

Рябчук С. М.

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: МІЖ ДЕСТРУКЦІЄЮ ТА «САМОЗВАНСТВОМ»*

У статті описується явище літературного авангарду початку ХХ ст. та його українські втілення. Авторка висвітлює такі загальні риси авангардної літератури, спільні для різних європейських авангардних течій, зокрема й українських, як деструктивність, заполітизованість, мистецька деіндивідуалізація, (псевдо)елітарність, агресія, а головне — іронія авангарду.

Саме поняття авангарду запозичене з військового словника французької мови («avant-garde» - дослівно: «перед сторожею» - частина військ, яка виступає попереду головних сил) і, за спостереженням румунського дослідника Матея Калінеску, було привнесене у словник культури французьким юристом та істориком-гуманістом Етьєном Паск'є (1529-1615) у праці «Дослідження Франції», де автор стверджує, що такі поети, як Сев, Без і Пельтьє ідуть в авангарді інших поетів-сучасників [1, 98]. Уже з цієї першої згадки видно, що поняття «авангард» свідчить про певне протиставлення між поетами-сучасниками: для Паск'є важливо наголосити, що одні у цій дискусії є попереду інших. Термін «авангард» у культурі й надалі буде вживатися там, де існує боротьба, протиставлення одних другим - саме поняття включає в себе дві протилежні конотації: з одного боку, це першість, сміливість, новизна, а з другого - войовничість, протиставлення, агресія.

Саме тому досить природним є використання цього терміна у політиці — на початку ХХ ст. поняття авангарду швидко взяла на озброєння комуністична партія. У Статуті КПРС зустрічаємо таке означення: «Комуністична партія Радянського Союзу є бойовим випробуваним авангардом радянського народу». Слід звернути увагу, що в цій цитаті мілітаристське значення має не тільки саме слово «авангард», а й його епітети, які додають військового присмаку - «бойовий», «випробуваний». Водночас означення партії як «авангарду радянського народу» свідчить про те, що самому народові (зокрема його культурі) апіорі визначене місце позаду, поза авангардом-партією.

Не дивно, що самовільне називання «авангардом» літературних проявів певною мірою створювало конкуренцію політичному гаслу комуністичної партії (у цьому контексті ліквідація авторів-авангардистів та їхніх творів у 1930-х

* Самозванство авангарду тут вживається у значенні самовільно прибраної на себе ролі, само-означення, яке не до кінця відповідає дійсності.

роках є цілком послідовною). Ще у 1905 році Ленін застерігав-закликав: «Літературна справа мусить стати *частиною* загальнопролетарської справи, «коліщатком і гвинтиком» одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму, запущеного в рух усім свідомим авангардом робочого класу» [2, 101]. Отже, роль літератури було зведено до статусу «коліщатка і гвинтика», а тому очевидно, що література не могла мати жодних претензій на незалежне перебирання на себе ролі авангарду. Прикметно, що слово «частина» в оригіналі виділено курсивом, тобто роль літератури лише функціональна - її індивідуальні прояви повинні нівелюватися на тлі «великого соціал-демократичного механізму». Питання функціональності літератури відповідає також переконанням українських авангардистів - проте у них ця теза використовується глибше і здебільшого має на меті дискредитувати «велике» мистецтво, для якого визначальними є поняття натхнення, інтуїції, традиції.

Донині триває дискусія про співвідношення між літературним авангардом та модернізмом на початку ХХ ст. Частина літературознавців не розрізняє цих понять, вважаючи авангард лише радикальним проявом епохи модернізму й протиставляючи його романтизму чи реалізму. Чимало літературознавців імпліцитно, а часом й експліцитно вживають терміни «модернізм» і «авангард» як синоніми. Натомість їхні опоненти здебільшого сприймають авангард як найекстремальнішу форму мистецького негативізму, першим запереченням якого є саме мистецтво. Водночас модернізм у жодному зі своїх проявів не вдався до такої істеричної та повсюдної негації, як авангард: «Важко уявити таких авторів, як Пруст, Джойс, Кафка, Томас Манн, Еліот чи Езра Паунд представниками авангарду. Ці письменники й справді мають дуже мало, якщо взагалі щось спільного з такими типово авангардними рухами, як футуризм, дадаїзм чи сюрреалізм» [3, 140]. Румунський дослідник Матей Калінеску пропонує вважати авангард серед іншого навмисною та свідомою пародією на модерність як таку.

Статус пародії значно більш неоднозначний, ніж може здаватися. На поверхні пародія повинна піддавати критиці, переважно за допомогою перебільшення, певні приховані дефекти і суперечності оригіналу, яким вона надихалася. Проте на глибшому рівні пародист може таємно захоплюватися твором, що його сам висміює. Певна кількість симпатії навіть необхідна з боку потенційного пародиста, адже хто пародіюватиме те, що вважає цілковито незначним та безвартісним? Мало того, успішна пародія разом із критикою оригіналу має забезпечити певний рівень подібності до форми й духу своєї моделі. ... Якщо вважати авангард пародією модерності, то він виявляє усі ці неоднозначності, і хоча авангард часто різкий і грубий (як і більшість пародій),

часом він настільки нагадує оригінал, що їх нерідко можна сплутати [4, 141].

Опоненти цієї теорії стверджуватимуть, що будь-який літературний чи мистецький стиль має свій авангард - адже у всі епохи є митці, що випереджають свій час, і саме вони нерідко є рушіями чи засновниками нових рухів та течій, саме від них відштовхуються наступники та їх копіюють епігони. Проте авангард початку ХХ ст. є не просто попереду свого часу, це «не провісник того чи того стилю, а стиль сам по собі, точніше, антистиль» [5, 118]. Для авангарду природними є терміни опозиції, протистояння, розриву - він іде не попереду свого часу, а, радше, *всупереч* йому. Авангардист завжди протистоїть існуючому ладу. І хоча кожна епоха має своїх опонентів та негаторів, авангардистами їх назвали лише наприкінці ХІХ ст. Натомість статус рушійної сили в естетиці, здатність замінювати одну художню практику іншою є ознакою модерності. Адже модерність, за визначенням Теодора Адорно, є постійним оновленням дисонансу і не може бути явищем конкретного часового відрізка. Тут наявний елемент незавершеності - кожне наступне покоління вже самим фактом своєї наступності є більш модерним, ніж попереднє. Саме тому філософ Юрген Габермас свою статтю про модерн називає «Модерн - незавершений проект». У статті він зазначає: «Якщо просто модне, перейшовши в минуле, стає старомодним, то модерне зберігає прихований зв'язок, співвіднесеність з класичним» [6, 41]. Крім спонтанного оновлення «антитрадиціоналізм модернізму часто має присмак традиції» [7, 140]. Саме тут полягає принципова різниця між авангардом і модернізмом - на відміну від останнього, авангард у своєму негативному радикалізмі та систематичному антиестетизмі є явищем *завершеним* - смерть авангарду настає тоді, коли його визнають і легалізують у тій системі координат, проти якої він бореться. Якщо модернізм заперечує авторитет минулої епохи, але визнає її паралельне існування в часі, то авангард лише пародіює цю діяльність і прагне цілковитої деструкції традиційності як такої: «антимистецтво заради спасіння антимистецтва» - дадаїстська формула Тристана Тцара. Тобто явище авангарду кінця ХІХ - початку ХХ ст. є оригінальним і неповторним у тому сенсі, що взяло на озброєння риси модерності, але у своїй деструктивності заперечувало й саме прагнення мистецького відтворення світу, що його здійснювали великі модерністи.

У розмові про авангард в українській літературі треба, насамперед, згадати про його наймасштабніше явище - український футуризм, що його упродовж 16 років затято пропагував невтомний поет і теоретик Михайль Семенко. Футуризм, попри нечисленну підтримку, постійно заявляв про своє існування в літературному про-

цесі і, на відміну від інших авангардних рухів, залишив по собі величезну кількість художніх і теоретичних творів. Більш другорядним явищем в українській літературі був конструктивізм Валер'яна Поліщука, який постав у середині 1920-х років, а його оплотом став журнал із загальною назвою «Авангард», що зумів проіснувати два роки. Утім, виразні риси авангарду зустрічаємо і в авторів, які ніколи себе не вважали прибічниками жодних авангардистських течій і нерідко називалися опонентами авангарду, - як зазначає Олег Льницький: «Творчість письменників Юрія Смолича, Майка Йогансена та Юрія Яновського неможливо розглядати без уваги до ідей «лівої» прози. Вірші навіть такого поета, як Тичина («Чернігів»), не можна оцінити в повноті, не згадавши футуризму» [8, 379].

Першим проявом авангарду в українській літературі прийнято вважати збірку «Держання» футуриста Михайля Семенка, видану разом з передмовою-маніфестом у 1914 році. Основною тезою маніфесту є заперечення культового мистецтва: «Де є культ, там немає мистецтва», - пише Семенко, наповнюючи свою збірку віршами, що є формальним та змістовим викликом усій тогочасній українській поезії.

Прикметно, що у своїх теоретичних статтях та маніфестах аж до середини 1920-х років Семенко не використовує такого поняття, як «авангард», натомість його категорія панфутуризму (1922) звучить до певної міри синонімічно: «Панфутуризм - теоретичний стовбур цілого деструктивного процесу з його початку й до кінця, кожний окремих «ізм» у минулому й майбутньому є лише «приватна проблема» панфутуризму» [9, 20]. І трохи далі там же: «Panfuturism is at once Futurism, Cubism, Expressionism and Dadaism, it is, however, no synthesis of these useful things» [10, 30]. Як пише Олег Льницький, «панфутуризм наблизився до «пан-авангардизму», який можна б назвати спробою охопити всі революційні рухи» [11, 224]. І хоча поняття «панфутуризм» і «авангард» не можна вважати цілковито тотожними, тенденція футуристів обійняти весь спектр авангарду, вважаючи сам футуризм лише першим деструктивним етапом в русі до панфутуристичного мистецтва, свідчить про великі прагнення й великі амбіції українських футуристів на чолі з Семенком, а водночас освіченість і відкритість до європейських авангардних течій та месіанське бажання разом з іншими долучитися до «цілковитої й неминучої» ліквідації старого мистецтва.

Соломія Павличко зазначає, що, «дебютуючи, український авангард прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогодення. Головним об'єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша, а також не меншою мірою й вірша «модернізму» в дусі Вороного - Оле-

ся - Чупринки — Філянського з його сумішшю патріотизму й естетизму» [12, 188]. Дослідниця стверджує, що такі інтенції зазнали невдачі, оскільки технократична сучасність, оспівувана Семенком, виявилася поверховою, його творчість звелася до ретельного наслідування букви власних же теорій, а політичний радикалізм врешті затьмарив естетичні наміри. Проте такий погляд, попри часткову справедливість, видається занадто критичним. Семенко був провідником й успішним організатором цілого футуристичного руху і декларував сучасний стан літератури як такий, що повинен прагнути цілковитої деструкції попередньої традиції: «Розбити фактури всіх мистецтв - це завдання деструкції. Звести нові комбінації елементів загальної фактури — це завдання конструкції. Ми живемо на межі цих двох етапів, це є переходова доба. Вона характеризується тим, що момент деструкції не закінчений... Завдання майстрів - докінчити деструкцію, оскільки без неї практично нездійсненна синтеза» [13, 22]. Отже, деструктивність у позиції Семенка певний час превалювала, хоча прагнення конструктивності є дуже цікавим і заслуговує подальшого ширшого розгляду. Тут варто звернути увагу на тезу Матея Калінеску, що «авангардист аніскільки не зацікавлений у новизні як такий, у новизні взагалі - він фактично пробує віднайти або створити нові форми, аспекти або можливості кризи... Як культура кризи, авангард свідомо загрожує «природній» занепад традиційних форм, докладає всіх зусиль, щоб інтенсифікувати та драматизувати всі наявні симптоми занепаду та виснаження» [14, 124]. У цьому, зокрема, відмінність авангардистів від модерністів, а мова перших - нерідко агресивна, навіть якщо йдеться про необхідність «конструкції» і «синтези».

Культура кризи, закладена в самій суті авангарду, живиться енергією чільних його представників. Головні провідирі авангардистських груп — бунтарі за своєю природою, які мусять створювати й декларувати стан кризи; водночас ці люди - професійні «рекламні агенти», які докладають чималих зусиль для популяризації руху. Такими були Марінетті, Бретон, Маяковський, Тцара чи Семенко. «Мені здається, - згадує Олекса Полторацький про заснування українського футуристичного журналу «Нова Генерація» у 1927 році, - якби появу «Нової Генерації» зустріли похвалами, Семенко помер би від несподіванки в страшних муках: не міг жити поза атмосферою боротьби, сутичок, боїв» [15, 196]. Недарма англійські дослідники М. Бредбері і Дж. Макферлейн зазначають, що такі авангардисти, як Марінетті чи Бретон — не стільки письменники, скільки події, невіддільні від руху, який вони створили [16, 193].

Ці лідери були здатні і прагнули згуртувати довкола собі подібних, що сприяло би створенню

кількісно та якісно гострішого стану кризи. Звідси об'єднання авангардистів у руху, спільне створення маніфестів, видання журналів та альманахів — ідеться про єднання заради безперервної, закладеної в етимологію назви «авангард» боротьби, війни з традицією. Це прагнення перекується з політичним правилом об'єднання у партії - саме так можна здобути більше влади. Не дивно, що ані футурист Семенко, ні український конструктивіст Валер'ян Поліщук не працюють на самоті (на відміну від, скажімо, Євгена Плужника чи Володимира Свідзінського), а намагаються за всяку ціну залучити якомога більше прибічників. У 1927 році Семенко пише нарис «Зустріч на перехресній станції», де описує свою розмову з футуристами Гео Шкурупієм та Миколою Бажаном. Персонаж, в якому прозора проступає сам Семенко, наприкінці каже двом іншим так:

«Невідомо, що дасть нам ця зустріч. Можливо, що нас буде більше. Але зараз треба яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які постають у наших жвавих, живих і безконкурентних головах. ... Пошукаємо хлопців, що з нами підуть, дехто сам пристане. Сил наших досить, щоб розпочати рух. Треба вивести культуру з того бездарного самозадоволення, в яке вона зараз попала. ... Треба знову йти до «ізмів», а не до рідної хати, де мир і тишина» [17, 50-51].

На момент написання цих рядків від першого об'єднання Семенка у групу «Кверо» з Василем Семенком та Павлом Ковжуном вже минуло 13 років, упродовж яких Семенко не припиняє шукати послідовників. Подібним чином (кількома роками раніше) поведив себе Марінетті - як пише Джуді Роусон: «Марінетті був митцем; але що головне і важливіше для футуризму — він був великим патроном і організатором митців, що мав талант у рекламуванні і схильність до постійних подорожей, спрямованих лише на те, щоб популяризувати рух» [18, 245]. Згадаймо також спогади Буніна про витівки Маяковського — важливим доповненням у цих витівках була «група підтримки», група сподвижників поета:

«Тут устав для офіційного тосту Мілюков, наш тодішній міністр закордонних справ, і Маяковський кинувся до нього, на середину столу. А там скочив на стілець і так нахабно щось заволав, що Мілюков знітився. ... Але тут встав французький посол. Очевидно, він був цілком певен, що вже перед ним російський хуліган відступить. Якби ж то! Маяковський вмить заглушив його ще гучнішим криком. Але мало того, зараз же почалось дикою і безглуздою несамовитістю і в залі: подвигники Маяковського теж закричали і почали бити чоботами об підлогу, кулаками по столі, гиготіти, вити, пищати, рохкати» [19, 54].

Тут, отже, можемо говорити про певну мис-

тецьку деіндивідуалізацію — для авангарду важливішим є не «я», а «ми» - «ми», яке творить історію. Саме тому авангард - це не так окремі особи, як низка груп та об'єднань, які щось декларували, чомусь протистояли, за щось боролися. Авангард виявляє небачену досі самосвідомість - ми можемо відзначити у творах певного письменника такі чи такі риси авангардизму, але авангардистами насамперед буде називати тих, хто *себе сам* такими вважав, незалежно від їхнього творчого доробку, і відповідно - хто відносив себе до тієї чи тієї групи. Тому йдеться не так про індивідуальне самовираження, як про певну приналежність, спробу асоціювати чи прилаштувати свої переконання до об'єднання однодумців. Можемо говорити також про факт «самозванства» - авангардист сам себе таким називає і старается відповідати цьому образу. Саме тому для авангарду важливі ціннісні категорії відповідності й невідповідності з головною узгодженою лінією групи. Відхилення, нелояльність, напівтони тут неможливі: з утвореної у 1924 році панфутуристичної Асоціації комункультівців вже того ж року виключено двох членів зі звинуваченнями в «інтриганстві, бездіяльності, опортунізмі та двозначній політиці відносно АсКК». Відданість групі - на першому місці.

У цьому контексті варто звернути увагу на питання елітарності авангарду - це поняття закладено в саму метафору терміна - представники авангарду самовільно взяли на себе всі привілеї та відповідальність лідерів. Подібно до пролетарських письменників (яких, до речі, угорський дослідник Ендре Божтар відносить також до літературного авангарду і частково має рацію), авангардисти усвідомлюють та декларують свою елітарність. У першому випуску журналу футуристів «Нова Генерація» було заявлено: «...для своїх читачів ми мусимо бути *організаторами* нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси» [20, 43]. Тож перед авангардистами стоїть амбітне двоступеневе завдання: 1) залучити якомога більшу кількість прихильників, розширити власне «ми» не лише в межах України, а й на міжнародному рівні, та 2) сформувати «нову расу», за умови досягнення чого творчість авангардистів (а отже — їхня елітарність) перестане бути потрібною - ціль, суголосна марксистській ідеї пролетарської рівності й братерства. Така кінцева мета, отже, передбачає втрату елітарного характеру авангардистів, їхня програма-максимум антиелітарна за своєю суттю, вона, як уже зазначено вище, передбачає завершеність - результат, у якому еліті немає місця. Якщо подивитись на це питання з іншого боку, перед нами знову деструктивний характер авангарду - реалізація утопічної програми передбачає знищення будь-яких еліт, включно з власною. Тобто, елітарність авангарду вважається за

тимчасову, суто функціональну. Адже поняття обраності митця, що її сповідували романтики, авангардисти беруть на кпини: «Високе покликання поета, муки творчості - що це таке? Це те, що зараз, в наші дні, загубило всякий сенс» [21, 13]. Амбівалентну ситуацію елітарності-анти-елітарності авангардистів ілюструє історія роботи українських футуристів з масами, яку ретельно простежує Олег Ільницький у своїй праці «Український футуризм. 1914-1930 рр.». Популяризація авангардних ідей серед мас є програмним прагненням футуристів, об'єднаних довкола Михайля Семенка в організаціях, які досить часто міняли назви та склад членів. Найактивнішою праця футуристів у масах була у період Асоціації комуністичної культури (АсКК), заснованої 1924 року. З одного боку, АсКК задекларувала свій елітарний статус, беззастережно назвавши себе «Держпланом на лінії культурного виробництва» з амбіцією вийти на загальносоюзний, а то й навіть міжнародний рівень. З другого боку, для досягнення цього рівня комункультівці подалися «в маси»: «Футуристи зрозуміли: якщо вони хочуть змінити буржуазні традиції та звичаї на комуністичні, то їм потрібно поширити свою діяльність поза вузькі рамки мистецтва» [22, 112]. Було засновано філії в інших українських містах, частими стали публічні лекції, працювали літературні майстерні і навіть було започатковано співпрацю з одвічним антагоністом - Спілкою селянських письменників «Плуг» на чолі з С. Пилипенком. Однак ця спроба досить швидко (вже наприкінці того ж 1924 року) завершилася невдачею - громадська діяльність й орієнтація на масовізм була чужою для футуристів. Член АсКК М. Яловий обережно підсумував: «...процес створення масової комункультівської організації в своєму розвитку переживає глибоку кризу» [23, 142]. Однак першими про це заявили деякі члени АсКК, які виступали за продовження праці «в масах» і тому демонстративно покинули організацію. Офіційно АсКК влився в «Гарт» - Спілку пролетарських письменників, яка мала широко розвинену мережу філій, що дало змогу футуристам зробити вигляд, що не відмовляються від орієнтації на роботу з масами. Однак письменники, що становили ядро АсКК, вже через рік увійшли до складу новозаснованої ВАПЛІТЕ (Вільної академії пролетарської літератури), яка сповідувала радше антиавангардистські погляди і яку опоненти звинувачували якраз в елітаризмі. Водночас сам Михайль Семенко на два роки показово зник з поля літературної діяльності. Тобто спроби реалізувати задекларовану програму футуризму орієнтацію на антиелітарність не виправдали себе. І хоча незабаром футуристи знову об'єднуються під проводом Семенка і видаватимуть під його редакцією журнал «Нова Генерація», який дедалі частіше використовує

політичні заклики, продовжуючи заявляти про «боротьбу і будівництво міжнародного пролетаріату», елітарний характер цього руху доволі очевидний, і огляд публікацій журналу (статті і твори не лише футуристів, а й відомих українських та іноземних письменників і художників) може бути цьому однозначним потвердженням. Тут знову можемо нагадати про «самозванство» українського футуризму - самовільно перебрану на себе роль, само-означення, яке не до кінця відповідає дійсності. Проте немає сумніву, що ота певна штучність гасел футуризму свідчить про деструктивну діяльність, яку, свідомо чи ні, несе в собі будь-яка авангардна течія як антистиль. Незалежно від причини таких вчинків - політичної кон'юнктури чи широго переконання в єдино правильній лівій політиці свого угруповання - свідоме називання речей *не* своїми іменами свідчить про політику деструкції, від якої українські футуристи на словах чимдалі більше відмовлялись.

Водночас «самозванство» будується на принципах іронії - адже основним визначенням цієї фігури є якраз «називання речей не своїм іменем». Саме тому деструктивна поведінка авангарду є глибоко іронічною - самовихваляння і постійне віднесення себе до еліти є майже завжди іронічними у футуристів. Чого варті лише авто-назви творів: «Завод ім. М. Семенка» чи «Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко», «Міркування Гео Шкурупія про Кримські гори та вічність», чи заява Семенка у вірші «Дуже шира поезійка» (1914 р.): «Що мені за діло до Києва та родичів / Коли про Семенка мусять марсіяне знать». І саме через природність балансування на межі самовихваляння та іронії (самоіронії) у Семенка не виникло підозр щодо пародій Едварда Стріхи, який писав у своєму «Автопортреті»:

Всім
по
е
там
дарма світить
Згори сонце - геній мій.
Але
Далі,
Бо попалять.
Піднесуться нехай рівні -
Золоті
Мої
Мандрівні
Семенко
та
Шкурупій !

Отже, на парадоксі антиелітарної елітарності будується деструктивність українського футуризму, що підтверджує тезу про авангард як антистиль.

У контексті тотальної деіндивідуалізації не дивно, що поезія авангарду стає цілковито іншою - настає криза ліричного героя, а якщо більш загально - перед нами ще одна криза, криза Людини. Героєм авангардного мистецтва є механістична надлюдина, яка подолала природу і панує над світом. Певною мірою ця надлюдина відображена у збірному елітарному понятті «ми», яке не виявляє інтересу до внутрішнього світу окремого «я», мало того, цей інтерес жорстоко висміюється. Яскравим прикладом є іронічне розщеплення поетами-футуристами власних імен:

Хайль семе нкому
Ихайль коха йль альсе комих
Ихайль месен миxсе охай
Мхайль кмс мик миx миx
Семенко онко нко михайль
Семенко миx михайльсе менко
О семенко михайль!
О михайль семенко!

Ім'я немов втрачає свою основну роль означення індивідуальності, воно розщеплюється на окремі складові - з цих розрізнених шматків формуються інші слова, а наприкінці бачимо захоплено-іронічне ім'я «надлюдини», яка втратила власне ім'я з великої літери, тобто ім'я *індивідуальне*. Видається, що надлюдина в авангарді є внутрішньо порожньою, це механістичний конструкт, який також покликаний загострити кризу особистості в мистецтві. Ба більше, авангард заперечує гуманістичні цінності загалом - мораль, релігія, любов піддаються критиці чи насмішці. Тут можна говорити про дегуманізацію мистецтва. Водночас у 1925 р. іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет пише про дегуманізаційні тенденції тогочасного мистецтва у глибшому розумінні - у значенні уникання митцями знайомої реципієнтові реальності: «Живописець ... наче намагається сміливо деформувати реальність, зламати її людський аспект, дегуманізувати її. ... Мистецтво ... дегуманізоване не тільки тому, що воно не охоплює олюднених речей, а й тому, що воно фактично складається з дегуманізаційних дій» [24, 514-515].

Дегуманізація є одним із очевидних пояснень дискурсу насильства, що його творили авангардисти, зокрема українські. Передовсім слід зазначити, що агресія і насильство є базовими стильовими практиками будь-якого авангарду як естетики негації, як антистилю. Якщо погодитися з тезою, що авангард прагне створити кризу, то насильство в цьому прагненні є природною складовою. Намагання перебудувати світ передбачає певну міру ламання, насильницької зміни, принаймні у деклараціях. Коли людина, її внутрішній світ більше не мають значення, то її моральне і фізичне знищення є цілком виправ-

даним. Ще 1909 року в «Першому маніфесті футуризму» Марінетті писав: «Ми оспівуємо нахабний натиск, гарячкове марення, шеренговий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій. ... Хай живе війна - тільки вона може очистити світ. ... Геть жінок!» [25, 160]. Не менш агресивні висловлювання знаходимо в українських авангардистів: «З самого початку треба плюнути критикові межі очі, щоб не ждати від нього того, чого він по своїй природі не може дати», - навчає Михайль Семенко. «Нам треба перекинути жирну тушу обивателя, що закриває обрій», - підхоплює Гео Шкурупій. Водночас не дивно, що в повоєнну добу радянської України насильство сприймається й трактується «простіше», ніж у мирні часи, крім того, йдеться про *добу революційну*, коли насильство вважається закономірним процесом зміни свідомості - воно має соціальне виправдання, свій позитивний сенс. Як справедливо зазначає Соломія Павличко: «Дискурс деструкції поступово перейшов у дискурс насильства. Деструкції поетичної форми або поетичної традиції відповідало знищення цілого ладу життя. ... Насильство, отже, ставало частиною нової динамічної реальності, самою поезією» [26, 191].

Авангард як продовження соціальної революції в мистецтві оспівує насильство - у віршах, маніфестах, статтях, прозі знайдемо безліч прикладів, де звучать заклики до війни, бійки, вбивства, пролиття крові, гвалту, зневаги тощо. Окрім соціальних передумов, слід зазначити, що футуризм та конструктивізм в Україні існували в умовах постійної жорстокої й агресивної полеміки з сучасниками. З одного боку, авангардисти своєю епатажністю самі провокували несприйняття власних творів та заяв, з другого боку, їхні заклики і справді були достатньо чужими для українського середовища, адже обидва рухи пов'язані з урбанізмом, а в тогочасній Україні великих міст було мало, до того ж українська стихія, як писав Юрій Шерех-Шевельов, у них не вибивалася на поверхню. Варто наголосити, що полеміка, яка велась у пресі між футуристами та їхніми критиками, була з обох боків показово агресивною. Як пише Гео Шкурупій у 1927 році: «Критик-обиватель, який створював громадську опінію, досягнув того, що слово футуризм і футурист стало лайкою, посміховиськом. Цей термін поєднувався з усім, що тільки є найгіршого в суспільстві» [27, 31]. Водночас цей же автор дозволяє собі не менш образливі випадки на опонентів, прикрашаючи свої маніфести висловлюваннями на кшталт «лісі йолопи Меженки» чи «беззубі Зерови, Фияиповичі та інші». І хоча авангардистська надлюдина є порожньо-механістичною, вона обов'язково має бути сильною, повинна домінувати і, відповідно, - творити насильство. Не дивно, що ця надлюдина - завжди чоловічої статі, а відповідно

жінка, почуття до якої вже не мають сенсу і висміюються, перетворюється на об'єкт, річ — нею можна володіти, з нею можна проводити експерименти, а головне - вона є рушієм сексуальності, яку тепер звільнено від традиційних табу. Сексуальність, яку позбавлено любовних почуттів, трактується особливо брутально - у вірші Олекси Слісаренка 1919 року мова і сучасність стають об'єктами «сміливого» втручання:

Я заплідною мову
спермами сміливих образів.
Весело буде роззяти
києм прийдешнього
череп тендітній сучасності!

Тема сили та насилля, а також антипсихологізму, що його декларує авангард, висміюючи внутрішні почуття людини, заслугоує ширшої уваги зокрема тому, що у прозових творах письменників-авангардистів наприкінці 1920-х років ця тема зазнає серйозної трансформації.

Повертаючись до спогадів Буніна про Маяковського, варто звернути увагу на знування з етикету та традицій, притаманне авангардистам, що їх поет називає «дикою безглуздою несамовітністю». Розкутий стиль поведінки та письма свідчить про декларовану свободу авангарду, беззастережне розхитування усіх норм та традицій. «Хай живе прилюдний поцілунок в голу грудь», - зухвало писав український конструктивістський журнал «Авангард». Прикметно, що у своїй розкутості та свободі, своєму зовнішньому нонконформізму авангард є максимально невільним, обмеженим власними ж деклараціями та нормами, залежним від власних правил та приписів. Тут знову пригадується військове походження метафори авангарду - аби йти попереду (чи всупереч) свого часу, авангардист повинен бути дисциплінованим солдатом, сліпо коритися правилами, культурі своєї цілі. Саме тому парадоксально звучить заява Семенка: «Де є культ, там немає мистецтва» - сам Семенко перетворив засади футуризму на культ, а на ще більший культ перетворилося прагнення служити комуністичній ідеології. Соломія Павличко небезпідставно пише таке: «Поезія Семенка продовжувала його теорії в поетичній формі. Вона була не так поезією, як ще одним способом висловитися. Не так художнім світом, як голим дискурсом... його вірші - моделі футуризму, а не футуристичні вірші. Він виробився в 'лабораторії інтелекту'» [28, 189—190]. Якраз відсутність свободи і «військова» дисципліна футуристичних проявів під невсипущим оком Семенка зумовили появу такого феномена, як псевдонім «Едвард Стріха», під яким Кость Буревій настільки вправно пародював футуристичні тексти, що сам Семенко довший час не добачав містифікацій і називав Стріху «справжнім молодим талантом», а його

твори - «елементами шедевру». Коли ж Семенко під «Стріхою» виявив Буревія, конструктивіст Поліщук прийняв пародиста до свого журналу «Авангард», не помічаючи, що сам теж є об'єктом насмішок останнього. Видається, що редактори Семенко й Поліщук стали жертвами власних же постулатів і захоплень, утилітарність яких легко й непомітно піддавалася шаржуванню.

Не менш важливим є конформізм політичний - фактично всі авангардистські течії тією чи тією мірою були пов'язані з політичними ідеологіями: французькі сюрреалісти разом вступили до лав комуністичної партії, останнім виявом італійського футуризму стала співпраця з фашизмом, дадаїсти сповідували ідеї анархізму, а російські та українські футуристи вважали, що здійснюють в мистецтві революцію, аналогічну і співзвучну соціальній революції пролетаріату. Щодо України, то найбільш політично заангажованим з-поміж авангардистських видань є журнал «Нова Генерація» - остання редакторська робота Михайла Семенка. Цей факт є показовим, оскільки рух у ногу з політичними ідеями, які допіру починають впливати на суспільство, тобто йдуть в авангарді політичних зрушень, є природним та закономірним для авангарду мистецького - тут слід звернути увагу на прагнення будь-якого авангарду завоювати світ, усе людство. Тож зовсім не дивно, що Семенко 1922 року називає свій теоретичний витвір, панфутуризм, «мистецтвом переходової доби до комунізму» і прагне конструктивного втілення пролетарської ідеології в мистецтві.

Однак подальше занурення в партійну риторику та намагання присвоїти собі єдино правильну роль лівого мистецтва вже свідчить про максимальний політичний конформізм, прилаштування до панівної політичної лінії. У першому випуску «Нової Генерації» (1927) задекларовано таке: «...ми регулярним журналом своїм «Новою Генерацією» приєднуємо партизанські сили лівого фронту на Україні до армії робітників *соціалістичного комунізму*. ... Припинимо нарочите нерозуміння нас. Наш лівий фронт молоді української культури там, де йде класова боротьба, боротьба *за комунізм*» [29, 40]. У 1929 році в журналі «Авангард» Валер'ян Поліщук декларував свою теорію спіралізму: «Спіралізм - єдино правильна мистецька установка для сучасних пролетарських творців», посилаючись при цьому на Леніна, який писав про розвій життя і мистецтва у формі спіралі. І хоча такі заклики радше відповідали політиці пролетарських літрганізацій, до яких Семенко, як і Поліщук, ставився підозріло і вороже, обидва теоретики, свідомо чи ні, видають бажане за дійсне (в чому теж міститься елемент деструкції). З одного боку, палкі заяви про відданість комуністичній ідеології й участь у класовій боротьбі свідчать про дедалі більше пристосуванство, тобто про відмову від позиції

авангарду - попереду і всупереч своєму часу. З другого боку, наприкінці 1920-х років уже неможливо було уникнути політичної риторики, водночас, як видається, футуристи й далі вірили у своє месіанське призначення попри невдачу безпосереднього поширення своїх ідей серед широких мас. Парадоксальним чином лише в межах загальної лінії пристосування можна було декларувати авангардні ідеї та публікувати оригінальні твори. Можливо, саме завдяки цій загальній лінії журнал «Нова Генерація» проіснував три роки і дав підстави сучасному угорському досліднику східноєвропейських авангардних течій Ендре Божтару назвати видання «одним із найкращих авангардистських журналів Цент-

рально-Східної Європи» [30, 83]. Та, оскільки комуністична партія як речник лівої ідеології так і не визнала футуристів за «своїх», їхню діяльність можна назвати також деструктивною не лише щодо «великого» традиційного мистецтва, а й щодо мистецтва пролетарського (мається на увазі його центральний курс, який потім назвали соціалістичним реалізмом). Основним підтвердженням цьому є дискусія 1930 року між «Новою Генерацією» і ВУСПП (Всеукраїнською спілкою пролетарських письменників), що її було під тиском вирішено на користь ВУСПП. Моральна та фізична розправа з авангардистами поставила всі крапки над «і» й, відповідно, дала визначення «справжньому» лівому мистецтву.

1. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism. Avantgarde. Decadence. Kitsch. Postmodernism.- Durham, 1987.
2. Ленин Владимир. Партийная организация и партийная литература // Поли. собр. соч.- М.: Изд-во полит, литературы, 1979.- Т. 12.
3. Calinescu M. Op. cit.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Хабермас Ю. Модерн - незавершенный проект // Вопросы философии.- 1992,- № 4.
7. Calinescu M. Op. cit.
8. Гльницький О. Український футуризм, 1914-1930 рр.- Львів: Літопис, 2003.
9. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби // Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie.- Warszawa: «Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego», 1995.
10. «Панфутуризм є одночасно футуризмом, кубізмом, експресіонізмом та дадаїзмом, хоча він не є синтезом цих корисних речей».- Там само.
11. Гльницький О. Цит. праця.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури.- К.: Основи, 2002.
13. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби // Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie.- Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1995.
14. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism. Avantgarde. Decadence. Kitsch. Postmodernism.- Durham, 1987.
15. Полмороцький О. З книги життя // Вітчизна.- 1966.- № 11.
16. Malcolm Bradbury and James McFarlane. Movements, Magazines and Manifestos: the Succession from Naturalism // Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930 / Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane,- Penguin Books, 1991.
17. Семенко М. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie,- Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1995.
18. Rawson J. Italian Furismut // Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930 / Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane,- Penguin Books, 1991.
19. И. А. Бунинь. Маяковский // Воспоминания.- Париж: Книгоиздательство Возрождение — La Renaissance, 1950.
20. Платформа й оточення лівих // Нова Генерація.— 1927.-№ 1.
21. Трырох Мукота. Організаційний принцип і мистецтво слова // Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів,- 1922,-№ 1.
22. Гльницький О. Цит. праця.
23. Яловий М. До об'єднання АсКК (Комункульт) із Гартом // Лейтес А. і Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927).- Харків: ДВУ, 1930.- Т. 2.
24. Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманізація искусства и другие работы,-М.: «Радуга», 1991.
25. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в.- М.: Прогресс, 1986.
26. Павличко С. Цит. праця.
27. Шкуру ній Г. Чому ми завжди на барикадах // Нова Генерація.- 1927.- № 2.
28. Павличко С. Цит. праця.
29. Платформа й оточення лівих // Нова Генерація.- 1927.-№ 1. Курсив авторський.
30. Endre Bojtár. East European Avant-Garde Literature. Budapest: Akademiai Kiado, 1992.

Sofia Ryabchuk

THE UKRAINIAN AVANT-GARDE: BETWEEN DESTRUCTION AND SELF-STYLIZATION

The article describes the phenomenon of the literary avant-garde at the beginning of the 20th century, and its embodiment in Ukrainian literature. The most important features of avant-garde literature that are common for different European avant-garde trends, including Ukrainian ones, are described. These include destructivity, politicization, artistic de-individualization, (pseudo) elitism, aggression, and most importantly, irony.