

ПЛАН

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. АВАНГАРД ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА.....	6
1.1. Філософсько-естетичні засади авангарду.....	8
1.2. Авангард – модернізм: до проблеми дефініції понять	12
1.3. Літературний авангард: риси, стильові напрямки	16
РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД: ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ ..	40
2.1.1. Футуризм та постать М. Семенка.....	43
2.1.2. Естетична платформа панфутуризму	55
2.2. Український сюрреалізм.....	62
РОЗДІЛ III. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА АВАНГАРДНА ПОЕЗІЯ.....	65
3.1. Український неоавангард	69
3.2. Теорія ар'єргарду: авангардний проект угруповання «ЛуГоСад».....	71
3.3. Поетичний «бубабізм»: авангардний дискурс	77
3.4. Сучасне українське поезомалярство	81
ВИСНОВКИ	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:	95

ВСТУП

Актуальність роботи зумовлена необхідністю диференціації і дефініювання такого неоднозначного явища в нашій літературі, яке сукупно умовно називають неоавангардизмом. Це літературно-мистецький рух останньої третини ХХ віку, що характеризується особливою активністю, чисельністю представників, різноманітністю стильових парадигм і художньо-естетичних засад. Характерно, що така риса творчості й навіть домінанта авангарду початку ХХ століття як маніфестографія знову стає актуальною в неоавангардизмі. Письменники декларують своє ставлення до традиції (концепція ар'єргарду), до офіційної літератури (маніфестологія бубабістів), до суспільного загалу (виступи С. Жадана і т.д.).

Мета роботи полягає у виявленні характерних рис творчості й дискурсивних подібностей між явищами українського авангардизму (зокрема футуризму, сюрреалізму) та неоавангардизму, у демонстрації оригінальних концепцій творчості та оприявленні локальних особливостей деяких поетичних груп (житомирська школа, сучасна візуальна поезія). Це закономірно вимагає виконання таких завдань:

- осмислення авангарду як теоретичної проблеми;
- актуалізація особливостей українського авангарду початку ХХ ст. (футуризм, пан футуризм, сюрреалізм);
- аналіз особливостей сучасної української авангардної поезії;

Об'єкт дослідження є сучасна авангардна поезія. а саме тексти представників угруповань «ЛуГоСад», «Бубабу», житомирських версія постфутуризму.

Предмет дослідження – функціональний вияв естетико-художніх орієнтирів авангардистів у літературі після ХХ – поч. ХХІ ст.

Теоретико-методологічна база. Очевидно, що засадничим теоретичним пунктом – є простеження певної тяглості у часі та, як наслідок, констеляція авангарду 20-30-х років ХХ століття з неоавангардними проявами української

літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Формування українського авангардного дискурсу початку ХХ століття мало свої особливості, а неможливість втілення авангардного проекту, перерваного сталінськими репресіями і утилізацією письменницького життя у формі апарату письменників – утворення Спілки письменників УРСР – призвело до втрати оригінальності і відсутності культурного зв'язку, деякої наступності, необхідної для гармонійного розвитку літератури. Однак загублений авангард першої третини ХХ століття дав про себе знати парадоксальним чином через більш ніж півстоліття, сформувавши нову генерацію письменників-неоавангардистів.

У роботі використано теоретичні напрацювання щодо авангарду А. Білої, В. Моренця, Т. Гундорової, М. Ревакович, Ю. Тарнавського. Залучено окремі праці Т. Лучука.

Обсяг і структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (50 позицій). Загальний обсяг роботи – 100 ст. Основний текст – 87 ст.

РОЗДІЛ. I. АВАНГАРД ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

*Авангард*¹ (з французької: *avant* – попереду і *garde* – загін) – умовний термін на позначення цілої низки явищ і напрямів у культурі першої третини ХХ століття.

Авангард постає як інтердисциплінарна комплексна полідискурсивна практика, що об'єднує досить різні, часто абсолютно протирічні, альтернативні одна одній амбівалентні дискурсивності, кожна з яких прагне утвердитись як єдино можлива, таким чином демонструючи агресивність як у ставленні до традиції, так і до собі подібних чи навіть до сама до себе. Авангардом прийнято вважати комплекс мистецьких (а часто на межі естетичного) рухів і художніх форм, що зародились у Європі (а пізніше, у 30-40 роках ХХ століття у Америці) на початку ХХ століття. Можна виділити серед найпопулярніших авангардних мистецьких течій такі:

- Експресіонізм
- Футуризм
- Кубізм
- Абстракціонізм
- Дадаїзм
- Сюрреалізм
- Конструктивізм
- Супрематизм
- Примітивізм
- Симмультанеїзм
- Імажизм
- Театр жорстокості А. Арто
- Фовізм та ін.

¹ У цій роботі в теоретичних розділах вживатимемо як синоніми терміни «авангард» і «авангардизм»

Деякі з перерахованих рухів мали своє вираження переважно у літературі (імажизм), інші ж, як-то супрематизм, прерогативою мали художні візуальні практики. А, наприклад, експресіонізм (хоч існують подосі дискусії щодо його епістемологічного чи парадигмального стосунку до авангардизму) проявлявся і у музиці, і в літературі, і у живописі. Проте всі авангардні рухи без винятку, навіть з урахуванням локальних особливостей (баугауз, кубофутуризм, лучизм) мали стійку тягу до інтердисциплінарності, до інтермедіальності, що напевне можна назвати однією з визначальних характеристик авангарду.

На сьогодні існує велике різноманіття підходів до теоретичного осмислення авангардних рухів, щоправда у вітчизняному літературознавстві ця галузь досі залишається теоретичною, методологічною лакуною. Проблема ця має кілька пояснень. Це і законсервованість радянською цензурою творчого набутку українських авангардистів, і несформованість української методологічної парадигми, популярність і поширеність в офіційному літературознавстві традиційних підходів до літературного аналізу, які одначе не здатні вповні охопити авангард як явище, і, зокрема, його окремі практики чи естетико-літературні феномени.

1.1. Філософсько-естетичні засади авангарду

У принципі, авангардні явища характерні для всіх перехідних етапів в історії художньої культури, окремих видів мистецтва. У ХХ ст., однак, поняття авангарду набуло значення терміна для позначення потужного феномена художньої культури, що охопила практично всі її більш-менш значущі явища. За всієї різноманітності і строкатості мистецьких явищ, що включаються в це поняття, вони мають спільне культурно-історичне коріння, загальну атмосферу, що породила їх, і багато загальних характеристик і тенденцій автопрезентації. Авангард – це, передовсім, реакція художньо-естетичної свідомості на глобальний перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним прогресом (НТП) останнього сторіччя. Суть і значення для людства цього лавиноподібного процесу в культурі поки ще не до кінця зрозумілі й не осмислені адекватно науково-філософським мисленням, але вже багато в чому з достатньою повнотою знайшли вираз в художній культурі у феноменах авангарду, модернізму, постмодернізму.

У сфері наукової думки непрямими чинниками (як позитивними, так і негативними) авангарду були головні досягнення практично в усіх сферах наукового знання, починаючи з кінця ХІХ ст. Але особливо – відкриття першої половини ХХ ст. в галузях ядерної фізики, хімії, математики, психології та техніко-технологічні реалізації на їх основі. У філософії – основні вчення посткласичної філософії від Шопенгауера і Кіркегора до Ніцше, Бергсона, Хайдеггера; в психології-психіатрії – передовсім, фрейдизм і психоаналіз. У гуманітарних науках відхід від європоцентризму і як його наслідок – зростання інтересу до східних культур, релігій, культів; виникнення теософії, антропософії, нових езотеричних вчень і, як реакція на них і на засилля позитивістської-сцієнтистського світорозуміння, сплеск неохристиянських навчань (неотомізму, неоправослав'я). У соціальних науках – соціалістичні, комуністичні, анархістські теорії, утопічно, але з революційно-бунтарським пафосом відобразили реальні гострі проблеми соціальної дійсності того часу. Художне

мислення, як мірило духовно-культурних процесів, не могло не відреагувати на всю цю калейдоскопічну бурю новацій.

Авангард – гранично строкате, суперечливе, навіть в чомусь принципово антиномічне явище. У ньому співіснували у непримиренній боротьбі між собою і з усім і вся, а й у постійній взаємодії і взаємовпливах течії та напрямки, які то стверджували й адорували ті чи інші явища, процеси, відкриття у всіх сферах культурно-цивілізаційного пласту свого часу, так і різко заперечували їх.

До характерних і загальних рис більшості авангардних феноменів належать: їх усвідомлений загострено експериментальний характер; революційно-руйнівний пафос щодо традиційного мистецтва (особливо його останнього етапу – європейського) і традиційних цінностей культури (істини, блага, святості, прекрасного); різкий протест проти всього, що уявлялося їх творцям і учасникам ретроградним, консервативним, обивательським, буржуазним, академічним; у візуальних мистецтвах та літературі – демонстративна відмова від канону ХІХ ст. «прямого» (реалістично-натуралістичного) зображення видимої дійсності, або – міметичної концепції у вузькому сенсі слова; нестримне прагнення до створення принципово нового у всьому і, передовсім, у формах, прийомах і засобах художнього вираження, а звідси – і часто декларативно-маніфестарний і епатажно-скандальний характер презентації представниками авангарду самих себе і своїх творів, напрямків, рухів і т. п.; інтенція до знищення кордонів між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва, тенденція до синтезу окремих мистецтв (зокрема, на основі синестезії), їх взаємопроникнення.

Відчувши глобальність перелому в культурі та цивілізації в цілому, авангард взяв на себе функції борця зі старим, пророка і творця нового у своїй сфері – у мистецтві. Цей процес почався ще в минулому столітті і на рубежі століть з появою символізму, імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну (ар нуво) і активно продовжився у всіх основних напрямках і рухах мистецтва першої пол. ХХ ст. Авангардисти демонстративно відмовляються від більшості

художньо-естетичних, моральних, духовних цінностей європейської культури, першочергово, і прагнуть затвердити і абсолютизувати (і тут вони, як правило, вкрай категоричні і непримиренні) знайдені або винайдені ними самими форми, способи, прийоми художнього вираження, арт-презентації. Зазвичай, вони зводяться до абсолютизації та доведення до логічного завершення (часто гранично абсурдного з позиції традиційної культури) того чи іншого елемента або сукупності елементів художніх мов, зображально-виражальних прийомів мистецтва, виокремлені з традиційних культурно-історичних і художніх контекстів. При цьому – цілі і завдання мистецтва бачаться представникам різних напрямів авангарду абсолютно різними аж до заперечення взагалі мистецтва як такого, у всякому разі в його новоєвропейському сенсі.

Авангард особливо акцентує на проблемі мови. Мови як такої. Мови мистецтва. І Метамови. Власне, напевне, найважливішим в авангарді було реконструювати мову, що є засобом осягнення дійсності й омовлення буття².

Проблема мистецької мови як деякого семіотичного коду чи засобу комунікації з потенційним реципієнтом постає особливо гостро ще на зламі XIX-XX віків. В авангардному й неоавангардному дискурсі нас цікавитиме літеральний/літературний вимір цієї проблеми.

Авангардизм, критично переосмислюючи класичну традицію а разом інтегруючись з дискурсами інших мистецтв, вдається до розширення свого поетикального інвентаря, тим самим здобуваючи нове поле для вираження, і, відповідно, до зінтерпретування. Поетична (в широкому сенсі – від «поетика») мова стає в центр уваги як у ракурсі актуальних історико-літературних фактів початку XX століття, так і з перспективи сьогоденної. До середини минулого століття, коли з нею буде змагатися в популярності проблема взаємовідношення «автор-текст», література як код, як деяка стратегія і техніка вираження чи висловлення, *літературність*, як називали це російські формалісти, – займає

² Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер// Переклав з нім. Володимир Кам'янець. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с

центральне місце в критичній рецепції художнього твору (Зміна понять «твір» – «текст» теж когерентна переміщенню уваги з поезики, з власно твору на проблему відношення автора з текстом та існування автора взагалі).

Варте уваги й те, що в цей час активізуються теоретико-методологічні стратегії в літературі, і, відповідно, починають з'являтися нові, авторські варіанти *ars poetica*. Процес далі набуває характеру множинного, бо всякий, що поважає себе, письменник намагається дати власні рекомендації щодо процесу писання і – тут же – розуміння творчого моменту чи його результату. Протилежним боком цього явища є з'ява професійних літературних критиків, які все більшої ролі відіграють в літературному житті. Бодлерові «Квіти зла», наприклад, стали легітимними лише після поетового відкритого звернення до французьких критиків. Фактично Бодлером авторитетний дослідник естетики модерності М. Калінеску означає початок авангарду як суперечливого у своїх виявах мистецького руху, що охопив Європу, вказуючи на домінанту тотального нонконформізму та дефініюючи його як «впевненість в остаточній перемозі часу й іманентності над традиціями, які намагаються представити себе як вічні, непорушні і трансцендентально визначені» [49, р 95]. У царині поезики Бодлерова книга є абсолютним зачином нового періоду в літературі, адже письменник «зруйнував [...] підвалини, на яких поети заходу будували свої твори протягом тисячоліть, і ті з них, хто прийшов по нім і помітив це, були змушені ставити їх на іншим місці» [47, с. 198].

1.2. Авангард – модернізм: до проблеми дефініції понять

Історично авангард відмежовувався від модернізму самим своїм існуванням і появою як явища революційного і контрверсійного по відношенню до традиції, яку частково представляв і продовжував так званий «високий модернізм». Однак існує і теоретична розбіжність між авангардизмом і модернізмом.

Суперечки стосовно того, як діфініювати явище авангардизму постало після того, як стала надто помітною різниця в творчості тих, хто називав себе авангардистами, і тими, хто лишався на позиціях модернізму (переважно йдеться про ранній модернізм). Тож опозиція авангард-модернізм постала саме в стосунку до модернізму як умовної точки відліку.

Численні дискусії серед літературознавців досі залишають відкритим це питання, бо існують абсолютно протилежні точки зору. Очевидно, основна проблема в самій суті явищ: вони надто сильно пов'язані між собою, обидва мають амбівалентну природу. А способи само репрезентації митців, письменників визначаються суб'єктивною природою творчості і особистими вимірами ставлення до явища. Відповідно, літературознавці, що вибирають різні підходи до оцінки історичних явищ то хибують на неповноту вираження думки чи незнання матеріалу або ж просто демонструють свою інтерпретаційну модель, що корелює з історичною ситуацією і визначає окремий рецептивний горизонт.

Серед авторитетів українського літературознавства можна згадати погляд академіка Д. Наливайка щодо цього питання, який визначає авангард як «явище, інкорпороване в модернізм» [33]. Себто тут йдеться про згладжування різниці, або ж ігнорування «парадигмальної складки» (Ж. Дельоз) між модерним і авангардним дискурсами, що, очевидно, є ви слідом естетичних переконань науковця.

Г. Яструбецька у монографії «Динаміка українського літературного експресіонізму» стверджує, що «сьогоднішній стан речей щодо змістового

наповнення термінів «модернізм» і «авангардизм» можна визначати як роздуми без початку і кінця» [47, с. 28].

В. Моренець у ґрунтовному дослідженні «Національні шляхи поетичного модерну...» резюмує аналіз різних підходів до зіставлень явищ модернізму й авангардизму: «У кожному разі, більшість дослідників літератури першої половини ХХ століття загалом погоджується, що радикальні художні практики 10-20-х років, які прибирали собі різні (гучні й екстравагантні зазвичай) самоназви, в остаточному підсумку належать до сфери авангардної свідомості як такої, що рішуче й демонстративно пориває з традицією у прагненні до власне новочасних або й орієнтованих у майбутнє (футуризм) художніх форм і смислів [31, с. 132].

А. Біла у монографії «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» вміло поєднує ідеї різних науковців і аналізуючи їх теорії приходить до консолідування підходів, зазначаючи: «Об'єднуючи явища авангарду і модернізму, науковці шукають у першому ознаки модерності, як правило, віддаючи йому роль конституціонального складника модернізму» [4, с. 32]. Відтак, логічно, що підрозділ монографії, у якому аналізуються різні підходи до явищ називається «Авангард-модернізм: мутація ідей», тим самим вказуючи на консенсусне ставлення до оцінки явищ.

Проте А. Біла робить суттєве і конкретне диференціювання цих двох напрямків, вказуючи на їх розбіжність у становленні, уточнюючи, що модернізм уже прийнято розглядати як усталений сформований дискурс (в опозиції до Ю. Габермаса), а авангард як практику чи дискурсивну формацію, що ніколи не є завершеною і завжди перебуває у становленні, гублячись в процесі свого розвитку і розшарування у моді, традиції, інших дискурсах. Серед основних світоглядно-естетичних опозицій між модернізмом і авангардом, услід за А. Білою, можна виділити такі:

– модернізм орієнтований на літературоцентризм. Авангард прагне інкорпоруватись в життя і сприймає його як суцільний мистецький проект, що визначає рівність/тотожність ідеологічного та естетичного в авангарді;

– модернізм зосереджується на естетичному процесі – завдяки покладанню «краси» в його основу. Звідси – синтетизм як домінуюча риса творчості модерністів. Синтетичним є також гносеологізм в модернізмі як спосіб пізнання себе в світі і пізнання світу. А в авангарді тотальною є апеляція до часткового, дискретного. Відтак аналітичність можна назвати основним способом осягнення дійсності в авангарді і раціонального її освоєння.

– модернізм видає себе за новий гуманізм, частково ревізуючи цінності гуманістичного нарративу, в той час як авангард проявляє позаестетичність, що уможливорює деструкцію та широкий вибір художнього матеріалу;

– для модернізму характерне вибірково критичне ставлення до традиції, тоді як авангард перебуває в абсолютній опозиції до минулого (Б. Гройс), що спонукає до фетишизації новизни та футуристичності як домінуючі мислення;

– модернізму властива поміркованість, інфантильність, індивідуалізм, в той час як пафос авангарду окреслює поняття «оптимістичний апокаліпсис» – богоборництво, скандальність, груповізм.

Принципово важливою є ремарка дослідниці: «Семантична контроверсійність між модернізмом і авангардизмом настільки ангажує дослідника, що він зрештою перестає помічати, як опиняється всередині дискурсу, долучаючи все нові інтерпретаційні компоненти до автентичних «голосів» [4, с. 34].

Цікавим і важливим у цій роботі є погляд Ю. Тарнавського, теоретика літератури, поета Нью-Йоркської групи. Він розглядає творчість чотирьох поетів, вважаючи їх за тих, що розпочинають модерністський дискурс літератури на протигагу традиції класики – Бодлера, Рембо, Верлена, Малларме. І цих поетів

він вважає тими також, хто мають називатись авангардистами. Критик визначає засновкові моменти авангардної творчості:

- 1) пекуча особиста потреба писати;
- 2) радикально нова тема;
- 3) радикально нове трактування теми;
- 4) настанова руйнувати попереднє.

Тарнавський, висновуючи, вважає, що «було б недоречним вважати авангардистами тих мистців, що йдуть вже торованим шляхом. Очевидно, назву цю годиться застосувати для модерністів першого типу, творчість яких позначена радикальними характеристиками новости, з наміром ламати попереднє. Іншими словами, авангардистами треба називати модерністів-новаторів, що торували шлях для інших» [39, с. 204].

Така настанова, сюрреалістична за духом, бо прагне змінити звичні уявлення (навіть у такій темі як реляція авангард-модернізм) та ставить екзистенційність (бо по суті всі чотири вищеозначені компоненти є екзистенційними за своєю природою), – є дуже важливою. Вона показує амбівалентність не лише самих явищ, а й можливість різних підходів до них. І демонструє неугасимий інтерес до явищ авангарду і модернізму.

1.3. Літературний авангард: риси, стильові напрямки

Можлива лише умовна класифікація, до того ж лише за окремими параметрами, строкатої безлічі різних в багатьох відношеннях феноменів і форм вияву авангарду.

По відношенню до НТП, до тих чи інших досягнень науки, техніки, технології. Прийняття НТП аж до його апології: футуризм, конструктивізм, супрематизм, лучизм, «аналітичне мистецтво», конкретна поезія, конкретна музика, кінетизм. Внутрішня протидія відкриттів природничих наук і технологічних досягнень: фовізм, експресіонізм, окремі школи, представники, періоди абстрактного мистецтва, наївне мистецтво, сюрреалізм, Шагал, Клеє, Модільяні. Двоїсте або невизначене ставлення спостерігалось у інших напрямків і представників авангарду. Окремі напрямки та особистості авангарду активно спиралися на досягнення природничих і гуманітарних наук. Так, дадаїзм і сюрреалізм свідомо використовували багато знахідок фрейдизму і юнгіанства; деякі напрямки в літературі, театрі, музиці перебували під впливом інтуїтивізму Бергсона. Внутрішньо весь авангард був досить активною (позитивної або негативної) реакцією на НТП.

Стосовно духовності авангард повів себе теж оригінальним чином. Це була матеріалістична, різко негативна позиція: кубізм, конструктивізм, «аналітичне мистецтво», кінетизм і деякі ін.. Навпаки, інтенсивні (усвідомлені або неусвідомлювані) пошуки Духа і духовного, як спасіння від культуроразрушаючого засилля матеріалізму і сцієнтизму: в абстрактному мистецтві (Кандинський і орієнтуються на нього, Мондріан), в супрематизмі Малевича, в метафізичному живописі, в сюрреалізмі. Однак, ряд напрямків і персоналій авангарду байдужі до цієї проблеми.

Окремі напрямки авангарду розрізняються по відношенню до психологічних основ творчості і сприйняття мистецтва. Одні з них під впливом сцієнтизму стверджували винятково раціональні підстави мистецтва – це,

передовсім, представники авангарду в абстрактному мистецтві з їх пошуками наукових законів впливу кольору (і форми) на людину, «аналітичне» мистецтво з його принципом «зробленості» твору, конструктивізм, додекафонія (і серіальні техніки) в музиці. Більша ж частина і напрямків, і окремих представників авангарду орієнтувалася на принциповий ірраціоналізм художньої творчості, чому активно сприяла вся строката вируюча духовна атмосфера першої половини століття, отримала ще апокаліптичне забарвлення в результаті кровопролитних воєн, революцій і нестримного прагнення людства до створення засобів масового знищення. Звідси активне використання прийомів алогізму, парадокс, абсурду у творчості (дадаїзм, сюрреалізм, література «поточності», алеаторика з її абсолютизацією принципу випадковості у створенні і виконанні музики, конкретна поезія і конкретна музика, театр абсурду з його твердженням безвиході й трагізму людського існування, абсурдності життя, апокаліптичними настроями).

Ставлення до художньої традиції, до традиційних мистецтв та їх творчих методів також досить різне. До того ж воно іноді істотно різне в теорії та практиці тих чи інших напрямків, у різних представників одного напрямку, у одного і того ж художника на різних етапах його творчості. Різко негативне ставлення до всього попереднього до них мистецтва маніфестували в крайніх негативних формах футуристи, дадаїсти і конструктивісти. Розташовані між авангардом і модернізмом поп-арт, мінімалізм, концептуалізм мовчки прийняли це заперечення як доконаний факт, як самоочевидну істину. В основному ж більшість напрямків та представників авангарду, особливо першої третини століття, вістря своєї критики спрямовували проти утилітаристсько-позитивістського, академізованого мистецтва останніх трьох століть (особливо – XIX ст.). При цьому навіть у такому мистецтві часто заперечувалися не всі, але загальні консервативно-формалістичні і натуралістично-реалістичні тенденції і приймалися, і нерідко абсолютизувалися окремі знахідки та досягнення мистецтв попередніх століть, особливо у сфері формальних засобів і способів

вираження. Часто за такими «знахідками» зверталися до більш ранніх етапів історії мистецтва, до мистецтв Сходу, Африки, Латинської Америки, Океанії і т. п. Так, фовісти і абстракціоністи зосередили свою увагу передусім на виразних можливостях кольору; кубісти, ті ж абстракціоністи, супрематистів, конструктивісти – на художньому значенні кольорово-форм; футуристи експериментували з виразом руху за допомогою кольору і форми, з пошуками вербальних еквівалентів (аж до створення нових слів і мов – заум) технічним досягненням свого часу; кінетисти створюють мобілі – рухомі скульптури; дадаїсти (почасти це почали вже кубісти) активно залучають до процесу художньої творчості нетрадиційні матеріали (включаючи предмети повсякденного життя та їх елементи), починаючи тим самим стирати принципову для мистецтва минулого межу між мистецтвом і не-мистецтвом. Логічно цю лінію завершує Марсель Дюшан (хронологічно він був попередником дадаїстів) у своїх реди-мейд – повсякденних предметах, в елімінованих з-поміж них утилітарного функціонування і самим фактом експонування, на художній виставці перетворених на твори мистецтва. Сальвадор Далі, навпаки, вважав себе єдиним у ХХ ст. справжнім художником-класиком, охоронцем «класичних» традицій, висхідних до Леонардо, Вермера, Веласкеса, хоча писав твори (дійсно в цій техніці), за духом діаметрально протилежні, принаймні, новоєвропейській художній традиції (якщо, звичайно, не вважати традицією деякі маргінальні явища типу де Сада або Лотреамона).

По відношенню до політичних рухів палітра пристрастей художників авангарду також строката. Багато росіян-авангардистів активно вітали більшовицьку революцію, підтримували її (особливо в перші роки) своєю творчістю; деякі з італійських футуристів активно підтримали фашистські ідеї Муссоліні; більшість дадаїстів були близькі по духу до анархістів, а багато сюрреалістів вступали у французьку компартію. Основна маса авангардистів не мала усвідомлених політичних переконань; вони придумували собі ті чи інші політичні пристрасті в цілях своєї, часто скандальної самореклами. Зі свого

боку самі «революційні» партії комуністично-соціалістичної орієнтації, як правило, досить негативно ставилися до авангарду. Радянські комуністи, зміцнившись при владі, почали активну та послідовну боротьбу з усіма його напрямками і швидко ідеологічно та фізично покінчили з авангардом; гітлерівські націонал-соціалісти також повністю знищили або вигнали з Німеччини авангард у всіх його різновидах як «деградує» мистецтво; більш терпимо ставилися до нього французькі комуністи, однак і вони виключили зі своїх рядів головних представників сюрреалізму. Багато буржуазних партій, навпаки, лояльно поставилися до авангарду, незважаючи на антибуржуазну спрямованість низки його рухів, і навіть нерідко його підтримували.

Розрізняються окремі напрямки, рухи, фігури авангарду і за значенням: є серед них глобальні, а є й вузько локальні. До глобальних, різко вплинув на хід і розвиток художньої культури ХХ ст. в цілому, можна віднести абстрактне мистецтво, дадаїзм, конструктивізм, сюрреалізм, Малевича, Пікассо – у візуальних мистецтвах, додекафонію і алеаторику – у музиці, Джойса, Пруста, Хлебникова – в літературі. Інші напрямки, рухи, угруповання або готували ґрунт для цих глобальних феноменів, або прикріплювали і розвивали їх досягнення, або рухалися у своїх вузько локальних для того чи іншого виду мистецтва напрямках.

Розрізняються напрямки, а точніше – окремі представники авангарду, і щодо художньо-естетичної чи загальнокультурної значущості створених ними творів. Більшість з них має експериментальне, локальне значення для свого перехідного часу. Однак, саме авангард дав і практично всі найбільші постаті нашого століття, що вже ввійшли в історію світового мистецтва на рівні класиків. Досить назвати хоча б імена Кандинського, Шагала, Малевича, Пікассо, Матісса, Модільяні, Далі, Джойса, Пруста, Кафку, Еліота, Мейєрхольда, Йонеско, Беккета, Шенберга, Берга, Ле Корбюзьє... і перелік цей може бути продовжений.

Те, що відрізняє авангард, від попередніх стилєвих напрямів, – це наявність активної *маніфестографічної діяльності* його представників.

Маніфести часто на практиці ставали самими мистецькими актами. Або ж історія вчинила так, що письменники не змогли реалізувати амбітність проектів та ідей, вміщених у маніфестах. Так сталось, зокрема з представниками літературного об'єднання «Авангард», заснованого у Харкові, очолюваного поетом, аукціоністом Валеріяном Поліщуком.

Анна Біла, досліджуючи дискурсію українського авангардизму, стверджує: «Словесний жест в авангарді ототожнюється із сакральним і законодавчим актом, який передбачає та інтерпретує інші «жести» й «послання» [14].

Дослідниця виділяє такі основні риси маніфестографії авангардистів:

– ідея духовної свободи, що об'єднує мотиви фанатизму, нового завоювання світу, великого експерименту, природи-лабораторії, абсолютного нуля епохи, – і є лицевою стороною нових соціокультурних конвенцій;

– концепт інтуїтивного типу сприйняття, що прогнозує роль митця авангарду як порушника умовностей і генератора «примітивних» (дитинних) емоцій;

– установка на безперервну духовну активність, яка скерована на сферу практичного застосування; підтримка цивілізаційних нововведень;

– концепт гігієни, порятунку людини від соціальних умовностей, інститутів, публіки, дурного смаку. Двобічний метод «чистки» в авангарді: по-перше, зміна способу бачення, по-друге, вектор нонконформізму (останній визначає місце авангардистської інгрупи в колі сучасників і попередників, а відтак образи «ворогів» та «друзів»).

Щодо стильових виявів авангардизму, то вони були досить різноманітними. Часто не було чіткої межі між явищами, позаяк декларувалось одне мистецтво, а на практиці виявлялось зовсім інше.

Експресіонізм виник як опозиція до імпресіоністичної художньої системи і відстоює принцип абстрагування, вимагаючи креації синтетичного мистецтва. Революціонізуюча тенденція експресіонізму (бунт покоління, ціннісна акцентуація) була прочитана радянським дискурсом як лівомаркована, що

визначило перспективність сценічних постановок експресіоністичних творів у 1920-х рр. Для експресіонізму характерний містико-релігійний акцент у творчості – через усвідомлення митця у ролі нового Бога, а творення як катастрофи народження. Зосередивши увагу на втраченій сутності, експресіоністи підійшли до естетики розлому, жаху, війни, – аномаліях інстинкту і афектації. Внутрішня конфліктність експресіоністичних концептів заважає оформленню завершеної ідеологічної програми, відтак актуальною є теоретична проблема «експресіоністичної тенденції» (термін Г. Недошивина), що, вільна від світогляду експресіонізму, продовжує експлуатуватися у ХХ ст. багатьма художніми напрямками.

Експресіонізм. Його суть полягає в загостреному, часто гіпертрофованому вираженні за допомогою виключно художніх засобів і прийомів почуттів і переживань художника, ірраціональних станів його душі, найчастіше трагічного і екзистенційно-драматичного спектрів: тривоги, страху, безвиході, туги, нервозності, роз'єднаності, підвищеної емоційності, болючої пристрасності, глибокої незадоволеності, ностальгії і т. п. Спустошеність, меланхолія, психопатія, нерідко істеричність, похмурий есхатологізм, а іноді і гучні крики протесту проти навколишнього світу та безнадійні заклики про допомогу наповнюють багато творів експресіоністів. Центральним і найбільш характерним для експресіонізму прийнято вважати діяльність, перш за все, німецьких художників, пов'язаних з групою «Die Brücke» («Міст»), альманахом «Der Blaue Reiter» («Синій вершник»), організованим В. Кандінським і Ф. Марком в 1911 р. і з галереєю, видавництвом і однойменним журналом «Der Sturm» Х. Вальда (Берлін, 1910-1932 рр.). Періодом розквіту вважаються 1905-1920 рр., тобто час навколо Першої світової війни та соціальних потрясінь у Європі (в Німеччині), коли саме експресіонізм у мистецтві найбільш повно висловлював дух часу, був адекватний соціально-політичним перипетіям і потрясіння і психологічним настроям багатьох європейців, особливо – серед художньо-інтелектуальних кіл.

Сам прийом експресивного вираження за допомогою кольору, форми, пластики тих чи інших екстремальних станів людської психіки, глибинних порухів душі і духу людини зустрічається в історії мистецтва з давніх часів. Його можна зустріти у народів Океанії і Африки, у середньовічному німецькому мистецтві (особливо в готичній скульптурі і живопису), у Грюневальда, Ель Греко (пізній період якого можна прямо назвати експресіоністським), Гойї, Гогена, представників європейського символізму і стилю модерн. Експресіоністи просто абсолютизували його, зробивши центральним, а часто і єдиним принципом художнього мислення. У європейському авангарді на різних етапах своєї творчості до експресіонізму примикали або створювали окремі експресіоністські роботи багато художників. Серед них можна назвати В. Кандинського, М. Шагала, П. Пікассо. У самій Німеччині в дусі експресіонізму працювали М. Бекманн, А. фон Явленський, Г. Грос, О. Дікс; в Австрії О. Кокошка, Е. Шіле; у Франції Ж. Руо і Х. Сутін. Відчуваючи реальність загрози для культури науково-технічного прогресу, експресіонізм прагнув відшукати, зберегти, висловити якісь найперші принципи людського існування, первісні інстинкти життя, реалізуючи в цьому плані одна з головних тез естетики Ніцше: інстинкт проти розуму; діонісійське проти аполлоновського. Зокрема, Франц Марк слідом за Кандинським прагнув до вираження в мистецтві духовного початку і з гіркотою констатував «загальну незацікавленість людства в нових духовних цінностях». Шлях до них багато експресіоністи вбачали в житті і творчості примітивних народів, в їх органічній єдності з природою і космосом. Цим єдністю органічного (тварини, зокрема) світу і космосу в цілому, ідеями «містико-іманентної конструкції» світобудови (розсуд ще у Ель Греко) пройнята вся творчість Марка, внутрішньо орієнтоване на відшукування шляхів до нової духовності. Експресіоністи гостро відчували криза старої культури і глибоко, кожен по-своєму, переживали це: «ми стоїмо сьогодні, як і півтори тисячі років тому, на рубежі двох великих епох, перехідного часу для мистецтва і релігії,

стоїмо перед фактом смерті великого старого і приходу на його місце нового, несподіваного « [39, с. 15].

У літературі експресіоністські риси (тяжіння до підвищеної емоційності, гротеску, містико-фантастичним образам і ситуацій, зламаними напруженого стилю, гострого монологізму) характерні для письменників, що групувалися навколо журналів «Штурм», «Акція» та ін. Серед найбільш яскравих постатей письменників-експресіоністів можна назвати імена Г. Майрінка, Л. Франка, Ф. Кафки, раннього І. Бехера, Л. Андрєєва. Риси експресіонізму органічно увійшли в художні мови багатьох великих письменників і драматургів другої пол. ХХ ст. Вони характерні і для кіномовою цілого ряду майстрів. Зокрема, німе монохромне кіно вимагало підвищеної експресії від власне візуальних елементів кіномови – загостреного динамізму дії, контрастів світла-тіні, деформації предметів, використання великих планів, напливів, перебільшеною жестикуляції, гротескної міміки акторів, створення гранично напруженого ірреального кіно-простору і т. п. Велике місце у фільмах експресіоністів займають зображення несвідомого життя людини (снів, галюцинацій, марення, кошмарів); героями багатьох з них є фантастично-містичні чи зловісні істоти: Голем, Гомункулус, вампір Носферату, сомнабулічний вбивця Чезаре і т.п. (Режисери Р. Райнерт, П. Вегенер, Ф. В. Мурнау, Р. вини та ін.) У музиці предтечею експресіонізму вважається Вагнер, а власне до експресіонізму відносять, перш за все, «нововіденців» А. Шенберга (співпрацював з «Синім вершником»), А. Берга, почасти А. Веберна, раннього Г. Ейслера. Риси експресіонізму вбачаються у молодих Прокоф'єва і Шостаковича, у Бартока, Онеггера, Мійо, Бріттена та ін Вони загострювалися особливо під час світових воєн ХХ ст. До специфічно експресіоністським характеристикам музичної мови відносять підвищену дисонансні гармоній, хворобливу изломанність мелодики, в'язкість фактури, використання жорстких, пронизливих звучань, уривчастість вокальної лінії, інструментальну трактування вокальних партій, збуджену речитацию, переплетення співу з розмовною мовою, використання вигуків і

криків. Багато з цих елементів музичної мови експресіонізму були абсолютизувати і іноді доведені до принципового (значущого) абсурду найбільш «просунутими» композиторами другої пол. ХХ ст.

Суттєвим для експресіонізму є відкрита візуальна, звукова, вербальна енергетика «життєвого пориву» (Бергсон), яка реально випромінюється більшістю експресіоністських робіт і активно впливає на психіку реципієнта без його волі. З експресіонізму починається перехід мистецтва від традиційного мимесиса і вирази до реальної презентації відкритої енергії (візуальної, звукової, вербальної). Енергетичний потенціал мистецтва, який займав в традиційній культурі фонове місце, тепер висувається на перший план як домінуючого, що абсолютизує потім багато напрямків і творчі особистості модернізму та постмодернізму.

Особливе місце *дадаїзму* в колі напрямів авангарду визначене опозиційністю до експресіонізму – в силу апеляції останнього до «морального оновлення людини». Дадаїзм відмовляється від інституту мистецтва, від творчого волонтаризму, змінює роль митця (вже не «творця», а «монтера»), прагнучи повернути сенс поняттю «матерія». Посилене ігрове начало в дадаїзмі сприяє особливому сміховому континууму, близького постмодерністській амбівалентній іронії. Звільнення від авторитету (батька, держави, релігії) свідчить про потребу децентрації в культурі, самодостатності «бунту» і «гри».

Дадаїзм. Термін *dada* («дитяча конячка, усе дитяче, лепет немовляти») не має в науці однозначного тлумачення стосовно до усього напрямку. Одне з найбільш бунтарських, скандальних рухів авангарду, культивувало пафос руйнації всього і вся, епатаж як такий, протест проти всього. Виникло у Франції в середовищі емігрантській мистецької молоді в розпал Першої світової війни, проіснувало з 1916 по 1922 рр.. Головні теоретики і організатори Т. Тцара і Х. Балла. Своїм предтечею дадаїсти вважали Марселя Дюшана, що ввів в мистецтво *ready-mades* (готові вироби) – предмети побуту (велосипедне колесо, сушку для пляшок, пісуар) як рівноцінних і повноправних творів мистецтва;

відкрив цим нову епоху в мистецтві ХХ ст. Шляхом скандальних акцій, виставок, маніфестів, експонування шокуючих обивателя об'єктів і т.п. дій дадаїсти заперечували і передражнювати всі традиційні цінності культури і мистецтва, включаючи і досягнення довоєнного авангарду, хоча і часто користувалися багатьма прийомами ранніх авангардистів. Серед творчих знахідок дадаїстів, успадкованих іншими напрямками авангарду можна вважати принцип стохастичної організації своїх творів, метод «психічного автоматизму» у творчості, активне використання при створенні артефактів вмісту смітників і звалищ сміття та відслужили предметів ужитку. Все це знайде послідовників в сюрреалізмі, поп-арті, концептуалізмі та інших арт-практиках ХХ ст.

Термін «сюрреалізм» позначає напрям духовних пошуків, в якому ціннісна основа задана вектором ніцшеанського духовного волюнтаризму і, згодом, концептологією фрейдизму. Основна увага в теорії сюрреалізму приділена психічним процесам (сну, галюцинації, божевілля). Сюрреалістичний пошук, заснований на принципі бажання, є телеологічним і оптимістичним, оскільки спонукає людину до реалізації її сюрреального світу. Інтерпретаціям сюрреалізму як інтернаціонального поліструктурного явища з мінливими мистецькими ідеями протистоїть розуміння цього руху як цілісного і питомо французького національного феномена.

Сюрреалізм офіційно виник у Франції в 1924 р. з ініціативи А. Бретона, що опублікував «Маніфест сюрреалізму»; багато в чому продовжив основні художньо-естетичні тенденції дадаїзму. Головні представники: А. Бретон, Т. Тцара, П. Елюар, Л. Арагон, Ман Рей, М. Ернст, А. Массон, Л. Бунюель, С. Далі, Х. Міро і ін. Завершив своє офіційне існування зі смертю Бретона в 1966 р., хоча окремі майстри працюють в сюрреалістском дусі до к. ХХ ст. Естетика сюрреалізму спирається на ідеї романтиків, символізму, інтуїтивізму, фрейдизму, герметизму і деякі східні містико-релігійні і окультні вчення; окремі положення теоретиків сюрреалізму перегукуються з ідеями дзен (чань)-буддизму. Сюрреалізм як естетичний напрям має виразно французьке коріння,

на чому наголошували свого часу засновник цього напрямку Анрі Бретон пізніше авторитетні дослідники сюрреалізму А. та О. Вірмо [9]. Однак сюрреалізм популярним не був лише у Франції, а й мав свої відгалуження по всій Європі. Свідченням тому той факт, що сюрреалізм як напрям авангардизму, очевидно, був найбільшим довгожителем: активна фаза виставок і діяльності сюрреалістів припадає на 1920-1960 рр. Така активність породжена принципом «колективності руху», ініційованого Бретоном, який частково полягав у тому, що він перманентно долучав усе нових і нових учасників сюрреалізму і припиняв працювати з тими, хто на його думку, не був уже до цього придатним. Сюрреалізм захопив своїми досягненнями і постулатами багато митців, які прагнули долучитись до творення нового «несвідомого» мистецтва: поети, драматурги, дизайнери, художники, кіномитці. Усесвітнє визнання сюрреалізму принесли такі визначні інтелектуали та генії, як: А. Бретон, П. Елюар, С. Далі, Р. Магрітт, А. Массон, Л. Арагон, Ж. Превер, Ж. Батай, Л. Бунюель та ін..

Вперше слово «сюрреалізм» вживає Г. Апполінер, яке корелює з його текстами (драма «Груди Тіресія», 1917). Однак офіційним початком сюрреалізму вважають 1924 рік, коли А. Бретон опублікував «Перший маніфест сюрреалізму». Зокрема, у ньому він пише: «Я вірю, що в майбутньому сон і реальність [...] зіллються в певну абсолютну реальність, у сюрреальність [8, с. 48-49]. Ув основі сюрреалістичної творчості лежить принцип автописьма, яке базується на процесі фіксації сновидного стану. Думка мусить відчуватись і фіксуватись поза будь-якими вказівками з боку раціо, відтак досягається глибина самої уяви, поезія, за Бретоном, починається в глибинах несвідомого. Необхідно: «досягти джерел поетичної уяви й до того ж – утримуватись там» [8, с. 51].

Сюрреалісти активно користувались вченням про несвідоме З. Фрейда, власними спостереженнями (Бретон сам був лікарем і свого часу працював у психіатричній лікарні) та постійними експериментами над психікою людини, часто не без допоміжних галюциногенних засобів. Сюрреалісти пропагували театралізацію дійсності – концепцію, яку вони перейняли у дадаїстів.

Естетика сюрреалізму була викладена в «Маніфесті» Бретона і в ряді інших програмних творів. Сюрреалісти закликали до звільнення людського «Я», людського духу від «пут» сцієнтизму, логіки, розуму, моралі, державності, традиційної естетики, що розуміються ними, як «потворні» породження буржуазної цивілізації, покріпачила з їх допомогою творчі можливості людини. Справжні істини буття, на думку сюрреалістів, приховані в сфері несвідомого, і мистецтво покликане вивести їх звідти, висловити у своїх творах. Художник повинен спиратися на будь-який досвід несвідомого вираження духу – сновидіння, галюцинації, марення, нескладні спогади дитячого віку, містичні бачення і т.п.; «за допомогою ліній, площин, форми, кольору він повинен прагнути проникнути по той бік людського, досягти Нескінченного і Вічного» (Г. Арп). Прекрасно все, що порушує закони звичної логіки, і насамперед – чудо (А. Бретон). Основа творчого методу сюрреалізму, за визначенням Бретона («Маніфест сюрреалізму» 1924р.), – «Чистий психічний автоматизм, що має на меті висловити усно або письмово, або будь-яким іншим способом реальне функціонування думки. Диктування думки поза всякого контролю з боку розуму, поза будь-яких то не було естетичних або моральних міркувань ... Сюрреалізм ґрунтується на вірі у вищу реальність; на асоціативних формах, до цих пір залишалися без уваги; на всевладді мрії, на неутилітарній грі думки. Він прагне зруйнувати інші психічні механізми і посісти їхнє місце для вирішення найважливіших життєвих проблем ...» [48, р. 40]. Звідси два головних принципи сюрреалізму: автоматичне письмо і запис сновидінь, бо в сновидіннях, згідно з Фрейдом, на якого активно опираються сюрреалісти, відкриваються глибинні істини буття, а автоматичне лист (виключає цензуру розуму) допомагає найбільш адекватно передати їх за допомогою слів або зорових образів. Подібний спосіб творчості занурює художника «у внутрішню феєрію». «Процес пізнання вичерпано, – писали видавці першого номера журналу «Сюрреалістична революція», – інтелект не приймається більше в розрахунок, тільки мрія залишає людині всі права на свободу». Звідси мрії, сни, всілякі

бачення усвідомлюються сюрреалістами як єдино істинні стану буття. Мистецтво осмислюється ними тому як свого роду наркотичний засіб, який без алкоголю і наркотиків приводить людину в стан мрій, коли руйнуються ланцюга, що сковують дух. Серцевину сюрреалізму становить, згідно Бретону, «алхімія слова» (вираз А. Рембо), що допомагає уяві «здобути блискучу перемогу над речами». При цьому, підкреслює Бретон, «мова йде не про просту перестановці слів або довільному перерозподілі зорових образів, але про відтворення стану душі, яке зможе змагатися по своїй напруженості з істинним безумством» [2, с. 333]. Глобальне повстання проти розуму характерно для всіх теоретиків і практиків сюрреалізму, які гостро відчували його недостатність у пошуках основоположних істин буття. Алогічне, підкреслював А. Арто, є вищою формою вираження та осягнення «нового Сенсу», і саме сюрреалізм відкриває шляхи до досягнення його, змагаючись при цьому і з божевіллям, і з окультизмом, і з містикою.

Ефект естетичного впливу творів сюрреалізму будується найчастіше на свідомій абсолютизації принципу художніх опозицій. Пам'ятаючи, що образ виникає «з зближення віддалених один від одного реальностей» (поет П. Реверди), сюрреалісти будують свої твори на граничному загостренні прийомів алогічності, парадокс, несподіванки, на з'єднанні принципово несполученого. За рахунок цього і виникає особлива, ірреальна (або надреальна), майже містична художня атмосфера, притаманна тільки творам сюрреалізму. Вони занурюють глядача (або читача) в самобутні світи, зовні начебто цілком чужі чуттєво сприймається світу та її законів, але внутрішньо чимось дуже близькі людині, одночасно лякають і магнетично притягують його. Це якісь паралельні світи підсвідомості і надсвідомості, в яких бувало або буває наше «Я», коли розум (або скоріше розум) послаблює з тієї чи іншої причини свій контроль над ним; коли дух людини спрямовується в творчому пориві на пошуки своєї духовної батьківщини.

Сюрреалізм був не просто одним з багатьох напрямків в авангардному мистецтві першої пол. ХХ ст. У ньому найбільш повно і гостро в художній формі виразилося відчуття епохи, як глобального перехідного етапу від класичного мистецтва останніх двох-трьох тисячоліть до чогось принципово іншого, саме в ньому намітилися багато принципів, методи арт-мислення, навіть технічні прийоми і окремі елементи ПОСТ-культури другої половини століття. Художні знахідки сюрреалізму активно використовуються практично у всіх видах сучасного мистецтва - в кінематографі, телебаченні, відеокліпах, театрі, фотографії, оформлювальному мистецтві, дизайні, в самих «просунутих» арт-практиках і проектах кінця ХХ ст.

Світоглядна монолітність *футуризму* полягає в посиленні аналітичного начала як результату спостереження за матеріальним розшаруванням Всесвіту (Н.Бердяєв). Кількаетапне становлення італійського футуризму, культ сили, героїзму, міфологеми війни, ультрасучасність, естетизація політики. Російські угруповання і гілки футуризму. Специфіка польського футуризму. Українські осередки футуристичної активності. Конструктивізм як аналітична версія авангарду: раціоналізація мистецтва, поєднання рис класицизму з функціоналізмом, статичність і «надчуттєвість» конструктивістського світу. Витоки напряму, національні версії (російський ЛЕФ, панфутуризм періоду «Нової Генерації»).

Футуризм виник і найбільш повно був реалізований в образотворчому і словесних мистецтвах Італії та Росії в період 1909 -15 рр.. Головні теоретики: Ф. Марінетті в Італії, В. Хлебніков, О. Кручених в Росії. Футуристи гостро відчували наступ глобальної кризи в традиційній культурі в зв'язку з науково-технічними і соціально-політичними революційними процесами. Вони з захопленням прийняли їх і, відчувши, що вони ведуть до сутнісних змін у психо-сенсориці і менталітеті людини, спробували знайти їм художні аналоги. У революційно-техногенної дійсності їх найбільше приваблювали активну бунтарську дію, рух, швидкість, енергетика, революційні пориви у всьому. «Ракову пухлину»

традиційної культури вони закликали вирізати ножами техніцизму, урбанізму, анархічного бунтарства, який епатує художніми жестами. Красу бачили у всіх новаціях технічного прогресу, в революціях і війнах і прагнули висловити її в живопису шляхом створення напружених динамічних напів-абстрактних полотен. У них симультанно накладаються різні часові фази рухається, – як кадри кіноплівки – один на інший, енергетичні поля або стану душі передаються за допомогою абстрактних лучан, динамічно закручуються кольорово-форм; бунтівні маси асоціюються з гострими яскравими клинами, що прориваються крізь вируючі колірні простору і т. п. Футуристів чарували шуми нової техніки (гудки паровозів і клаксонів, рев моторів), і вони маніфестували спроби передати їх чисто зоровими засобами, використовуючи ефект синестезії. У скульптурі прагнули об'єднати пластичні форми з кольором, рухом, звуком, віщуючи поява кінетизма; використовували в колажах нетрадиційні матеріали (скло, шкіру, шматки одягу, дзеркал і т.п.), ставши провісниками поп-арту. Ряд робіт італійських футуристів носив яскраво виражені космогонічні риси (У. Боччоні, Дж. Балла, Дж. Северіні). У Росії футуристичні тенденції в живописі найбільш повно реалізували М. Ларіонов і Н. Гончарова (у лучизм) і К. Малевич (в кубофутуристических композиціях). У літературі (Кручених, Хлебніков, Маяковський, Каменський) бунтарски вводять нові принципи організації тексту, засновані на смислових парадокси, композиційних «зрушення», специфічної тоніці, алогічних конструкціях, графічної семантику тексту, використанні побутової і фольклорної. архаїчної лексики і т.п. Займаються активним словотворенням – створюють «заум», значення якої пояснюють прагненням виявити глибинний сенс абстрактних фонем і побудувати на них новий художню мову, адекватно виражає сутність нових реальностей. Футуристи одними з перших поставили питання про активну участь мистецтва в революційному перетворенні життя, створення нового гранично технізованом світу, про виведення творчості за межі мистецтва в життя.

Абстракціонізм (абстрактне мистецтво). Головними теоретиками і практиками були В. Кандинський, П. Мондріан. Абстракціонізм відмовився від зображення форм візуально сприймається дійсності, від ізоморфізму і орієнтувався виключно на виразні, асоціативні, сінестезічні властивості кольору, неізоморфних абстрактних кольоро-форм і їх незліченних поєднань. Перші абстрактні роботи були створені в 1910 р. Кандинським. Естетичне кредо абстрактного мистецтва він виклав у книзі «Про духовне в мистецтві» (1910 р.) і в ряді інших книг і статей. Суть його зводиться до того, що відмова від зображення зовнішніх, видимих форм предметів дозволяє художнику зосередитися на вирішенні виключно мальовничих завдань гармонізації кольору та форми, за посередництвом яких духовний космос вступає в контакт з реципієнтом. Фактично Кандинський на новому рівні повертається до ідей платонівської-неоплатонічної естетики. Живопис уподібнюється їм музиці в її абсолютному значенні, і головну її мету він вбачає у вираженні на полотні або аркуші паперу музики (звучання) об'єктивно існуючого «Духовного». Художник в розумінні Кандинського є лише посередником Духовного, інструментом, за допомогою якого воно матеріалізується в художніх формах. Тому абстрактне мистецтво не є вигадкою сучасних художників, але – історично закономірною формою самовираження Духовного, адекватної своєму часу. З духовними космічними силами пов'язував абстрактне мистецтво і один з найбільших представників його «геометричного» напрямку – неопластицизма голландець Мондріан.

Абстракціонізм розвивався за двома основними напрямками: 1. гармонізації аморфних кольорових сполучень; 2. створення геометричних абстракцій. Перший напрямок (головні представники – ранній Кандинський, Ф. Купка) довів до логічного завершення пошуки фовістів і експресіоністів в області «звільнення» кольору від форм видимої реальності. Головний акцент робився на самостійній виразній цінності кольору, його колористичному багатстві і сінестезічних обертонах, на музичних асоціаціях колірних поєднань,

за допомогою яких мистецтво прагнуло висловити глибинні «істини буття», вічні «духовні сутності», рух «космічних сил», а також – ліризм і драматизм людських переживань, напруженість духовних шукань і т. п.

Другий напрямок розвивався по шляху створення нових типів художнього простору шляхом поєднання різноманітних геометричних форм, кольорових площин, сполучень прямих і ламаних ліній. Головними представниками його були Малевич періоду геометричного супрематизму, учасники голландської група «Де Стейл» (з 1917р.) На чолі з Мондріаном і Т. Ван Дусбурга, пізній Кандинський з його геометричними абстрактними композиціями. Голландці висунули концепцію неопластицизма, протиставляє «випадковості, невизначеності та сваволі природи» «простоту, ясність, конструктивність, функціональність» чистих геометричних форм, які виражали, на їхню думку, космічні, божественні закономірності Універсуму (Ван Дусбург). Містична простота опозиції «горизонталь-вертикаль», згідно Мондріаном, що стала основою всієї його творчості зрілого періоду, при використанні певних локальних кольорів дає нескінченні можливості досягнення візуальних пропорцій і рівноваги, які мають духовно-етичну сутність. Мондріан і його колеги вперше в історії мистецтва зуміли досягти рівноваги художніх мас за допомогою асиметричних побудов, що дало потужний імпульс архітектурі, прикладному мистецтву, дизайну ХХ ст.

Концентрація естетичного в абстрактних кольоро-формах, які виключають будь-які утилітарно-побутові асоціації, виводить глядача на прямий глибинний контакт з чисто духовними сферами. У цьому плані багато творів абстракціонізму (особливо роботи Кандинського, Малевича, М. Ротко, почасти Мондріана) можуть служити об'єктами медитації і посередниками в інших духовних практиках. Не випадково Малевич відчував у своїх роботах близькість до російської ікони (див.: Ікона), а за його «Чорним квадратом» зміцнилася репутація «ікони ХХ століття». Назва, дана споконвічно з принизливо-іронічним відтінком, добре висловило суть цього феномена.

Конструктивізм. Напрямок, що виник в Росії (з 1913-14 рр.) В середовищі матеріалістично орієнтованих художників і архітекторів під прямим впливом технічного прогресу і демократичних настроїв революційної громадськості. У подальшому отримало розвиток і в західних країнах. Родоначальником вважається художник В. Татлін, основними представниками в Росії А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова, брати Стенберга, теоретиками Н. Пуні, Б. Арватов, А. Ган; на Заході – Ле Корбюзьє, А. Озанфан, Т. Ван Дусбург, В. Гропіус, Л. Моголі-Надь. На протигагу традиційним художнім категоріям конструктивісти висунули поняття конструкції в якості головного принципу організації твору. Під конструкцією в загальному випадку розумівся якийсь раціоналістично обгрунтований принцип композиційної організації твору, в якому на перше місце висувалася функціональність. Проте єдності в розумінні терміну у них не було. У конструктивізмі існувало два основних напрямки: абстрактний конструктивізм, близький до геометричного абстракціонізму, не переслідував утилітарних цілей, але зайнятий виключно художніми завданнями (розвиток йдуть від кубізму тенденцій пошуку конструктивних законів форми, простору, внутрішньої архітектоники предмета і т.п.) і «виробничо-проектний», спрямований на художнє конструювання предметів утилітарного призначення і блоків середовища проживання людини. Він був тісно пов'язаний з архітектурою і промисловістю і керувався принципом: перетворити мистецтво у виробництво, а виробництво – у мистецтво. Термін «художник» замінюється словом «майстер», головними професійними категоріями стають технологічність, конструктивність, функціональність, раціональність, практичність, тектоничність, фактурність. Багато художників-конструктивісти стали першими професорами у художньо-виробничих інститутах (= майстерень) ВХУТЕМАСе в Росії і «Баухаус» у Німеччині. Конструктивізм став лабораторією для дизайну ХХ ст. і таких напрямків у мистецтві. як кінетичне мистецтво, мінімалізм, почасти – концептуалізм.

Дуже цікавою є українська версія конструктивізму. Це насамперед діяльність Валеріана Поліщука та Василя Єрмілова. В. Поліщук пропагував конструктивний динамізм або спіралізм, який вважав напрямом майбутнього і сучасного. Однак це питання ще чекає на своїх дослідників.

Концептуалізм. Останнє за часом утворення (60-ті - 80-і рр.) – великий рух авангарду, завершальне і резюмуюче його основні художньо-естетичні знахідки і здобутки. Знаменує перехід від авангарду до модернізму і постмодернізму. Один з його засновників Джозеф Кошут у своїй програмній статті «Мистецтво після філософії» (1969) назвав концептуалізм «постфілософською діяльністю», висловлюючи тим самим його суть як якогось культурного феномену, що прийшов на зміну традиційному мистецтву і філософії, «смерть» яких західна наука констатувала саме в 60-і рр.. Серед його засновників і головних представників називають передусім імена американців Р. Беррі, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехем, Є. Хессе, Б. Наумана, О. кавари, членів англійської групи «Мистецтво і мова» та ін. Перші маніфестарно-теоретичні статті про концептуалізм були написані самими його творцями Солом Ле Віттом і Дж.Кошутом, вперше термін концептуалізм був ще до них вжито Г. Флінтом (1961) і Е. Кінхольцем (1963). Концептуалізм претендував на роль феномена культури, синтезував у собі науку (в першу чергу гуманітарні науки – естетику, мистецтвознавство, лінгвістику, але також і математику), філософію і власне мистецтво у його новому розумінні (арт-діяльність, артефакт). На перший план у концептуалізмі висувається концепт – формально-логічна ідея речі, явища, твори мистецтва, його вербалізуемая концепція, документально викладений проект. Суть арт-діяльності вбачається не в виразі або зображенні ідеї (як у традиційних мистецтвах), а в самій «ідеї», в її конкретній презентації, перш за все, у формі словесного тексту, а також супроводжуючих його документальних матеріалів типу кіно-, відео-, фоно-записів. Сам артефакт у вигляді картини, об'єкта, інсталяції, перформансу чи якийсь інший акції є додатком до документального опису. Головне в концептуалізмі – саме документальна

фіксація концепту; його реалізація (або варіанти реалізації) бажана, але не обов'язкове. Акцент у візуальних мистецтвах таким чином переноситься з чисто візуальної сфери в концептуально-візуальну, від перцепції до концепції, тобто з конкретно-чуттєвого сприйняття на інтелектуальне осмислення.

Концептуалізм принципово змінює установку на сприйняття мистецтва. З художньо-естетичного споглядання твору вона переноситься на порушення аналітико-інтелектуальної діяльності свідомості реципієнта, лише побічно пов'язаної з власне сприйманим артефактом. При цьому концептуалісти досить регулярно й усвідомлено грають (див.: Гра) на гранично тривіальних, банальних, загальновідомих начебто в повсякденному контексті «концепціях» і «ідеї», виносячи їх з цього контексту в заново створене концептуальний простір функціонування (у музейну середу, наприклад). У художньо-презентативній сфері концептуалізм продовжує і розвиває багато знахідок конструктивізму, реді-мейд Дюшана, дадаїзму, конкретної поезії, поп-арту. Важливе місце в його «поетику» займають проблеми об'єднання в концептуальному просторі, яке повністю реалізується лише в психіці суб'єкта сприйняття, слова (словесного тексту), зображення і самого об'єкта. Взявши на себе своєрідно поняті функції філософії і мистецтвознавства, концептуалізм прагне до дематеріалізації арт-творчості. Концептуалісти фіксують увагу реципієнта не стільки на артефакти, скільки на самому процесі формування його ідеї, функціонуванні твору в концептуальному просторі, на асоціативно-інтелектуальному сприйнятті артефакту.

Установки концептуалізму, як і всього авангарду, принципово антиномічні. З одного боку, наприклад, його артефакт гранично замкнений у собі, це свого роду «річ в собі», бо він, на відміну від традиційного твору мистецтва, нічого не виражає і ні до чого не відсилає реципієнта, крім самого себе, він просто репрезентує себе. З іншого боку, він, мабуть, більше, ніж твір традиційного мистецтва, пов'язаний з культурно-цивілізаційними контекстами, і поза ними майже втрачає свою значимість. Контекст грає в концептуалізмі, може

бути, навіть більше значення, ніж сам артефакт. Більшість творів концептуалізму розраховане тільки на одноразову презентацію в полі культури, вони не претендують на вічність, на неминущу значимість, бо принципово не створюють будь-яких об'єктивних цінностей. Тому вони і збираються (на основі нових творчих прийомів колажу та монтажу), як правило, з підсобних, швидко руйнуються матеріалів (найчастіше з предметів утилітарного вжитку, підібраних на смітнику) або реалізуються в безглуздох (з позиції буденної логіки) діях. Всі концептуалістські акції ретельно документуються. В історію (у музей) повинен увійти не стільки сам артефакт, скільки його «ідея» і процес її конкретної реалізації, зафіксовані у відповідній документації і відображають неповторну ситуацію презентації або акції; жест, вироблений творцями.

Концептуалізм, з одного боку, висуває на перший план логічно продуману і прописану концепцію, прорахований до дрібних деталей проект, з іншого ж, – його артефакти, перформанси, жести пронизані алогізмом, парадоксальністю, абсурдом. Початковий допитливий «логоцентризм» концепції як би знімається ірраціоналізмом всього цілісного концептуального простору, в якому живе його творець і в яке він запрошує обраних реципієнтів. Звідси ще одна антиномія концептуалізму: за дивовижної зовнішньої простоти і навіть примітивності більшості його артефактів, їх адекватне сприйняття в концептуальному вимірі є тільки «присвяченим», тобто реципієнтам, яке освоїло алогічну логіку концептуального мислення і стратегію поведінки в концептуальному просторі. Концептуалізм відділений глухою стіною від обивателя або навіть любителя мистецтва, не досвідчених в його «правилах гри». Будучи, таким чином, практично елітарним і майже езотеричним феноменом, тобто гранично замкнутим в собі, концептуалізм на практиці як би активно розмиває межу між мистецтвом (у традиційному розумінні) і життям, начебто вторгається у це життя, і одночасно не менш активно досліджує і зміцнює межі мистецтва, естетичного; однієї зі своїх цілей ставить вивчення і визначення межі між мистецтвом і життям, зухвало вилучаючи з життя будь-якої її фрагмент і

розміщуючи їх у простір мистецтва. Він орієнтує свідомість реципієнта на принциповий антипсихологізм, однак, його усвідомлений і чітко проведений і збудований антиномізм автоматично збуджує в психіці реципієнта бурхливі ірраціональні процеси. Зокрема, орієнтація на простоту, тривіальність, нецікавість, монотонність, непомітність, доведена до абсурду приземленість багатьох артефактів концептуалізму провокує імпульсивна обурення реципієнта, вибух його емоцій.

Глобальне значення авангарду виявлено ще не повною мірою, проте вже очевидно, що він

- показав принципову культурно-історичну відносність форм, засобів, способів і типів художньо-естетичної свідомості, мислення, вираження; зокрема, вивів багато традиційні види мистецтва і властиві їм форми художнього мислення зі сфери художньо-естетичного та, навпаки, додав статус мистецтва предметів, явищам, засобів і способів вираження, що не входив в контекст традиційної художньої культури;

- довів до логічного завершення (часто – до абсурду) практично всі основні види новоевропейських мистецтв (і їхні методи художньої презентації), тим самим переконливо показавши, що вони вже віджили себе, не відповідають сучасному (і тим паче майбутньому) рівнем культурно-цивілізаційного процесу, не можуть адекватно виражати дух часу, відповідати духовно-художньо-естетичним потребам сучасної людини і тим більше людини майбутнього супертехнізованого суспільства;

- експериментально напрацював безліч нових, нетрадиційних елементів, форм, прийомів, підходів, рішень і т. п. художньо-поза-художнього вираження, презентації, функціонування того, що до середини ХХ ст. називалося художньою культурою і що знаходиться нині в стадії якогось глобального переходу до чогось принципово іншого, покликаному в виникає нині нової цивілізації зайняти місце мистецтва;

– сприяв появі та становленню нових (технічних, як правило) видів мистецтв (фотографії, кіно, телебачення, електронної музики, різноманітних шоу, які поєднують багато видів мистецтва на основі сучасної техніки, і т. п.);

– напрацювання авангарду нині активно використовуються будівельниками нової (через брак поки іншого терміна) «художньої культури» в основному за такими напрямками:

1) у створенні на основі новітніх науково-технічних досягнень та синтезу елементів багатьох традиційних мистецтв естетично організованою середовища проживання людини;

2) в організації супер-технізованих шоу;

3) у конструюванні глобального електронного (відео-комп'ютерно-лазерного) аналога художньої культури, основу якого, зокрема, складе повне занурення реципієнта у віртуальні реальності.

Художня культура першої пол. ХХ ст. не зводиться, природно, тільки до авангарду. У ній певне місце займають і мистецтва, які продовжували традиції попередньої культури, і явища середнього типу, як би навідні мости між традиційною культурою і авангардом. Однак саме авангард розхитуванням і руйнуванням традиційних естетичних норм і принципів, форм і методів художнього вираження і відкриттям можливості практично необмежених новацій у цій сфері, часто заснованих на нових досягненнях науки і техніки, відкрив шлях до переходу художньої культури у нову якість, який вже і здійснюється. Цим авангард виконав свою функцію в новоєвропейській культурі і практично завершив існування як якогось глобального феномена, трансформувавшись і академізовані після Другої світової війни в модернізм.

Поп-арт і концептуалізм завершили бурхливу еру авангарду і знаменували собою той стан художньо-естетичної культури, яке зазвичай називають модернізмом, хоча чітких відмінностей у науці між авангардом і модернізмом поки не існує. Сьогодні видається доцільним розуміти під модернізмом ті явища в художній культурі, які виникли на основі авангарду, але вже без його епатажно-

руйнівного або ейфорійні-евристичного маніфестарного пафосу. Для основного поля мистецтва середини ХХ ст. характерно внутрішнє осмислення знахідок і досягнень авангардних напрямків першої половини сторіччя, усвідомлення їх реальних художньо-виразних, репрезентативних і інших можливостей, використання їх у тих чи інших інтертекстуальних відносинах і т.п. Звідси модернізм може бути зрозумілий як більш-менш спокійне «переварювання» культурою, затвердження і свого роду догматизація новаторських досягнень авангарду. Те, що в авангарді було революційним і новаторським, в модернізмі стає класикою, а постмодернізм, що виник майже одночасно з модернізмом, вже стає на позицію іронічного ставлення до цієї «класиці», вільно і на рівних підставах співвідносячи і поєднуючи її (також у дусі легкої всеосяжної іронії) з класикою інших періодів культури.

РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ АВАНГАРД: ЕКСКУРС В ІСТОРІЮ

Український літературний авангард, що виник на початку ХХ століття, сьогодні вже здобувся на низку досліджень, все-таки ще потребує детальнішого аналізу з боку літературознавців, позаяк потенційно залишається дуже цікавою і поліваріантною дискурсивною формацією.

2.1. Дискурс футуризму в українській літературі початку ХХ століття

Український літературний футуризм сформувався у 1913 році Михайлом Семенком, його братом художником Василем та їх товаришем – теж художником – Павлом Ковжуном. Вони організували видавництво «Кверо» (з латинської *quaero* – «досліджувати, шукати») та перетворили свої «прості і звичайні» імена в Михайля, Базиля і Павла. У 1914 році Михайль Семенко видає 2 невеликі книжки – «Дерзання» і «Кверофутуризм», які й перевернули українську культуру, внесли шок, нерозуміння, обурення і тотальну неґацію.

Український футуризм, як вважають, мав наслідувальний характер (такої думки М. Зеров, П. Филипович, М. Неврлий, Ю. Ковалів, В. Пахаренко). Він зневажливо ставився до культурної спадщини, патріотичних почувань. Лідер українського футуризму Михайль Семенко у маніфесті «Сам» заявляв, що його нудить від заяжених ідей, там, де є культ, немає мистецтва. Досягнувши «вершини академізму та класицизму», мистецтво пішло «деструктивним шляхом», потрібно «добивати його, деструктувати», «з уламків старого мистецтва створювати нове «метамистецтво», «після-мистецтво». «Без остаточної деструкції практично неможливо збудувати конструкцію майбутньої штуки». Заява М. Семенка «Я палю свій «Кобзар» була сприйнята як зневага до національних святинь. М. Семенко виступав не проти Шевченка, а проти нудного хуторянства, провінційності, профанації творчості національного генія.

На відміну від російського кубофутуризму, М. Семенко висував тезу кверофутуризму (кверо-передфутуризм) з орієнтацією на пошуки. Він вважав,

що мистецтво – це процес пошуків. Свого роду документами футуризму стали збірки М. Семенка «Prelude», «Дерзання» і «Кверофутуризм». «Кверофутуризм, – відзначає Ю. Ковалів, – спирався на філософську концепцію викладача Петербурзького психоневрологічного інституту К. Жакова – так званий «лімітивний (межовий) кверофутуризм», «як синтез без попереднього знання» та «еволюційного принципу пізнання», суть якого зводиться до заперечення абсолютного мистецтва й інтересу до кінцевого творчого результату, до обов'язкової спатації когось, у даному разі пізніх українофілів, творчість яких втратила програмове значення. Весь художній простір заповнювався рухом задля руху, іноді привертав увагу свіжою словотворчістю, зумисною какофонією, кострубатою тонікою, романтизованим урбанізмом, необароковою метафорикою, курйозними віршами». [21, с. 704]

Другий період українського футуризму починається виходом у 1918 році в Києві «Універсального журналу» і створенням групи «Фламінго». До неї прилучилися Гео Шкурупій, О. Слісаренко, В. Яровий, художник Анатоль Петрецький.

Третій період розвитку футуризму пов'язаний з появою журналу «Нова генерація» (1927–1930 рр.), який відстоював незалежність українського слова. На сторінках журналу друкувалися статті про новаторський характер творчості Шевченка, журнал називав Шевченка другом футуристів.

Поетика футуризму позначилася на творчості О. Влизька, В. Хмельюка, С. Гординського. Спорідненою з футуристами була група конструктивних динамістів на чолі з В. Поліщуком, який прагнув синтезувати футуризм, імпресіонізм та неоромантизм.

Футуризм – одне із найяскравіших явищ українського мистецтва. Він об'єднав оригінальних талановитих митців, доля яких була трагічною. О. Ільмицький відзначає, що футуризм варто вивчати, бо він здобуток як української, так і європейської літератури. «Значення українського футуризму, – за словами О. Ільницького, – можна підсумувати так: по-перше, він був однією з

основних історичних подій, без якої не можна осмислити і зрозуміти одного з найважливіших періодів української культури 1910-х й 1920-х років; по-друге, він є оригінальним літературним явищем, що лишило по собі праці неперебутної вартості та привабливості...

Історія засвідчує його жвавість, рішучість і нескорений дух. Він поборював опонентів із майже кожного про шарку українського суспільства й постійно демонстрував свою незалежність. Він діяв як виняткова сила проти культурної стагнації» [19, с. 243].

2.1.1. Футуризм та постать М. Семенка

Український футуризм невіддільний від творчості і життя Михайля Семенка, поета і культуртреггера, чие ім'я асоціюється уже з експериментаторством, творчістю, новизною і в той же час носить знамено вірності своїм ідеалам, завзятості, віри в майбутнє.

Постать Михайля Семенка дуже цікава й досить неоднозначна, як власне, усіх представників футуризму. Це була життєва й творча установка – новизна і неоднозначність, що проявлялась у внутрішній суперечності творів, епатажності поведінки і постійній роботі над самовдосконаленням та створенням іміджу. Є потреба сказати кілька слів детальніше про життєві орієнтири і події в житті Семенка, адже вони віддзеркалюють його творчий шлях і дають виразніше уявлення про сам футуристичний дискурс як головний у авангарді.

Представник авангардного мистецтва початку ХХ століття, єдиний, хто виступив і поетом, і теоретиком українського футуризму, Михайль Семенко був трагічною і надзвичайно яскравою постаттю української літератури, невинувато забутим у часи монополії «соціалістичного реалізму». [3].

Михайль (Михайло Васильович) Семенко народився 31 грудня 1892 року в с. Кобинці Миргородського району на Полтавщині в сім'ї волосного писаря. Мати поета, Марія Проскурівна, була письменницею-самоучкою, автором кількох повістей, вона прищепила синові любов до літератури ще в дитинстві [7].

Початкову освіту Семенко здобув у Хорольській гімназії, а по її закінченню – в Курському реальному училищі. 1911 року він вступає в Петербурзький психоневрологічний інститут. Закінчивши дворічні загальноосвітні курси у відомого педагога А.С. Черняєва, він стає студентом природознавчо-історичного відділення педагогічного факультету. Саме на цей період припадає початок творчого шляху поета. Цікаво, що саме там поет скоріше за все знайомиться з творчістю футуристів, зокрема відвідує перші виступи російських футуристів, на чолі з В. Маяковським і В. Каменським. Саме з цими поетами у ранній футуристичній творчості М. Семенко виявлятиме

подібні тенденції творчості, презентуватиме схожі мотиви і навіть трохи техніку віршування.

Дебютував поетично М. Семенко в «Українській хаті» (вірші «Дарунок», «Гріх», «Мов квітка»). Його поетичним дебютом стала збірка «Prelude» (1913). Її склали милозвучні, але неглибокі вірші. Це традиційна романсова лірика з властивою їй елегійністю, безпосередністю почувань («Мара», «Молитва», «Нудьга», тощо). Часом стверджують навіть її банальність чи тематичну неоригінальність. Проте затримуватися в полоні українських «модерністів» він не збирався, бо, на його глибоке переконання, українська поезія потребувала реформістських змін, на які «хатяни» з їхньою половинчастою «модерністю» не пристали б. Зрештою, Семенко відкидає безперспективний модерністський напрямок і поступово схиляється до авангарду.

Перші футуристичні вірші М. Семенка датовані днем виступу В. Маяковського в психоневрологічному інституті. Це було щось схоже на другий дебют. М. Семенко різко відходить від традицій хатян, кидає романсову поетику; в його віршах з'являється чимала доля іронії та самоіронії. Зумисний деілюзіонізм та еротичні мотиви, оспівування банальностей замість розробки «одвічних» тем, грубий прозаїзм, дошкульний епатаж, демонстративна «агресивність», драматичний патетизм декларативно-програмних віршів – такі особливості його поезії, апробовані західноєвропейським авангардом і також російським футуризмом, вирізнялися на тлі «Української хати» не лише експериментаторством.

Відвертий радикалізм М. Семенка не надто подобався традиційним «хатянам». Створювалась парадоксальна ситуація: з-під пера поета, який теж уболював за культурну ситуацію в Україні (а тому й спрямовував вістря своїх маніфестів «Сам» та «Кверо-футуризм» проти заскорузливих і гальмівних явищ), з'являються вірші, відчужені од національної традиції. Не дивно, що така поезія «вчасно» почала бойкотуватись.

В 1914 р., помандрувавши за своїми кумирами – російськими футуристами, М. Семенко опиняється у Києві. Однак із початком Першої світової війни Михайла мобілізовано до царської армії (за іншими даними Семенко хоче виїхати до Америки, але в 1914 році затримується у Владивостоці). З 1916 до 1917-го він служить телеграфістом у Владивостоці. На цей період припадають його ранні і особливо цікаві футуристичні тексти, які втім показують Семенка як тонкого лірика, що здатен не лише описати почуття з допомогою нової футуристичної техніки, а й вміє привернути увагу до своїх віршів цікавим образним тлом, формою. С. Жадан небезпідставно оцінює цей період: «Владивостоцький період в житті та творчості Семенка позначений створенням цілого ряду напружених, психологічно-забарвлених поетичних циклів, що стали однією з вершин української інтимної лірики» [17].

Там же у Владивостоці М. Семенко вступає до підпільної групи РСДРП(б). Повернувшись до Києва наприкінці 1917-го, саме в розпал визвольної боротьби, активно включається в літературний процес, стає одним з ватажків відродження і розвитку національної літератури [46].

Основні положення теорії, яку М. Семенко влучно означив як «пошуковий футуризм», викладені в згаданих маніфестах 1914 р., що були передмовами до збірок «Дерзання» та «Кверо-футуризм» («кверо» – з грец. «шукати»).

Спрямовувались ці маніфести проти канонізації та будь-якого культу в мистецтві (над усе – характерного для української літератури культу Т. Шевченка), а також проти хуторянського, провінційного мистецтва. Так писав у одному з маніфестів Семенко: «Ти підносиш мені засмальцьованого «Кобзаря» і кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось. Я хочу тобі сказати, що там де є культ, там немає мистецтва. А ти захопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння.» [48, с. 279].

«Я палю свій «Кобзар», – сказав М. Семенко і хіба за один цей жест він уже увійшов в історію літератури, спочатку як літературний Герострат, а згодом – цей жест його піддався осмисленню і футуристичний рух почав набирати прихильників.

Проголошувались «краса пошуку» та «динамічний лет». Рух, за М. Семенком, – абсолютний, адже «процес мистецтва динамічний субстанційно». Кверофутуризм М. Семенко вважав тимчасовим явищем як течію, але постійним – як метод. Так поет намагався теоретично обґрунтувати один із принципів авангардного мистецтва [36].

Дивацтва М. Семенка в поезії, неетичні випадки щодо Т. Шевченка, а також епатажно-символічне спалення «свого «Кобзаря», нехтування національним у мистецтві (в уяві поета останнє асоціювалось з примітивним і захланним) – все це спричинило нечуваній доти в історії української літератури скандал.

Проте своєрідність українського раннього футуризму тим і визначається, що він виріс із загальної національної атмосфери, а відтак був спрямований на її «больові точки» [37].

Футуризм – не єдиний напрям творчих зацікавлень поета. З 1915 р. в творчості М. Семенка розпочинається другий, продуктивний і відмінний від кверо-футуристичного період, і відкривається він циклом «Крапки і плями», більшість віршів якого написані в імпресіоністичній манері. Як зазначає С. Жадан, «Імпресіоністичність бачення світу, спираючись на традиції новітньої європейської поезії, добра поінформованість щодо тенденцій в російському авангарді того часу, дозволили Семенкові виробити власну, ні на кого не подібну, ліричну інтонацію своїх поетичних циклів. Поезія Семенка цього періоду сповнена культурологічними, філософськими образами» [17]. Пародіювання заштампованих поетичних прийомів, глузування над традиційним уявленням про поезію, «естетство навиворіт», властиве кверо-футуристичному періоду, сходять нанівець у сюжетних циклах інтимної лірики «Осіньна рана»,

«П'єро кохає», де помітне тяжіння до традиційної форми. Ліризм циклів органічний.

Написані вони у формі солдатського щоденника, де зустрічаємо справжні перлинки інтимної та медитативної лірики – «Кондуктор», «Ніч», «Розставання», «Заплети косу міцніш» та ін. Значний психологізм цих поезій певною мірою став наслідком студіювання у відомого психолога Бехтерева в Петербурзі.

Творчий доробок цього періоду дуже плідний – збірки «П'єро задається» (1918), «П'єро кохає» (1918), «Дев'ять поем» (1918), «Дві поезофільми» (1919). Варто зазначити, що нахил до імпресіоністичних та символістських мотивів, продиктованих темою кохання, Семенко маскує за П'єро – ліричним героєм, близьким до внутрішніх душевних почувань самого поета. Перший том повного зібрання М.Семенка має назву «Арії трьох П'єро». У третій збірці – «П'єро мертвопетлює» (1919) М. Семенко знову демонстративно звертається до поетики футуризму. Вірші знову стають гнівні, епатажні та ексцентричні. Ліричний герой роздвоюється: експансія «ego» та знеосіблення – ось два нюанси цього своєрідного Семенкового «епічного» психологізму.

Михайль Семенко бере активну участь у суспільному житті літературної України: організовує футуристичний рух в мистецтві, видає «Універсальний журнал» (Київ, 1918, виходить лише 2 номери), «Альманах трьох» (Київ, 1920, за підписами М. Семенка, О. Слісаренка, М. Любченка), одне число «Катафалка искусства» та багато ін. Кожне з цих видань гуртувало довкола себе здібну творчу молодь. Саме в них дебютували пізніше такі відомі письменники, як М. Бажан, Ю. Яновський, Р. Лісовський та багато інших. Представлені в періодичних виданнях та в збірках поезії були досить різнобарвними за жанрово-стильовою тематикою, але тема стихії міста була домінуючою темою Семенка-футуриста.

Своєрідність урбаністичної тематики Семенка, яка вирізняє його з-поміж усіх інших футуристів, визначається широким використанням таких авангардних прийомів як «телеграфний» стиль, синтаксичний максималізм, введення

розмовно-побутової лексики та науково-технічної термінології тощо («Ліхтар», «Бульвар», «Кафе», «Тротуар», «Вулиця»).

М. Семенко – імпресіоніст відтворює звук і колір, динаміку міста, змальовує його в різні пори року. До нього ніхто не акцентував так увагу на окремих урбаністичних реаліях та атрибутіці, так не опоетизовував їх; тож слід погодитися із В. Коряком, що М. Семенко «всією творчістю споруджує в українській поезії культ урбанізму».

Паралельно з творчістю М. Семенко й далі розробляє теорію футуризму.

Він організовує групи «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Ударну групу поетів-футуристів» (1921), «Аспанфут» (1921). Кверо-футуризм як естетичний напрям Семенко описав у маніфесті з однойменною назвою. Зокрема, у ньому він стверджував: «У кверофутуризмі ідея життєвого пориву знаходить своє пряме відображення. «Мистецтво є стремління, – говорить у своєму маніфесті Семенко. – Тому воно завжди є процес. Душа чоловіча живе в часі. Тому й мистецтво, як вираз душі, є рух» [28, с. 265].

Найпоказовішою збіркою М. Семенка все-таки є «Кверофутуризм».

У збірці 25 поезопісень. Це маніфестативні, декларативні вірші, полемічні послання, експериментальні твори (де поезія поєднується з прозою), урбаністична лірика, ситуаційна з ускладненим синтаксисом, ономапоетичні експерименти, які передають психоемоційні враження. Метамистецтвом сучасності М. Семенко вважав панфутуризм. Футуризм, на думку М. Семенка, деструктував тканину «буржуазного» мистецтва, внаслідок чого з'явилося полістильове багато-маніття. Поет прагнув синтезувати різні види мистецтва, він створив так зване «поезомалярство». У збірці «Кобзар» (1924 р.) вміщені поезомалюнки «Моя мозаїка», «Каблепоема за океан». М. Семенко – автор поезофільмів «Весна» і «Степ».

У творчому доробку поета особливе місце займає урбаністична тематика, він естетизував техніку, машину. Динаміку сучасного міського життя втілював у

форму верлібра без розділових знаків, об'єднував і роз'єднував різні слова. Вірш М. Семенка «Місто» мав таку форму:

Осте сте
бі бо
бу
візники-люди
трамваї-люди
автомобілі
бігорух рухобіги
рухливобіги.

Ліричний герой М. Семенка іноді грубо і відверто декларував свою агресивність:

Я щедрий і безсоромний
Я сиджу з вами за одним столиком
І б'ю вас по фізіономії
А ви всміхаєтесь.
«Поема повстання (Спеціального призначення)»

Потужною зброєю в мистецькому арсеналі М. Семенка є іронія і сатира. У вірші «Всеукраїнське пузо», написаному в традиції антиестетської поезії, автор використовує лайливу лексику.

Лізе – лізе на нас –
Стид і срам –
(з очима виряченими)
не ананас а
поетичний
бізнес май, –

Ідеї твої – ...
дайош нам
А слина в роті,
а ноги точаться,
а рило свиняче...
Вишкірило пельку беззубу
всеукраїнське пузо... [37, с. 46]

В поезії М. Семенка є відверта еротика, грубії проза життя. У вірші із загадковою назвою «NP» поет звертається до зародка, якого планують позбутися:

Тобі – дитино моя – що завтра на аборт підеш –
Тобі – що тільки місяць йому –
Тобі – що місяць як зародилося, а живеш мільйони років у
животі цієї жінки, що я люблю –
Місяць уже тобі, а завтра ти – ніщо,
викинуть твій кавалочок
у відро з поміями.

М. Семенко вітав революцію, руйнування устоїв життя, електрифікацію, механізацію. Соціальні мотиви звучать у його памфлетах, відкритих листах, поезофільмах «Тов. Сонце», «Поема повстання», «Степ».

О. Ільницький називає М. Семенка поетом, який не знає спочинку «Семенко, – писав він, – зважився захопити під українську поезію нові території і використати українську мову в немислимі способи. Завдяки методам водночас рішучим і тонким він змушує своїх читачів подумати про поезію, літературу і письменника геть по-новому».

Як відомо, теза «рух задля руху» була для футуризму ключовою. Свого часу Марінетті визначав дію, рух, як нову форму мистецтва. У Семенка думка ця

звучить так: «Процес творчий динамічний субстаціонально. Кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання, динамічний лет. Ціль і здійснення в мистецтві у самім шуканні». В іншому місці маніфесту «Кверо-футуризм» поет говорить: «В мистецтві цілком не цікаве все знайдене й пережите. Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення» [28, с. 266].

Іншим ключовим моментом кверо-футуризму, що його Семенко запозичив також із філософії Бергсона, було поняття «інтуїції». У Семенка цей, основний для філософії Бергсона пункт, формулюється так: «Творчість є інтуїція, теорія є напрям інтуїції».

Таке поєднання «інтуїції» і «напрямку», себто творчості і теорії, є характерним для українського футуризму, який, як вказувалось вище, завжди намагався перенести теоретичні розробки на власне поетичний текст. Важливість цього моменту полягає ще в тому, що традиційним для історії європейського авангарду вважається невідповідність теоретичних заяв з їх практичним втіленням. Натомість творчість Семенка може слугувати за приклад підведення художнього тексту під відповідну теоретичну концепцію, часто навіть не на користь цьому тексту. У випадку з кверо-футуризмом такий підхід проглядається доволі чітко. Визначаючи творчість як «інтуїцію», Семенко говорить, що «покладатись на інтуїцію дуже не-безпечно. Бажаємо штучним рухом наблизити наше життя до тих границь, де у всесвітнім мистецтві починає ся нова ера» [28, с. 267]. Тут теорія («напрям інтуїції») подається як поняття первинне, що завдяки йому і може розвиватись власне творчість («інтуїція»).

Від самого виникнення 1914 року, коли Михайль Семенко видає дві свої перші футуристичні книги «Дерзання» і «Кверо-футуризм», починається формування українського футуризму як цілісної і оригінальної естетико-філософської системи. За визначенням С. Павличко, «дебютуючи, український авангард прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогоднішнього дня». Говорячи конкретно про перший футуристичний виступ Семенка, дослідниця зазначає: «Максималістичне

антинародництво визначило дискурс першого маніфесту українського авангарду (футуризму), яким був короткий авторський вступ до книжки Семенка «Дерзання» (1914) під заголовком «Сам» [34, с.183].

Після загибелі Г. Михайличенка Семенко взявся редагувати літературно-мистецький тижневик «Мистецтво», а далі – серію футуристичних одноденок: «Катафалк мистецтва», «Семафор у майбутнє», «Бумеранг», «Гонг Комукульт». Коли більшовики запропонували поетові відповідальну посаду, він вийшов із партії, щоб цілком віддатися творчій роботі. Цей вчинок, як і зв'язок із боротьбістами, йому ще пригадають. Панфутуристичною теорією, яку поет запропонував у 1922 р., була зроблена спроба по-своєму інтерпретувати розвиток мистецтва. За М. Семенком, «мистецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму, пішло деструктивним шляхом». Отже, міркував теоретик, потрібно не чекати, поки воно само по собі відімре, а «добивати» його, деструктувати, аби «з уламків старого мистецтва зводити, конструювати нове» – «метамистецтво».

У жовтні 1927 року в Харкові за редакції Михайля Семенка виходить перший номер часопису «Нова генерація» (журнал існував до грудня 1930 року). Він прагнув охопити весь авангард – публікувалися статті про кіно, театр, живопис, фотографію та архітектуру. Організація «Нова генерація» згуртувала навколо себе таких митців як Гео Шкарупій, Дмитро Бузько, Леонід Скрипник, Вадим Меллер.

У 1924 р. вийшов Семенків «Кобзар» – повний збірник творів в одному томі, який охопив вірші 1910–1922 рр. Епатажну назву своєї книжки автор прокоментував так: «То був «Кобзар» однієї епохи: а це – іншої»; себто українська кобза початку ХХ ст. суттєво інша, аніж середини ХІХ. Крім того, Семенко починає розуміти свою роль для нової української літератури і намагається зайняти місце Шевченка в своєрідному каноні, хоч використовує цей жест для руйнування цього канону. Переосмислення ролі Шевченка було дуже важливим для творчості українських авангардистів. У своїх маніфестах Семенко прагне показати, що інтерпретація Шевченка як поета хуторянського і

тематично рустикального призводить до знецінення самої творчості Т. Шевченка. Саме тому сьогодні або треба спалити «Кобзаря», або сприймати його зовсім по-новому. Футуристи, авангардисти, зокрема вічний ідейний суперник Семенка – В. Поліщук – багато брали з Шевченкової творчості. Помітні риси творчості на рівні навіть техніки віршування, адже Шевченковий вірш спирається на внутрішній мелодизм мови, який футуристи використовували напротиріч академічним вимогам і модерністській естетиці слова. У Вал. Поліщука є навіть статті (видання «Авангард»), де поет показує роль Шевченка у становленні нового дискурсу сучасної української мови, мови, яка потенційно ховає у собі всі можливості для авангардної творчості.

Нові книги М.Семенка після зміни естетичних орієнтацій мають назви «Степ» (1927), «Маруся Богуславка» (1927), «Малий Кобзар і нові вірші» (1928) – поет і далі вперто дратує колег-опонентів по творчій ниві, знову і знову презентуючи свої супре-, футуро- і кубо-поези, хоча поруч з ними знаходимо й традиційні віршові форми («Оксанія», «Туга», «Атлантида» тощо).

Наприкінці 20-х років М. Семенко змушений відійти від власної поетичної системи під тиском уніфікації «радянської літератури», в якій треба було писати, дотримуючись канонів «єдино правильного» напрямку «соцреалізму».

Як і В. Маяковський, М. Семенко змушений вдатися до створення функціональної поезії (збірка «З радянського щоденника»). Критикований усіма й за все як «попутник», він, однак, не складав пісень про «вождя всіх народів», а з «Михаля балакучого зробивсь Михайлом мовчазним». З роками намагався пристосуватися, підробляв випадковими заробітками, то пишучи лібрето до опер, то звертаючись до іронії і сатири в памфлетах.

Збірка публіцистичних віршів «Міжнародні діла» (1933) за ідейно-тематичним наповненням вже нічим не відрізняється від літератури колег: «як усі» М. Семенко прославляє СРСР та викриває націоналістичний світ. Єдиним твором, що заслуговує на більш пильну увагу є поема «Німеччина» (1936), у якій автор у гостро сатиричній формі піднімає проблему загрози фашизму.

23 квітня 1937 року у Києві відбувся творчий вечір М. Семенка. А через три дні його заарештували. Письменника звинуватили в тому, що він бере участь в Українській фашистській націоналістичній терористичній організації, кої насправді ніколи не існувало, а також у плануванні замаху на секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора, який мав нібито відбутися під час демонстрації 1 травня 1937 року. Надломлений морально та фізично Михайль Семенко, як свідчать протоколи допитів 4, 7 та 8 травня 1937 р., «зійзнався» у всіх звинуваченнях.

Зізнання були написані під диктовку уповноваженого Акімова на ім'я Начальника НКВД УРСР І. Леплевського 4 вересня 1937 р. 23 жовтня 1937 р. відбулося закрите засідання Військової колегії Верховного Суду. Комісія «іменем Союзу Радянських Соціалістичних Республік» винесла смертний вирок. Наступного дня Семенка було розстріляно разом з іншими українськими письменниками в одній з київських в'язниць, поховано в братській могилі в Биківнянському лісі. Михайль Семенко був реабілітований посмертно.

2.1.2. Естетична платформа панфутуризму

Панфутуризм – літературне угруповання футуристів в Україні після Жовтневого перевороту 1917 року, що було ідейно пов'язане з загальним футуристичним напрямком в Італії та Росії, але мало питомі особливі риси й існувало досить автономно. Таку версію визначення подає українська Вікіпедія [35], в такому ж значенні, очевидно, поняття і закріпилось у сьогоднішній рецепції футуризму в Україні.

Однак шлях пан футуризму до свого реципієнта чи навіть до самих учасників був дуже скомплікованим, його характеризувала значна динаміка, як зрештою й будь-яке авангардне явище. Цікаво, що саме пан футуризм став основним підвидом футуризму в Україні.

«Ми є учасниками світового процесу деструкції мистецтві стоїмо на межі гігантської інтеграції, якій суджено побудувати другу дугу історії мистецтва для прийдешніх тисячоліть. Нам корисно знати, де починаються витoki цього процесу і необхідно охопити його розвиток для проаналізування його з пролетарської точки зору, щоби потім зробити відповідні висновки. 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 у нас це вийде, тоді можливим буде вже конструктивний процес, панівним фактором якого буде організаційний принцип» – так М. Семенко означає початок діяльності панфутуристів і засновки, з яких цей рух постав у маніфесті «Панфутуризм. Мистецтво переходової доби» [29, с. 273].

Коло проблем, що їх розробляли панфутуристи, було наслідком змін, яких зазнав європейський авангард наприкінці 10-х – початку 20-х років. Разом з тим теоретичні і практичні пошуки українських авангардистів – теза про смерть мистецтва та заклики до формування «метамистецтва» – органічно сприймалися в контексті функціонування тогочасного європейського авангарду.

Панфутуризм, як новий – найбільш радикальний і найбільш «начинений теоретичним інструментарієм» – етап розвитку українського футуризму, традиційно зараховується до відвертих невдач у творчості і теоретичних пошуках Семенка.

Концепція панфутуризму, до якої поет приходив у перші роки після жовтня 1917, після невдалих спроб повноцінного функціонування числених футуристичних груп та часописів, що так і не змогли набути якоїсь періодичності й сталості, все ж є закономірним межовим етапом світоглядної еволюції М.Семенка. Сприймання ідеї панфутуризму як мистецтва, що функціонує на зламі епох, засвідчуючи собою перехід світової літератури, світової культури, навіть ширше – всього людства – на якісно нові принципи світобачення, на жаль, в умовах існування молодого української літератури, не змогло набути належних і адекватних масштабів, а сама ідея від початку трактувалась у площині цілковитого нерозуміння і заперечення. Розуміння теоретичних пошуків панфутуризму, як таких, що мали на меті суто політичне й ужиткове призначення, заважало критикам незаангажовано оцінити естетичні та філософські підвалини нових ідей українських футуристів. Подібне трактування сутності панфутуризму занадто спрощувало ті питання розвитку і функціонування мистецтва майбутнього, що їх намагалися вирішити футуристи, оскільки в числених заявах, маніфестах та теоретичних розробках, які лишив по собі український панфутуризм, чітко простежується спроба вивести мистецтво за межі суто соціально-побутового функціонування, надавши йому натомість більш синтетичного, об'єднуючого значення. У своїй програмовій статті періоду панфутуризму «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби» Семенко так характеризує сам процес творчості: «Мистецький процес, процес творчості, має дуалістичний характер: він складається із суті зовнішньої (означимо її хоч «фактурою») і суті внутрішньої (це буде ідеологія). Ідеологія є корективний і вольовий момент у мистецтві, ідентичний з філософією доби (а не зміст, на який спирається теорія пролетарського мистецтва, викладена у творах

теоретиків наших днів). Яка ідеологія корегує переходову добу до комунізму? Пролетарська. Значить, мистецтво переходною добою мусить бути пролетарським. Поняття фактури синтезоване: фактура є матеріал плюс форма плюс зміст. Кожний з елементів фактури є поняття виведене, відносно, а не абсолютне. І зміст, і матеріал, і форма є атрибути відносні. Абсолютне є синтезоване поняття «фактури», і фактура разом з ідеологією створюють те, що ми називаємо мистецтвом, а для переходною добою це й буде пролетарський футуризм – панфутуризм» [29, с. 275].

Період панфутуризму в творчій біографії Михайля Семенка пов'язується, перш за все, з надзвичайно плідною діяльністю в плані розробки теоретичного підґрунтя нової течії. Перебуваючи в контексті актуальної на той час тези про смерть мистецтва, Михайль Семенко формулює свою теорію «деструкції» світового мистецтва і розуміння футуризму, як перехідної ланки від мистецтва минулого до майбутнього. Витворюючи теоретичну концепцію панфутуризму, він прагне побудувати цілісну світоглядну систему, що мала би сприяти побудові в майбутньому «метамистецтва». Процес розкладу світового мистецтва, його де-струкція, має, на думку Семенка, змінитись конструктивним процесом формування нової – субстанційно цілком відмінної – культури, що має базуватись на марксистській ідеології. Умовно кажучи, всі деклараційні заяви і маніфести панфутуризму позначені наскрізним пафосом інтернаціоналізму і комуністичного реформування естетичних норм. Семенко робить спробу сформулювати естетично-ідеологічну концепцію, що впливала би на процеси не лише суто культурні, але, беручи ширше, на процеси розвитку суспільства, людства. Панфутуристи розглядають культуру, як систему певних культів, частина яких історично занепала, відмерла, а частина – навпаки, є перспективною. Саме спираючись на нові, перспективні культури, їх розвиток, має лягти в основу побудови культури майбутнього. Ідеологічно система панфутуризму була прокомуністичною, при цьому заяви панфутуристів відрізнялись агресивною революційністю, що не заважало, проте, футуристам

робити деякі критичні зауваження щодо впровадження в мистецтво принципів марксизму-ленінізму. Своєю масштабністю і соціальною утопічністю панфутуризм заявив про себе як про один із найбільш новаторських і парадоксальних етапів в історії світового авангарду, маючи, за визначенням багатьох критиків, серйозну і трагічну основу, яка, зрештою, виявилась політично незадіяною. Втім, оригінальні теоретичні знахідки українських футуристів не були належним чином поціновані ні сучасниками, ні нащадками. Цілісна концепція розбудови мистецтва за нових.

Панфутуристи були звичайно категоричними у бученні свого місця у літературному процесі, а також визначали панфутуризм як єдиний пріоритетний напрямок розвитку літератури. Як зазначає А. Біла, рецитуючи і резюмуючи фактично маніфести Семенка і його статті під псевдонімом Анатоль Цебро, «панфутуризм претендує на першість, сучасність, прогресивність, доцільність, науковість, утилітаризм, словом, на самоочевидну відповідність марксизму, що дає підстави говорити про свідоме всотування панфутуризмом міфокомпонентів панівної ідеології, зокрема міфологеми першості й прогресу» [5, с. 102].

Відтак, можемо сказати, що панфутуризм, як і більшість напрямів авангарду займається витворенням нового міфу власної ідеології, імплементуючи різні за походженням дискурсивні елементи: і політичну ідеологію, і досвід побуту, і міфологічну творчість давніх культур, і дослідження в науці, зокрема у психології. Це був етап формування нової «космології». Недаремно на початок ХХ ст. припадає активна діяльність і т. зв. «біокосмістів» – В. Вернадського, С. Ціолковського та ін. У російській поезії був навіть рух з однойменною назвою – біокосмізм. Однак, якщо повернутись до панфутуризму, то він, маючи в основі футуристичну агресивність і мілітарність ставлення до культурного життя, уже намагається не лише декларувати, а й плекає потребу розширити коло учасників, ангажувати більше коло прихильників, закріпити, легалізувати рух, спираючись на чіткий категоріальний апарат і на досвід предтеч. І хоча тотальна новизна як домінанта творчості завжди присутня в

футуризмі, його прихильники не гребують звертаннями до попередників. У плані естетичних пошуків такими можна вважати Г. Аполлінера, О. Вайльда, А. Рембо та ін. Проте їх імена не впливають на поверхню, позаяк це призвело б до втрати авторитету футуристів серед численного кола епігонів і прихильників.

У формуванні панфутуризму Семенко особливу увагу приділяв метафоричному визначенню «мистецтво переходової доби». Саме в її формулюванні варто шукати витoki панфутуризму. Звичайно, ранній період – «кверо», а також впливи синхронного у часі дискурсу російського футуризму Семенко не міг брати до уваги. Однак «кверо» несвідомо табувався як минуле, а російські впливи не були на думку Семенка «плідними і конкурентноспроможними щодо українського»: «Російський футуризм, колись буйний, дав не дуже талановиті зразки... Москва не може одійти сама від себе, щоб орієнтуватись» [26, с. 272]. Ідея переходу формує ідеологічну програму методу, який полягає у формуванні нового мистецтва з використанням усіх доступних засобів, динамічного мистецтва: «Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітнім мистецтві починається нова ера» [26, с. 270].

Основним термінологічним козирем Семенка було поняття «деструкції». Фактично, як видно з його маніфестів і статей, це поняття є методологічним синонімом руху футуризму у світі і в Україні зокрема: «Панфутуристична система, охоплюючи всі «ізми», вважаючи їх частковими елементами єдиного організму, завдяки цьому стає узагальнюючою теорією. Під кутом зору панфутуризму 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» [29, с. 273].

Деструкція як метод формувала літературну творчість і також спонукала оцінювати її під певним кутом зору з допомогою дослідницької оптики, яка лишень вироблялась і формувалась. Багато в чому вона збігалась чи була спровокована діяльністю російської формальної школи. Формалізм як

літературознавчий метод започаткував основи інтерпретації авангардної літератури, бо власне від неї відштовхувались його теоретики у своїх роздумах і концептуальних починаннях. Модифікація формалістичних експериментів, через яку проходила нова література, яку прагли творити футуристи, була дуже різноплановим процесом і цікавим. М. Семенко визначав неодноразово, що рисами сучасного йому літературного процесу були суміш стилів, комплексність підходів до роботи з матеріалом (один з головних термінів авангардизму, матеріал поезії), нечіткість і постійна сумбурність постановки завдань письменниками. Можна також сказати, що ці ж риси є провідними і у творчості шістдесятників (І. Драч, М. Вінграновський), сімдесятників (Київська школа, О. Лишега) і навіть неоавангардних виявів літератури кінця ХХ-поч. ХХІ ст.

Отож, деструкція, яка могла розвинутись (була потенційною основою) в структуралізм і згодом деконструктивізм вважалась провідним методом літературної творчості панфутуристів.

Семенко ставить власні теоретичні пошуки у контекст світових, тим самим знаходячи своєрідну легітимізацію маніфестографії і творчості панфутуристів: «На Заході деструкція наблизилася до останніх межнищення кордонів між окремими видами мистецтва. Чи не явний це доказ того, що ліквідація буржуазного устрою є справою найближчого майбутнього. Разом з тим відбувається злиття мистецтва з побутом. Цей біксправи розпочав іще Гюстав Канн та ідеологічно завершив Марінетті разом з іншими футур-зрадниками і футур-погоджувальниками, підлабузниками панівного імперіалізму. Процес деструкції мистецтва починається з часів Уїтмена, Сезонна і т.д., зараз він досягає свого апогею (напр., дадаїзм французький – «l'art abstrait», дадаїзм німецький із запереченням мистецтва, так само робота інших футуристичних угруповань не лише на Заході, а й у нас, у Росії та на Україні імажинізм, презентизм, ще іще «ізм», комфути, поезомалярство Михайля Семенка, мистецтво дійства Марка Терещенка)» [29, с. 275].

Справедливо, що згодом потуги українського культуртреггера футуризму були оцінені і визнані: як вказує А. Біла, «М. Зеровим – 1918 року, О. Білецьким – 1925-го. На момент роботи Семенка над концепцією панфутуризму різко негативне ставлення «хатян» уже було скориговано. Необхідність такої корективи постала внаслідок спостережень над літературним процесом у Західній Європі і в Росії» [5, с. 107].

2.2. Український сюрреалізм

Сюрреалізм, на думку більшості дослідників цього явища не був цілісним рухом. Наприклад, Шеньє-Жандрон стверджує, що, за винятком Югославії, спалах активності сюрреалістів у Європі припадає на 30-ті роки ХХ століття, називаючи це «безконтрольно розкиданим полум'ям» [43].

Український варіант сюрреалізму має особливі часові і географічні координати. Якщо темпорально це – період після другої світової війни, то локально – спочатку українська поезія в екзилі (ДіПі табори, а потім Північна та Південна Америки), а потім діяльність континентальної «Київської школи», В. Стуса, І. Драча, І. Калинця та інших.

Саме з української поезії в екзилі, а це передовсім – МУР (Мистецький український рух), починається український сюрреалізм. Дослідниця авангардизму А. Біла вважає, що початками сюрреалістичної створчості були гешпеніги, різноманітні акції і перформанси – так звані, «жанри відкритого мистецтва» – які на початку 50 років ХХ століття лише формувались, однак уже були активно вживаними серед українських митців у ДіПі таборах. Лідери таких акцій – Ю. Шерех-Шевельов та І. Костецький пропагували нові методологічні підходи як до самої творчості, так і до процесу виконання мистецьких творів, так і до сприйняття і оцінки літератури.

Концепція «творчої інакшости», яку проповідував Ігор Костецький, полягала у театралізації дійсності і свого життя, і своєї творчості. Можна процитувати Г. Грабовича на підтвердження цих слів: Костецький був «нігілістом в очах традиціоналістів, насправді був протейчним творцем, нібито стихійним, а по суті програмовим експериментатором у поезії, прозі й драмі, критиком, перекладачем, видавцем і постійним організатором і водночас провокатором українського літературного життя» [9, с. 28].

Власне, український сюрреалізм розробляє свою концептуальну термінологію, хоч базується частково на досягненнях Бретонської сюрреалістичної концепції. Так, Ю. Шерех вживає не одне нове поняття на

окреслення якихось модусів театралізованих дійств, таких частих у діяльності МУРу, як то: «творча інакшість», «удавання із себе», «відкрите мистецтво», «повертання вспак» і т.д. Всі вони мають свою генеалогію у практиках дадаїстів, сюрреалістів та навіть футуристів.

Серед українських письменників того часу, кому небайдужий був дух сюрреалізму можна виділити і Зіновія Бережана. Він часто поводився екзальтовано, вдавав із себе «денді», мірявся стилем з оточуючими, відверто протиставляючи себе загалу.

А. Біла, аналізуючи творчий тандем «Ігор Костецький – Зіновій Бережан» стверджує, що їм обом було властиве «плекання творчої інакшості». Однак, якщо І. Костецький підходив до формування образу комплексно і з різних боків, то З. Бережан, очевидно, був його *трикстером*: він «носив брезентового плаща, чоботи, мав вуса, бачки, «гривку», – знакові для майбутньої молодіжної моди 1960-х ознаки нон-конформістського стилю [6, с. 131].

Трикстеровий характер творчого акту, властивий загалом для сюрреалістів. Можна пригадати хіба безсмертний твір «Аліса в країні чудес» Л. Керролла, що став для сюрреалістів своєрідним предтечею. Аліса, головна героїня, потрапляє в країну див – світ власного підсвідомого, проходячи певні стадії усвідомлення себе, долаючи власні проблеми, знаходячись усередині казкового світу, світу двійників і трикстерів, які допомагають їй вирішити завдання і розгадати усі загадки.

І. Костецький ще наприкінці 1940-х років окреслив риси власного сюрреалізму у своїх збірках та окремих художніх творах. Це насамперед п'єси: «Спокуси святого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947), «Дійство про велику людину» (1948). Також він працює редактором часопису «Хорс», що пропагував нові естетичні орієнтири.

З. Бережан – український музикант, бандурист, поет, автор сороміцьких пісень, постійний учасник перформансів у тандемі з І. Костецьким. Однак згадок про самого З. Бережана лишилось не так багато. Сьогодні дослідники можуть

послуговуватись хіба літературними реконструкціями, наприклад, того ж І. Костецького [20].

А. Біла також вважає, що саме на перетині двох світоглядів: інтелектуального І. Костецького і хаотично-природнього З. Бережана постає творчий тандем, де один віддзеркалює іншого і відтіняє в той же момент. Адже з'являється феномен однакового чи когерентного розуміння словесного акту, творчий процес «являє собою постійне становлення» [20, с. 125]. Так само було у практиці ранніх сюрреалістів з Бретоном на чолі, де він залучав до колективного акту творення своїх однодумців, творячи безперервний авто-текст. А. Бретон разом з Ф. Супо написали «Магнітні поля» – текст, який є одним з кращих зразків автоматичного письма і разом з тим слугує стилістичним вказівником для їхніх наступників і послідовників.

Можливо, навіть, припускає дослідниця, що Костецький розбудовує «літературний образ правомірного учасника сюрреалістичних акцій З. Бережана» за аналогією до тандему «Бретон-Супо» [6, с. 133].

Український сюрреалізм представлений і творчістю Нью-Йоркської групи. Це передовсім творчість Ю. Тарнавського та В. Вовк, а також окремі твори Б. Рубчака. Головними рисами літератури у варіанті Нью-Йоркської групи можна назвати: відхід від традиції українського модернізму з його якісною установкою на естетику, реформування поетичної мови, сюрреалістичні мотиви (абсурдність буття, екзистенційність, психологічність та ін).

РОЗДІЛ III. СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА АВАНГАРДНА ПОЕЗІЯ

На межі ХХ – ХХІ століть в українська література входить в активнішу фазу свого розвитку порівняно з радянським періодом. Емансипаційні процеси, що відбулись у всіх сферах сучасної України: модернізація побуту, розвиток політичної свідомості, з'ява демократичних свобод, розширення культурних спроможностей як окремих локальних осередків, так і активізація процесів поступу в цілому на рівні держави, здатність адсорбувати та імплементувати до того заборонені іноземні, іншомовні дискурсивні практики, – все це сприяло витворенню плідної культурної ситуації для зародження оригінальних літературних феноменів. Не менш важливим є момент усвідомлення важливості національного та автохтонного чинників у розбудові культури, відтак – з'являється інтерес до маскованого радянською цензурою цілого пласту досі незасвоєної традиції модернізму та авангардизму зокрема.

Отож, дві цих причини: емансипативність та віднайдення традиції – у кінці ХХ – на початку ХХІ століття провокують з'яву окремого оригінального явища в українській літературі, яке умовно можна назвати українським *неоавангардизмом*. Це явище мало комплексний характер і поєднувало різноманітні практики не лише вузького літературного поля, а й різноманітні інтердисциплінарні дискурси.

Важливим є те, що український неоавангардизм як полі(а)морфна дискурсивна формація поєднує в собі абсолютно різних представників літератури: і різножанрово, і різнопланових індивідуально. Тематична багатоманітність, що стала знову можливою під кінець 80-х років ХХ століття, відкрила досі незнані обшири української літератури. Літературний андеграунд стає тим стилосом, що не просто вписує *нове* і *по-новому* в умовний канон української літератури, а й провокує до формального та ідеологічно-тематичного експериментування, яке завжди було головною детермінантою, лакмусом всякого авангардного руху. Активне видання архівних матеріалів та освоєння теоретичної бази європейської та американської літературознавчої класики і

постмодерної теорії також спричинились до урізноманітнення і, тим часом, ущільнення неоавангардних проявів в новітній нашій літературі.

Літературний неоавангардизм кінця 80-років ХХ століття стає в публічну і демонстративну опозицію до офіційної літератури, пародіює на канони, на класичних образах, темах, обігрує хрестоматійні сюжети, долає культурні та суспільні стереотипи. Епатаж стає формою літературної діяльності знову – майже через півстоліття після «розстріляного відродження» і, здавалось, втраченого українського авангардизму, одним з найяскравіших проявів якого був футуризм.

Уже традиційно неоавангардизм в українській літературі прийнято ототожнювати з першими проявами постмодернізму. Саме постмодернізм як культурно-політична, а згодом і мистецька ситуація спричиняється до витворення особливої атмосфери свободи і стає сприятливим форпостом для народження нових мистецьких форм. Письменники-представники цього напрямку часто об'єднувались у літературні організації чи формації, що симптоматично для авангардистських (неоавангардистських) дискурсів. Українська література тут аж ніяк не виняток. Літературознавці виділяють різноманітні літературні угруповання, хоч і роблять це услід за самими письменниками: «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець), «ЛуГоСад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський), «Нова дегенерація» (Іван Андрусак, Іван Ципердюк, Степан Процюк), «Пропала грамота» (Віктор Недоступ, Семен Либонь, Юрко Позаяк), «Червона Фіра» (Сергій Жадан, Ростислав Мельників, Іван Пилипчук та ін.).

Хоч були й так звані «літературні одинаки» чи ті, хто не вступав до якихось із літературних об'єднань. Серед них можна назвати таких: Оксана Забужко, Лесь Подерв'янський, Богдан Жолдак, Володимир Діброва, Юрій Іздрик, Юрій Покальчук, Юрій Винничук, Наталка Білоцерківець, Юрко Гудзь та ін..

Також незайвим буде згадати так званих «передвісників» постмодернізму – поетів «Київської школи», Олега Лишегу, Грицька Чубая, Віктора Морозова та

ін.. Вони немало зробили для творення того особливого культурного містка спадковості у передачі традиції модерної літератури і філософії для нащадків, а також першими апробували західний досвід постмодерної літератури та творили своє окреме поле впливу і оригінальної літературної традиції.

Існує декілька класифікацій літературного неоавангардизму у літературознавстві. Вони відрізняються методологічно: диференціацією підходів до оцінки явищ, різними принципами аналізу і т.д.. Літературознавці прагнуть формалізувати й осмислити феномен сучасної літератури з допомогою групування та теоретичних рефлексій. Наприклад, професор Т. Гундорова говорить про «післячорнобильську бібліотеку» – пост-чорнобильський дискурс літератури, сформований у бібліотеку, а не канон. Дослідниця також вирізняє таке явище як «літературний андеграунд», маючи на увазі творчість Б. Жолдака, Л. Подерв'янського, В. Діброви та ін.. У монографії «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн» Т. Гундорова вживає термін «неоавангардизм» на позначення окремого явища, до якого відносить С. Жадана, В. Цибулька та ін., хоча, зрозуміло, що таке формулювання є дещо тривіалізованим.

В. Агеєва вважає, що основним досягненням творчої боротьби і самопрезентації неоавангардистів є долання канону та емансипативність, а також літературознавиця акцентує увагу на феміністичних проявах сучасної української літератури.

Я. Голобородько теж вживає такий термін (літературний андеграунд), однак зараховує до цього кола вже більшу кількість письменників, розширюючи таким чином ідеологічний, рецептивний та тематичний горизонти сприйняття творчості постмодерністів. Він також переформатовує сприйняття самого терміну «андеграунд», по-авангардистськи вписуючи його в постмодерний контекст медій та інтердисциплінарної критики. Автор залучає до розгляду творчість, окрім уже згаданих письменників, також і Андрія Бондаря, наприклад.

В. Моренець же стверджує, що «Програмний постулат авангарду – це агресивність щодо традиції, поза якою він насправді позбувається всякого смислу», наголошуючи таким чином, що не варто виокремлювати в межах авангарду ще якісь формації, як-то неоавангардизм, але варто зважати на їх тяглість у часі, особливість формування й ідеологічних настанов [32].

Важливим і симптоматичним в українській постмодерній літературі є факт групування письменників за локусами – географічно. Відомі уже в сучасній літературі «станіславський феномен», «житомирська школа», «харківська школа» та інші. Такі формулювання і їх наявність свідчать про існування певного рецептивного поля, яке конструюється навколо певного локусу, що має свої диференційні ознаки і виявляє їх у творах тих чи інших письменників не тільки як урбаністичний концепт, але й тематично, інтенційно.

3.1. Український неоавангард

У статті «Авангард як традиція» А. Гриценко означає «авангардогенну ситуацію» як такий момент в літературному дискурсі, коли «читачі не хочуть читати те, що раніше, а літератори не можуть писати, як раніше» [12]. Варто віддати належне практичній простоті дефініції і теж її безперечній невразливості, хоч і ствердити деяку умовність, бо автор таки конкретизує далі: «йдеться, звичайно, не про абсолютно всіх читачів і тим більше літераторів». Саме тому таке визначення, через уточнення, не найкраще може окреслити внутрітературну ситуацію, що склалася в кінці минулого століття, оскільки показна креаційна інтенсивність і формальна всеохопність авангардизму останньої ХХ століття хоч не переважає в цих аспектах всі інші «авангардогенні ситуації», але теж має значну інтенсивність. Можливість існування «авангардогенної ситуації» А. Гриценко виводить зі з'яви «авангардогенних факторів», які бувають об'єктивними та суб'єктивними. Головним об'єктивним фактором дослідник називає такі суспільні події, що позначаються якісними змінами в оточуючій дійсності, і зазначає, що ці зрушення «повинні бути художньо освоєні, однак література в тому стані, в якому її ці зміни заскочили, здебільшого буває не готовою до цього». Треба зацентувати повище ствердження автором статті пріоритетності за екстралітературними факторами «авангардогенної ситуації». Проте, неможливість літератури відреагувати одразу на зовнішні зміни за активізовує реакції письменників і також тих, хто в цілому дотичний до творення літературного дискурсу (насамперед, йдеться про літературних критиків, для яких діагностування актуальних симптомів важливіше за етіологію літературних процесів) в такий спосіб, що вони (реакції) призводять до пошуків нових стратегій в полі літератури, насамперед, екзистенційних (як сукупності засобів для реалізації онтологічних потреб) та художніх (як комплексу інтелектуальних технік, що спрямовані на результування у формі тексту). Позаяк такі реакції мають цілком прагматичну мету – змінити наявну ситуацію кризи (стан неможливості адекватного реагування на зміни, за А. Гриценком), то

авангард спрямовує свою креаційну енергію передовсім на те, аби досягнути впливом цю ситуацію кризи. І саме тому він постає як проект прагматизму, себто як множина концептуальних відповідей на питання «для чого?», «навіщо?», «з якою метою?». На таку визначальну характеристику руху вказує М. Шапір у праці „Що таке авангард?», стверджуючи, що в авангардному мистецтві, яке покликане „вразити, розворушити, збурити, викликати активну реакцію у сторонньої людини», головною метою стає дієвість, себто прагматичний імпульс. Увага М. Шапіра показує цю «сторонню людину» – читачем, який опиняється в ситуації, дуже подібною до окреслення ситуації кризи перед необхідністю і логічністю революційних змін. Відома формула В. Леніна-Ілліча про те, що «низи не хочуть, а верхи не можуть», передає патову ситуацію, в якій опиняється література, яка прагне звільнитись від радянських штампів і хоче продукувати нове мистецтво. Це визначення нагадує визначення авангардогенної ситуації авторства А. Гриценка, викладену вище, і доводить можливість віднаходження спільних точок дотику між ситуацією в літературі і історико-політичним станом суспільства останньої третини ХХ століття.

Можемо прийняти за вихідну тезу, що авангардогенна ситуація, про яку говорить А. Гриценко, народжує явище неоавангардизму в українській літературі.

Тарас Лучук у статті, присвяченій естетичним засадам групи «ЛуГоСад» так визначає умовність назви «неоавангардизм»:

«Всі новіші гурти, об'єднання характеризуються в літературній критиці як авангардові (хоча критики не здають собі досить часто справи, що має означати той авангард). Зрозуміло, що з авангардом двадцятих найновіша українська поезія може мати якісь спільні риси, – але ж часи змінилися. Тому й пропонують називати цю «нову хвилю» української поезії «третім авангардом» («другим», очевидно, за хронологією мали б бути «шістдесятники») або «неоавангардом», що, за суттю своєю, є окресленням нашої новішої поезії» [25, с. 15].

3.2. Теорія ар'єргарду: авангардний проект угруповання «ЛуГоСад»

Інтернет-ресурс «Енциклопедія літературних угруповань та об'єднань» подає таке визначення поетичного об'єднання «ЛуГоСад»:

«Поетичний гурт, заснований у 1984 р. львівськими поетами Іваном Лучуком, Назаром Гончаром, Романом Садловським. У 1986 р. вони видали (все в одному примірнику) альманах ЛуГоСад I і ЛуГоСад II, а також збірки Н. Гончара «Усміхнений Елегіон» та Р. Садловського «Антологія». «Методологічна основа» творчості ЛуГоСаду – теорія поетичного ар'єргарду (ідея і аргументування лугосадівсько-ар'єргардної теорії – Т. Лучук). У лютому 1994 р. відбулася академічна наукова конференція «Літературний ар'єргард», присвячена 10-літтю ЛуГоСаду (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ). Окремі вірші лугосадівців перекладені німецькою, польською, білоруською, словацькою, болгарською, англійською, італійською мовами» [16].

Лугосад виник майже спонтанно. Студенти Львівського університету почали спілкуватись між собою, а потім виявили спільні зацікавлення літературою, зокрема поезією і почали співпрацювати. Ось як описує заснування поетичної групи Іван Лучук (подаємо без купюр, адже історія має і художню цінність, дослідницьку, бо показує характеристичні риси поетів, що об'єднались у літературну групу):

«Ми від самого початку навчання з Назаром зійшлися, але перший семестр навчання в університеті я більше з Ромком дружив. Після зустрічі Нового року я став ближчим з Назаром. Під час чергових зимових канікул Ромко Садловський через профком отримав путівку на відпочинок у санаторій в Чинадієво, а ми з Назаром залишились у Львові і написали кілька віршів, вперше написали разом гекзаметри. Надіслали їх Ромкові одразу, але він наступного дня повернувся, а лист з першими віршами пропав. Влітку ми з Ромком поїхали на море, автостопом цілий Крим об'їхали і під час подорожі писали Назарові листи. Один лист – на розгорнутій упаковці від цигарок Столичные, або писали йому на

обгортці від сирка глазуrowаного. А вже з початком нового навчального курсу я написав Ромкові і Назарові ідентичного листа з пропозицією розпочати листування, хоча ми щодня бачились. Але одна річ, коли говориш, а інша – коли пишеш, і можна якісь вкраплення поетичні робити. Ми переписувались всю осінь 1983-го, зиму 1984-го. У одному з листів, 19 січня 1984 року Назар вжив слово *ЛуГоСад*. Він написав: «Треба нам зробити збірку *Алігат* і назвати *ЛуГоСад*».

[18].

Варто сказати, що усі троє поетів навчились одночасно на філологічних відділеннях університету. Лучук – на слов'янській філології, Гончар – на українській, а Садловський – на російській. Це дуже важливо, якщо розглядати творчі витоки поезій неоавангардного напрямку, адже тоді варто мати на увазі принцип спадкоємності, засвоєння літературної традиції. А оскільки вони всі дуже активно спілкувались, хоч і вибирали різні шляхи і способи віршування, то, очевидно, обійшлося не без творчого симбіозу засвоєних знань.

Концепція поетичного ар'єргарду, за свідченнями Т. Лучука, є тим, що об'єднало таких різних у виборі методу поетів. Однак вона сформувалась із початкової ідеї «універсалізму». Звичайно, дивлячись з перспективи історії літератури (пак – ретроспективи) можна стверджувати, що хибували на універсалізм усі концептуалісти, а точніше – ті, хто намагався сформувати якусь придатну для користування всіма методологію літературної творчості. Окрім, хіба, постмодерних проявів, з якими маємо справу в особі (особах) лугосадівців. Особливо поширеним це явище було в авангардизмі початку ХХ століття. Закономірно, що кожне авангардистське угруповання, що нерідко базувалось навколо конкретних періодичних видань, видавництв, творчих гуртків і т.п., – вважало за своє покликання сформувати творче кредо, маніфестуючи так свої естетичні ідеали та формулюючи модуси континуумів формального та ідейного характеру. Ці модуси визначали природу творчості і нав'язувались тим, хто адорував у тих чи інших випадках художню позицію авангардистів. А оскільки авангардизм у своїх локальних (атомарних, сегментарних) проявах був надто

ворожим до інших (традиції, оточення і навіть до таких же «авангардів»), по-снобістськи категорично утверджуючи єдину парадигму естетики творчості, то універсалізм практично завжди уміщений був у «прокрустове ложе» певних теоретичних вимог. Незайвим буде нагадати тут, що для авангарду важливе формування життя з допомогою творчості, світоглядна консолідація матеріальних проявів емпірично осяжного світу з теоретичними конструюваннями дійсності. А тому логічним і виваженим видається вибір поетів групи ЛуГоСад – концепція поетичного ар'єргарду водночас по-авангардистськи рішуче відкидає непотрібне, і так само категорично солідаризується з тим, що стає базовим підґрунтям, основою творчих шукань і напрацювань. Однак авангардова протирічність чи еkleктичність проявляється і в творчості лугосадівців. Радше самоідентифікація і публічні жести поетів говорять про їх активне авангардне спрямування, хоч концепція поетичного ар'єргарду говорить інакше. Іван Лучук признається: «Ми себе завжди позиціонували як маргіналів, ми хотіли бути в авангарді, там і залишились» [18].

Ще М. Сулима на початку 90-х років минулого століття почав говорити про барокові витоки українського футуризму. А для лугосадівців бароко і традиція його засвоєння не є чужими. Зокрема в аспекті формальному, а також в естетичному плані: вибір доступного художнього форпосту стає вибором передовсім логіки, а потім уже настрою. Тому формальне протезування віршів лугосадівців не є аж таким традиційним, принаймні на перший погляд. Про це згадує і Т. Лучук у статті «Літературний ар'єргард: Поетична концепція ЛУГОСАДу»: «можна говорити про самостійне плекання в поезіях лугосадівців формальних цінностей. І говорити про це треба в позитивному плані, якщо пам'ятати про український модерн, ба й раніше бароко» [25, с. 17]. А сам Іван Лучук відповідає на питання про пов'язаність з бароковими традиціями та футуристичними уподобаннями дещо іронічно: «Нас називали пост-футуристами, бо все зводилось до традиції бароко, яку використовували

футуристи. Тоді було модно до бароко все прив'язувати. Думаю, можна й монографію написати про бароко в ЛуГоСаді» [18].

Лугосадівці вважали, що наприкінці ХХ століття, після шукань попередників («не кажемо ж ми, що вони наші «позадники», як це мало впливати з логіки авангардової критики), називати себе авангардом у літературі немає сенсу. Відтак існує можливість лише користати з результатів попередніх досягнень, вивчивши традицію (sic! – авангард відкидає існування традиції як продуктивної основи для власного існування), узявши на озброєння те краще, чого досягла попередня література. Резюмуючи концепцію літературного ар'єргарду Т. Лучук формулює її естетичне спрямування так: у «традиційній нетрадиційності чи нетрадиційній традиційності і полягає суть літературного ар'єргарду – суть поетичної концепції, що її сповідує ЛУГОСАД» [25, с. 17].

Прикметно, що позиціонування себе як авангардистів латентно присутнє навіть і у концепції поетичного ар'єргарду – власне, вона його імпліцитно містить. І у оцінці поетів своєї ролі у літ процесі та у співіснуванні з сучасниками: «Назар (Гончар – *уточнення наше*) після цього ще з Бу-Ба-Бу їздив в турне. У них була зовсім інша доктрина, *на відміну від нас. Вони хотіли пробивати лід і це добре, хоча ми легесенько постукали перед тим*» [18]. Варто детальніше зупинитись на процитованих словах. Тут є два важливі моменти для усвідомлення декларованої маргінальності лугосадівців. Перший – активне і рішуче розмежування на рівні доктрини двох конкурентних літературних угрупувань. Очевидно не йдеться про жодну доктрину, бо її як такої не було ні в бубабістів, ні в лугосадівців, але важливим є момент риторичного стигмування і вибору термінології. Доктрина як щось офіційно сформоване і принципове у нормативній своїй базі теоретично вимагає чіткого слідування прописаним у ній нормам. Ідеологічно, така риторика якраз відповідає мілітаристській риторичній футуризму та строгій концептуальній прописаності маніфестів авангардистів початку ХХ віку. Дистанціювання від бубабістів (і очевидно – від бубабізму як явища і як концепції, зрештою, теж універсалістської) певне було важливим не

лише для усвідомлення і декларування *власної лугосадівської неоавангардистської ідентичності*, а й винятково як жест. Епатажність творчості і життя авангардистів – це та магістраль, що робила маргіналів (часто само-маргіналізованих) помітними у суспільстві і на публіці. Відтак, вони ставали на якийсь момент центром зосередження уваги, так приверталась увага до власної творчості, по-перше, а, по-друге, декларувалась особність, оригінальність, окремішність і винятковість явища. Такий жест з боку лугосадівців у стосунку до бубабістів робив перших винятковими на літературному плацдармі 1990-х, зважаючи ще й на те, що літературно-культурне життя того часу набувало багатьох стилістичних барв і було дуже активним. І якщо бубабісти привласнили собі карнавал, запатентувавши його як нібито *своє*, то показати свою оригінальність іншим, якими були лугосадівці, можна було лише через такий епатаж і дистанціювання від тих, хто мав монополію на карнавал (а разом і на бурлеск-балаган-буфонаду).

Іншим промовистим акцентом є визнання фактично своєї першості: «хоча ми легесенько постукали *перед тим*». Риторична і стилістична довершеність цього жесту більш ніж показова – вона важлива, необхідна для розуміння явища, яким був Лугосад. Фраза «хоча ми легесенько постукали *перед тим*» сконструйована дуже вміло. Звертає увагу передовсім початок: частка «хоча» семантично передає контрастування і створює не лише ефект особності, відмежування, а й показує певну оцінну градацію. Демонстрація своєї інакшості відбувається через мовне формулювання своєї первинності, відтак несвідомої кращості. І тоді тим, кому протиставляє Лучук «Лугосад», лишається доля наступника, того, хто лише «вторить», слідує за першим, того, хто йде по слідах. Концепція сліду, розроблена французьким теоретиком постмодерну Ж. Дерріда, спрямована на аналіз деструктуризації сучасного постмодерного світу, показуючи, як події минулого (їх умовно можна назвати репліками дискурсу) проявляють себе у сучасному чи майбутньому, як одне визначає інше. Так, повертаючись до розуміння ар'єргардності творчості як використання

наступності і функціонального застосування слідів, можна сказати, що Лучукове висловлювання певним чином програмує сприйняття творчості бубабістів у ключі ар'єргардного мистецтва, яке й пропонують лугосадівці. І прикметно, що так тлумачене, це висловлювання набуває методологічної ваги: воно показує, яким чином відбувається транзитність сучасної культури: через слід створюється нова фаза мистецького розвитку.

3.3. Поетичний «бубабізм»: авангардний дискурс

Літературна група «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада) була заснована 17 квітня 1985 року. Метою діяльності вважали з самого початку навіть самі учасники – опозицію офіційній культурі, літературі, створення нового цікавого літературного руху. Це був своєрідний «ляпас громадському смакові» (майже через століття після славнозвісного футуристичного) – вся рання творчість бубабістів і їх перформанси.

Засновниками групи троє молодих поетів (на той час їм було по 24-25 років): Юрій Андрухович, Віктор Неборак, та Олександр Ірванець. Всі вони представляли різні міста (відповідно – Івано-Франківськ, Львів, Рівне), хоч створили об'єднання формально у Львові, відтак це місто стає осередком їх діяльності і виступів на найближчі роки. Навколо Львова уже був створений певний ореол неформальності, підкріплений екзотикою рухів бітників, гіппі, львівським мистецьким андеграундом, культурою батярів. Та й полікультурність самого міста, його урбаністичний міф, середовище культурного транзиту сприяли витворенню нової естетики, яку органічно сприйняли бубабісти і змогли її вдало висловити.

До цього вони мали окремі публікації у періодиці, й кожен мав власні, але дуже схожі погляди на шляхи подальшого існування української літератури. Період активної діяльності Бу-Ба-Бу (23 концертні вечори) припав на 1987–1991 рр. Апофеозом перформансів Бу-Ба-Бу став фестиваль «Ви-вих-92». Тоді головну фестивальну акцію склали чотири постановки (1-4.10.1992) поезоопери Бу-Ба-Бу «Крайслер Імперіал» (режисер Сергій Проскурня).

У 1996 р. друкований проект «Крайслер Імперіал» («Четвер-б») практично завершив «динамічний період» існування Бу-Ба-Бу.

Як бачимо, група використовувала досвід авангардистів початку ХХ століття, залучаючи до активів творчості використання інтермедіальних засобів комунікації з реципієнтом. Це і візуальність, і музичність. Сьогодні ж, після того, як кожен з бабабістів уже давно зарекомендував себе на європейських і

українських майданчиках, коли їх вечори збирають сотні людей, а книги розпродаються величезними тиражами, яскраво помітно, як ранні виступи ставали плацдармом для сучасної творчої роботи письменників. Ю. Андрухович активно працює з музичними гуртами, створив навіть свою виставу, постановку п'єси «Альберт або найвища форма страти», пісні на його тексти виконують українські і польські гурти. В. Неборак записав проект «Неборок» з канадськими та українськими віртуозами музики, його композиції присутні в ефірі європейських радіостанцій. О. Ірванець здобув чергову популярність свого часу як телеведучий на кількох всеукраїнських каналах. Резюмуючи, цей аспект діяльності Бу-Ба-Бу, можна сказати, що роль поетів у галузі літератури не вичерпалась власне літературною (публікаціями) репрезентацією. Вони активно залучають моделі різноманітної медійної конверсії, роблячи свій творчий продукт різностороннім, придатним для варіацій інтерпретацій та наслідування. І це можна вважати особливістю цього літературного гурту.

У інтернет-ресурсі «Енциклопедія літературних угруповань та об'єднань» можна прочитати таке: «Літугрупування стало втіленням карнавального необароково-го мислення, притаманного метаісторичній карнавальній культурі людства. Соціальним фундаментом метаісторичного карнавалу в Україні став підсвідомий масовий синдром зламу, що супроводжував розпад імперії і викликав дві метапсихічні складові: суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на катаклізм системи. Творчість учасників Бу-Ба-Бу в межах самого літугрупування стала ситуативно-концептуальним мистецьким відгуком на суспільну рефлексію. Бу-Ба-Бу заснувало свою Академію» [16]. Академія Бубабу регулярно влаштовувала конкурси, нагороджуючи найкращих, на їх думку, письменників, відповідно їх віншуючи. Це своєрідний суспільний жест, який можна тлумачити як потяг до легалізації, інституалізації такої «самопальної», фіктивної організації як «Бу-Ба-Бу». Крім того, відомо, що кожен з трьох бубабістів мав свою визначену роль, посаду в химерній ілюзорній організації під назвою «Бу-Ба-Бу»: Юрій Андрухович – патріарх, Віктор Неборак

– прокуратор, Олександр Ірванець – підскарбій. Отже, таким чином, поети намагались довести свою не-підпорядкованість суспільним нормам і смакам, демонструючи вірність власним ієрархіям і приписам.

Власне поетична творчість бубабістів дуже різноманітна, але жанрово вона переважно віршова. Найпопулярніший і улюблений поетичний жанр представників цього угруповання – поезія, вірш.

Розглядаючи поетичну творчість групи «Бу-Ба-Бу» з позицій початку ХХІ ст., можна відзначити в ній такі особливості:

1. *Збагачення тематики й проблематики.* Передовсім, тема міста. Найбільш цілісний характер вона має в Юрія Андруховича. Усі його збірки («Небо і площі», «Середмістя», «Екзотичні птахи і рослини») прагнуть одухотворити повсякденний побут, оживити старий, порослий мохом камінь, прочитати на його гранях життєпис предків. У таких віршах як «Фортечний провулок», «Замок», «Вулиця Єрванська», «Ринок», «Бібліотека» та подібних поет не просто оспівує місто та його елементи, а розкриває їхню сутність, показує їхній зв'язок із людиною. В.Неборак, звертаючись до урбаністичної тематики, дуже часто наповнює її філософськими роздумами про сутність і сенс життя, про місце людини у світі великого індустріального міста, про щастя й зміст людського існування, про примхливість людської долі.

У своїх віршах бубабісти порушують і проблему патріотизму та псевдопатріотизму (О. Ірванець «Любіть!...»), розмірковують над завданням поезії й поета (О. Ірванець «Поезію приймаю як професію», «У тихій хаті...»), торкаються теми злочинності (Ю. Андрухович «Кримінальні сонети», «Мафія», «Павло Мацапура, злочинець»). Прикметно, що збагачення тематики у випадку бубабістів відбулось з допомогою паразитування на відомих сюжетах та їх постмодерному обігрування. Так, вірш О. Ірванця «Любіть» є пастишем-пародією на вірш В. Сосюри «Любіть Україну!». У ранній творчості поетів багато алюзій на І. Котляревського, якого вони вважали за свого попередника в плані гумору, бурлескної творчості. З цього приводу відомий є вислів дослідниці

сучасної літератури і художнього дискурсу ХХ ст.. Віри Агеєвої, що сприймати вірш Сосюри без вірша Ірванця сьогодні уже є моветоном.

Тут теж помітна є концепція сліду Ж. Дерріда, дія постмодерних пастишу, іронії, пародії.

2. *Розширення меж поетичного мовлення* шляхом залучення сучасної лексики, просторіч, вульгаризмів. Наприклад:

[...] Лахмітник Місьо о четвертій ранку

зарізав панну Касю, лесбіянку

(як він гадав, а втім, йому видніш)

(Ю.Андрухович «Ніжність») [1, с.47].

3. *Урізноманітнення строфіки* (від звичайних катренів до строфоїдів та сонетоїдів).

Реформування ритміки за допомогою «апунктуації» (відсутність розділових знаків, що, у свою чергу, залучає читача до співпраці).

3. *Використання прийомів постмодернізму* (стилізація, ремінісценція, медитативність, метафоричність) і *неоавангардизму* (бурлеск, карнавалізм, епатажність) у поєднанні з традиціями народнопісенної творчості та української класики. Особливе помітне місце поети приділяли іронії у всіх її виявах. Сатиричність їх виступів (особливо творчість О. Ірванця) на сьогодні уже є класикою українського іронічного вірша.

Аналіз доробку Ю.Андруховича, В.Неборака та О.Ірванця свідчить, що група внесла значні зміни в сучасну українську поезію і стала гідним прикладом для послідовників. Її поява сприяла демократизації літературного процесу, що проявилось, зокрема, у виникненні пізніше численних літературних угруповань, а також викликала ажіотаж серед літераторів старшого покоління, критиків, літературознавців.

3.4. Сучасне українське поезомалярство

Візуальна (зорова) поезія – це окремий вид мистецтва, який відрізняється від традиційної поезії, побудований на межі словесного, графічного, живописного варіантів зображення тексту.

Зорова поезія, поезомалярство, візуальна поезія – семантичний вид мистецтва, котрий надає текстовому символу (літері, слову, знаку, реченню) візуальне трактування через специфічне його розміщення у зображенні або об'єкті.

Сьогодні в літературознавстві з'являються й інші терміни на позначення «ракотворчості» – «поезомалярство», «поезографія», «поезографіка», «візіопоезія», «зорослов», які відображають саме синтез, поєднання різних видів мистецтва, оскільки у фігурних віршах словесна чи буквена гра набуває живописних графічних форм. Творення паліндромів полягає у відштовхуванні від слова та через симетрію народження несподіваного образу. І хоча симетричність рядка може не вловлюватися на слух, але на читача сам вигляд вірша, його графічна симетрія справляють величезне враження, дають відчуття небуденності прочитаного, підносять його на рівень таїни, магічної сили, закладеної в глибині, у структурі самого слова. Тож творення «раків літеральних», що мають зміст, вимагає від автора неабиякої філологічної ерудиції, справжнього мовного чуття, уміння винаходити «зорові рими» для зорової поезії (термін М. Сарми-Соколовського).

Суть 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 літературні й зорові елементи, на основі чого виникають її різновиди. Термін «зорова поезія» з'являється десь у XIX ст.

Перші зразки зорової поезії відомі з античної літератури (Фест-ський диск, 1700 р. до н. е.; Вавілонський акровірш, акровіршеві псалми). Значний вплив настановлення зорової поезії мали теоретичні принципи Симоніда («малюнок є німа поезія, а поезія – промовистий малюнок»), перефразований Горацієм як «малюнок та сама поезія». Більш традиційною зорова поезія стає від IV ст. до н. е. у творчості таких авторів, як Сіміас Родоський (фігурні вірші у вигляді сокири, яйця, крил), Теокрит (сірінга), Досіад (вівтар), Безантіній (вівтар). Зорові форми в поезії Середньовіччя набирають більш абстрактних ознак, цілком відповідаючи суті християнської релігії, що зверталася до сил невидимих, недосяжних, до Бога (вірш – квадрат, виділений вірш).

Становлення зорової поезії в багатьох європейських літературах припадає на період Відродження. Однак найсприятливішим ґрунтом стало бароко з його особливою увагою до форми, синтезу, універсальності, декоративності, концептизму та ін. Зорова поезія у двох її видах – курйозній та емблематичній – залучалася до латиномовних поетик, що вивчалися у вищих навчальних закладах Європи. Крім релігійних, зорові образи виникали з повсякденного життя (меч, прапор, спис, амфора, гаманець, дерево, зірка, глобус), на тему кохання (серце, троянда, весільний келих), увічнення пам'яті (піраміда, колона), присвяти на якусь подію, прославляння людських чеснот та ін.

Хоч елементи зорової поезії з'явилися вже в літературі Київської Русі (декоративне оформлення літер, фігурний текст, написи на предметах), проте як цілісне явище почала формуватися вона у період бароко [26].

Від другої половини XVI ст. у творчості багатьох авторів (Г. Чуй, С. Беринда, Лазар Баранович, Д. Туптало, А. Кальнофойський, М. Довголевський, Г. Сковорода та ін.). Найбільший внесок зробив І. Величковський, який у збірці «Млеко...» (1691) теоретично обґрунтував функціонування зорової поезії і подав приклади більш як 20 жанрів (фігурний, узгоджений, співвідносний, онограматичний, квадратний, числовий вірш, вірш-лабіринт, ракові вірші та ін.)

Наступний етап у розвитку зорової поезії пов'язаний із модерними напрямками в мистецтві на початку ХХ ст. – футуризмом, дадаїзмом, сюрреалізмом. Їхні представники, часто заперечуючи традиційні засоби версифікації, шукали нові засоби художнього відтворення і надавали значної уваги зоровій поезії (використання різних кольорів, шрифтів, математичних чисел, знаків тощо). Найпомітніший внесок у зорову поезію зробив французький поет польського походження Гійом Аполлінер, написавши книгу «Каліграми» (1918). Каліграми як жанр почав своє існування від творчості Аполлінера і, звичайно, мав ряд послідовників як у французькій, так і у європейській поезії.

В українській літературі цього періоду зорова поезія проявилась у творчості футуристів, лідер яких М. Семенко видав дві збірки «поезомалярств» – «Каблепоема за океан» (1920-1921) і «Моя мозаїка» (1922); А. Чужий зробив спробу використати зорові елементи в прозовому творі («Ведмідь полює за сонцем», 1927-1928).

Новий міжнародний рух зорової поезії, що виник у середині 1950-х років, дістав назву «конкретна поезія». Будучи в основі своїй поєднанням текстової і графічної форм, конкретна поезія продовжила відхід від традиційної поетики до зосередження на мовному матеріалі, просторовому співвідношенні, динаміці статичного тексту. Від 1960-х років вона продовжує традицію у творчості поетів як української діаспори (З. Бережан, Л. Госейко, Я. Балан), так і материкових поетів (М. Мірошніченко, В. Трубай, М. Король, Волхв Слово-вежа, М. Луговик, В. Мельник, А. Мойсієнко, В. Лучук, І. Лучук, Н. Гончар, І. Іов та ін.). З 1998 року видається часопис зорової поезії та поезографічного мистецтва «Зрима рима».

У ХХ столітті на початку сімдесятих років «ракотворчість» відроджує В. Лучук. А вже у 1991 році з'являється об'єднання «Голінних ентузіастів рака літерального» – творчий гурток поетів – паліндромістів «Геракліт», яскравими представниками якого стали М. Мірошніченко, В. Женченко, А. Мойсієнко, І.

Іов, Н. Гончар та інші. Безперечно, саме зараз, у століття інформаційних технологій, синтетичних культур, літературні експерименти з формою внутрішньою та зовнішньою стають знову актуальними. Читач, який майже звик отримувати готову інформацію, змушений замислюватися, напружуватися, аби почути, побачити та синтезувати почуте й побачене в єдиний образ.

Можна узагальнено виділити такі чинники виникнення зорової поезії:

- природна естетична потреба у поєднанні літературних та зорових елементів;
- візантійсько-південнослов'янський вплив і пов'язані з ним традиції орнаментики, використання різних зорових форм при оформленні книг і, можливо, конкретні зразки зорових поезій;
- греко-латинський вплив, який дав основний поштовх становленню зорової поезії, принісши вже досить вироблену поетичну теорію, підкреслену конкретними творами;
- такі стильові особливості бароко, як формальна вишуканість, наочність, декоративність, панегіризм.

Насьогодні вирізняють більше тридцяти жанрових різновидів зорової поезії.

До зорової поезії відносять і абсолютно оригінальний жанр паліндромії, який почав завойовувати популярність в останнє двадцятиріччя ХХ ст.

Паліндромом (інші назви – перевертень, рак літеральний, паліндромон (від грец. *πάλιν* – «назад, знов» та грец. *δρομος* – «біг»)) називають слово, число, набір символів, словосполучення або віршований рядок, що однаково читається в обох напрямках (зліва направо та справа наліво). У сучасній поезії розрізняють вірш-паліндром і вірш-паліндромон. Вірш-паліндром складається з рядків-

паліндромів. Вірш-паліндромон – це єдиний від початку до кінця паліндром. Неоавангардний актив української паліндромії репрезентують такі збірки: «Око» Миколи Мірошніченка, «Віче мечів» Анатолія Мойсієнка, «Паліндромони» Івана Лучука, «Періодична система слів» Івана Іова, «Вітражі жартів» Любові Сердуніч. Цікаво, що І. Лучуку вдалось сконструювати (типова авангардна практика роботи з мовним матеріалом) найдовший вірш-паліндромон «Епос і нині сопе» аж на 3333 знаків. Він міститься у збірці «Паліндромони».

Сам І. Лучук пропонує вести відлік історії сучасного паліндрома від віршарака Володимира Лучука (вміщеного в його збірці віршів для дітей «Чарівний глобус», 1977). З 90-х років ХХ століття можна говорити навіть про кілька шкіл паліндромної творчості в українській літературі, принаймні про Київську та Львівську, пов'язані з існуванням літературних гуртів Геракліт, Пуп, також ЛУГОСАД тощо. При тому до цього оригінального жанру, звісно, звертаються письменники не лише цих локусів. Варто зазначити, що в найповнішій нині антології української паліндромії «У сузір'ї Рака» (2011) [29] представлено більше сорока сучасних авторів.

3.6. Житомирська версія постфутуризму

Сьогодні в українській літературі виділяють так звану житомирську школу. Дискусії навколо цього питання розпочались уже давно і мають свої історико-літературні перипетії та теоретичні підстави. Відомою є конкретно «житомирська прозова школа», або як її іноді називають «київсько-житомирська». Однак таким терміном позначається радше традиціоналістська літературна продукція. Як зазначає О. Юрчук, аналізуючи маніфест Житомирської прозової школи та творчість її репрезентантів, «у межах української дискусії між нативізмом і модернізаційними процесами Житомирська прозова школа більш схильна до першого, аніж до другого» [45, с. 231]. Однак наявність такої характеристики у творчості В. Даниленка, як «контракультурація», дозволяє говорити про неоднозначний характер визначення житомирської школи прози як традиціоналістської. Контракультурація полягає у конструюванні у творах автора амбівалентної ідеології, яка демонструє ставлення до анти-національного, проте позначена меланхолією до минулого. Той же В. Даниленко визначає українську сучасну літературу як таку, що розвивається за горизонтальною моделлю, себто представники різних літературних осередків однаковою мірою формують літературне обличчя України, і не простежується такої чіткої субординаційної структурованості, яка була у радянський час. Відповідно, горизонтальна модель віддзеркалює ситуацію у літературній сфері, яку І.-Б. Терещенко свого часу охарактеризував як «децентрацію і маргіналізацію літературного поля» [41]. В опозиції до Житомирської прозової школи останнім часом почали виділяти і «житомирську школу поезії», хоч окремі письменники (О. Левченко) почали писати уже давно і принципово ставляться до таких розмежувань і дефініцій. Самі житомир'яни теж пропонують виділяти окремо «житомирську школу поезії», однак уже тут, на рівні методологічних розмежувань з'являються неоднозначності, про що свідчить хоча б така характеристика поетичної школи, яку дає В. Шинкарук: «В творчості багатьох наших поетів-земляків проявились

тенденції, які визначили певну ідейно-тематичну та художньо-естетичну спільність їх творів. Ця спільність яскраво проявилась, перш за все, в поєднанні класичних поетичних традицій і новаторського пошуку, життєвої конкретики і глибокого філософського узагальнення, в патріотизмі і романтичній піднесеності» [41, с. 144]. У той же час молоді письменники, творчість яких можна розглядати сукупно, як окремий проект на рівні історії літератури (житомирська школа поезії), тяжіють більше до постмодерного стилю, використовуючи арсенал сучасних технік і по-новому інтерпретуючи традиційні художні мотиви. Прикметно, що у рамках міжнародного фестивалю – Львівський форум видавців – 2014 року відбулись окремі читання поетів житомирської школи. В анонсуванні події було написано зокрема і таке: «Житомирську школу поезії виділяють достатньо рідко і частіше жартома. Але потребує пояснення згуртованість великої кількості поетів навколо цього маленького міста. Попри різні теми і мотиви, різні форми і стилі, поетів житомирського походження об'єднує щось невимовне, але безперечно спільне. Пропонуємо вам читання і дискусію про «житомирську мафію», де власне ви самі і вирішите, чи існує житомирська школа поезії». [41]. До переліку авторів, які презентували свої твори під брендом Житомирської школи поезії, було вписано таких молодих поетів: Ілля Стронговський, Юлія Стахівська, Богдан-Олег Горобчук, Лущиків Євген, Гаджій Оксана, Панасюк Лесик, Володимир Ковальчук, Марія Хіміч, Павло Данілевич, Юлія Кручак. Серед названих поетів більш відомими, такими, що мають власні видані книжки, можна виділити перших трьох, які уже були представлені у такій знаковій для сучасного літературного процесу антології як «Дві тонни: антологія поезії двотисячників» [15].

Характеризувати якісь загальні ознаки творчості поетів Житомирської школи навряд можливо хіба через те, що очевидним стає різноманіття, яке скоріше художньо розділяє, ніж типологізує творчий масив. Єдиною незаперечною складовою, яка може служити основним чинником для виділення окремої Житомирської школи поезії, є географічна. Об'єднаність завдяки

локалізації за походженням дозволяє вишукувати певні спільні риси у творчості.

Не можна не сказати тут про поезію Олега Левченка, який видав декілька збірок, майже всі вони позначені тенденцією експериментаторства. Прикметно, що перші збірки поета були наслідувальними і відзначались імпресіоністичними мотивами, юнацькою поетикою самолюбівання та написані були в техніці модерній, майже все класичним силабо-тонічним віршем. Однак дальші поетичні книжки виявляють зацікавлення до експериментування, поетичного епатажу та реконструкції. Подібний шлях був і в лідера українських футуристів Михайля Семенка. Цікаво, що Левченко ніби дублює цю схему, відтворюючи її в інший час в інакших масштабах. Поет характеризує свою творчість як постфутуристичну, адже сприймання її не залежить від часу і спрямоване на активну читацьку участь, а також інтерпретування, без якого не існує сам художній твір.

Симптоматичною в цьому зв'язку є збірка «Травмована кров: Енігматика 25-го кадру», видана спільно з авторкою Олезею Левків. Насправді ж, це є псевдонім самого поета. Відтак О. Левченко пропонує нам гру в автора і створює своєрідний літературний трюк, поширений у творчості футуристів усіх часів – літературну містифікацію. Містифікація є жанром карнавальної культури, де мімікрування, видавання одного за інше, симуляція і сміх стають домінантними рисами.

Структура книжки має математичну узгодженість: складається із 25-ти розділів, кожен з яких має 25 рядків-речень, що йдуть один за одним лише справа у книжці, по ліву сторону – розмішені цитати сучасних авторів, зокрема і Юрка Гудзя – натхненника багатьох житомирських поетів; три-, чотири строки у вигляді прямокутних зірок вписаних у малюнок фотострічки, що за формою віддалено нагадують хоку; додані короткі філософські міркування, або ж діалоги у вигляді «Збочень» та «Висновків». Книжка сприймається цілісною із усіма її вибриками; конкретизація присутня лише на рівні умовності, або ж на рівні

гумору, сарказму. Варто звернути увагу на те, що у збірці Михайля Семенка «Кверофутуризм» рахунок теж йде на 25: стільки поезій містить футуристична композиція під назвою «Кверофутуризм».

Цікаво, що кожне речення в 25 розділах на початку свого написання має позначку - jpg, яка позначає доволі знайомий користувачам комп'ютерного дизайну формат зображення, але у випадку «Травмованої крові» належить до тексту. Такий прийом провокує читача: сприймати окреслений ряд речень, як відеоряд швидкозмінних образів, що переважно мало чим сюжетно зібрані за змістом, але цілісні у іншому: в еквілібристиці настрою, пошуку однієї емоції, різнопланового фотографування події, у словесному жонгливанні тощо. Це також засвідчує авангардне прагнення до долання меж тексту, або трансгресії. Трансгресія у постмодерному літературному творі може проявлятися на різних рівнях, один з них – інтермедіальний. Йдеться про те, як текст перестає бути власне текстом, інтегруючись з іншими модусами художньої уяви – з картинкою, наприклад [13, с. 299].

Окрім О. Левченка, постфутуристичні мотиви можна знайти у творчості І. Стронговського та Богдана-Олега Горобчука. Останній так пояснює постфутуристичність групи «Неабищо», яка була заснована наприкінці 1990-х з ініціативи Олега Левченка: «Батьки постфутуризму, слід зазначити – це є двоє людей: Олег Левченко та Ромцьо Здорик. Вони були першими креативними людьми в гільдії. Задумувався постфутуризм як наша відповідь, по-перше, жлобсько-шароварській культурі, по-друге – залишкам соцреалізму з його змалюванням дійсності як чогось ідеального. Ми мали бити всіх такою чорнухою з одного боку, з іншого боку поєднанням футуризму з іронією, сарказмом, стьобом. А головним чинником було урбаністичне змалювання дійсності як чогось такого страшного і темного. Вийшла така збірка, як “Останній зошит постфутуризму”. Отам і було написано, що таке постфутуризм. Хтось бачив у ньому символ міста та його духу. Хтось бачив це як останню крапку в літературі, яка мала прийти на зміну постмодернізму, який, себе уже віджив» [10]. Серед

основних характеристик творчості постфутуристів Горобчук називає такі: гра, епатажність, боротьба проти старої культури, позадискурсивність. Гра стає наріжним каменем експериментів з твором і його презентацією. Це також гра з формою, гра з тематикою тексту, образністю, «гра в авторитети, гра в семенків і маяковських, з якими ми мали спільного не більше аніж з бубабістами [10].

Епатажність полягала у демонстративному існуванні у місті, де творилась окрема атмосфера літературної сім'ї. Класичність епатажу з практики футуристів доповнювалась сміливими виходами в імпровізацію та спонтанність під час виступів. Часто, за словами Горобчука, перформанси перетворювались на дуже карколомні і неприємні ситуації, що демонструвало неготовність публіки до такої літератури.

Під позадискурсивністю можна розуміти наявність впевненого декларування себе поза межами інших дискурсів як ресентимент звільнення від традицій та ігнорування будь-яких впливів. Хоча це радше можна назвати інтенційною позадискурсивністю.

У рамках неоавангардного дискурсу української літератури можна охарактеризувати творчість поетів житомирської школи як постфутуристичну.

ВИСНОВКИ

У роботі проаналізовано неоавангардні тенденції у сучасній українській літературі у зв'язку з їх етіологічними аналогами початку ХХ століття.

Рух авангардизму, який охопив усю Європу, а згодом і Америку був дуже своєрідним і визначався наявністю великої кількості різноманітних мистецьких формувань. Стильова парадигма авангардизму носить характер поліваріантності, модифікаційності. Сам авангард характеризується високим ступенем декларативності, що й демонструють практики маніфестування. Маніфести авангардистів стають не лише теоретичними засадами, що обґрунтовують природу творчості, вони є повноцінними художніми текстами. Відтак авангард стирає різницю між художнім твором і не-художнім. Саме маніфестографія як рупор авангардистів сприяла поширенню їх популярності серед культурних шарів населення, але й торувала шлях собі через залучення більшої публіки. Це відбувалось зокрема й тому що авангардисти у своїх перформенсах і творах спекулювали на різноманітних явищах, залучаючи психологічність, деструктуючи звичні парадигми сприйняття літератури. Тексти авангардистів позначені ідеєю реконструювати текст, що бере початок у формалістичному бажанні реорганізувати основи творчості.

Футуристи стають тими, хто веде перед і популяризує авангардний спосіб мислення. А сюрреалісти займають перше місце за популярністю протягом більш ніж півстоліття.

В українській літературі футуризм мав свої національні особливості і користувався увагою сучасників і дослідників цього явища. Естетична платформа українського футуризму, звана «панфутуризмом», під час її розгляду виявляє стилістичні і та ідеологічні особливості цього напрямку в українських координатах. Панфутуризм був чіткою концепцією з власним методологічним категоріальним апаратом, органом друку (журнал «Нова генерація») і прихильниками. Варто сказати, що напрям мав своїх зацікавлених шанувальників і задовго після сталінських репресій, які поховали надію на

дальший розвиток українського авангардного проекту. Однак про футуризм в Україні повною мірою заговорили лише наприкінці ХХ століття.

Оригінальним виявом може похвалитись і сюрреалізм українського варіанту. Проте його головною характеристикою можна вважати те, що чільні його представники (І. Костецький, Нью-Йоркська група) проживали поза межами України, тому можна назвати його умовно «сюрреалізм в екзилі». Хоча елементи сюрреалізму присутні і у В. Стуса, і представників Київської школи поезії, говорити про повноформатний вияв сюрреалізму тут не доводиться.

Як стало зрозуміло, постмодерне явище, умовно назване неоавангардизмом у кінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття має свої перегуки з літературним авангардом першої половини ХХ століття, проте й демонструє ряд оригінальних ознак.

Бубабізм як тотально карнавальна культура чи «ЛуГосад» з їх концепцією ар'єргардного мистецтва постають виразними дискурсами на карті сучасної літератури. Зрештою, на їх творчості позначена рефлексія до культурного перевороту, ігнорація традиційних стилів, пародіювання та конструювання постмодерної мовної картини.

Докладніший аналіз виявляє явища звані літературними школами. У їх виділенні першочерговим чинником є локалізація письменників за походженням. Виділяючи, зокрема, Житомирську прозову і поетичну школи, говорять про традиційність або нативізм першої (В. Шевчук, В. Даниленко) і експериментаторські риси у творчості поетів (О. Левченко, Б.-О. Горобчук). Власне житомирська школа поезії здобулась на визначення її як постфутуристичної. Такий стилістичний (спочатку епітет, а потім – термін) напрям характеризується тим, що поет-постфутурист користаючи з досягнень футуристів, бере за основу власну мовну і матеріальну реальність та реконструює її згідно з власним баченням. Візія перетворюється на творче кредо, характеризуючи спосіб себе-представлення і виявляючи епатажний характер творчого руху.

В українській літературі ХХ століття присутніми були тенденції, які властиві європейській літературі, зокрема авангардні явища футуризму, сюрреалізму. Звичайно, що з перспективи сьогодення, варто говорити про національні варіанти футуризму чи сюрреалізму, так само як і про постмодерний феномен неоавангардизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. Бу-Ба-Бу: Т.в.о./.../ри / Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак. – Львів., 1995. – 225 с.
2. Антологія франц. Сюрреалізму. 20-і роки. М., 1994. С. 333.
3. Архів революційної культури України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrevcult.livejournal.com/157963.html>.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Анна Біла // К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
5. Біла А. Футуризм / Анна Біла // К. : Темпора, 2010. – 248 с.
6. Біла А. Сюрреалізм / Анна Біла // К.: Темпора, 2010. – 208 с.
7. Біографії, життєписи, творчість: Михайль Семенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/biografii/part1/025.htm>.
8. Бретон А. Манифест сюрреалізму / Андре Бретон // Називать вещи своими именами. Програмные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986, С. 48-49.
9. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма / Ален Вирмо, Одетт Вирмо // СПб. : Академический проект., 1996. – 288 с.
10. Горобчук Б.-О. Про Житомирський постфутуризм / про “Неаби64о”. [Електронний ресурс] / Горобчук Богдан-Олег. – Режим доступу: <http://neabyshcho.blogspot.com/2009/08/2000-n64.html>.
11. Грабович Г. Недооцінений Костецький / Григорій Грабович // Критика. – 2000. – Ч. 1-2 (27-28), С. 28-29.
12. Гриценко А. Авангард як традиція / Анатолій Гриценко // Прапор (Харків), № 7. – 1989. – С. 157-166.
13. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова // К. : Критика, 2013.

14. Давидова-Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / Анна Давидова-Біла // Автореферат ...доктора наук. – Київ, 2005.
15. Дві тонни: Антологія поезії двотисячників / Упоряд. Горобчук Б.-О., Романенко О. - К. : Вид-во Романенка «Маузер». — 2007.
16. Енциклопедія літературних угруповань та об'єднань [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrlib.com.ua/encycl/sovr_g/printout.php?number=6
17. Жадан С. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка / Сергій Жадан // автореферат [...] кандидата філологічних наук. – Х., 2000.
18. Іван Лучук: ЛуГоСад – це маргінальне явище [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.varianty.net/18457-ivan-luchuk-luhosad-tse-marhinalne-yavyshche>.
19. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Олег Ільницький // Переклад з англійської Р. Тхорук. – Львів.: Літопис, 2003. – 367с.
20. Костецький І. Зіновій Бережан / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С.111-163.
21. Літературознавчий словник-довідник / За ред.Л64 Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.:ВЦ «Академія», 2007. — 752 с. (Notabene).
22. Лучук І. В. Мистецтво паліндромії: від бароко до ар'єргарду / Іван Лучук // Лучук І. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики / Сектор поезієзнавства Ін-ту І. Франка НАНУ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – Львів; Київ, 2012. – С. 264-298.
23. Лучук І. В. Мистецтво української паліндромії / Іван Лучук // У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упоряд. М. Мірошніченка, І. Лучука. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 5-28.
24. Лучук І. В. Паліндромія в мистецтві поетичному Миколи Мірошніченка / Іван Лучук // Бахмутський шлях. – 2010. – № 1/2 (56/57). – С. 165—170.

25. Лучук Т. Літературний ар'єргард: Поетична концепція ЛУГОСАДу / Тарас Лучук // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 15-17.
26. Мертвопетлюйко П. Мистецтво переходової доби // Семенко М. Вибрані твори. — К. : Смолоскип, 2009, С. 270-273.
27. Миненко Ю. В. «Зри сія знаменіє княжате славного». Геральдична поезія в українському бароко / Юрій Миненко // Острог : В-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. – 160 с.
28. Михайль Семенко. Кверо-футуризм / Михайль Семенко. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 265-268.
29. Михайль Семенко. Пан футуризм. Мистецтво переходової доби / Михайль Семенко. Вибрані твори. – К : Смолоскип, 2009, С. 273-277.
30. Мойсієнко А. К. Раковий вірш як органічна з'ява, а не штучне конструювання / Анатолій Мойсієнко // Мойсієнко А. К. Традиції модерну і модерн традицій. – Ужгород: ВАТ «Патент», 2001. – С. 11-18.
31. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.. : Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с.
32. Моренець В. Сучасна українська лірика : модель жанру / Володимир Моренець // Сучасність. –1996.–№ 6. – С. 90-100.
33. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час, 1997. – Число 11-12. – С. 44-48.
34. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 444 с.
35. Панфутуризм. Вікіпедія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BD%D1%84%D1%83%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>.
36. Семенко Михайль : Біографія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=128&type=biogr>.

37. Семенко Михайль Васильович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Семенко_Михайль_Васильович.
38. Семенко М. Всеукраїнське пузо / Михайль Семенко // Кур'єр Кривбасу, 1994. – Число 71-72. – С.46-47.
39. Синий всадник / Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. – М.: Изобраз. искусство, 1996. – 192 с.
40. Тарнавський Ю. Квіти хворому: Статті, критика, розмови / Юрій Тарнавський. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012 С. 198.
41. Терещенко І. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ігор Терещенко; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. – 20 с.
42. У Львові обговорять житомирську школу поезії. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://i-pro.kiev.ua/content/u-lvovi-obgovoryat-zhitomirsku-shkolu-poezii>.
43. Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреалізм / Жаклин Шеньє-Жандрон. – М. : НЛЮ, 2002. – 411с.
44. Шинкарук В. Ф. Аз-Буки. Літературно-мистецькі студії / Володимир Шинкарук. – Житомир : Полісся, 2015. – 278 с.
45. Юрчук О. Житомирська прозова школа: нативізм (В. Шевчук) і контр акультурація (В. Даниленко) [Електронний ресурс] / Олена Юрчук // Волинь – Житомирщина. – 2010. – № 20. – С. 218-231. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vg_2010_20_28.pdf.
46. Якимчук Л. Михайль Семенко: від футуризму до тероризму [Електронний ресурс] / Любов Якимчук. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/12/27/myhajl-semenko-vid-futuryzmu-do-teroryzmu/>.
47. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.
48. Breton A. Manifestes du Surréalisme / Andre Breton // Ed. J. J. Pauvert. Paris, 1962. P. 40.

49. Calinescu M. *Five Faces of Modernity* / Matei Calinescu. – Durham : Duke university Press. 1995.
50. Себро Анатол`. *Futuryzm V ukrajins'kij poeziji* / Семенко М. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2009, С. 277-285.