, але – подекуди – перетворювали такі «підробки» дорослих митців під дитяче сприймання навколишнього світу на порнографічні зображення та непристойні віршовані рядки.

Вочевидь, у полоні цих штучних настанов опинився і Г. Шкурупій, спробувавши зімітувати фонетику дитини, яка оволоділа лише звуковими сполученнями, не освоївши слово. Поет, на наше глибоке переконання, занадто безпосередньо наслідуючи настанови дадаїстів, робить «героєм» вірша немовля. Шкурупій захоплюється чарівним дитячим лепетом «уо, аа» і, з одного боку, створює поетичний образ чи не найчистішої істоти, котра демонструє

«незайманість» у ставленні до світу, а з іншого, – вживає такий вульгаризм як «цицата ненька», свідомо опошлюючи власне «світле творіння».

Саме вірш «Дада» і виступив приводом задля концептуалізації теми «футуризм – дадаїзм». Така тема – при всій обмеженості та строкатості матеріалу, що вона може дати досліднику, в сучасному культурологічному контексті матиме значно більше сенсу, ніж, наприклад, у 20–30-ті роки минулого століття, коли остаточно не була окреслена ані сутність футуризму, ані естетико-художні перспективи дадаїзму. Спираючись на сучасні дослідницькі можливості, на відтворену літературознавцями та мистецтвознавцями хронологію творчих пошуків представників обох художніх напрямків, означена тема виявляється цілком доречною задля культурологічного аналізу.

«Побудувавши» наукову новизну докторського дослідження на використанні засад культурологічного аналізу в ситуації, коли мова йде про дадаїзм або сюрреалізм, вважаємо доречним використати ті публікації та той аналіз щодо європейських культуротворчих процесів, які протягом 20–30-х років минулого століття здійснювали самі митці. Як показує реконструкція тогочасного стану в українському художньому житті, прямі контакти митців відбувалися досить строкато, і ті ж футуристи спиралися – здебільше – на матеріал, яким володіла, наприклад, О. Екстер, написавши статтю про нові тенденції у французькому живописі для київського журналу «Искусство» (1912, № 1–2) або К. Малевич, який на сторінках футуристичного видання «Нова генерація» (Харків, 1929, № 5) не лише познайомив українців із творчістю низки європейських живописців – Леже, Гріс, Ербен, Метценже, – а і проаналізував їх твори, оцінивши «за» та «проти» естетико-художнього спрямування цієї групи митців, які «балансували» між кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом. Слід підкреслити, що з погляду сучасного мистецтвознавця оцінка творчості Ф. Леже – найбільш визнаного французького авангардиста, серед тих, на кого звернув увагу К. Малевич у своїй статті, – співпадає з подальшим ставленням до

творчості цього визнаного сьогодні експериментатора на теренах як живопису, так і кінематографу у відповідній фаховій літературі.

Завдяки цим і – подібним до них публікаціям – українці знайомилися з поточними процесами, що відбувалися в європейських країнах, і, принаймні, в сфері «немовних» мистецтв «рухалися» вперед більш впевнено, маючи змогу порівнювати власні шукання з працями закордонних колег. Так, у статті О. Екстер «Новое во французской живописи» проаналізовані експерименти кубістів, які показали свої перші твори в «Салоні Незалежних» (1910). Слід підкреслити, що стаття Екстер, написана в 1912, по суті, дещо випереджає події, оскільки «кубізм» в інтервалі між 10-м і 12-м роками лише намагався утвердитися у французькому культурному просторі.

На нашу думку, оцінка Екстер наріжних завдань кубістів вражає своєю точністю, оскільки, будучи яскравим і самобутнім живописцем, вона відразу ж збагнула засадничий принцип «побудови» кубістичної картини й чітко донесла його до українського читача : «Для них важливі не тільки ті площини, які видимі нашому оку, яке дивиться на предмет з однієї певної точки, але й інша сторона предмету закрита тою, що бачимо, мало того, за допомогою цього своєрідного трактування форми вони намагаються дати відчути глядачу навіть внутрішню приховану від очей структуру бездушної речі або живого тіла» [463, с. 254].

Слід наголосити, що, оцінюючи напрацювання кубістів у період 10–12-х років, тобто на ранішньому етапі їх експериментів, О. Екстер вже досить впевнено виокремлює феномен «розкладу» форми заради виявлення прихованих сторін «речі» або «тіла», який – згодом – виступить провідною ідеєю цього художнього напрямку. Вочевидь, що саме завдяки таким публікаціям, нехай навіть обмеженим аналізом специфіки лише «немовного» живопису, певні уявлення про основні тенденції європейського культуротворення ставали відомими широкому загалу авангардистів. На нашу думку, саме завдяки публікаціям митців різної естетико-художньої спрямованості та помітною популярності, передусім, Олександра Архипенка серед дадаїстів Цюріха та

Ганновера на українських теренах став відомим не лише європейський кубізм або футуризм, а і дадаїзм.

У зібранні текстів, ілюстрацій документів «Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне» (2002) прізвище О. Архипенка фігурує двічі. Так, перший раз про нього згадують у «Вступі» до розділу «Дада в Цюрихе» : «Наразі, найбільш відомі письменники й художники, котрі з початку війни (мається на увазі перша світова війна – С. Х.) жили в основному в Женеві : Ромен Роллан, Франс Мазерель Анрі Жільбо (видавець журналу “Демен”), а також російський художник і скульптор Архипенко» [106, с. 68]. Хоча в європейських виданнях Архипенка, як правило, атрибутують як російського митця, сам він не відмовлявся від своїх українських коренів, оскільки народився в Києві. Наразі, обставини склалися так, що живопис він вивчав у Москві, а з 1908 року жив спочатку у Франції, Швейцарії, Німеччині, емігрувавши в 1923 році до США, де отримав американське громадянство (1929) та увійшов в історію мистецтва як видатний американський кубіст російсько-українського походження. Оскільки – після від’їзду до Москви – Архипенко в Україну вже не повертався, сучасні мистецтвознавці визнають його «українським митцем за фактом народження».

Повертаючись до питання про присутність прізвища О. Архипенка на сторінках означеного видання, підкреслимо, що вдруге його згадує Курт Швіттерс (1887–1948) – відомий німецький дадаїст, який винайшов і відстоював протягом першої половини свого творчого життя специфічний стиль створення картин, відомий як «мерц» – алогічна, несподівана для глядача, сукупність предметів, які повинні викликати огиду. Протягом 1923–1932 років Швіттерс видає журнал «Мерц», статті якого повинні були спрямовувати рух німецького дадаїзму. В статті «Мерц», написаній для журналу «Арарат» (1920), Швіттерс подає розгорнуту характеристику типів дадаїзму, оскільки цей напрямок не сприймався професійним середовищем як цілісне художнє явище. В 1920 році на сторінках означеної статті О. Архипенко атрибутується вже як дадаїст, який – «разом з Гансом Арпом, Піккабіа, Рібмон-Дессеном» – належить, на думку

Швіттерса, до «серцевинних» дадаїстів, яких німецький живописець оцінює достатньо високо : «Я хочу зауважити, що тісна творча дружба зв’язує мерц з…“серцевинним” дадаїзмом… “оболонковий” дада перетворився в “юродивого”… Оболонковий дада передбачає свій кінець і сміється над ним, у той час як “серцевинний” дада буде жити, поки живе мистецтво» [106, с. 345–346].

Немає жодних сумнівів, що М. Семенко – хоча й опосередковано, – був долучений до тих процесів, які відбувалися в Швейцарії, Німеччині чи Франції. При цьому, він достатньо впевнено орієнтується як у специфіці «розбудови» дадаїзму, так і в творчих пошуках представників «немовних» мистецтв, зокрема, О. Архіпенка та П. Пікассо, семенківську оцінку котрого ми представимо в теоретичному контексті наступного підрозділу.

Стаття К. Швіттерса була оприлюднена, як ми зазначили, 19 грудня 1920 року, а Семенко в статті «Де-які наслідки деструкції», що побачила світ на сторінках журналу «Семафор у майбутнє» (1922, № 1) вже досить позитивно відгукується з приводу як конкретних ідей дадаїстів, так і творчості О. Архипенка. При цьому, і одну, і другу «теми» він цілком логічно та теоретично переконливо «підводить» під власні роздуми щодо «деструкції» та «стирання» кордонів між різними жанрами конкретних видів мистецтва.

Стосовно теми «деструкція – дадаїзм» М. Семенко зазначає : «Дадаістичнна деструкція матеріалу (особливо maschinenkunst) пішла ще далі, й тут треба сподіватися ще більш разючих зразків практично-деструктивної роботи» [342, с. 295]. Позитивна ж оцінка творчих експериментів О. Архіпенка – друга «тема» в роздумах засновника «української моделі футуризму» – виникає в контексті його футурологічних передбачень щодо зникнення мистецтва в сучасному розумінні цього феномену та початку «дифузії», передусім, його жанрів : «Зараз підготовляється можливість парування на принципах пан-футуристичної конструкції. В найбільш чистій формі може пройти статичний елемент фактур – значить, можливий синтез таких мистецтв, як малярство й скульптура (маємо

відомости, що над цим працює Архипенко в Парижі), але цього за-мало» [342, с. 298].

Слід зазначити, що тема «футуризм – дадаїзм» періодично виникає в контексті реконструкції як європейського, так і українського авангардного руху. Наразі, найбільш традиційною теоретичною конструкцією є розгляд дадаїзму як передтечі сюрреалізму. Саме таку позицію обґрунтовує Л. Левчук, наголошуючи не стільки на політико-ідеологічній сутності дадаїзму, скільки на його естетико-мистецтвознавчих вимірах. Посилаючись на дослідження О. Гмеліна та Й. Шварца – відомих німецьких мистецтвознавців середини 70-х років минулого століття – вона наводить найбільш типові тези з програм дадаїстів : «Те, що зіпсувала політика, виправить мистецтво. Закликаємо всіх сприйняти наше кредо : ми віримо у велике вільне мистецтво» [215, с. 210].

Водночас, у журналі «Берлінська дада» – осередки дадаїстів, як ми вже зазначали, були поширені в багатьох європейських містах – була представлена програма дадаїстів, яка складалася із суміші вимог, серед яких : 1. «…щоденне харчування усіх людей, зайнятих творчою, духовною працею; 2. …запровадження читання симультанних віршів як зразок комуністичної державної молитви; 3. …термінове врегулювання сексуальних стосунків у дадаїстському інтернаціональному дусі шляхом створення дадаїстського сексуального центру». Л. Левчук зазначає, що через певний час, більшість дадаїстів, котрі – переважно – трансформувалися у сюрреалістів, називали дадаїзм «божевіллям 1914 року» [215, с. 210].

Необхідно наголосити : вживання такої метафори, як «божевілля 1914 року», підкреслює початок першої світової війни з усіма її трагічними подіями, що вплинули на європейське культуротворення. Власне, поява дадаїзму фіксується 1916–1918 роками, а – отже – футуризм, принаймні, італійський помітно випереджає появу дадаїзму. Цей факт, так би мовити, не працював на користь останнього, і теоретики дадаїзму всіляко відмежовувалися від футуризму. Наразі, стосовно авангардного руху, доцільно, на нашу думку,

розрізняти позицію теоретиків і реальний художній процес, у логіці якого окремі митці досить вільно змінювали свою творчу орієнтацію. Безперечно, серед митців були такі, хто – подібно до Семенка чи Бойчука – від початку і до кінця свого творчого життя були віддані футуризму та візантінізму. Вочевидь, був і О. Архіпенко, прізвище котрого присутнє як серед прихильників кубізму та кубофутуризму, так і дадаїзму. Після еміграції до США оцінка його естетико-художніх уподобань подавалася мистецтвознавцями як приклад розвитку абстракціонізму в скульптурі.

Повертаючись до зазначеного нами факту з творчої біографії Ґео Шкурупія – написання ним віршу «Дада» – слід підкреслити необхідність подальшої дослідницької роботи літературознавців, оскільки не можна оминути увагою тезу О. Ільницького щодо використання українським поетом «звукових експериментів» дадаїстів. Наше переконання – ми його вже засвідчили – полягає в тому, що Шкурупій, написавши означений вірш, «наслідував» дадаїстські змістовні настанови. Що ж стосується можливої «підробки» ним принципів використання дійсно багатоаспектних фонетико-звукових починань дадаїстів, то подібні твердження повинні спиратися на потужний порівняльний аналіз, який, у свою чергу, досить важко здійснити, враховуючи фонетично-звукову специфічність української мови в співставленні її з німецькою чи французькою.

Вочевидь, вірш Г. Шкурупія «Дада» – це не єдине свідчення досить відвертої зацікавленості українських футуристів як дадаїзмом, так і сюрреалізмом, який – зрештою – його (дадаїзм – С. Х.) поглинув. Так, у 1922 році футуристичний альманах «Семафор у майбутнє» представляє своїм читачам творчість Тристана Тцари (1896–1963) – румунсько-французького поета єврейського походження, визнаного теоретика авангардного мистецтва, котрий сьогодні розглядається як провідний ідеолог дадаїзму, який зміг – приблизно в 1931 році – трансформувати дадаїзм у сюрреалізм. Спадщина Т. Тцари чітко поділяється на дадаїстичні твори – «Первое небесное приключение господина Антипирина» (1916), «25 стихотворений» (1918), «7 манифестов дада» (1916–

1924) – та сюрреалістичні – «Приблизительный человек» (1931) та «Эссе о положении поэзии» (1931).

У зв’язку з «рухом» Т. Тцари від дадаїзму до сюрреалізму, знайомство української спільноти з цими двома художніми напрямами було досить своєрідним, адже альманах «Семафор у майбутнє» представив читачам зразок дадаїстської творчості Тцари, а журнал «Червоний шлях» у 1933 році надрукував оповідання «Втікач», автором якого був визнаний ідеолог сюрреалізму, відомий французький письменник Філіпп Супо (1897–1990).

Слід, на нашу думку, віддати належне і тогочасним українським літературознавцям, які також не стояли осторонь тих – подекуди вкрай дискусійних – процесів, що відбувалися на європейських теренах. Так, Л. Лейтес написав статтю «Сюрреалізм» для газети «Культура і побут» (30 січня, 1926), а вже згадувана нами Л. Старинкевич у харківському часописі «Червоний шлях» представила семисторінкове дослідження «Поезія втікання (дадаїзм і сюрреалізм у французькій літературі)».

Стосовно достатньо перспективної ситуації щодо налагодження творчих зв’язків між українськими футуристами та європейськими дадаїстами і сюрреалістами можна повторити лише те, що вже зазначалося на сторінках дисертації, а саме : з середини 30-х років минулого століття політико-ідеологічна ситуація в СРСР поступово загострюється, можливість прямих контактів із зарубіжними колегами стає все проблематичнішою, а репресії проти футуристів, які драматично означилися вже в 1934 році, звели цю проблему нанівець.

5.3 Концепція деструкції Михайля Семенка та трансгресивний досвід Жоржа Батая :потенціал паралельного аналізу

Як ми показали в попередніх підрозділах п’ятого розділу дисертації, феномен українського авангарду, що сьогодні знаходиться в епіцентрі

вітчизняної гуманістики, не мав на меті залишитися тільки засобом українського культуротворення, а й підримував зв'язки з представниками «не-реалістичного» мистецтва інших країн. У контексті руху всього авангардизму, позиція українських футуристів співпадала, принаймні в двох позиціях, із загальною тенденцією : перша – це аналіз українського авангарду як самобутньої складової європейського авангардистського руху, а друга позиція пов'язана із послідовним застосуванням персоналізованого підходу – складового елементу біографічного методу, – що дозволяє сконцентрувати увагу на творчих пошуках його провідних представників.

Хоча ці дві тенденції щільно пов'язані між собою і – фактично – формують єдине поле задля дослідження українського авангарду, зосередження уваги на другій, що спрямована на аналіз доробку конкретної творчої особистості, відкриває можливості для більш поглибленого вивчення художнього напряму, до якого митець був безпосередньо причетний, а отже – і певного аспекту в історії, теорії та практиці авангардистського руху в Україні. Це, безперечно, стосується і постаті М. Семенка, ім'я котрого ототожнюється з «українською моделлю футуризма», що оцінюється сьогодні як визначний чинник українського авангарду.

Як вже було представлено на сторінках дисертації, специфіка творчих орієнтирів М. Семенка допомагає чітко виокремити в його спадщині «практичний» і «теоретичний» виміри, що закономірно та природньо зробили здобутки митця предметом міжнаукового аналізу. «Практичний» вимір – зрозуміло – досліджується переважно літературознавцями, тоді як інший – «теоретичний» – опиняється на своєрідному «гуманітарному перехресті» культурології, літературознавства, естетики, а інколи – психології та етики.

Характеризуючи інший вимір пошуків М. Семенка як «теоретичний», ми, водночас, вважаємо за необхідне підкреслити його специфічність, адже надмірний суб'єктивізм і емоційність поета – ми це вже підкреслювали – не дають підстав говорити про так би мовити, теорію в чистому вигляді. Однак,

безсумнівне прагнення Семенка до самоаналізу, бажання обґрунтувати власні пошуки та експерименти і, нарешті, потреба висловити власну позицію стосовно ролі футуризму, а згодом – пан-футуризму – як у художніх, так і соціальних процесах, що відбувалися в суспільстві, спонукали поета до написання маніфестів і статей, які в сукупності і створили його самобутню авторську теорію.

Слід зазначити, наш інтерес до відповідних розвідок М. Семенка стимулював підготовку та публікацію протягом 2015–2018 років низки статей, у котрих ми прагнули визначити основні тенденції теоретичної спадщини українського футуриста. Насамперед, увагу привернуло її головне положення – концепція деструкції, що – фактично – стала лейтмотивом усіх основних публікацій М. Семенка : наразі, він виявляє себе як справжній теоретик, оскільки чітко усвідомлює необхідність перевести ідею деструкції в понятійний формат, реалізуючи її – хоча і своєрідно – проте досить послідовно. Оскільки феномен «деструкція» достатньо повно представлений у відповідних розділах і підрозділах дисертаційного дослідження, ми ще раз звернемо увагу на цю проблему в контексті виявлення фактів становлення творчого діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом.

На наше глибоке переконання, позиція Семенка щодо визначальної ролі деструкції в естетичному процесі, загалом, і в з’ясуванні конкретних аспектів проблеми творчості, зокрема, відкриває неабиякі можливості щодо порівняльного аналізу з концепцією трансгресивного, обґрунтованою відомим французьким естетиком, мистецтвознавцем і письменником Жоржем Батаєм (1897–1962), що стимулює, хоча б коротко, прокоментувати показові «біографічні аналогії», які – більш, ніж вірогідно, – могли визначити аналогії концептуальні.

Насамперед, варто відзначити спільний часовий контекст, в якому перебували обидва митці : Семенко був лише на п’ять років старший за Батая, і якби не трагічні обставини, що обірвали життя українського поета, він – так

само, як Жорж Батай, – міг перейти в шістдесяті роки ХХ століття. Подібності простежуються і на рівні, так би мовити, просторового контексту, що, наразі, зумовлений причетністю обох митців до авангардистського руху. Водночас, існують і певні відмінності, що, окрім національного виміру, зумовлені їх приналежністю до різних напрямів авангарду та ставленням до них.

М. Семенко, як відомо, був войовничим футуристом, і на початку своїх художніх пошуків пов'язував майбутнє мистецтва виключно з футуристичним рухом, а згодом – з пан-футуристичним. Натомість Ж. Батай був «людиною авангарду» в принципі і намагався чітко не ототожнювати себе з якимось конкретним напрямком. Тим не менш, значна частина його художніх творів і теоретичних розвідок вважаються здобутком сюрреалістичного руху, проте позиція самого Батая d цьому плані виявилася доволі неоднозначною.

Певний час він, як відомо, перебував в «авангарді сюрреалізму», однак, на думку деяких його представників, вважався ренегатом. Особливо гостро з цього приводу висловлювався відомий французький поет і один з теоретиків сюрреалізму Поль Елюар (1895–1952), що, зрештою, зумовило неприховану ворожнечу між ними, яка тривала довгі роки. Водночас, навіть найжорстокіші опоненти не могли не визнати добутки Ж. Батая і, передусім, його концепцію «трансгресивного досвіду», що отримала резонанс не тільки в сюрреалістичному середовищі, але й стала своєрідною метатеорією авангардного руху.

В теоретичних працях М. Семенка, до яких ми звертаємося в процесі написання докторського дослідженняя, відсутні безпосередні посилання на означений концепт, одначе визнання впливу теорії Ж. Батая на пошуки українського поета, наразі, не потребує особливих аргументів, адже факти говорять самі за себе. Так, наголошуючи на визначальній ролі деструкції в авангардистському русі, український поет звертає особливу увагу на кілька художніх напрямів, а саме : експресіонізм, кубізм, футуризм. Він підкреслює їх величезну роботу та стверджує, що вони завершили «останні моменти деструкції» [342, с. 295].

Зрештою, особливу роль у цьому процесі, на думку Семенка, виконує дадаїзм – передвісник сюрреалістичного мистецтва : «Дадаістична деструкція матеріалу…пішла ще далі, й тут треба сподіватися ще більш разючих зразків практично-деструктивної роботи» [342, с. 295]. Таким чином український митець безпосередньо входить і в теоретичне, і в практичне поле європейського авангарду, а отже – очевидна концептуальна спорідненість трансгресивної моделі Ж. Батая та деструктивної моделі М. Семенка, – навряд чи може вважатися випадковим збігом.

Водночас, необхідно підкреслити, що опанувавши потужний західно-європейський філософсько-соціологічний досвід трансгресивного (Г. В. Ф. Гегель, Ф. Ніцше, З. Фрейд, Е. Дюркгайм), Ж. Батай трансформував його в сферу естетичного. М. Семенко, вочевидь, не демонстрував такої теоретичної обізнаності. Важко, навіть, сказати, чи знав український поет концепцію трансгресивного Ж. Батая. Принагідно зазначимо, що в нашій статті «Футуристична складова творчої спадщини Ґео (Георгія) Шкурупія» ми проаналізували ті творчі контакти, що мали місце між українськими футуристами та французькими дадаїстами наприкінці 20-х років минулого століття. Однак у будь-якому разі, Семенко, з одного боку, висловлював ідеї, що багато в чому були суголосними батаївським поглядам, а з іншого, – демонстрував власну «понятійну незалежність». Відтак, у концептуальному полі українського поета не присутнє поняття «трансгресія», натомість він запроваджує його фактичну модифікацію – поняття «деструкція». Безсумнівно, тези М. Семенка є більш радикальними, емоційними і, на жаль, поступаються теоретичному рівню батаївських концептів, однак загальні орієнтири – злам, руйнація, тотальна ліквідація – відбивають сутність і трансгресивного, і деструктивного як таких.

Наразі слід зазначити, що трансгресивний досвід, який вважається теоретичним надбанням французької естетики першої половини XX століття, продовжує привертати увагу науковців і на сучасному етапі, оскільки «Ж. Батай

є автором філософської концепції, яка володіє потужним теоретичним потенціалом, що дозволяє по-новому дослідити риси сучасної художньої практики та здійснити її опис й аналіз на рівні естетичного дослідження» [48, с. 1].

Ідеї Семенка, вочевидь, не здобули такого резонансу, а отже не екстраполюються так активно, як погляди Батая, в культуротворчі реалії сьогодення. Однак, на нашу думку, вони відкривають неабиякі обрії для аналізу на теренах «contemporary art», і хоча їх теоретичний рівень не можна порівнювати з «концептуальним сплеском» Ж. Батая, певні висновки, яких доходить український поет, вражають своїм прогностичним потенціалом.

Так, визначаючи футуризм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм найбільш «деструктивно орієнтованими» напрямками, – цю тезу Семенка ми вже підкреслювали – поет, водночас, виходить у площину проблеми «глобального експерименту», що став однією з характерних ознак авангардистського руху. Семенко, зокрема, зазначає : «Пікассо при всій його одноманітності фарби, вже було за-мало її, й він домішує туди зовсім сторонні матерії (н. пр. тирсу). Футуристи, при величезних зрушеннях инших елементів фактури – форми, змісту, – вклеювали в картини одрізки ґазет, дерева й инші “живі” речі» [342, с. 295].

У спостереженні М. Семенка привертають увагу два моменти : перший стосується коментування специфіки творчості П. Пікассо, що, зважаючи на стилістичні, орфографічні та пунктуаційні особливості викладу поетом своєї думки, доволі складно однозначно проінтерпретувати. Так, наприклад, важко уявити, що мав на увазі М. Семенко, говорячи про «одноманітність Пікассо» : творчу манеру митця чи «одноманітність фарб», які він використовував?

За великим рахунком, і в тому, і в іншому випадку позиція Семенка є вельми уразливою, адже загальновідомо, що видатний живописець, який, передусім, уславив своє ім’я як один із фундаторів кубізму, був, водночас, блискучим малювальником, що опанував школу класичного іспанського

живопису. Не вдаючись до детального аналізу специфіки творчості П. Пікассо, яка є прерогативою фахівців-мистецтвознавців, тим не менш, не можна не згадати два класичні періоди в творчості митця – рожевий і голубий, що, так би мовити, заперечують об'єктивність семенкових звинувачень в «одноманітності фарб» у його кольоровій палітрі. Проте, ясна річ, головним у цьому твердженні Семенка є акцентуація на принциповому «матеріальному оновленні», до якого прагнув і Пікассо, і «ідейно-естетичні» соратники українського поета, представники футуристичного напрямку, експерименти котрих – фактично – на сто років випередили художні відкриття сучасного мистецтва.

Означений у статті «Де-які наслідки деструкції» стан, на думку Семенка, з одного боку, є безпосереднім наслідком загального процесу деструкції, а з іншого, – відкриває шлях до практичної реалізації завдань, що ставить перед собою пан-футуризм : «Загальновживаних засобів продукції, якими користувалось мистецтво протягом тисячоліть, ставало за-мало, чогось не вистарчало, треба було дошукуватись ширших засобів матеріалізації, і таким чином через матеріал розпочався процес орґанічної діфузії мистецтва з побутом» [342, с. 295].

Отже, ідея практично-деструктивного підходу, що висловлює М. Семенко, щільно пов'язується ним із побутовим моментом, який, у свою чергу, має чітко виражене ідеологічне підґрунтя : «Ця робота разом з ліквідацією мистецтва в дотеперішнім розумінні цього термину…, розчищає ґрунт для нашої панфутуристичної конструкції мистецтв з боку фактури (одночасово з орґанізаційним ідеольоґічним процесом – соціальною революцією, комуністичним побутом)» [342, с. 295]. Ці роздуми поета, безсумнівно, є утопічними, а, зважаючи на подальші трагічні обставини його життя, сприймаються як «трагічна утопія». Проте, наразі, увагу привертає очевидний акцент Семенка на тому, що визначальну роль у цьому процесі принципового оновлення має виконати формальний чинник.

Як відомо, проблема форми є ключовою для теорії та практики авангардного руху, а отже – природно – опиняється в центрі уваги його провідних представників, зокрема, Ж. Батая та М. Семенка. Експерименти на формотворчому рівні відкривали для французького письменника та теоретика естетики значні можливості для концептуалізації, що, зрештою, призвели до обґрунтування одного із засадних понять його естетичної теорії, а саме : поняття «безформне».

Слід зазначити, що для М. Семенка проблема форми так само є принциповим питанням. Проте оскільки для нього визначальний статус форми є аксіомою, він не вважає за потрібне застосовувати авторську термінологію і тільки наголошує на необхідності принципового формального оновлення, що здатне здійснити пан-футуристичне мистецтво. Цей процес, на думку Семенка, має йти «шляхом органічного росту і згідно з діалектичним законом» [360, с. 291] і – врешті – решт – зумовлює його наступне запитання : «чи триватиме ця зміна форм у мистецтві вічно?» [360, с. 291].

Відповідь, яку на це запитання дає сам Семенко, пояснюючи – хоча і занадто стисло, – чому його обходить пошук «інтерпретаційних аналогів» батаївському поняттю «безформне». Український поет категоричний у своїй позиції : «Панфутуризм дає на це запитання неґативну відповідь і висуває деструкцію як активний процес розкладу останнього етапу розвитку мистецтва перед повним зникненням останнього» [360, с. 291–292]. Таким чином, деструктивний процес призводить до руйнації і форми, а відтак – і самого мистецтва, адже воно для Семенка, передусім, пов’язане із формотворенням. Відштовхуючись від означеного, формується і головний висновок поета : «Останній момент М. Семенко – (доволі часто М. Семенко у своїх статтях використовує своєрідний прийом відсторонення чи реферування власного тексту – С. Х.) – формулює як органічне входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту» [360, с. 292].

Такий глобальний синтез, який декларує Семенко, безсумнівно, варто сприймати як емоційний вибух відверто екзальтованої творчої особистості, тим більш, що в статті «Де-які наслідки деструкції» він знову повертається до проблеми мистецтва. Водночас, логічні наслідки деструктивної концепції зумовлюють вихід поета в площину його (мистецтва – С. Х.) видової специфіки, яка, на думку Семенка, вимагає здійснення принципових уточнень і внесення важливих коректив.

Авторська модель видової структури мистецтва, розроблена Семенком, є вельми специфічною, проте при всій своїй суперечливості та провокаційності, вочевидь, потребує аналізу у форматі об'єкту самостійного аналізу. Наразі ж зупинимося ще на одному аспекті деструктивної концепції українського футуриста, який, з одного боку, є показовим виявом специфіки світобачення митця, а з іншого, – черговий раз засвідчує реальні аналогії в художньому та теоретичному просторі «Жорж Батай – Михайль Семенко».

Аналізуючи основоположні чинники ідеї «трансгресивного досвіду» Батая, науковці обов'язково зосереджують увагу на особливостях інтерпретації ним феномену сміху. В статті «Трансгресивні пошуки в динаміці європейського культуротворення : від маркіза де Сада до Ж. Батая» О. Оніщенко здійснює порівняльний аналіз особливостей виявлення в творчості цих «скандальних французів» комічного та його похідного – сміху. Науковець, зокрема, відзначає, що «комічний вимір передусім виявляється у формі пародії, яка спричиняє відверто богохульну спрямованість творів маркіза де Сада. В цьому ж річищі рухається і Батай, пародіюючи усталені канони в оповіданнях «Мадам Едварда», «Абат С.»» [273, с. 76]. Проте, як підкреслює О. Оніщенко, головним для французького митця є завершальний момент пародії, а саме : сміхове начало. Вона наголошує, що «ця "психофізіологічна" реакція комічного наявна не тільки в його літературних творах, а й теоретичних розвідках» [273, с. 76] і має досить специфічні ознаки.

Дослідниця, зокрема, виокремлює відоме есе Батая «Про Ніцше», що, на її думку, є свідченням глобальної руйнації «морального імперативу» сміху. Задля аргументації своєї позиції науковець реконструює принциповий фрагмент із цієї роботи, який показовим чином відбиває сутність «сміхової концепції» Ж. Батая : «Я, так само як і мої друзі, відчуваю огиду до навіжених веселощів. Окрім сміху, є смерть…, втрата свідомості, нестямності, що викликані якоюсь жахливою картиною, перетвореним жахом. У цих…ситуаціях я більше не сміюсь : я лише зберігаю почуття сміху» [273, с. 76].

Цитування означеної думки французького письменника та теоретика необхідне О. Оніщенко задля обґрунтування проблеми «категоріальних пріоритетів» у його естетичному полі : «Зізнаючись в огиді до “навіжених веселощів”, Ж. Батай – фактично – рухається у напрямі категорії потворного і низького, що, за його логікою, і провокують специфічний сміх. Проте, нашу увагу – в процитованому уривку – привертає інший аспект, а саме : фактичне визнання Ж. Батаєм, так би мовити, однорідними явищами сміх і смерть, які спираються на «спільний знаменник» – жахливе начало.

Цей висновок французького дослідника, що артикулювався ним на рівні теоретичної розвідки, стимулює наше звернення до вельми своєрідного в плані жанрової приналежності і не тільки, проекту українського поета, який отримав назву «Справа про труп». Упорядники збірника творів М. Семенка подають його в рубриці «Містифікації та рефлексії», що дуже точно відбиває сутність цього «творчо-публіцистичного» експерименту, адже містифікація, до якої вдається митець, є очевидною.

Своєрідним прологом до означеної містифікації стає телеграма українського поета до В. Маяковського, котрий, як відомо, був одним із головних репрезентантів східноєвропейського футуристичного напрямку : «Маяковский, спасайся… Искусство живой труп. Нужно добить… Да здравствует мета-искусство, синтез искусства и спорта. Пан-футуризм есть активная ликвидация искусства, это пан-футуризм специальный (революция, деструкция,

футуризация)» [359, с. 367]. Обираючи телеграфний стиль викладу, М. Семенко маніфестує основні тези своєї програми щодо «смерті мистецтва», загалом, і футуризму, зокрема. Реалізація цієї програми, на думку поета, має бути максимально прискорена задля остаточного ствердження та «панування пан-футуризму».

Проте, в другій частині телеграми Семенко максимально конкретизує свої міркування і вже проголошує «живими трупами» провідних представників «не пан-футуристичного» мистецтва. В наступних цитатах ми свідомо зберігаємо російський текст Семенка : «Каменский = Бальмонт = труп. Хлебников, остальные – искатели четвёртого измерения = заклинатели, хироманты = анахронизм» [359, с. 367]. Відтак, дистанціювавшись і від футуристичного напряму як такого, Семенко відходить від загальних декларацій і чітко визначає заходи, що мають стати керівництвом до дії на шляху ствердження пан-футуризму. Їх, на його думку, слід пов’язати з остаточною та незворотною легалізацією пан-футуризму, що є «построение метаискусства, после-искусства будущего, это пан-футуризм общий» [359, с. 367]. На думку українського поета, перший крок у цьому напрямі має здійснити В. Маяковський, якого Семенко ставить у ситуацію вибору «або – або», оскільки третього не дано : «Маяковский пан-футурист или труп. Выход есть. Выбирай. Ответ срочно телеграфом. Михаил Семенко, пан-футурист» [359, с. 367].

На перший погляд, цю телеграму-декларацію можна було б вважати черговою провокацією українського поета, проте, вочевидь, не випадково саме вона відкриває його більш, ніж специфічний проект «Справа про труп», де ідея смерті та її похідні посідають не тільки визначальне місце, але й подаються у вельми своєрідному ракурсі, що виявляє очевидну спорідненість із «сміховим експериментом» Ж. Батая.

Наразі, слід наголосити, що інтерпретація французьким теоретиком феномену сміху в зв’язку із жахливим і огидним здійснювалася ним на ранніх етапах відпрацювання трансгресивних ідей, що – зрештою – зумовило

оприлюднення відповідних роздумів і в уже згадуваному есе «Про Ніцше», і в наступних теоретичних роботах, і в художніх творах Батая. При цьому, необхідно чітко враховувати, що, так би мовити, системне осмислення Ж. Батаєм сміху як вияву огидного, жахливого та потворного відбувалося вже після 1937 року, тобто після розстрілу М. Семенка. Таким чином, свій «проект про труп» український поет розгортав, з одного боку, ймовірно, маючи уявлення про «сміхові» орієнтири Батая, а з іншого, – на абсолютно авторському рівні.

Паралелей, що наразі виявляються, доволі багато, проте ми, передусім, виокремимо «кримінальний підтекст» у семенковому експерименті, що був інспірований відомою полемікою, яка розгорнулася між українськими футуристами – в особі Семенка – і представниками Асоціації революційних митців України (АРМУ). Своєрідним епіграфом до «Справи про труп» стає фрагмент з листа «групи АРМУ» до поета : «Так, ви, т. Михасю, мусите зникнути». Цей лист стає, по суті, «кримінальним» камертоном усього циклу, стимулюючи цю відверту провокаційну містифікацію, яка, вочевидь, містить усі ознаки деструктивного вияву сміхового начала.

Необхідно підкреслити, що «Справа про труп» вийшла друком у виданні «Нова генерація» (1929, № 9), тобто на 21 рік випередила скандальний твір Ж. Батая «Абат С.». Аналізуючи його, О. Оніщенко, зокрема, торкається питання «кримінально-сміхового» підтексту та відзначає : «Характеризуючи особливості “сміхової природи”, свого героя письменник наголошував : “Таке відчуття викликала не лише дитяча – та обтяжливо комічна природа “злочинів”, що їх він брав на себе”» [273, с. 77]. Розвиваючи свою думку, дослідниця апелює до певних творів європейської культури, в яких «естетизація злочину» була безпосередньо пов’язана зі специфічним виявом «сміхового ефекту» і які, вочевидь, були добре відомі Ж. Батаю.

Впевненості, що французький митець мав якесь уявлення щодо «Справи про труп» М. Семенка, в нас немає. Тим більш показовими видаються «концептуальніі паралелі», що простежуються на рівні художніх експериментів

обох митців. Взагалі, цей проект засновника українського футуризму потребує цілісного аналізу, оскільки окрім «кримінально-сміхової самобутності» містить чимало аспектів, що мають бути враховані і з позиції морально-психологічного виміру художньої творчості, і в зв'язку з дослідженням складних і суперечливих процесів українського культуротворення 20–30-х років минулого століття.

Наразі, зосередимося ще на четвертому розділі «Справи про труп» – «Некролозі з приводу смерті М. В. Семенка» – своєрідному апофеозі кримінальної містифікації, що була ініційована ним самим. Фактично в кожному фрагменті цього тексту є очевидний моральний подразник, який – тим не менш – здатний спровокувати сміхову реакцію читача. Він, безсумнівно, зумовлений самим жанром «авторського некрологу», що спонукає поета, використовуючи усталений футуристичний прийом «рваних рядків», констатувати факт власної смерті :

«Вмер!
Вмер Михайль!
Вмер Михайль Васильович!
Вмер Михайль Васильович Семенко!
Вмер батько наш М. В. Семенко!
Вмер Михась!
Вмер наглою смертю від руки злого убивці, що з-за рогу однієї вулиці на другій дуже тупим предметом вдарив його по голові.
Це "діалектика"» [359, с. 373].

Своєрідна «гра зі смертю», до якої вдається Семенко, поступово набирає все нові й нові оберти і вже ніякі моральні цензори не можуть заблокувати виплеск сміхового начала, який повинен створити специфічний сміховий ефект у демонстрації ставлення Семенка до «діялектики», до «армістів» – убивць, які «були його ліпшими друзями».

В контексті означеного, доцільно зупинитися ще на одному положенні цього багатоаспектного «авторського некрологу» М. Семенка, який у завуальовано-містифікованому вигляді виявляє реальне ставлення поета до художніх процесів в Україні, сучасником яких він був. Так, у некролозі відзначається, що революційні перетворення, які розгорнулися в країні,

стимулювали тектонічні зрушення в галузі мистецтва : «І тут вже пішло. З'явився він, М. В. Семенко. Зібрав коло себе цілу юрбу хлопців, таких, як і сам, пройдисвітів, і почав руйнувати все хороше, все чисте, все святе… Він кощунствував, а ті посіпаки, що зібралися біля нього,… почали нищити мистецтво» [359, с. 374].

Зрозуміло, що ці закиди Семенка на самого себе, мають суто іронічний підтекст, а відтак – сміхову реакцію, наразі, провокує те, що «схоплює» категорія «комічне», яку він – на відміну від Батая – категорично не відкидав. Такий прийом необхідний поетові аби висловити своє ставлення до творчості тих представників української культури, котрі презентували інші види мистецтва. Так, ніби критикуючи футуристів на чолі із собою, М. Семенко протиставляє їм, зокрема, видатних діячів українського живопису : «Вони (футуристи – С. Х.) пішли війною блюзнірською на такі перли мистецтва, як відомі картини відомого артиста-маляра *Бойчука* та його апостолів – *Врону* і *Седляра*… Мало того, вони пішли війною на "Березіль", театр, що подає найкращі зразки західно-європейської культури» [359, с. 374–375].

Формат некрологу не дозволяє поетові в більш розгорнутій формі аргументувати своє неприйняття означених художніх явищ, що, вочевидь, стимулюватиме інтерес сучасних дослідників. У логіці «руху» дослідницького матеріалу цього – заключного – розділу нашої дисертації, вважаємо за необхідне підкреслити той факт, що українські футуристи знаходилися в досить складній і суперечливій ситуації, з одного боку, роблячи реальні кроки аби налагодити творчі контакти з представниками європейського авангарду, а з іншого, – не поділяючи естетико-художні шукання низки українських митців, творчість яких – як показано в попередніх підрозділах – набувала певного визнання на теренах європейського культурного простору перших десятиліть минулого століття. Повертаючись до розгляду проблеми «Семенко – Батай» слід визнати, що найголовнішим для М. Семенка є відстоювання ідеї деструктивного як такого,

що так само як ідея трансгресивного Ж. Батая, поступово розширюючи свої межі, набула статусу досвіду та трансформувалася в сферу естетичного.

Висновки до п’ятого розділу

Підсумовуючи матеріал, представлений у п’ятому розділі дисертації, доцільно зробити такі висновки :

1. Аргументовано, що своєрідною теоретичною настановаю в процесі аналізу становлення творчого діалогу між європейським авангардом і українським футуризмом повинна виступати проблема творчості, яка досить повільно утверджувалася в історії європейської естетики та мистецтвознавства, і посіла гідне місце лише на межі XIX–XX століть. Підкреслено роль «негативної психології» в розширенні меж розуміння постаті митця та якісних чинників геніальності.

2. Виокремлено, спираючись на напрацювання українських культурологів, позицію символістів щодо інтерпретації творчості та осмислення постаті митця, оскільки і Семенко, і частина українських футуристів витоками власної творчої діяльності вважали символізм, а футуристичну естетику оцінювали як засіб подолання його (символізму – С. Х.) настанов.

3. Проаналізовано основні засади інтуїтивістської концепції творчості А. Бергсона, що включає такі важливі аспекти, як інтерпретацію феномену «творчість» із з’ясуванням специфіки двох його видів, а саме : наукової та художньої. Наголошено, що А. Бергсона також цікавила проблема етапів творчого процесу, яка, на жаль, не зазнала остаточного вирішення, по суті, «розчинившись» у спробах французького філософа окреслити риси самобутності постаті митця, що здійснює творчий процес від задуму до його реалізації.

4. Осмислено процес становлення професійного діалогу між європейськими авангардистами та українськими митцями різної естетико-художньої спрямованості. Виокремлено факти творчого діалогу між дадаїстами, які – згодом – «розчинилися» в русі сюрреалістів з українськими футуристами, та підкреслено особистий інтерес М. Семенка до дадаїзму, творчості

європейських живописців і поетів, які демонстрували приклади «деструкції» в процесі творчості.

5. Проведено порівняльний аналіз концепції деструкції М. Семенка та трансгресивного досвіду Ж. Батая. Досліджено «зони перетину» двох теоретиків, які опікувалися проблемою обґрунтування правомочності експериментального мистецтва, що формувалося на початку XX століття. Аргументовано, що порівняльний аналіз «Семенко – Батай» дозволяє стверджувати тезу про співпадання теоретичних пошуків європейського авангардизму та українського футуризму, потенціал яких був перерваний за політико-ідеологічних причин.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених у дисертаційному дослідженні завдань :

1. Систематизовано теоретичну спадщину сучасної гуманістики, спираючись на яку аргументовано причини зміни парадигми в розвитку як європейського, так і українського мистецтва на початку XX століття. Показано, що підґрунтям таких змін виступили, з одного боку, соціальні, політичні та ідеологічні процеси, а з іншого, – поступове утвердження нових світоглядних орієнтацій в європейській філософії, естетиці та мистецтвознавстві – позитивізм, ніцшеанство, фрейдизм, інтуїтивізм – привели до перегляду практики художньої творчості, сформувавши на ідеї вичерпаності реалізму, платформу переходу до нового експериментального мистецтва, яке було б позначене свідомою «не-реалістичною» орієнтацією : в європейському культурному просторі протягом 1905–1915 років достатньо впевнено заявляють про себе фовізм, футуризм, кубізм та кубофутуризм.

2. Обґрунтовано доцільність введення в теоретичний ужиток формально-логічної структури «українська модель футуризму», яка від 1914 року почала формуватися на теренах національної культури Михайлєм Семенком (1892–1937) – відомим українським поетом, прозаїком, драматургом, теоретиком мистецтва, організатором численних культуротворчих проектів протягом 1914–1937 років. Показано : не дивлячись на те, що хронологічно «українська модель футуризму» почала формуватися після того, як заявив про себе італійський та російський футуризм, вона не стала ані їх копіїстом, ані механічним наслідувачем.

3. Зроблено порівняльний аналіз італійського, російського та українського футуризму. Доведено, що якісна самобутність «української моделі футуризму» полягала в несприйнятті ідеологічної агресивності, культу війни італійців і романтизації національної історії чи культури, яка властива футуристам-росіянам. Зазначено, що «українська модель футуризму» повинна була базуватися на послідовній відмові від художніх традицій, взагалі, та

української «народницько-селянської» культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема. Усе «національне» було проголошено «провінційним» та оцінено як гранична форма традиціоналізму, як шлях до гальмування будь-яких творчих засобів культуротворення. Маніфестувалася смерть класичного мистецтва і всіляко підтримувалися міжвидові та міжжанрові «дифузії» та «дифузіційні» – вислів М. Семенка – процеси.

4. Показано специфіку дії засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження як авангардного руху, загалом, так і футуризму, зокрема. Аргументовано значення біографічного методу (біографізму), заявленого в середині XIX століття відомим французьким літературознавцем Ш.-О. Сент-Бьовом. Констатовано, що біографізм є одним із засадничих принципів культурологічного аналізу, і має складну внутрішню структуру, серед елементів якої виступає персоналізація. Відтворено процес становлення персоналізації в якості об'єкта теоретичного аналізу та доведено значення «персоналізованої історії футуризму» задля об'єктивної оцінки постатей тих, хто формував і розвивав цей художній напрямок.

5. Відтворено ту суперечливу ситуацію, – політико-ідеологічний, морально-психологічний, творчо-теоретичний аспекти, – яка склалася в Харкові в перші десятиліття минулого століття. Оцінені мотиви жорсткого неприйняття футуризму та гострої критики творів М. Семенка з боку М. Вороного, М. Зерова, М. Євшана, О. Дорошкевича, М. Сріблянського – тобто тих, хто відстоював «чистоту мови», незмінність традицій, канонічність художнього мислення та зорієнтованість мистецьких творів – переважно – на селянську аудиторію.

6. Систематизовано теоретичні напрацювання М. Семенка та проведено їх якісний аналіз у контексті культуротворчих процесів, пов'язаних з утвердженням методології «соціалістичного реалізму».

7. Зазначено, що окремі засадничі положення футуризму, на яких наполягав М. Семенко, слід оцінювати в якості його авторського надбання. Підкреслено, що в означений контекст потрапляє : а) проблема розробки нового

понятійно-категоріального апарату («кверо-футуризм», «пан-футуризм», «метамистецтво», «деструкція – конструкція», «інтеграція», «фактура»), з наголосом на особистісній трансформації творчої спрямованості поета від символізму до футуризму, що відповідає обґрунтованому ним руху «деструкція – конструкція»; б) проблема синтезу мистецтв, постановка й осмислення якої – хронологічно – розпочалося на теренах російської гуманістики та передує теоретичним розвідкам М. Семенка, проте – згодом – концептуалізується в цілком авторській ідеї «поезомалярства».

8. Зафіксовано, що, «побудувавши» власне світоставлення на ілюзорній моделі ідеології, яка начеб-то буде «рухатися» від митця до влади, постулюючи свободу творчості та політичну незаангажованість діячів культури, М. Семенко не усвідомлював тієї справжньої соціально-політичної та світоглядно-ідеологічної реальності, яка не тільки не стимулювала контактів із західним світом, але й вважала за доцільне знищити спочатку більшість його прихильників, а пізніше і його самого, хоча засновник «української моделі футуризму» приділяв значну увагу питанням ідеології, ролі «соціального замовлення» та потенціалу «пролетарської (комуністичної) культури».

9. Наголошено, що, на думку М. Семенка, «українська модель футуризму» спиратиметься на той потенціал, який виявляє європейська естетика в логіці її переходу від «посткласичної» до «некласичної», адже саме сутність цього періоду формує підґрунтя авангарду, складовою частиною якого виступає футуризм. Актуалізовано, що акцент на феномені «посткласична – некласична» естетика, зроблений із урахуванням прийнятої в українській гуманістиці періодизації історії естетичної науки, протягом розвитку якої від 30-х років до межі XIX–XX століття відбулася поступова зміна «посткласичного» етапу на «некласичний».

10. Досліджено та систематизовано приклади різко критичного ставлення літературної спільноти до творчості М. Семенка. Засвідчено, що експерименти поетів-футуристів не були підтримані вітчизняною літературною

елітою, і становлення «української моделі футуризму» відбувалося в умовах гострої, подекуди, ніщивної критики перших поетичних спроб М. Семенка з боку М. Вороного, М. Євшана, М. Сріблянського, М. Зерова, котрі не сприйняли новаторських пошуків молодого митця. Водночас, низка впливових письменників і літературних критиків – В. Коряк, П. Филипович, Я. Савченко, Д. Загул – тією чи іншою мірою виправдовували поетичні новації М. Семенка, вбачаючи в них дієвий засіб боротьби проти традиційної «селянсько-народницької» української культури, зразки якої були представлені практично в усіх видах мистецтва.

11. Окреслено семенківську ідею «поезомалярства» в якості специфічного об'єкту в дослідницькому просторі, визначеному проблемою «синтез мистецтв». Показано, що в розумінні синтезу мистецтв Семенко впритул підійшов до реалізації ідеї синестезії. Оцінено приклади неоднозначного ставлення до ідеї синтезу мистецтв, які мали місце у філософсько-мистецтвознавчій традиції протягом XVI–XIX століть і сформульовано причини актуалізації інтересу до означеної проблеми на межі XIX–XX століть (О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс). Зафіксовано присутність проблеми синтезу мистецтв у сучасній гуманістиці та систематизовано нові теоретичні підходи українських науковців щодо виявлення специфіки «синтез – синестезія» в творчості О. Архипенка, А. Бєлого, Л. Курбаса, П. Тичини та М. Терещенка.

12. Реконструйовано, спираючись на принцип «персоналізації», «літературний простір» українського футуризму та типологізовані його учасники в якості «приневолених футуристів» (В. Еллан-Блакитний), «тимчасових прихильників» (В. Алешко, М. Ірчан, Ю. Шпол, Ф. Якубовський), «попутників» (П. Тичина, Ю. Яновський) та більш-менш постійної групи – М. Бажан, О. Полторацький, О. Слісаренко, А. Чужий, Ґ. Шкурупій, – хто або «пройшов» з М. Семенком значний відрізок шляху в процесі становлення та розвитку «української моделі футуризму», або творчо протягом усього життя був послідовним прибічником футуристичної естетики (А. Чужий).

13. Виокремлено «проблемні площини», які нашаровувалися в процесі теоретичних розвідок М. Семенка та його найближчого оточення – М. Бажан, Д. Бузько, О. Полторацький, О. Слісаренко, Ґ. Шкурупій – і показано, що їх окремі позиції, передусім, модернізація художньої форми, збагачення тематичної спрямованості творів, індивідуалізація світоставлення, знайшли практичне втілення в творчості М. Семенка, фіксуючи теоретико-практичний паритет його спадщини.

14. Проаналізовано теоретичну платформу М. Семенка та виявлено близькість наукових шукань засновника «української моделі футуризму» тим процесам, якими опікувалася європейська гуманістика тієї доби. Сфокусовано увагу на проблемі художньої творчості, яка виконала роль своєрідного «пластичного мосту» між європейським авангардизмом і українським футуризмом. Доведено, що серед тогочасних європейських філософів теоретичну орієнтацію М. Семенка доцільно співвідносити з естетичними поглядами А. Бергсона, зокрема, з його концепцією художньої творчості, а саме : наголос на ролі інтуїції в творчому процесі, виокремлення факторів «тривалість» і «час», акцентування потенціалу «пам’яті» та «непередбачуваності» щодо «побудови» конкретного твору.

15. Систематизовано та проаналізовано науково-дослідницьку літературу, присвячену українському футуризму, і доведено : а) в творчо-теоретичній позиції М. Семенка доцільно окреслити окремі тенденції, які, маючи об’єктивний характер, обмежили як свободу його самовираження, так і свободу прийняття політико-ідеологічних рішень; б) поділяючи засадничі принципи, якими керувалися європейські авангардисти, М. Семенко всіляко підтримував професійний діалог між представниками різних видів мистецтва та «входження» українського футуризму в європейський культурний простір; в) заявити власну позицію М. Семенко намагався через встановлення творчих зв’язків з дадаїстами та сюрреалістами, можливість чого обмежувала заідеологізованість радянської культурної політики.

16. Проведено порівняльний аналіз концепції деструкції М. Семенка та трансгресивного досвіду Ж. Батая. Досліджено «зони перетину» двох теоретиків, які опікувалися проблемою обґрунтування правомочності експериментального мистецтва, що формувалося на початку ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В. В. Бычков. М. : Рос. Полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2003. С. 21–26.

2. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика / под ред. Ю. Н. Гирина. М. : ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 600 с.

3. Автономова Н. Б. Василий Кандинский : художник и наука // *Многогранный мир Кандинского* / под ред. Н. Б. Автономовой [и др.]. М. : Наука, 1999. С. 98–105.

4. Агеєва В. П. Дороги й середохрестя : есеї. Львів : Вид-во Старого Лева, 2016. 352 с.

5. Адаскина Н. Л. Символизм в творчестве авангардистов. О «символистском формализме» // *Искусствознание*. 2001. № 1. С. 352–362.

6. Адаскина Н. Л. Художественная теория русского авангарда (к проблеме языка искусств) // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 1. С. 20–30.

7. Алєксєєнко Т. А. Мова тіла і мова мистецтва // *Гілея : науковий вісник : зб. наук. пр.* 2013. Вип. 68, № 1. С. 483–487.

8. Алешко Василь Іванович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BA%D0%BE_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 20.02.2016)

9. Антонович И. И. Социодинамика идеологий. Мн. : Навука і тэхніка, 1995. 373 с.

10. Аронсон О. В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М. : Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.

11. -Асєєва Н. Етюди мистецтвознавця // *Хроніка–2000 : укр. культурологічний альманах.* Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1995. С. 276–286.

12. Асмус В. Ф. Философия и эстетика русского символизма. М. : URSS, 2013. 88 с.

13. Афанасьєв Ю. Л. Культура як мета і засіб якісної професійної освіти // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2015. Вип. 21 (2). С. 116–121.

14. Афанасьєв Ю. Л. Соціальне призначення мистецтва як системоутворювальний чинник національної художньої культури // *Культурологічна думка.* Київ, 2010. № 2. С. 169–173.

15. Бажан М. П. 17-й патруль. Харків : Книгоспілка, 1926. 68 с.

16. Бажан М. Одягніть окуляри // *Бумеранг*. 1927. № 1. С. 21–26.

17. Бажан М. П. Різьблена ніч. Харків : Книгоспілка, 1927. 32 с.

18. Балль Х. Кабаре «Вольтер» // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне : тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. М. : Республика, 2002. С. 92–146.

19. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. М. : Гуманитарий, 2012. 348 с.

20. Батай Ж. Сад и обычный человек // Маркиз де Сад и XX век / пер. с фр. Г. Генниса; сост. и коммент. М. К. Рыклина. М. : РИК «Культура», 1992. С. 89–116.

21. Бенюк О. Б. «Експеримент» Еміля Золя : між наукою і мистецтвом // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : альманах*. Київ : ДАКККіМ, 2002. Вип. VIII. С. 206–215.

22. Бергсон А. Материя и память // Собр. соч. в 4 т.; пер. с фр. М. : Московский клуб, 1992. Т. 1. С. 160–317.

23. Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с фр. В. Флеровой; вступ. ст. И. Блауберг. М. : ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц., 2001. 384 с.

24. Бердяев Н. А. Кризис искусства. Репринт. М. : СП Интерпринт, 1990. 48 с.

25. Берестовская Д., Шевчук В. Синтез искусств в художественной культуре : монография. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. 230 с.

26. Биографический метод : история, методология, практика / под ред. Е. Ю. Мещеркиной, В. В. Семеновой. М. : ИС РАН, 1994. 147 с.

27. Біла А. Автори статей і матеріалів // Вибрані твори / М. Семенко. Київ, 2010. С. 667–672.

28. Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. Передмова // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 5–23.

29. Біла А. Примітки. З книги «Дерзання» // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 651–660.

30. Біла А. Символізм : наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 272 с.

31. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.

32. Біла А. Футуризм : монографія. Київ : Темпора, 2010. 248 с.

33. Білокінь С. І. Закоханий у вроду слів. М. Зеров – доля і книги. Київ : Час, 1990. 56 с.

34. Більченко Є. В. Діалог як логос феномена «Між» : по той бік принципу розмови // *Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : зб. наук. пр.* Київ : НАКККіМ, 2013. С. 21–35.

35. Блауберг И. И. Анри Бергсон. М. : Прогресс-традиция, 2003. 672 с.

36. Бобринская Е. А. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.00; 17.00.12. М., 1993. 22 с.

37. Бобринская Е. А. Живописная материя в авангардной метафизике искусства // *Вопросы искусствознания*. 1996. № 2. С. 32–27.

38. Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен // *Авангард в культуре XX века (1900–1930) : теория, история, поэтика; сб. науч. стат*ей : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М. : ИМЛИ-РАН, 2010. Кн. 2. С. 5–65.

39. Бобринская Е. Футуризм. М. : Галарт, 2000. 192 с.

40. Богомазов А. Живопись и элементы // *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб.* / упоряд. Д. Горбачов. Київ : Тріумф, 2005. С. 42–69.

41. Бондарєва Н. Політичний театр Леся Курбаса. Сезон 1926/27 року. Підсумки та перспективи // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. С. 237–249.

42. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр.* Київ : видав. центр КНЛУ, 2007. С. 96–102.

43. Бровко М. М. Мистецтво : філософсько-культурологічні виміри : монографія. Київ : видав. центр КНЛУ, 2008. 237 с.

44. Брюховецька О. В. Психоаналітична концепція суб'єкта і її застосування в теорії кіно : автореф. дис. ... канд. філос. наук. Київ, 2006. 17 с.

45. Брюховецький В. Влизько Олекса / З порога смерті : Письменники України – жертви сталінських репресій / авт. кол. : Бойко Л. С. та ін.; упоряд. О. Г. Мусієнко. Київ : Рад. письменник, 1991. Вип. І. С. 104–105.

46. Брюховецький В. С. Микола Зеров : літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1990. 309 с.

47. Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб. : Пушкинский фонд, 1994. 384 с.

48. Буцикіна Є. О. Концепція трансгресивного досвіду Жоржа Батая : естетичний аналіз : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2015. 19 с.

49. Быстрова А. Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // *Философские науки*. 2004. № 12. С. 24–40.

50. Быстрова А. Н. Мир культуры **:** (основы культурологии) : учеб. пособие. М. : Изд-во Фёдора Конюхова; Новосибирск : Изд-во ЮКЭА, 2002. 712 с.

51. Валевский А. Л. Основы биографики : монография. Киев : Наукова думка, 1993. 112 с.

52. Ван Гог В. Письма / пер. П. Мелковой, сост. общ. ред. и вступ. ст. Ю. Кузнецова. Л.; М. : Искусство, 1966. 604 с.

53. Вервес Г. Поет повертається на Батьківщину. Передмова / М. Вороний. Твори. Київ : Дніпро, 1989. С. 5–22.

54. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // *Слово і час*. 1992. № 12. С. 37–43.

55. Верлібр [Електронний ресурс]. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BB%D1%96%D0%B1%D1%80 (дата звернення 15.07.2018)

56. Вернудіна І. В. Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі XIX–XX століть : монографія. Київ : Атіка, 2011. 492 с.

57. Вернудіна І. В. І. Я. Франко : концептуалізація проблеми художньої творчості. Філософські дослідження // *Зб. наук. праць Східноукраїнського Нац. ун-ту ім. В. Даля*. Луганськ, 2004. Вип. 5. С. 17–21.

58. Вернудіна І. В. Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі XIX–XX століть : монографія. Київ : Атіка, 2011. 492 с.

59. Вернудіна І. В. Естетико-психологічна природа художнього образу // *Культура і сучасність*. 2013. № 1. С. 3–10.

60. Вернудіна І. В. Проблема художньої творчості в українській гуманістиці кінця XIX – початку XX століть // *Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 3–7.

61. Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини XX // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.

62. Винник-Остапишин В. Р. Етичні рефлексії українського модернізму : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.07. Київ, 2012. 20 с.

63. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм : терминологический словарь. СПб. : Азбука-классика, 2005. 320 с.

64. Власть и художественная интеллигенция : документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М. : Междунар. фонд «Демократия», 1999. 872 с.

65. Влизько Олекса Федорович [Електронний ресурс] // Вільна енциклопедія : вікіпедія. – URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%BE_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 25.01.2016).

66. Вовкун В. В. Діалогічний потенціал українського авангарду // *Культура і сучасність : альманах*. Київ, 2009. № 1. С. 44–49.

67. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX ст.) : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.

68. Вовкун В. В. Феномен авангарду : досвід термінологічного відпрацювання // *Вісник ДАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2009. № 1. С. 49–52.

69. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы : монография. М. : Искусство, 1978. 264 с.

70. Волков С. М. Нові тенденції розвитку культурологічної думки в Україні // *Культурологічна думка : щоріч. наук. пр.* Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. № 1. С. 86–91.

71. Вороний М. Перші зустрічі з Іваном Франком : (уривок із споминів) / Твори. Київ : Дніпро, 1989. С. 666–670.

72. Вороний М. М. Семенко «Prelude. Лірика» // Твори. Київ : Дніпро, 1989. С. 643–647.

73. Гаврилів О. Експресивні мовленнєві акти в німецькомовній експресіоністичній короткій прозі // *Експресіонізм : зб. наук. праць* / упоряд. Т. Гаврилів. Львів, 2002. С. 129–142.

74. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон : эстетические проблемы синестезии. М. : изд-во МГУ, 1992. С. 5–9.

75. Галеев Б. М. Синестезия // Эстетика : словарь ; под ред. А. А. Беляева [и др.]. М. : Политиздат, 1989. С. 314–315.

76. Галеев Б. М. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // *Авангард и театр 1910–1920-х годов : сб.* / пред. редкол. Г. Ф. Коваленко. М. : Наука, 2008. С. 346–373.

77. Гальтон Ф. Наследственность таланта : монография. М.: Мысль, 1996. 271 с.

78. Гальцова Е. Д. Французский вектор авангарда // *Авангард в культуре XX века (1900–1930) : теория, история, поэтика; сб. науч. стат*ей : в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М. : ИМЛИ-РАН, 2010. Кн. 2. С. 225–227.

79. Гельфанд Н. В. Вступительные заметки // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932 : сб. материалов / сост. Г. А. Белая. М. : Искусство, 1980. 455 с.

80. Герасимчук В. А. Украинская культура между Востоком и Западом // *Проблема «другого голоса» в языке, литературе и культуре : материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 27–29 марта 2003 г.).* СПб, 2003. С. 85–90.

81. Герасимчук В. А. Періодизація української культури як теоретична проблема // *Південний Архів : зб. наук. статей*. Херсон, 2001. Вип. XIII. С. 178–180.

82. Герчанівська П. Е. Індивід, суб’єкт, особистість, індивідуальність як базові концепти теоретичної культурології: нові підходи і стратегії // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 78–86.

83. Герчанівська П. Е. Модель культурологічного дослідження в парадигмі теорії систем // *Українські культурологічні студії*. 2017. № 1 (1). С. 19–22.

84. Гинц С. М. Путь энтузиаста продолжается (В. В. Каменский после Октября). Послесловие // Путь энтузиаста : автобиографическая книга / В. Каменский. Пермь : Пермское кн. изд-во, 1968. С. 222–238.

85. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда : авангард как системная целостность. М. : ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.

86. Гительман Л. И. Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века : учеб. пособие. Л. : ЛГИТМИК, 1988. 72 с.

87. Голобородько Я. Ю. Філософія безкінечного розвою (у контексті дня народження Дмитра Овсянико-Куликовського) / Зарубіжна література в школі (Осн.). 2014. № 19–20. С. 2–5.

88. Голубєва З. С. Микола Бажан. Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1984. 207 с.

89. Голубович І. В. Біографія як соціокультурний феномен (філософсько-методологічний аналіз) : автореф. дис. … д-ра філос. наук : 09.00.03. Одеса, 2009. 28 с.

90. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. М. : Искусство, 1991. 432 с.

91. Горбачов Д. Бароко і футуризм :[Традиції українського бароко і мистецтво авангарду] // Українське бароко : у 2 т. Київ : АКТА, 2004. Т. 2. С. 163–195.

92. Горбачов Д. Есеї про український авангард // *Aura*. 2009. № 1–2 (6–7). С. 22–25.

93. Горбачов Д. Наївність – цинізм цнотливості. Давид Бурлюк-Писарчук у ролі великої дитини // *Хроніка–2000*. 1994. Вип. 3/4. С. 223–236.

94. Горбачов Д. На карті українського авангарду // Міжнародний ART фестиваль : каталог. Київ, 1996. С. 14–18.

95. Горбачев Д. Обложки и титулы украинской книги 20–30-х годов // *Сов. графика 73*. М. : Сов. художник, 1974. С. 146–152.

96. Горбачов Д. Тіні українського авангарду // *Нова Генерація*. 1992. Спец. вип. С. 11–13.

97. Горбачов Д. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ : РВА Тріумф, 2005. 384 с.

98. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. С. Довганюк, Л. Госейко. Київ : KINO–КОЛО, 2005. 464 с.

99. Грабович Г. Ю. Шевченко як міфотворець : семантика символів у творчості поета : монографія / пер. з англ. С. Павличко. Київ : Рад. письменник, 1991. 212 с.

100. Грицик Л. Психологічна школа Потебні і розвиток порівняльного літературознавства в Україні : Д. Овсянико-Куликовський // *Вісник Харківського ун-ту. Серія : Філологія*. 2000. № 491. С. 445–449.

101. Губерський Л. В. Культуротворча сутність людини і людинотворча сутність культури // *Культура. Ідеологія. Особистість*. Київ : Знання України, 2009. С. 53–101.

102. Гуткина И. М. Культурное пространство : проблемы и перспективы изучения // *Философия и современность* / под ред. Б. В. Устьянова. Саратов : Науч. книга, 2003. С. 79–87.

103. Гюльзенбек Р. Адмирал ищет, где снять жильё / Р. Гюльзенбек, М. Янко, Т. Тцара // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне : тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. М. : Республика, 2002. С. 146–147.

104. Дабло Л. Г. Використання біографічного методу на прикладі теоретичної спадщини Д. Овсянико-Куликовського // *Актуальні проблеми науки та освіти : зб. матеріалів XIX підсумкової наук.-практ. конф. викладачів* (Маріуполь, 3 лют. 2017 р.). Маріуполь : МДУ, 2017. С. 191–121.

105. Дабло Л. Г. Розвиток теоретичних ідей О. О. Потебні у науковій діяльності Д. М. Овсянико-Куликовського // *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. Вип. 3. С. 106–110.

106. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне : тексты, иллюстрации; отв. ред. К. Шуман / пер. с нем. С. К. Дмитриева. М. : Республика, 2002. 559 с.

107. Даренський В. Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2003. Вип. 12. С. 201–208.

108. Делёз Ж. Кино : монография / пер. с фр. Б. Скуратова. М. : Ad Marginem, 2004. 624 с.

109. Демиденко Я. Український авангардизм : філософсько-естетичний дискурс : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08. Київ, 2017. 16 с.

110. Демиденко Я. Футуризм Михайла Семенка : сучасний погляд / Я. Демиденко // Вісник *Маріупольського держ. ун-ту*. Маріуполь : Новий світ, 2012. Вип. 3. С. 47–51. (Серія : Філософія, культурологія, соціологія)

111. Деструкция (искусство) URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F_(%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата обращения : 20.07.2018)

112. Дженкова Н. М. Анна Ахматова : пошук синтезу поетичної мови // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДААКККіМ, 2004. Вип. XII. С. 146–153.

113. Дженкова Н. М. Художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДААКККіМ, 2003. Вип. 11, ч. 2. С. 61–67.

114. Дженкова Н. М. Художній синтез як основоположний принцип творчості Андрія Бєлого // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2003. Вип. 12. С. 132–138.

115. Диенко А. В. Примечания // Хлебников В. Проза. М. : Современник, 1990. С. 122–127.

116. Добіна Т Г. Діяльність як вирішальний чинник реалізації потенціалу творчої особистості // *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука».* 2017. № 12 (34). С. 15–18.

117. Добіна Т Г. Історіософський погляд на переосмислення творчого доробку Бориса Лятошинського // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь, 2015. Вип. 10. С. 67–75.

118. Добіна Т. Г. Культурний світ української еліти в творчій спадщині Бориса Лятошинського // *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 1. С. 176–181.

119. Добіна Т. Г. Феномен культуротворчості в житті сучасного суспільства // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь : Вид. центр МДУ, 2016. Вип. 11. С. 92–96.

120. Довга Л. М. Система цінностей в українській культурі XVII ст. : (на прикладі теоретичної спадщини Інокентія Ґізеля) / Л. Довга. Київ-Львів : Свічадо, 2012. 344 с.

121. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєва, С. Тримбач. Київ : КОМОРА, 2014. 472 с. (Серія «Persona»).

122. Дорошкевич О. К. Поети-футуристи : фрагмент // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 461–466.

123. Дремлюга М. М. Кінематографічний дискурс психоаналізу : автореф. дис. … канд. мист-ва : 17.00.04. Київ, 2002. 19 с.

124. Дудар О. П. Синестезія та її феноменальні вияви : гносеолого-психологічний, літературно-мистецтвознавчий та аксіолого-естетичний зрізи // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2014. № 3. С. 81–87.

125. Естетика в Україні : сьогодення і майбутнє : матеріали круглого столу часопису «Філософська думка», 25 вересня 2009 р. / матеріал підгот. І. Бондаревська // *Філософська думка*. 2009. № 6. С. 21–38.

126. Євшан М. SUPREMA LEX (Слово про культуру українського слова) (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Солоскип, 2010. С. 433–437.

127. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (Естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2002. 14 с.

128. Ємельянова Т. В. Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності : Макс Дессуар // *Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2011. № 1. С. 24–28.

129. Ємельянова Т. В. Від синестезії до синтезу мистецтв : концепція «поліфонічного синтезу» та «внутрішнього контрапункту» В. Кандинського // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. у 2 ч.* Київ : ДАКККіМ, 2001. Ч. 1. С. 122–132.

130. Ермакова Н. П. МОБ (Мистецьке об’єднання Березіль) // *Авангард и театр 1910–1920-х годов : сб.* М. : Наука, 2008. С. 108–194.

131. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія : підручник. Київ : Лібра, 1999. 488 с.

132. Жадан С. В. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2000. 19 с.

133. Живоглядова И. В. Роль продуктивного воображения в структуре творческого процесса : автореф. дис. … канд. филос. наук : 09.00.04. Київ, 1991. 18 с.

134. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1977. С. 106–133.

135. Жорнова О. І. Теорія і методика формування культуротворчості : монографія. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 416 с.

136. Жорнова О. І. Формування культуротворця як глобальний соціокультурний проект // *Теорія і практика матеріально-художньої культури.* Харків : ХДАДМ, 2004. Вип. 6. С. 7–10.

137. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2016. 304 с.

138. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення : досвід некласичної естетики. Київ : ПАРАПАН, 2010. 244 с.

139. Жукова Н. А. Культурно-історична інтерпретація в музиці : до постановки проблеми // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2000. Вип. 4/5, ч. 1. С. 176–184.

140. Зеров М. Семенко. PRELUDE // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 438–439.

141. Зеров М. Українське письменство в 1918 році (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 440–441.

142. Зеров М. К. Українське письменство / упоряд. М. Сулима, післямова М. Москаленка. Київ : Основи, 2003. 1301 с.

143. Зинькевич Е. Украинский авангард : зигзаги истории // Сто лет русского авангарда : сб. ст. Москва : Московская консерватория, 2013. С. 385–398.

144. З порога смерті : Письменники України – жертви сталінських репресій / авт. кол. : Бойко Л. С. та ін.; упоряд. О. Г. Мусієнко. Київ : Рад. письменник, 1991. Вип. І. 494 с.

145. Иваньо И. Очерки развития эстетической мысли Украины. М. : Искусство, 1981. 423 с.

146. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932 : сб. материалов / [сост. Г. А. Белая]. М. : Искусство, 1980. 455 с.

147. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. СПб. : Питер, 2005. 474 с.

148. Ільницький О. Українська авангардна поезія : повернення до читача // *Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки) : Антологія* / упоряд. О. Коцарев, Ю. Стахівська. Київ : Смолоскип, 2014. 816 с.

149. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.

150. Ільчук Л. П. Психоаналітична модель художньої творчості : досвід теоретичних модифікацій : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. – Київ, 2011. 15 с.

151. Ирдиненко Е. А. Эстетические взгляды Анри Бергсона в контексте европейской гуманистики // *Вестник ВГУ. Серия : Философия*, 2017. № 2, Апрель – Июнь. С. 96–103.

152. История красоты / под ред. Умберто Еко / пер. с итал. А. А. Сабашниковой. М. : СЛОВО/SLOVO, 2010. 440 с.

153. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1994. 784 с.

154. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 : зб. матеріалів / упор. Т. Філевська. Київ : Родовід, 2016. 336 с.

155. Калитенко Т. (Цимбал Я.) Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво [Електронний ресурс]. URL : http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo (дата звернення 20.08.2016)

156. Калтишев С. В. Ніцшеанство в естетиці ХХ століття : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Луганськ, 2011. 20 с.

157. Каменский В. В. Жонглёр [стихотворение] // Стихотворения и поэмы. Ленинград : Сов. списатель, 1966. С. 121–124.

158. Каменский В. Путь энтузиаста : автобиогр. книга. Пермь : Пермское кн. изд-во, 1968. 240 с.

159. Каменский В. Танго с коровами. М. : Изд. Д. Бурлюка, 1914. 15 с.

160. Кандинский В. В. О духовном в искусстве : (живопись) // Избранные труды по теории искусства : в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 96–200.

161. Канішина Н. М. Синтез національних та західноєвропейських ідей в українському художньому авангарді першої третини ХХ століття // *Науковий вісник ВДУ*. Луцьк, 1996. № 2. С. 129–133.

162. Канішина Н. М. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ століття // *Науковий вісник ВДУ. Мистецтвознавство*. 1997. № 11. С. 18–23.

163. Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 1999. 20 с.

164. Карбованих слів володар : спогади про Миколу Бажана / упоряд. Н. В. Бажан-Лауер. Київ : Дніпро, 1988. 517 с.

165. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М. : Республика, 1999. 429 с.

166. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии : исследовательские очерки и комментарии. СПб. : Композитор, 1997. 272 с.

167. Качанюк М. Матеріали до історії футуризму на Радянській Україні // *Літ. архів*. Харків, 1930. Кн. III–VI. С. 312–318.

168. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX – першої третини ХХ століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2002. 23 с.

169. Кино : энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. М. : Сов. энциклопедия, 1987. 832 с.

170. Клюева Е. А. Культурное пространство как научная категория // *Общество. Среда. Развитие*. 2015. № 4. С. 43–46.

171. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка // *Літературознавчі студії : зб. наук. пр.* Київ, 2013. Вип. 39, ч. 2. С. 14–20.

172. Кодьєва О. П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології : автореф. дис. … д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2009. 28 с.

173. Колесник Н. Н. Синтез видов искусства и коммунистический идеал // *Этика и эстетика : респ. междувед. науч. сб.* Киев, 1987. Вып. 30. С. 22–28.

174. Кондратюк Л. С. Феномен сутності зв'язку музики та поезії на прикладі творчості П. Г. Тичини // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ, 2008. Вип. 22. С. 33–38.

175. Корнієнко В. В. Символізм у драматургії і сценічному мистецтві Франції кінця XIX початку XX століття : культурологічний нарис // *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 148–156.

176. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас і новий український театр : від «модернізму» до «фантастичного реалізму» // *Український театр XX століття*. Київ, 2003. С. 101–167.

177. Коряк В. Тарарам (Вражіння) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 442–445.

178. Коряк В. Українська література перед VII Жовтнем // *Червоний шлях*. 1923. № 8. С. 180–205.

179. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма : символисты и Лотреамон // Поэзия фр. символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общая ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.

180. Костюк Г. О. У світі ідей і образів : вибране. Критичні та історико-літературні роздуми, 1930–1980. [Б. м.] : Сучасність, 1983. 537 с.

181. Костюченко В. А. Біль аж до краю дороги… : есе. Київ : Пульсари, 2004. 276 с.

182. Кохан Т. Г. Біографізм : Кінематографічна модель втілення // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2005. Вип. 15. С. 232–238.

183. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Київ, 2002. 19 с.

184. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.

185. Кохан Т. Г. Кінознавчі студії Любомира Госейка : культурологічний аналіз // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць.* Київ, 2010. Вип. 24. С. 67–75.

186. Кохан Т. Г. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2003. Вип. 10. С. 216–224.

187. Кохан Т. Г. Теоретична спадщина Василя Кандинського : сучасний погляд // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДАКККіМ, 2004. Вип. XII. С. 163–172.

188. Коцюбинський М. М. «Я так поріднився з тобою…» : листи до дружини / упоряд. О. Єрмоленко [та ін.]. Київ : Ярославів Вал, 2007. 392 с.

189. Кретов А. І. Динаміка самовизначення митця в контексті російського та українського соціокультурного простору першої третини ХХ ст. : автореф. дис… канд. філос. наук : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.

190. Кривда Н. Ю. До питання про динаміку живопису як «немовного» мистецтва в українській діаспорі // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : НАУ ім. М. Є. Жуковського, 2008. № 3. С. 81–88.

191. Кривда Н. Ю. Українська діаспора : досвід культуротворення : монографія. Київ : Академія, 2008. 280 с.

192. Криволапов М. Мистецтво та соціально-культурні процеси в Україні на початку ХХ ст. і осмислення їх художньою критикою // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ : СПД Кравчук В. К., 2004. Вип. 4. С. 6–24.

193. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. С. 11–26.

194. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : монографія. Київ : [Б. в.], 2013. 272 с.

195. Кривцун О. А. Личность художника как предмет психологического анализа // *Психологический журнал*. 1996. Т. 17, № 2. С. 99–109.

196. Kriger L. (Ірина Семенко) Михайль Семенко (1892–1937) – основоположник українського футуризму // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 560–621.

197. Крусанов А. Русский авангард : 1907–1932 : истор. обзор : в 3 т. Т. 1 : Кн. 1. Боевое десятилетие. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.

198. Крусанов А. Русский авангард : 1907–1932 : истор. обзор : в 3 т. Т. 1 : Кн. 2. Боевое десятилетие. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.

199. Крусанов А. Русский авангард : 1907–1932 : истор. обзор : в 3 т. Т. 2 : Кн. 1. Футуристическая революция (1917–1921). М. : Новое литературное обозрение, 2010. 808 с.

200. Кузнецов Ю. Человек среди людей (Эпистолярное наследие Ван Гога). Вступительная статья // Ван Гог. Письма / пер. П. Мелковой; сост., общ. ред. и вступ. ст. Ю. Кузнецова. Л.; М. : Искусство, 1966. С. 7–20.

201. Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / упоряд. та авт. прим. М. Лабінський. Київ : Дніпро, 1988. 530 с.

202. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. 917 с.

203. Кушнарёва М. Б. Концепция творческой личности в эстетике итальянского ренессанса : автореф. дис. … канд. филос. наук : 09.00.04. Киев, 1996. 21 с.

204. Кушнарёва М. Б. Проблема «возрождения» в русской философии начала XX века // *Проблема духовности человека в раскрывающихся горизонтах отечественной философии : межвуз. сб. науч. ст*. Челябинск : Челябинский гос. ун-т, 1993. С. 197–201.

205. Лавриненко Ю. А. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933. Київ : Просвіта, 2012. 794 с.

206. Лагутенко О. Взаємодія ідей стилю модерн та ідей Нац. відродження в українському мистецтві першої третини ХХ століття // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДАКККіМ, 2003. Вип. 10. С. 141–151.

207. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття // *Український театр ХХ століття. зб. наук. пр.* Київ : ЛДЛ, 2003. С. 36–70.

208. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. Київ : Либідь, 1997. 224 с.

209. Левчук Л. Мистецтво в боротьбі ідеологій : монографія. Київ : Політвидав України, 1985. 149 с.

210. Левчук Л. Т. Некласична естетика : досвід першої половини ХХ століття // Естетика : підручник / Л. Левчук [та ін.]. Київ : Вища шк., 2005. С. 308–337.

211. Левчук Л. Т. Некласична естетика : досвід другої половини ХХ століття // Естетика : підручник / Л. Левчук [та ін.]. Київ : Вища шк., 2005. С. 338–366.

212. Левчук Л. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса : «за» і «проти» // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2012. № 3. С. 5–14.

213. Левчук Л. Періодизація історії естетики і проблема понятійного апарату : логіка взаємозв'язку // *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр*. Київ : Видав. центр КНЛУ, 2007. Вип. 19. С. 3–9.

214. Левчук Л. Предмет естетики // Естетика : підручник / Л. Левчук [та ін.]. Київ : Вища шк., 2006. С. 6–29.

215. Левчук Л. Психоаналіз : історія, теорія, мистецька практика : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 255 с.

216. Левчук Л. Т., Кретов А. И. «Социальный заказ» как объект эстетического анализа // *Эстетика и этика : респ. межвед. науч. сб*. Киев, 1987. С. 33–38.

217. Левчук Л. Т. Теоретичний потенціал міжнаукового підходу // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2015. № 2. С. 5–11.

218. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця : монографія. Київ : Мистецтво, 1978. 134 с.

219. Левчук Л. Т. Українська естетика XX століття в іменах : Микола Вороний // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр*. Київ, 2009. № 1. С. 112–118.

220. Левчук Л. Т. Українська естетика : традиції та сучасний стан. Київ : МАКЛАУТ, 2011. 339 с.

221. Левчук Л. Т. Феномен Тараса Шевченка в дискурсі української естетики XX ст. // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах.* Київ, 2008. Вип. 22. С. 3–9.

222. Левчук Л. Футуризм : історія, теорія, мистецька практика / *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр.* Київ : вид. центр КНЛУ, 2009. Вип. 24. С. 3–9.

223. Левчук Л. Харківська естетична школа : перша половина XX століття // *Духовність українства : зб. наук. пр.* Житомир, 2003. Вип. 6. С. 52–54.

224. Легенький Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) : монография. Киев : НПУ им. М. П. Драгоманова, 2012. 488 с.

225. Легка Н. М. Міжкультурна комунікація в контексті культурологічного вчення // *Дні науки філософського факультету : Міжнародна наукова конференція студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ, 2007. Т. 2. С. 91.

226. Леонтьева В. Н. Культурологический процесс основания и начала : монография. Харьков : Консум, 2003. 216 с.

227. Липовецки Ж. Эра пустоты : эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В. В. Кузнецова. СПб. : Владимир Даль, 2001. 336 с.

228. Личковах В. А. Авангард – постмодернізм – універсалізм : зміна парадигм некласичної естетики // *Філос. і соціол. думка*. 1996. № 7–8. С. 142–165.

229. Личковах В. А. Авангардизм как трансгрессия стиля в искусстве // *Філософія, культура, життя : міжвуз. зб. наук. пр*. Дніпропетровськ, 2001. Вип. 11. С. 211–227.

230. Личковах В. А. Від Фауста до Леверкюна : вступ до некласичної естетики. Чернігів : Міжнародний фонд «Відродження», 2002. 181 с.

231. Личковах В. А. Естетосфера авангардизма // *Вестник Черкасского университета. Серия : Философия*. Черкассы : ЧНУ им. Б. Хмельницкого, 2009. Вып. 170 С. 4–16.

232. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть : монографія. Київ : НАКККіМ, 2011. 224 с.

233. Личковах В. А. Неклассическая эстетика как саморефлексия авангарда и постмодернизма в искусстве // *Парадигмы философствования : Материалы Вторых Междунар. филос.-культурол. чтений. (С.-Петербург, 10–15 августа 1995 г.)*. СПб., 1995. С. 293.

234. Личковах В. А. Некласична естетика – осмислення нової образності // *Мистецькі обрії'2000 : альманах*. Київ : Символ-Т, 2002. С. 241–242.

235. Личковах В. А. Універсалізм як метафілософія сучасної політичної ментальності і методологія вибору // *Демократичний вибір як філософська і соціально-політична проблема : зб. наук. пр.* Чернігів : [б. в.], 1999. С. 4–10.

236. Личковах В. А. Універсалізм і регіоніка у сучасній етнокультурології // *Україна : шляхи культурного розвитку та формування духовної цілісності : матеріали І міжнар. наук.-практ. конф. (*Чернігів, *18–19 трав. 2006 р.*). Чернігів, 2006. С. 7–17.

237. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно антропологічні засади теорії естетичного виховання). Чернігів, 2005. 154 с.

238. Лозовая Л. В. Русский футуризм : эстетика пространства и времени // *Культурологические исследования – 04 : сб. научн. тр.* СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 193–199.

239. Лозовая Л. В. Эстетика русского футуризма : автореф. дис. … канд. филос. наук : 09.00.04. СПб., 2007. 18 с.

240. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / пер. с итал. Г. Тетюшиновой. М. : АСТ, 2016. 320 с.

241. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання. Київ : Наукова думка, 1974. 213 с.

242. Макаренко В. П. Главные идеологии современности. Ростов н/Д. : Феникс, 2000. 511 с.

243. Макаренко Г. Творчість диригента в контексті інтерактивного підходу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 Київ, 2006. 33 с.

244. Маламура О. Оскар Уайльд : «естетизм» в контексті Романтичного проекту // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. пр.* Київ, 2000. С. 13–19.

245. Малевич К. С. Кубо-футуризм // *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 170–176.

246. Малевич К. С. Леже, Гріс, Ербен, Метценже // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 154–161.

247. Малевич К. С. Письмо М. В. Матюшину (июнь) 1916 // *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год*. Л., 1976. С. 191.

248. Малевич К. Футуризм динамический и кинетический // Собр. соч. : в 5 т. М. : Гилея, 1998. Т. 2 : Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. С. 226–237.

249. Маловицька Л. Ф., Бохнюк В. А. Феномен синестезії у художньому мисленні генія : (на прикладі творчості М. К. Чюрльоніса) // *Актуальні проблеми*

сучасної філософії та науки : творче, критичне і практичне мислення : зб. наук. праць за матеріалами II міжвуз. науково-теоретич. конф. молодих науковців (Житомир, 23 грудня 2009 р.). Житомир, 2009. С. 26–29.

250. Матвійчук Я. С. Авангардизм в контексті української культури початку XX століття // *Дні науки філософського факультету – 2010 : міжнар. наук. конф. (Київ, 21–22 квіт. 2010 р.)* Київ, 2010. Ч. 5. С. 33–34.

251. Матвійчук Я. С. Модерн, модернізм, авангардизм : до визначення понять // *Дні науки філософського факультету – 2011 : міжнар. наук. конф. (Київ, 20–21 квіт. 2011 р.)* Київ, 2011. Ч. 7. С. 55–57.

252. Матюх Т. М. Живопис як компонент емпатичного «інструментарію» // *Традиція і культура : матеріали міжнар. наук. конф. (Київ, 12–13 грудня 2014 р.).* Київ : Асоціація «Новий Акрополь», 2014. Ч. 2. С. 13–14.

253. Маяковский В. В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче // Соч. в 2 т. М. : Правда, 1987. Т. 1. С. 120–123.

254. Маяковский В. Я сам // Соч. : в 2 т. – М. : Правда, 1987. Т. 1. С. 23–40.

255. Мертвопетлюйко П. (М. Семенко) Мистецтво переходової доби // Вибрані твори / упоряд. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. С. 270–272.

256. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. Київ : НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.

257. Миленька Г. Д. Теоретична спадщина Г. Е. Лессінга в контексті європейського культуротворення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2015 40 с.

258. Мистецтво та життя : зб. наук. праць / І. М. Юдкін, О. М. Берегова, О. І. Оніщенко, Є. І. Коваленко, І. Л. Бермес, О. С. Олійник. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2016. 216 с.

259. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття // Український театр XX століття : колективна монографія / редкол. Н. Корнієнко [та ін.]. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 4–35.

260. Молок Ю. Типографские опыты поэта-футуриста // Каменский В. Танго с коровами. М. : Изд. Д. Бурлюка, 1914. С. 3–12.

261. Наливайко Д. С. Українські неокласики і класицизм // *Наукові записки «НаУКМА».* Т. 4 : Філологія. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 1998. С. 3–17.

262. Наш сучасник Микола Зеров / упоряд.: М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк : Терен, 2006. 368 с.

263. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва : 1915–1975 / ред. О. Лисяк, Г. Лужницький (головн. ред.), Л. Полтава та ін. Нью-Йорк : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. Т. 1. 847 с.

264. Некласична естетика : досвід першої половини XX століття // Естетика : підручник / Л. Левчук, В. Панченко, О. Оніщенко, Д. Кучерюк. Київ : Вища школа, 2006. С. 308–337.

265. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / пер. с нем. Н. Полилова // Соч. в 2 т. Т. 1. / [сост., ред. и прим. К. А. Свасьяна]. М. : Мысль, 1990. С. 238–405.

266. Нордау М. Вырождение : монография / пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; послесл. В. М. Толмачёва. М. : Республика, 1995. 328 с.

267. Овчарук О. В. Міжкультурний діалог : філософські засади формування // *Поліфонія діалогу в постсучасній культурі : зб. наук. пр.* Київ : НАКККіМ, 2013. С. 120–126.

268. Огнєва Т. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку XX століття. Київ : ВАДЕКС, 2014. 432 с.

269. Оніщенко О. Культуротворчий потенціал епістолярію : європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття : монографія. Київ : Ліра, 2017. 268 с.

270. Оніщенко О. Письменники як дослідники : потенціал теоретичних ідей : (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг) : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. 272 с.

271. Оніщенко О. Понятійний апарат некласичної естетики : до проблеми універсалій та універсалізму // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ, 2008. Вип. 21. С. 115–121.

272. Оніщенко О. І. Теорія геніальності в динаміці історичного розвитку : від М. Кузанського до Ф. Шиллера // *Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. пр.* Київ : Український Центр духовної культури, 2002. Вип. 27. С. 63–72.

273. Оніщенко О. І. Трансгресивні пошуки у динаміці європейського культуротворення : від маркіза де Сада до Жоржа Батая // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр.* Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2015. № 8. С. 73–78.

274. Оніщенко О. І. Феномен художньої творчості і проблема естетичної свідомості : досвід комплексного аналізу // *Наукові записки. Культурологія. Філософія. Релігієзнавство : зб. наук. пр.* Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2000. С. 3–8.

275. Оніщенко О. Художня творчість : проект некласичної естетики : монографія. Київ : Ін-т культурології Академії мистецтв України, 2008. 232 с.

276. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ : Вища шк., 2001. 179 с.

277. Орлова Т. І. Естетика синтезу : категорії, універсалії, парадигми : монографія. Київ : Абрис, 2002. 160 с.

278. Осьмак О. О. Експресіонізм в контексті Західноєвропейської культури XX століття : автореф. дис. … канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 1999. 19 с.

279. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

280. Павличко С. Д. Зарубіжна література : Дослідження та критичні статті / упоряд. та передмова Д. Наливайко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.

281. Павличко С. Д. Фемінізм / упоряд. та передмов. В. Агеєва. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.

282. Пальмов В. Н. Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 219–220.

283. Пальмов В. Н. Проблема кольору в станковій картині // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 212–219.

284. Панфутурист-екструктор [М. Бажан]. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд // *Більшовик*. 1923. № 138. 23 червня.

285. Панченко В. Є. Володимир Винниченко : парадокси долі і творчості : Книга розвідок та мандрівок. Київ : Твім інтер, 2004. 288 с.

286. Панченко В. І. Історичні закономірності художнього розвитку // Естетика : підручник / Л. Левчук, В. Панченко, О. Оніщенко, Д. Кучерюк. Київ : Вища шк., 2006. Розд. 10. С. 265–307.

287. Парахонский Б. А. Язык культуры и генезис знания. Киев : Наукова думка, 1988. 210 с.

288. Пашкова О. Й. Кінообразність О. Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років ХХ ст. // *Науковий вісник Київського Нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр.* Київ; Черкаси : вид. Чебаненко Ю., 2009. Вип. 4/5. С. 140–156.

289. Перегуда О. Лесь Курбас і кінематографія // Лесь Курбас. Спогади сучасників [за ред. В. С. Василька]. Київ : Мистецтво, 1969. С. 178–186.

290. Персонализация [Електронний ресурс] // Энциклопедия практической психологии : психологос. URL : www. psychologos ru / articles / view / personalizaciya

291. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога / пер. с фр. С. Тархановой, Ю. Яхниной. М. : Прогресс, 1973. 342 с.

292. Петрова О. М. Природа творчої діяльності. Чуттєве сприйняття світу художником як світоглядна полія // *Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі : матеріали всеукраїнської науково-практ. конф*. Чернігів : Ієрогліф, 2013. С. 11–13.

293. Петрова О. «Напівобрази» Казимира Малевича // *Сучасність*. Київ : Преса України, 1995. № 6. С. 166–168.

294. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти) : монографія. Київ : Наукова думка, 1991. 164 с.

295. Пішак О. Самоутвердження особистості в контексті реалізації повноцінних моральних відносин // *Науковий вісник Чернівецького ун-ту. Філософія.* 2015. Вип. 756–757. С 175–179.

296. Платек Я. Маяковский и музыка // Всесвітня література та культура. 2004. № 3. С. 10–11.

297. Поліщук О. П. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2010. 228 с.

298. Поліщук О. Художнє мислення : естетико-культурологічний дискурс : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2007. 208 с.

299. Поліщук О. П. Художнє мислення і естетичні ціннісні орієнтації // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 327–332.

300. Полторацький О. І. З останнього ряду гальорки // Лесь Курбас. Спогади сучасників / ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 173–177.

301. Полторацький О. Етюди до історії кіна. Харків : Укртеакіновидав, 1930. 137 с.

302. Полторацький О. Михайль Семенко та «Нова генерація» // *Вітчизна*. 1966. № 11. С. 192–200.

303. Полторацький О. Панфутуризм // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 318–354.

304. Полторацький, О. Що таке Остап Вишня? // *Нова генерація*. 1930. № 4. С. 21–28.

305. Полянська В. Естетика російського формалізму : монографія. Миколаїв : Шамрай, 2008. 261 с.

306. Попова Л. С. Фото-монтаж // *ЛЕФ (Журнал Левого фронта искусств)*. Московско-Петроградское гос. изд-во. 1923. № 4. С. 41–44.

307. Попович М. В. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр ХХ століття : монографія / редкол. : Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 238–275.

308. Попович М. В. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище // Український театр ХХ століття : монографія / редкол. : Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 199–237.

309. Попович О. В. Біографія як феномен та об’єкт культури // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків : ХАІ, 2011. № 2. С. 96–103.

310. Попович О. В. Інтегративні функції культуротворчості : філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04. Харків, 2015. 31 с.

311. Починок Ю. Зорова поезія : від писанкарства до супрематизму // *Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60, ч. 1. С. 225–231.

312. Раєвська Ю. Інновації у театральній практиці України початку ХХ століття // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 159–162.

313. Ревалд Дж. История импрессионизма / пер. с анг. П. В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. А. Н. Изергиной. Л.; М. : Искусство, 1959. 455 с.

314. Решмеділова О. М. Український літературний модерн як нове розуміння творчого процесу // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. Вип. 21. С. 134–141.

315. Рєпа А. Зміни поняття ідеології в сучасній культурі : від семіо- до медіасфери // *Магістеріум. Культурологія*. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. Вип. 12. С. 27–33.

316. Роготченко О. О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930 – 1950-х років // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* Київ : СПД Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 274–281.

317. Рожанська Н. Чи був Олександр Потебня філософом? // *Гілея : Науковий вісник : зб. наук. пр.* 2006. Вип. 5. С. 178–196.

318. Розстріляне відродження : Антологія, 1917–1933 : Поезія – проза – драма – есей / упоряд., передм., післям. Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. Київ : Смолоскип, 2007. 976 с.

319. Роменець В. А. Психологія творчості : навч. посіб. для студ. вузів. Київ : Либідь, 2004. 288 с.

320. Росляк Р. В. Біля витоків кіноосвіти в Україні // Мистецтво екрану / упоряд. О. С. Мусієнко. Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 49–62.

321. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) : к 100-летию русского авангарда / сост. Воробьев И. С. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. 256 с.

322. Сабадаш Ю. С. Антигуманістичні тенденції в культурі Італії початку ХХ ст. // *Актуальні проблеми науки та освіти : матеріали X підсумкової наук.-практ. конф. : зб. наук. пр.* Маріуполь : МДГУ, 2008. С. 147–149.

323. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2008. 361 с.

324. Сабадаш Ю. С. Гуманістична парадигма у творчій спадщині Джованні Бокаччо // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2015. Вип. 34. С. 184–194.

325. Сабадаш Ю. С. Гуманістичні ідеї в італійському кіномистецтві першої пол. XX ст. // *Гілея : науковий вісник : зб. наук. пр.* Київ : ВІР УАН, 2010. Вип. 38. С. 381–390.

326. Сабадаш Ю. С. Естетичні засади «Живої етики» Миколи Реріха : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2000. 15 с.

327. Сабадаш Ю. С. Життя та творчість Бенедетто Кроче: культурологічний аспект // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія. Культурологія. Соціологія.* Маріуполь : МДУ, 2011. № 2. С. 131–139.

328. Сабадаш Ю. С. Інтерпретація ідей гуманізму у вітчизняній науковій думці // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр.* Рівне : РДГУ, 2012. Вип. 18 у 2-х т. Т. 2 С. 3–8.

329. Сабадаш Ю. С. Культурологічна складова теоретичного доробку Джамбаттіста Віко // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія. Культурологія. Соціологія*. Маріуполь : МДУ, 2017. № 14. С. 91–103.

330. Сабадаш Ю. С., Попович О. В. Потенціал біографічного підходу щодо аналізу ролі видатної особистості у світовій культурі (на прикладі життя Збігнева Бжезінського) // *Вісник Держ. академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 4. С. 90–95.

331. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко : гуманізм культуротворчих ідей : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 156 с.

332. Савицька Л. Художнє життя Одеси на початку XX століття // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* / А. Чебикін (голова) та ін. Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. 1999. С. 85–97.

333. Саленко О. П. (Дудар) Синестезія в контексті арт-терапії : естетичний аспект : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2016. 20 с.

334. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн : истоки, история, проблемы. М. : Искусство, 1989. 294 с.

335. Сарнавська О. В. Синестезійні витоки естетичної чуттєвості : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2011. 16 с.

336. Сахно И. М. «Стратография теля» в футуристическом театре // *Авангард и театр 1910–1920-х годов : сб.* / пред. редкол. Г. Ф. Коваленко. М. : Наука, 2008. С. 651–661.

337. Сацик І. К. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2008. 18 с.

338. Свасьян К. А. Эстетическая сущность интуитивной философии А. Бергсона. Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1978. 120 с.

339. Селіванова В. Драматичний дискурс 1900–1920 рр. : монополія слова // Український театр ХХ століття : зб. наук. пр. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 71–100.

340. Семенко І. Михайль Семенко – основоположник українського футуризму // *Хроніка 2000. Документи українського авангарду : укр.. культурологічний альманах*. Київ, 2007. Вип. 65–66. С. 15–57.

341. Семенко І. Про Михайля Семенка [Спогади про батька] // *Згар*. – 2003. – № 1. – С. 66–80.

342. Семенко М. Де-які наслідки деструкції // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 294–307.

343. Семенко М. До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті (Фрагменти) // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 299–307.

344. Семенко М. З книги «BLOC NOTES» // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 78–89.

345. Семенко М. З циклу «Біла студія» // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 59–62.

346. Семенко М. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 308–317.

347. Семенко М. Кверо-футуризм / М. Семенко // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. – С. 265–267.

348. Семенко М. Ліліт // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 211–231.

349. Семенко М. Лірика. З книги «Дерзання» // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 27–37.

350. Семенко М. Пан-футуризм (Мистецтво переходової доби) // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 273–276.

351. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 1. Арії трьох П'єро / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 256 с.

352. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 2. В садах безрозних / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 256 с.

353. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 4. Сучасні вірші / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 384 с.

354. Семенко М. Повна збірка творів : в 4 т. Т. 3. Тов. Сонце / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 256 с.

355. Семенко М. Поезомалярство // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 285–290.

356. Семенко М. Поза збірками // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 106–111.

357. Семенко М. POSLANO DO MOSKVY 29 – IV : ТЕЛЕГРАММА ЛИТ.А. М., Владимиру Маяковскому, футуристу // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 367.

358. Семенко М. Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 363–364.

359. Семенко М. Справа про труп (Некролог з приводу смерті М. В. Семенка) // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 368–381.

360. Семенко М. Що таке деструкція? // Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. С. 291–293.

361. Семенюк К. С. Проблема «творчої» та «буттєвої» біографії митця // *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 7 : 192 Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : зб. наук. пр.* Київ, 2004. № 2 (15). С. 149–160.

362. Семенюк К. С. Творчість Ольги Кобилянської : калокагативне світовідчуття : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2005. 13 с.

363. Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. Київ : Либідь, 1996. С. 84–90.

364. Скляренко Г. Проблеми дослідження української образотворчості ХХ століття в контексті історії мистецтва // *Мистецькі обрії : альманах 2001–2002 / АМУ*. Київ, 2002. Вип. 3. С. 31–39.

365. Слабошпицький М. Олекса Влизько // Письменники Радянської України. 20–30-ті роки. Київ : Радянський письменник, 1989. С. 178–196.

366. Словарь французского кино / пер. с фр. И. Даниленко и др., ред. Жан-Лу Пассека. Минск : Пропилен, 1998. 511 с.

367. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. 4-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1988. 1617 с.

368. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. // *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* / редкол. : А. Чебикін (голова) та ін. Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. С. 110–126.

369. Старинкевич Л. Ґео Шкурупій. Для друзів – поетів сучасників вічности // *Червоний шлях*. Харків : ДВУ (Державне вид-во України), 1929. № 10/11. С. 186–190.

370. Старинкевич Л. Поезія втікання (дадаїзм і сюрреалізм у французькій літературі) // *Червоний шлях*. Харків : ДВУ (Державне вид-во України), 1933. № 2. С. 187–204.

371. Степанов Ф. Олекса Влизько : трагедія віри // *СіЧ.* 1993. № 2.

372. Степанян Н. Лідер футуризму // *Мистецькі обрії : альманах : науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ : КНВМП «Символ-Т», 2000. С. 273–289.

373. Столярчук Н. Український кубофутуризм : екстерівський варіант // *Науковий вісник Східноєвропейського Нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філософські науки*. Луцьк, 2014. № 18. С. 134–140.

374. Стоян С. П. Западноевропейский символизм как художественное направление : культурно-философские детерминанты // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук.* М., 2015. № 02 (73). С. 221–225.

375. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : Міленіум, 2014. 360 с.

376. Стоян С. П. Символізм як феномен європейського образотворчого мистецтва : культурний контекст : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 26.00.01. Київ, 2015. 35 с.

377. Сулима М. Лесь Курбас і Михайль Семенко // Курбасівські читання. Вип. 2. Київ, 2007. С. 118–132.

378. Сулима М. Микола Бажан між Михайлем Семенком і Миколою Хвильовим // *Слово і час*, 2004. № 10. С. 18–24.

379. Сулима М. Михайло Семенко й Олександр Олесь // *СіЧ*. 2009. № 1. С. 24–25.

380. Сулима М. Чи сприйняв би Іван Франко Михайля Семенка? // *Іван Франко : дух, наука, думка, воля :. матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 130-річчю від дня народж. Івана Франка.* Львів, 2010. Т. 2. С. 748–751.

381. Сулима М. Юрій Яновський і український футуризм // *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. Вип. 4. С. 202–206.

382. Супрун А. Філософське осмислення зміни ціннісних орієнтацій в культурі кінця XIX – початку XX століття // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С. 134–139.

383. Суховей Д. А. «Железобетонные поэмы» Василия Каменского // Сто лет русского авангарда : сб. ст. Москва : Московская консерватория, 2013. С. 315–325.

384. Табачковський В. Г., Булатов М. О. , Хамітов Н. В. Особистісні виміри людського : духовність, свобода, творчість, моральність // Філософія : Світ людини: курс лекцій : навч. посіб. для студ. вузів. Київ : Либідь, 2003. С. 199–224.

385. Тарасенко О. А. «Окно в глубину» // *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма : сб.* / ред. Г. Ф. Коваленко. М. : Наука, 2003. С. 268–290.

386. Тиверець Б. Сучасна українська лірика (фрагмент) // Вибрані твори / М. Семенко. Київ, 2010. С. 466–468.

387. Ткаченко М. К. Про роль українських першопрохідників у розвитку кіномистецтва (кінець XIX – початок XX ст.) // *Мистецтво екрану* / упоряд. О. С. Мусієнко. Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 5–20.

388. Ткаченко Р. В. Особливості художніх інтерпретацій ігрової парадигми у мистецьких розвідках російських символістів та футуристів кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.

389. Толкачова Н. Є. Ідейні пошуки у радянській естетиці 20-х років // *Етика, естетика і теорія культури : зб. наук. пр.* Київ, 1992. С. 106–111.

390. Тримбач С. Комплекс Месії : Олександр Довженко / Тарас Шевченко // *Науковий вісник Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ. 2014. Вип. 4. С. 130–136.

391. Тримбач С. Олександр Довженко : загибель богів : ідентифікація автора в нац. часо-просторі / відп. ред. Т. Трубнікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 760 с.

392. Тузов В. О. Культуротворчі процеси в Україні (кінець XIX – початок XX століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : автореф. дис. … канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2011. 20 с.

393. Уайльдъ О. Лекции и газетныя заметки : Ренессансъ английскаго искусства. Лекция, 1882, январь // Полн. собр. соч. / пер. с англ. К. Чуковский и др. СПб. : Изд-во А. Ф. Марксъ, 1912. Т. IV, кн. 8. С. 126–170.

394. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Тріумф, 2005. 382 с.

395. Український футуризм : Вибрані сторінки / уклад. М. Сулима. Ніредьгаза : Пед. ін-т ім. Д. Бешшеньєї, 1996. 256 с.

396. Фактура [Електронний ресурс]. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0

397. Федь В. А. Діалогічність влади у системі соціодуховних взаємин // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. Вип. 18. С. 80–86.

398. Филипович П. [Про Михайля Семенка] // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 446–453.

399. Філевська Т. Київський калейдоскоп Казимира Малевича // Малевич К. Київський період 1928–1930. Київ : Родовід, 2016. С. 9–25.

400. Франко І. Я. Еміль Золя, його життя і писання // Зібр. творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 275–307.

401. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Зібр. творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.

402. Франко І. Я. Роман Е. Золя «L'assommoir» // Зібр. творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 26. С. 48–49.

403. Фрейд З. О добывании огня // Художник и фантазирование / пер. с нем. Р. Ф. Добельцева, А. М. Кесселя. М. : Республика, 1995. С. 339–343.

404. Франчук В. Академік Олександр Потебня // *Світогляд*. 2008. № 5. С. 83–87.

405. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж : навч. посіб. Київ : КНТ. Центр навчальної літератури, 2006. 296 с.

406. Хандогіна Л. Л. Естетичні погляди Томаса Манна в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина XX століття) : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2004. 17 с.

407. Химчак В. В. Синтез искусств как отражение социальной активности социалистической художественной культуры // *Этика и эстетика : респ. межвед. науч. сб.* Киев, 1987. Вып. 30. С. 16–22.

408. Хлебников В. В. Проза / сост. А. В. Диенко. М. : Современник, 1990. 128 с.

409. Хлебников В. В. Творения / сост. и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М. : Советский писатель, 1986. 736 с.

410. Холодинська С. М. Відображення рис некласичної естетики у творчості Михайля Семенка // *Традиція і культура : Людина у світі духовної культури : матеріали XVI Міжнар. наук. конф. (Київ, 15 грудня 2017 р.).* Київ, 2017. С. 51–52.

411. Холодинська С. М. Динамика розвитку осмислення проблеми синтезу мистецтв : «поезомалярство» як об’єкт дослідження. *Мистецтвознавчі записки* : *зб. наук. праць.* Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 51–59.

412. Холодинська С. М. Естетичний контекст футуристичної поезії М. Семенка : від «Prelude» до «Дерзання» // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 251–260.

413. Холодинська С. М. Значення ідеологічного чинника у теоретико-практичній площині авангардизму на початку XX століття // ADVANCES OF SCIENCE : Proceedings of articles the international scientific conference. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 17 May 2019 [Electronic resource] / Editors prof. L. N. Katjuhin, I. A. Salov, I. S. Danilova, N. S. Burina. – Electron. txt. d. (1 файл 3 MB). – Czech Republic, Karlovy Vary : Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv : MCNIP, 2019. P. 47–55.

414. Холодинська С. М. Ідеологічний чинник у творчості Михайля Семенка : крах однієї ілюзії // *Вісник Харківської держ. академії культури. Серія : Культурологія*. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 60. С. 260–271.

415. Холодинська С. М. Концептуальніі орієнтири М. Семенка : до постановки проблеми // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь : Новий світ, 2015. Вип. 9. С. 185–193.

416. Холодинська С. М. Концепція деструкції Михайля Семенка та трансгресивний досвід Жоржа Батая : потенціал паралельного аналізу // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 23. С. 49–56.

417. Холодинська С. М. Культуротворчий потенціал та специфіка культурологічного аналізу української моделі футуризму // *Соціально-гуманітарні науки та сучасні виклики : матеріали III Всеукр наукової конф. (Дніпро, 25–26 травня 2018 р.).* Дніпро : СПД «Охотнік», 2018. Ч. І. С. 273–275.

418. Холодинська С. М. Літературне оточення Михайля Семенка : досвід персоналізованого аналізу // *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 28–36.

419. Холодинська С. М. М. Семенко та Ж. Батай : порівняльний аналіз творчості // У*ниверситетская наука – 2017 : тез. докл. Междунар. научно-техн. конф. (Мариуполь, 18–19 мая 2017 г.).* Мариуполь : ПГТУ 2017. Т. 3. С. 150–151.

420. Холодинська С. М. Микола Бажан : від «футуристичної молодості» до «соцреалістичної зрілості» // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр*. Київ : Ін-т культурології Нац. академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 122–130.

421. Холодинська С. М. Мистецтво та ідеологія у контексті української моделі футуризму // Университетская наука–2019 : Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 16–17 мая, 2019 г. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2019. Т. 4. С. 69–70.

422. Холодинська С. М. Михайль Семенко : культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Ліра-К, 2018. 292 с.

423. Холодинська С. М. Олег Ільницький як інтерпретатор українського футуризму : «за» і «проти» теоретичної моделі // *Вісник Львівської нац. академії мистецтв. Серія : Культурологія*. Львів : ЛНАМ. 2016. Вип. 29. С. 160–174.

424. Холодинська С. М. Олексій Полторацький як теоретик українського футуризму // *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2016. IV (17), I. : 108, P. 23–29.

425. Холодинська С. М. Основні тенденції розвитку культурології в контексті сучасного гуманітарного знання // *Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017 : матеріали Міжнар. науково-теоретичної конф. (Київ, 23 листопада 2017 р.).* Київ : НАКККіМ, 2017 С. 260–262.

426. Холодинська С. М. Персоналізована історія футуризму : досвід реконструкції літературного оточення Михайля Семенка // *Культурологічна думка : щорічник наукових праць.* Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. № 14. С. 140–147.

427. Холодинська С. М. «Поезомалярство» М. Семенка : футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва // *Вісник Маріупольського держ. ун-ту. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь : Вид. центр МДУ, 2017. Вип. 14. С. 173–182.

428. Холодинська С. М. Проблема синтезу мистецтв у контексті українського авангардного руху // *Синергія в культурному просторі сучасності : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 29–30 березня 2018 р.).* Київ : КНУКіМ, 2018. С. 254–259.

429. Холодинська С. М. Проблема художньої творчості : естетико-художні орієнтири європейських авангардистів і українських футуристів. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. 70–76.

430. Холодинська С. М. Роль М. Семенка та його літературного оточення в оновленні української культури // *Традиція і культура : Лабіринти еволюції : становлення людини та людства : матеріали XV Міжнар. наук. конф. (Київ, 16 грудня 2016 р.)*. Київ, 2016. Ч. 1. С. 32–34.

431. Холодинська С. М. Творчі експерименти М. Семенка та Ґ. Шкурупія // *Университетская наука–2018 : тез. докл. Междунар. научно-техн. конф. (Мариуполь, 23–24 мая, 2018 г.)*. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2018. Т. 3. С. 178–180.

432. Холодинська С. М. Творчі пошуки А. Бергсона та М. Семенка (порівняльний аналіз) // Освіта і наука у мінливому світі : проблеми та перспективи розвитку : Матеріали Міжнародної наукової конференції (29–30 березня 2019 р., м. Дніпро). Частина І. Дніпро : СПД «Охотнік», 2019. С. 359–361.

433. Холодинська С. М. Творчі пошуки Михайля Семенка у логіці руху від посткласичної до некласичної естетики // *Міжнародний науковий журнал «Інтернаука»*. 2017. № 3 (25), т. 1. С. 46–51.

434. Холодинська, С. М. Творчість Михайля Семенка у контексті некласичної естетики // *Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики : Матеріали І Всеукр.науково-практ. міждисциплінарної Інтернет-конф., присвяч. 145-річчю від дня народження Лесі Українки : (Київ; Дніпро; Слов'янськ, 16 лютого 2017 р.)*. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 153–157.

435. Холодинська С. М. Теоретичний вимір спадщини Михайля Семенка // *Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 59–64.

436. Холодинська С. М. Теоретичні засади культурологічного підходу : до постановки проблеми // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Нац. аерокосмічного ун-ту ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний ін-т»*. Харків : ХАІ, 2017. № 2. С. 12–23.

437. Холодинська С. М. Техніко-урбаністичні мотиви у творчості Михайля Семенка // *Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Маріуполь, 15 листопада 2017 р.)*. Маріуполь : МДУ, 2017. С. 240–242.

438. Холодинська С. М. Українська модель футуризму : стан сучасних досліджень // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Нац. Аерокосмічного ун-ту ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний ін-т»*. Харків : ХАІ, 2015. № 1. С. 58–66.

439. Холодинська С. М. Український мистецький авангард початку ХХ століття в європейському культурному просторі // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 27–35.

440. Холодинська, С. М. Украинский футуризм в истории развития авангардизма : постановка проблемы // *Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. Е*. 2017. № 7. С. 212–219.

441. Холодинська С. М. Український футуризм як явище національної культури // *Інституціоналізація процесів євроінтеграції : суспільство, економіка, адміністрування : матеріали І Міжнар. науково-практ. конф. (Рівне, 21–22 квітня 2016 р.)*. Рівне : Нац. ун-т водного господарства та природокористування, 2016. С. 257–258.

442. Холодинська С. М. Феномен «поезомалярства» у контексті авторської моделі видів мистецтва М. Семенка // *Университетская наука-2016 :* тез. докл. Междунар. научно-техн. конф. (*Мариуполь, 19–20 мая, 2016 г.)*. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2016. Т. 4. С. 166–167.

443. Холодинська С. М. Футуризм у контексті авангарного руху : від італійського досвіду до українських інваріацій // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне : РДГУ, 2015. Вип. 21, т. 1. С. 27–33.

444. Холодинська С. М. Футуризм як різновид авангардного мистецтва // *Университетская наука – 2015 : тез. докл. Междунар. научно-техн. конф. (Мариуполь, 19–20 мая 2015 г.)* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2015. Т. 3. С. 162–163.

445. Холодинська С. М. «Футуристична поетика» Михайля Семенка (естетичний контекст) // *Традиція і культура : Людини в пошуках смислу : матеріали XIV Міжнар. наук. конф. (Київ, 18 грудня 2015 р.).* Київ, 2015. Ч. 1. С. 44–46.

446. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Ґео (Георгія) Шкурупія // *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Нац. аерокосмічного ун-ту ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний ін-т»*. Харків : ХАІ, 2016. № 3. С. 30–40.

447. Хорина Г. П. Идеология как элемент системы культуры. М. : РГБ ОД, 2011. 475 с.

448. Храпко П. Ю. Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. : структурно-семіотичний аналіз : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2014. 20 с.

449. Храпко П. Особливості моделі художнього знаку в українському авангарді // *Наукові записки* [Нац. ун-ту «Острозька академія»]. Сер. : Філософія. 2008. Вип. 3. С. 119–125.

450. Храпко П. Ю. Семиотические идеи в теоретическом трактате А. Богомазова «Живопись и элементы» // *Научные труды SWorld*. 2013. Вип. 3, т. 30. С. 65–74.

451. Цалик С. М., Селігей П. О. Таємниці письменницьких шухляд. Детективна історія української літератури. Київ : Наш час, 2010. 352 с.

452. Черепанин В. М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2008. 16 с.

453. Чернець В. Г. Естетика та психологія : проблеми співвідношення та взаємодії // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДАКККіМ, 2003. Вип. X. С. 3–8.

454. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього // Двадцяті роки : літературні дискусії, полеміки : літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. Київ : Дніпро, 1991. С. 90–123.

455. Чечель Н. П. Поняття стилю в термінах філософії // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ : ДАКККіМ, 2003. Вип. X. С. 72–80.

456. Чечель Н. П. Українське театральне відродження : Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави : монографія. Київ : Наук. думка, 1993. 144 с.

457. Чібалашвілі А. О. Моделі існування художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики XX століття // *Культурологічна думка : щорічник наук. пр.* Київ, 2012. № 5. С. 42–48.

458. Чюрлёнис М. К. О музыке и живописи. Вильнюс : Вага, 1960. 257 с.

459. Шахова К. Експресіонізм як мистецьке явище // *Експресіонізм : зб. наук. праць* / упоряд. Т. Гаврилів. Львів : Класика, 2005. С. 11–36.

460. Шашок М. Харківська естетична школа : досвід опрацювання // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр.* Київ, 2006. Вип. 18. С. 55–61.

461. Шевченко С. В. Олекса Влизько : таємниця страти поета // *Дзеркало тижня. Україна*. 2015. № 26. 17–24 липня.

462. Шевчук В. Г. Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века // *Ученые записки Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»*. 2014. Т. 27 (66), № 1, С. 230–241.

463. Шкурупій Ґео (Георгій) [Електронний ресурс]. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D2%90%D0%B5%D0%BE_%D0%A8%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%83%D0%BF%D1%96%D0%B9

464. Шкурупій Ґео. Дада // Вибрані твори. Психетози. Вітрина третя. Київ : Смолоскип, 2013. С. 62–63.

465. Шкурупій Ґ. Психетози. Вітрина третя. Київ : Panfuturysty, 1922. 32 с.

466. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века : монография. М. : Музыка, 1970. 576 с.

467. Шульга Р. П. Искусство в мире обыденного сознания. Киев : Наукова думка, 1993. 153 с.

468. Шульга Р. П. Искусство и ценностные ориентации личности. Киев : Наукова думка, 1989. 120 с.

469. Шульган О. Л. Ідентифікація : від психологічних витоків до естетичного змісту // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 1999. С. 182–189.

470. Шульган О. Л. Проблема художньої творчості : естетико-психологічний вимір // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2000. С. 175–181.

471. Шумка М. Л. Символізм у філософській культурі України : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05. Львів, 2001. 23 с.

472. Щёкина Е. П. Деструкция как философия креативности в теориях классического авангарда // Культура народов Причерноморья. 2012. № 236. С. 162–165.

473. Щокіна О. П. Особливості філософсько-культурологічних поглядів художників українського авангарду : автореф. дис. … канд. культурології : 26.00.01. Сімферополь, 2009. 20 с.

474. Экстер А. А. Новое во французской живописи // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 251–255.

475. Юхимик Ю. В. Мімезис : естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва : монографія. Київ : Експрес, 2005. 177 с.

476. Якубовський Ф. Михайль Семенко // Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 469–470.

477. Яловий Михайло Омелянович (псевдонім Юліян Шпóл) [Електронний ресурс]. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

478. Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг : монография / пер. со швед. А. Лавруши, Б. Янгфельдта. М. : КоЛибри, 2009. 640 с.

479. Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол. М. : Прогресс, 1978. 231 с.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

2. Холодинська С. М. Михайль Семенко : культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2018. 292 с. (16,97 ум. друк. арк.; 16,73 обл. вид. арк.)

Статті у наукових фахових виданнях України та публікації у фахових наукових періодичних виданнях, що індексуються у міжнародних наукометричних базах

2. Холодинська С. М. Естетичний контекст футуристичної поезії М. Семенка : від «Prelude» до «Дерзання» // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. XXXIV. С. 251–260.

3. Холодинська С. М. Теоретичний вимір спадщини Михайля Семенка // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 59–64.

4. Холодинська С. М. Футуризм у контексті авангарного руху : від італійського досвіду до українських інваріацій // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2015. С. 27–33.

5. Холодинська С. М. Олег Ільницький як інтерпретатор українського футуризму : «за» і «проти» теоретичної моделі // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Серія : Культурологія. – Вип. 29. Львів : ЛНАМ. 2016. С. 160–174.

6. Холодинська С. М. Літературне оточення Михайля Семенка : досвід персоналізованого аналізу // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2016. № 2. С. 28–36.

7. Холодинська С. М. Концепція деструкції Михайля Семенка та трансгресивний досвід Жоржа Батая : потенціал паралельного аналізу // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 23. Рівне : РДГУ, 2016. С. 49–56.

8. Холодинська С. М. Микола Бажан : від «футуристичної молодості» до «соцреалістичної зрілості» // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 12. С. 122–130.

9. Холодинська С. М. Ідеологічний чинник у творчості Михайля Семенка : крах однієї ілюзії // Вісник Харківської державної академії культури. Серія : Культурологія. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 60. С. 260–271.

10. Холодинська С. М. Персоналізована історія футуризму : досвід реконструкції літературного оточення Михайля Семенка // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. № 14. С. 140–147.

11. Холодинська С. М. Динамика розвитку осмислення проблеми синтезу мистецтв : «поезомалярство» як об’єкт дослідження // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 51–59.

12. Холодинська С. М. Український мистецький авангард початку ХХ століття в європейському культурному просторі // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 27–35.

13. Холодинська С. М. Проблема художньої творчості : естетико-художні орієнтири європейських авангардистів і українських футуристів // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 29. Рівне : РДГУ, 2018. С. С. 70–76.

14. Холодинська С. М. Василь Каменський як інтерпретатор естетики футуризму // Часопис національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. № 2/43 2019. Київ, 2019. С. 131–145.

15. Холодинська С. М. Формування творчо-професійного діалогу авангардистів світу : інтерпретаційна модель Бенгта Янгфельдта // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2019. № 15. С. 105–112.

16. Холодинська С. М. Творча спадщина Давида Бурлюка як об’єкт теоретичного аналізу // Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 160–168.

17. Холодинська С. М. Шляхи поетичної самореалізації фундатора української моделі футуризму Михайля Семенка // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 35. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 39–48.

18. Холодинська С. М. Понятійно-категоріальне «забезпечення» футуристичної теорії як авторське надбання М. Семенка // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 31. Рівне : РДГУ, 2019. С. 146–153.

19. Холодинська С. М. Філософські засади французької гуманістики : досвід кінця XIX – першої половини XX століття // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 35. Рівне : РДГУ, 2020. С. 20–28.

Публікації у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних наукометричних базах та у наукових періодичних виданнях інших держав за напрямком, що входять до міжнародних наукометричних баз

20. Холодинська С. М. Концептуальні орієнтири М. Семенка : до постановки проблеми // Вісник Маріупольського державного університету.

Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Новий світ, 2015. Вип. 9. С. 185–193.

21. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Ґео (Георгія) Шкурупія // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2016. № 3. С. 30–40.

22. Холодинська С. М. Олексій Полторацький як теоретик українського футуризму // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, IV (17), I. : 108, 2016. P. 23–29.

23. Холодинська С. М. Украинский футуризм в истории развития авангардизма : постановка проблемы // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. Е. № 7, 2017. С. 212–219.

24. Холодинська С. М. «Поезомалярство» М. Семенка : футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Видавничий центр МДУ, 2017. Вип. 14. С. 173–182.

25. Холодинська С. М. Творчі пошуки Михайля Семенка у логіці руху від постклассичної до некласичної естетики // Міжнародний науковий журнал «Інтернаука» : зб. наук. пр. № 3 (25). Т. 1. Київ : ТОВ «Центр учбової літератури», 2017. С. 46–51.

26. Холодинська С. М. Теоретичні засади культурологічного підходу : до постановки проблеми // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2017. № 2. С. 12–23.

27. Холодинська С. М. Вплив ідей А. Бергсона на становлення теоретичних орієнтацій М. Семенка // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь : Видавничий центр МДУ, 2019. Вип. 17. С. 61–66.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій

28. Холодинська С. М. Українська модель футуризму : стан сучасних досліджень. Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків : ХАІ, 2015. № 1. С. 58–66.

29. Холодинська С. М. Футуризм як різновид авангардного мистецтва // Университетская наука-2015 : Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, май, 2015 г. Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2015. Т. 3. С. 162–163.

30. Холодинська С. М. «Футуристична поетика» Михайля Семенка (естетичний контекст) // Традиція і культура : Людини в пошуках смислу : *Матеріали XIV Міжнародної наукової конференції, Київ, 18 грудня 2015 р.* Київ, 2015. Ч. 1. С. 44–46.

31. Холодинська С. М. Український футуризм як явище національної культури // Інституціоналізація процесів євроінтеграції : суспільство, економіка, адміністрування : *Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції, Рівне, 21-22 квітня 2016 року.* Рівне : Національний університет водного господарства та природокористування, 2016. С. 257–258.

32. Холодинська С. М. Феномен «поезомалярства» у контексті авторської моделі видів мистецтва М. Семенка // Университетская наука-2016 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 19-20 мая, 2016 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2016. Т. 4. С. 166–167.

33. Холодинська С. М. Роль М. Семенка та його літературного оточення в оновленні української культури // Традиція і культура : Лабіринти еволюції : становлення людини та людства : *Матеріали XV Міжнародної наукової конференції, Київ, 16 грудня 2016 р*. Київ, 2016. Ч. 1. С. 32–34.

34. Холодинська С. М. Творчість Михайля Семенка у контексті некласичної естетики // Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики : *Матеріали І-ої Всеукраїнської науково-практичної міждисциплінарної*

Інтернет-конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження Лесі Українки : Київ – Дніпро – Слов'янськ, 16 лютого 2017 р. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2017. С. 153–157.

35. Холодинська С. М. М. Семенко та Ж. Батай : порівняльний аналіз творчості // Университетская наука-2017 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 18-19 мая, 2017 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2017. Т. 3. С. 150–151.

36. Холодинська С. М. Техніко-урбаністичні мотиви у творчості Михайля Семенка // Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства : *зб. матеріалів Міжнар. Інтернет-конф., м. Маріуполь, 15 листопада 2017 р.* / Маріупольський державний університет; за заг. ред. Г. І. Батичко. Маріуполь : МДУ, 2018. С. 266–267.

37. Холодинська С. М. Основні тенденції розвитку культурології в контексті сучасного гуманітарного знання // Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017 : *матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції, Київ, 23 листопада 2017 р.* Київ : НАКККіМ, 2017 С. 260–262.

38. Холодинська С. М. Відображення рис некласичної естетики у творчості Михайля Семенка // Традиція і культура : Людина у світі духовної культури : *Матеріали XVI Міжнародної наукової конференції, Київ, 15 грудня 2017 р.* Київ, 2017. С. 51–52.

39. Холодинська С. М. Проблема синтезу мистецтв у контексті українського авангардного руху // Синергія в культурному просторі сучасності : *зб. матеріалів Міжн. наук.-практич. конф., м. Київ, 29–30 березня 2018 р.* Київ : КНУКіМ, 2018. С. 254–259.

40. Холодинська С. М. Творчі експерименти М. Семенка та Ґ. Шкурупія // Университетская наука-2018 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 23–24 мая, 2018 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2018. Т. 3. С. 178–180.

41. Холодинська С. М. Культуротворчий потенціал та специфіка культурологічного аналізу української моделі футуризму // Соціально-гуманітарні науки та сучасні виклики : *Матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції (25–26 травня 2018 р., м. Дніпро). Частина І.* Дніпро : СПД «Охотнік», 2018. С. 273–275.

42. Холодинська С. М. Творчі пошуки А. Бергсона та М. Семенка (порівняльний аналіз) // Освіта і наука у мінливому світі : проблеми та перспективи розвитку : *Матеріали Міжнародної наукової конференції (29–30 березня 2019 р., м. Дніпро). Частина І.* Дніпро : СПД «Охотнік», 2019. С. 359–361.

43. Холодинська С. М. Мистецтво та ідеологія у контексті української моделі футуризму // Университетская наука-2019 : *Материалы Международной научно-технической конференции, Мариуполь, 16–17 мая, 2019 г.* Мариуполь : ГВУЗ «ПГТУ», 2019. Т. 4. С. 69–70.

44. Холодинська С. М. Значення ідеологічного чинника у теоретико-практичній площині авангардизму на початку ХХ століття // ADVANCES OF SCIENCE : *Proceedings of articles the international scientific conference. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv, 17 May 2019 [Electronic resource]* / Editors prof. L. N. Katjuhin, I. A. Salov, I. S. Danilova, N. S. Burina. – Electron. txt. d. (1 файл 3 MB). – Czech Republic, Karlovy Vary : Skleněný Můstek – Ukraine, Kyiv : MCNIP, 2019. P. 47–55.

45. Холодинська С. М. Михайль Семенко : творчий шлях від символізму до футуризму // *Символічні виміри візуальної культури, 11–12 жовтня 2019 р., м. Луцьк.* Київ : Міленіум, 2019. С. 101–105.

46. Холодинська С. М. Теоретико-практичний паритет спадщини Михайля Семенка // Траєкторії сталого розвитку українського суспільства : особистість і культура : *зб. наукових доп. V міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 15 листопада 2019 р. : в 2 ч.* / Маріуп. держ. ун-т; гол.

ред. Ю. С. Сабадаш; упоряд. С. Янковський. Маріуполь : МДУ, 2019. Ч. 1. С. 38–41.

47. Холодинська С. М. Формування української моделі футуризму на початку ХХ століття // Університетська наука – 2020 : *тези доп. Міжнар. науково-техн. конф. (Маріуполь, 20–21 травня 2020 р.) : в 4 т. Т. 4 : факультети : соціально-гуманітарний, інженерної та мовної підготовки; секція : військова підготовка / ДВНЗ «ПДТУ».* Маріуполь : ПДТУ, 2020. С. 64–65.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 26 конференціях. Міжнародні: «Университетская наука–2015» травень 2015 р., Маріуполь; «Традиція і культура : Людини в пошуках смислу» 18 грудня 2015 р., Київ; «Інституціоналізація процесів євроінтеграції : суспільство, економіка, адміністрування» 21–22 квітня 2016 р., Рівне; «Университетская наука–2016» 19–20 травня 2016 р., Маріуполь; «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття : реалії і перспективи» 10–12 листопада 2016 р., Рівне; «Проблемы гуманитарных и общественных наук – 2016» (Problems of Humanities and Social Sciences – 2016) 20 ноября 2016 р., Будапешт; «Традиція і культура : Лабіринти еволюції : становлення людини та людства» 16 грудня 2016 р., Київ; «Университетская наука–2017» 18–19 травня 2017 р., Маріуполь; «Інформація та культура в забезпеченні сталого розвитку людства» 15 листопада 2017 р., Маріуполь; «Гуманітарні студії НАКККіМ – 2017» 23 листопада 2017 р., Київ; «Традиція і культура : Людина у світі духовної культури» 15 грудня 2017 р., Київ; «Синергія в культурному просторі сучасності» 29–30 березня 2018 р., Київ; «Университетская наука–2018» 23–24 травня 2018 р., Маріуполь; «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» 15–16 листопада 2018 р., Рівне; «Освіта і наука у мінливому світі : проблеми та перспективи розвитку» 29–30 березня 2019 р., Дніпро; «Университетская наука–2019» 16–17 мая 2019 г., Мариуполь; «ADVANCES OF SCIENCE : Proceedings of articles the international scientific

conference» 17 May 2019, Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv; «Символічні виміри візуальної культури» 11-12 жовтня 2019 р., Луцьк; «Траєкторії сталого розвитку українського суспільства : особистість і культура» 15 листопада 2019 р., Маріуполь; «Європейський культурний простір і українські перспективи» 14–15 листопада 2019 р., Рівне; «Університетська наука–2020» 20–21 травня 2020 р., Маріуполь; «Україна першого двадцятиліття XXI століття : культурно-мистецький вимір» 17–18 листопада 2020 р., Рівне; «Феномен культури постглобалізму» 27 листопада 2020 р., Маріуполь. Всеукраїнських : «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» 12–13 листопада 2015 р., Рівне; «Культуротворчість в системі сучасної гуманітаристики» 16 лютого 2017 р., Слов'янськ; «Соціально-гуманітарні науки та сучасні виклики» 25–26 травня 2018 р., Дніпро.