

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

**Філологічний факультет
кафедра філософії та культурології**

**ПОЕЗІЯ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ
ЯК ФЕНОМЕН
УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ**

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

студент 6 курсу, 606 групи

Колянківський Олег Володимирович

Науковий керівник:

докторка філософських наук,

професорка **Чікарькова М.Ю.**

Рецензент:

До захисту допущено

на засіданні кафедри

протокол № _____ від _____ 2023 р.

Зав. кафедрою _____ проф. Рупташ О.В.

Чернівці – 2023

Анотація

Актуальність теми обумовлена тим, що поезія Розстріляного Відродження майже не привертала увагу дослідників щодо її розгляду як частини програми європейського модернізму.

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз творчої спадщини поетів Розстріляного Відродження у річищі естетики модерну.

Завдання:

- висвітлити національно-генетичні витоки Розстріляного Відродження;
- вивчити співвіднесення політичної ангажованості та мистецької свободи і творчого пошуку в рамках цього угруповання;
- проаналізувати світоглядні позиції митців цієї групи та їхні літературно-мистецькі програми зі врахуванням здобутків європейського модернізму;
- визначити місце та роль поетів в утвердженні нової ідеології та стилістики в культурному житті України;
- окреслити історичний резонанс діяльності угруповання в українському художньому слові.

Ключові слова: Розстріляне Відродження, модернізм, поезія, мистецька свобода.

Abstract

The topicality of the topic is due to the fact that the poetry of the Executed Renaissance almost did not attract the attention of researchers regarding its consideration as part of the program of European modernism.

The purpose of the work is to carry out a comprehensive analysis of the creative heritage of the poets of the Executed Renaissance in the frame of modern aesthetics.

Task:

- highlight the national and genetic origins of the Shot Renaissance;
- to study the correlation between political engagement and artistic freedom and creative search within this group;
- to analyze the worldview positions of the artists of this group and their literary and artistic programs, taking into account the achievements of European modernism;
- determine the place and role of poets in establishing a new ideology and style in the cultural life of Ukraine;
- outline the historical resonance of the group's activities in the Ukrainian artistic word.

Keywords: The Executed Renaissance, modernism, poetry, artistic freedom.

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

О. В. Колянківський
(підпис)

З М І С Т

ВСТУП

Розділ 1.

РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ: ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЯВИЩА.

1.1. Огляд науково-критичної літератури.

1.2. Методологічна база дослідження.

Висновки–1.

Розділ 2.

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА ПРОГРАМА УГРУПОВАННЯ, ЇЇ ГЕНЕТИЧНИЙ ЗВ'ЯЗОК З ЄВРОПЕЙСЬКИМ МОДЕРНІЗМОМ

2.1. Креативність письменницького Я як висхідний момент побудови художнього світу майстрів Розстріляного Відродження.

2.2. Модифікації арт нуово у ліриці українських символістів, неоромантиків і неокласиків.

2.3. Специфіка українського футуризму: стилістичні впливи сюрреалізму, експресіонізму та дадаїзму на творчість митців.

Висновки–2.

Розділ 3.

СПРОБА СТВОРЕННЯ «ВЕЛИКОГО СТИЛЮ» НА УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОСНОВІ: ДОСЯГНЕННЯ І ПРОРАХУНКИ.

3.1. Прагнення до створення «великого стилю» з використанням української культурної спадщини.

3.2. Конфлікт вільної творчої особистості з комуністичною доктриною.

Висновки-3.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Актуальність теми визначається необхідністю вивчення новаторського досвіду розбудови української культури у 20-30-х рр. ХХ ст. («Розстріляне відродження») в сьогоdnішніх умовах визвольної Вітчизняної війни українського народу проти російських загарбників – адже тоді щедрий молодий цвіт української культури було нещадно фізично винищено, що знаменувало початок відвертого нищення українства. Понад 200 українських письменників стали жертвами сталінського терору. Відомо, що за одним заходом у карельському концтаборі «на ознаменування 20-ї річниці Великої Жовтневої Соціалістичної революції» було розстріляно одразу сотню осіб. Вціліли одиниці, які відтоді перебували під пильним наглядом влади, – О. Довженко, М. Бажан, П. Тичина, Остап Вишня, Антоненко-Давидович. Вкоротив собі віку М. Хвильовий, занурився в безодні безумства А. Головка, що вбив дружину й дочку, але користувався всіма благами законослухняного офіційного літератора. Одиницям вдалося емігрувати (Є. Маланюк, Ю. Клен). Усі ознаки геноциду тут присутні наочно.

У ті роки активно починає пропагуватися образ української культури як сільської, другорядної, меншовартісної, і сьогодні нам важливо змінити парадигму її сприйняття й перебороти «панування в нашій гуманітаристиці «московських задрипанців», «хмільного шароварництва» і «сльозливої туги» ідолопоклонництва «Кобзареві», «Каменяреві» та «Дочці Прометея», що комплексно моделюють провінційне й епігонське аматорство за сталий канон української культури, чи то пак малоросійської культури» (Мельников 2013: 196). Ця задача не розв'язана і дотепер, і залишається актуальною.

Розстріляне Відродження передувало ще більш масштабному Голодомору і водночас, як тепер стає очевидним, було одним з перших ознак заздалегідь спланованого геноциду, який в наші дні розгорнувся з граничною відвертістю. Зокрема російсько-комуністична свідомість, з її домінацією безликих, «роєвих», колективістських начал, не могла припустити існування

українського мистецтва, гостро індивідуалістичного, органічно європейського за своєю духовною генезою. Тим більше, що ці митці в масі своїй також перебували в полоні «лівої ідеї», але при цьому не задовольнялися роллю провінційних підспівувачів московських ініціатив.

Це зумовило додатковий дискурс трагедійності ситуації. Значна частина ентузіастів Розстріляного Відродження усвідомлювали свої ініціативи як «велику будову» (В. Гадзінський), причому на національній, українській основі. Тоді у повітрі носилася ідея створення «Великого Стилю», який мислився як потужне заперечення християнської цивілізації, й ініціативи такого роду знаменували як радянське суспільство з його культом «державної величі», так і нацистську Німеччину в період з 1933 по 1945 рр. Сумарно це було піком естетики пізнього Модерну, який поетизував Людину-Титана, покликану перебудувати світ, з характерною тенденційною дезавуацією християнської аксіології та усього масиву культурної спадщини, який на цій аксіології ґрунтується. Але водночас тут проглядається й типова авангардистська налаштованість на заперечення фундаментальної частини культурного доробку двох тисячоліть, на що зазвичай дослідники Червоного Ренесансу не зважають, і насамперед з цієї причини розвідки тут мають переважно апологетичний характер. Превалює потрактування цієї групи сумарно виключно у «віктимному» ракурсі, як «жертв сталінського терору». Таке потрактування склалося ще на хвилі хрущовської «відлиги» у 60-ті рр. XX ст. й визначало прагнення героїзації «еретичних комуністів», знищених Сталіним і силоміць викреслених з історії української культури хоча цим «авангардистським» імпульсом явище, звичайно, не вичерпується, оскільки тут ми зустрічаємося також і з представниками символістських чи неокласичних програм, які трималися християнської аксіології. Але щодо тих митців, які були щиро захоплені комуністичними ідеалами й авангардною програмою, то, очевидно, що відновлення історичної справедливості і реабілітації цих талантів, які прагнули до розкріпаченого самовиразу власного Я і до оновлення традицій національної культури, є справою

відновлення історичної справедливості. Однак при цьому не варто ігнорувати ту обставину, що перед нами типова активна «лівиця», авангардистська програма, надихана атмосферою Європи перед Другою світовою війною, в якій буяли руйнівні імпульси. «Повстання мас» (Ортега-і-Гасет) мало ще й характерний ракурс руйнування фундаментальних засад культури та підкреслено критичного ставлення до традиційних цінностей. Отже, до ентузіастів Червоного Ренесансу, чия мистецька обдарованість і громадянська чесність не викликає сумнівів, сьогодні усе ж таки можуть виникнути певні питання.

Зокрема наріжним каменем тут виступає ставлення до релігійних засад української культури. Здається, релігійні почуття властиві були тут хіба що юному Маркові Вороному, сину Миколи Вороного. Найбільш авторитетні автори (серед яких, зокрема, ті, що вижили в умовах терору – Тичина, Довженко, Остап Вишня) займали активні богоборчі й антиклерикальні позиції. Звичайно, ми не маємо наміру засуджувати митця за атеїзм. Але при цьому безперечно й те, що нехтування християнською аксіологією та етикою в ці роки відкривало шлях до поетизації незрілості («культ революційної юності»), до оспівування агресії, насильства та війни, до нехтування психологічною складністю тощо. Як правильно зазначив сучасний дослідник, наприклад, М. Хвильовому, послідовному обстоювачеві «європейського вектору» в культурі, як і його ідейним противникам, була притаманна «більшовицька непримиренність до своїх опонентів, визнання тільки власної правоти і віра у всесильність комуністичних ідеалів» (Собачко 2008: 260). Характерно також, що значна частина добре освічених митців даного напрямку відверто зневажала своїх колег, які спиралися на традиції української просвіти XIX ст. Справа в тому, що в українській культурі початку XX ст. під тиском антиукраїнської політики царату склалося прагнення до «малих справ», до практичних успіхів крок за кроком, до спрощення серйозних духовних проблем. Ця частина після перемоги радянської влади з ентузіазмом сприйняла пропаговані нею колективістські

первені та орієнтацію на «злиденного бідака», тобто на найбільш культурно відсталу частину українства. Усе це роздратований полемікою з колегами М. Хвильовий обіймав поняттям «просвіта», закреслюючи демократичні традиції з неменшим ентузіазмом, ніж його опоненти – усе, пов'язане з європейськістю, індивідуалізмом та духовною незалежністю особистості.

Тому залишається дискусійним, чи можна беззастережно, без належного наукового вивчення, схвалювати, як за часів Хрущова, ідейну насиченість мистецтва Розстріляного Відродження. Лише об'єктивний критичний аналіз ситуації може пролити нове світло на цю значну сторінку нашої спадщини й подолати певні новоутворені останнім часом стереотипи. Вочевидь, глибоко права Оксана Левкова, лідер громадського руху «Не будь байдужим», коли, кажучи про дану групу, закликає: «Давайте не робити з них ікон, бо вони розстріляні» (Полянська 2016).

Слід також від початку точно визначити *формат дослідження*: серед репресованих були талановитий оновлювач українського театру Лесь Курбас; художник Михайло Бойчук зі своїми учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, які хотіли почати відлік українського національного стилю з мистецтва Київської Русі; блискучий кінорежисер Олександр Довженко. Але кількісно тут усе ж таки переважають літератори. Хоча всі вони тяжіли до синтетичності й прагнули до монументального синкретичного поєднання можливостей різних мистецтв, до видовища і, часто, публічної пропаганди комуністичної ідейності, склалося так, що основне навантаження й основний удар на себе взяли саме молоді українські поети та прозаїки. Оскільки наше дослідження має свої кордони, є сенс зосередитися якраз на літературі, котра, як відомо, є однією з найбільш яскравих та репрезентативних сфер національної культуротворчості. Більше того, регламентованість об'єму роботи примушує нас сфокусуватися найперше на поетичній спадщині цих літераторів, лише побіжно згадуючи про їхні досягнення у сферах епосу та драматургії. Полегшує справу те, що всі вони, як правило, писали вірші

(окрім хіба що М. Куліша, котрий був виключно драматургом, та В. Підмогильного, фактично «чистого» епіка-прозаїка, і ще кількох осіб).

Мета роботи – здійснити комплексний аналіз творчої спадщини поетів Розстріляного Відродження у річищі естетики модерну.

Це зумовлює наступні *завдання*:

- висвітлити національно-генетичні витоки Розстріляного Відродження;
- вивчити співвіднесення політичної ангажованості та мистецької свободи і творчого пошуку в рамках цього угруповання;
- проаналізувати світоглядні позиції митців цієї групи та їхні літературно-мистецькі програми зі врахуванням здобутків європейського модернізму;
- визначити місце та роль поетів в утвердженні нової ідеології та стилістики в культурному житті України;
- окреслити історичний резонанс діяльності угруповання в українському художньому слові.

Об'єкт дослідження – феномен становлення Розстріляного Відродження в умовах започаткування комуністичного терору.

Предметом нашого дослідження є конфлікт креативних поривань творчої індивідуальності з політикою комуністичної партії, спрямованою на моральне закріпачення митця й нівелювання національного духовного ґрунту.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній зроблено спробу генералізації творчих досягнень поетів Розстріляного Відродження за ідейно-естетичними критеріями з акцентом на узмістовленні програми європейського модернізму національним елементом на українському ґрунті. Це актуальне і маловивчене питання, оскільки досі в нас, на відміну від дослідників діаспори, частіше науковці цікавляться не стільки творчими доробками письменників цієї доби та їхніми ідейно-естетичними

програмами, скільки панує підхід, що всі вони – жертви радянського режиму та повинні відповідно розглядатися насамперед під кутом цієї трагедії.

Теоретичне значення роботи. У роботі ґрунтовно й доказово висвітлено складність і протиріччя заангажованої творчості, показано, якою значною мірою обмежувала творчі потенції письменника комуністична ідеологія.

Практичне значення роботи. Дослідження може стати джерелом інформації для науковців – філологів, культурологів, політологів, соціологів, філософів при розгляді проблем «влада і мистецтво», «європейський модернізм і його національні модифікації», «мистецтво й ідеологія» тощо.

Використані методи. Оскільки робота присвячена ліриці поетів Розстріляного Відродження, то насамперед нами було використано загальнофілологічний метод (для комплексного вивчення ідейно-естетичної системи творів, аналізу на різних рівнях – тематичному, лексичному, композиційному тощо). Ми також неодноразово зверталися до історико-культурного методу для того, щоби краще окреслити культурний контекст, на тлі якого творили митці. Компаративний метод дав нам можливість співставляти тексти (художні манери, проблематику тощо) – для усвідомлення специфіки кожного з авторів.

Апробація роботи. Результати дослідження викладені у доповіді на I Всеукраїнській молодіжній конференції «Платон мені друг, але істина дорожча»: теоретико-практичні та методологічні аспекти розвитку сучасних гуманітарних наук» (2-3 березня 2023 р.), що знайшло своє відображення у тезах на тему: «Розстріляне Відродження»: пошуки великого національного стилю».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен із яких містить відповідні висновки, загальних висновків, списку використаних джерел (70 позицій). Загальний обсяг тексту – 77 сторінок.

*Розділ I***РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ:
ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЯВИЩА****1.1. Огляд науково-критичної літератури**

Українське Розстріляне Відродження – трагічна й уславлена сторінка національної культури, діячі якого скористалися тимчасовим проблиском відносної духовної свободи в лоні більшовицької імперії, який був обумовлений лицемірною поступкою більшовиків зростаючому і в світі, й у межах вчорашньої Російської імперії, національно-визвольному руху. В Україні цей рух був настільки масовим і органічним, що зруйнувати його одразу більшовикам не вдалося. Достатньо навіть побіжного погляду на імена. Таланти таких митців, як Микола Хвильовий, Микола Куліш, Григорій Косинка, Микола Зеров, Лесь Курбас, Валер'ян Підмогильний, Михайло Бойчук, Юрій Яновський, Олександр Довженко, Євген Плужник, Михайль Семенко, Максим Рильський, Павло Тичина та ін. встигли розкритися з належною повнотою, що дозволяє характеризувати це явище як один з найвищих злетів національної культури. Ці митці дотримувалися різних естетичних установок і, значною мірою, репрезентували різновекторні позиції, залишаючись однак при цьому представниками однієї епохи з усіма її протиріччями.

Спадщина окремих митців Розстріляного Відродження вже вивчена доволі повно, але її складний та сповнений непростих протиріч історичний контекст залишається зазвичай поза рамками дослідницької уваги. Утім, український модернізм 1920-х років як явище не знайшов належного висвітлення в радянському літературознавстві, оскільки тут, виходячи з упереджених ідеологічних засад, відверто фальсифікували або замовчували дане явище. Натомість цей період ґрунтовно висвітлено в дослідженнях

емігрантів з України. Ситуацію докладно розгорнуто в монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (Павличко 1999).

Першим питання про український модернізм у різних його модифікаціях (передсимволізм, декаданс, символізм) поставив Б. Рубчак у ґрунтовній передмові до книги «Остап Луцький – молодомузець», яку, втім, так і не було видано. Й лише через чимало років в середовищі українських літературознавців українського походження, американських та канадських, а саме – Д. Струка, М. Тарнавського, О. Ільницького, в 1991 році, на сторінках журналу «Harvard Ukrainian Studies» розпочалася розмова про окремі явища українського модернізму, творчість деяких авторів тощо. Спроб окреслити цей феномен як певну ціліність тоді ще не робилося. Зрештою проти такого обмеженого прочитання українського модернізму виступив Г. Грабович, який вперше поставив питання про даний феномен як про певну концептуальну цілісність, яку потрібно розглядати не як застиглу систему, а рухому, динамічну ситуацію, в котрій бере участь значно більша кількість авторів, ніж звикли думати. При цьому Г. Грабович не приховує, що український модернізм був значно слабшим в порівнянні з аналогічними європейськими явищами. Дискусія ця продовжилася в 1994 р. в канадському журналі українських студій. А власне українське літературознавство тоді ще дуже обережно (М. Ільницький, В. Шевчук, Т. Гундорова) пробувало сформулювати розуміння модернізму як опозиційної щодо реалізму ідейно-естетичної системи. Згодом ця позиція була окреслена більш розгорнуто в дослідженнях М. Ільницького та О. Ільницького (Ільницький 1995; Ільницький 2003) й Т. Гундорової (Гундорова 2009). З падінням радянських стереотипів писати про український модернізм стало ледь чи не науковою модою.

Почали виходити монументальні збірки на кшталт книги «З порогу смерті... Письменники України – жертви сталінських репресій» (1991) (З порога смерті 1991). Зокрема в цій книзі, побудованій на матеріалах архівів КДБ, вперше було названо поіменно авторів, що стали жертвами

сталінського терору та розкрито механізми нищення творчої інтелігенції в Україні тих часів.

Поступово поглиблюється вивчення специфіки українського модернізму, особливо ж авангардного спрямування. Прикметна видана друком 2003 р. монографія канадського професора О. Ільницького «Український футуризм (1914-1930)» (Ільницький 2003), ґрунтовне дослідження історії українського футуризму, його внутрішньої еволюції в контексті соціокультурних змагань 1910–20-х років. Паралельно зростає інтерес до локальних явищ українського модернізму та їхнього концептуального ґрунту. У монографії українського однофамільця канадського колеги, львів'янина М. Ільницького «Від «Молодої Музи» до «Празької школи», в якій розглянуто основні тенденції розвитку української модерної поезії в Галичині та українській еміграції першої половини ХХ ст. (Ільницький 1995).

Сучасні дослідники звертаються також і до вивчення специфіки проявів феномену Розстріляного Відродження у певних регіонах. І дуже відрадно, що з'являються монографії, наприклад, про Червоний Ренесанс у Харкові (Мельников 2013).

І важливо відзначити, що, як підкреслює С. Павличко, постає вже не тільки запитання, існував чи не існував в українській літературі модернізм, але й скільки в ній було модернізмів і які їхні специфічні дискурси (Павличко 1990)? Виявилося, що терміном «модернізм» позначають фактично дуже різні явища, які утворилися в різні періоди розвитку української літератури, які часто мають діаметрально протилежну спрямованість. Правоту цих думок особливо відчутно, коли знайомишся саме з матеріалами Розстріляного Відродження – адже це явище сумарно складається з абсолютно різнорідних складових, які інколи виглядають антагоністичними. Пошуки останніх українських символістів чи неокласиків репрезентують першу стадію модернізму, який ще веде діалог з класичною – найперше християнською – традицією і визнає змістовність її аксіології й художньої мови. А ось творчі

експерименти в дусі авангардизму, що їх здійснювала прокомуністично налаштована й доволі агресивна в політичному відношенні «художня лівиця», є антагоністичним запереченням тієї класичної традиції, яка ґрунтувалася на засадах античної та християнської культурних платформ, балансуючи між їхніми неузгодженими гранями. Тому дуже важливо диференціювати ці дві групи в українському модернізмі, особливо ж після 1917 року, оскільки вони, за змістом і спрямуванням, можна сказати, діаметрально протилежні. При цьому поняття «Розстріляне Відродження» може означати усе явище в цілому, а уживану деякими дослідниками дефініцію «Червоний Ренесанс» – лише авангардно-футуристичну течію, яка щиро прагнула вписатися в комуністичну ідеологію.

Цікаво, що позиція Ю. Лавріненка, чия авторитетна антологія художніх текстів митців Розстріляного Відродження (Розстріляне відродження 2002) вважається найбільш серйозним хрестоматійним зібранням, також спирається на два полюси, але для нього вони представлені конкретними іменами – це Тичина та Хвильовий. «Перший являє у літературі новий стиль, другий формулює ідею Розстріляного Відродження»; «Лавріненко почергово наголошує вагу то одного, то іншого, при цьому щораз чіткіше йдеться про стихійність, чуттєвість Тичини й раціональність, навіть ідеологічність Хвильового. Двоє авторів творять дві перспективи, у яких прочитується творчість 1920-х рр., і кожна з них має власне найменування – відповідно кларнетизм і вітаїзм. Перший – художній стиль, другий – тип свідомості» (Галета 2013: 65).

Утім, нині більш актуальною, з нашої точки зору, є проблема інтегруючого характеру. Так, якщо українське духовне коріння символістів і, навіть, певною мірою, неокласиків не викликає особливих сумнівів, то авангард сприймається як щось «чуже», запозичене.

Варто зазначити, що у зарубіжній науковій думці давно визнано національну самобутність українського авангардного мистецтва ХХ ст. та унікальність окремих його напрямів. Згадаємо низку праць французів

В. Маркаде, Ж. К. Маркаде та О. Накову, поляка Г. Бойка, американців В. Боулта та Ш. Дугласа із США, в яких акцентовано неповторну національну оригінальність української художньої «лівиці».

В українській науковій думці є свої паралелі. З кінця ХХ ст. побачило світ гроно статей Н. Асєєвої, А. Бичко, С. Білоконя, Д. Горбачова, І. Диченка, О. Кашуби, Л. Левчук, А. Німенка, Б. Певного, О. Петрової, Д. Степовика, О. Федорука, Р. Яціва, в яких авангард України розглядається як прогресивне явище, хоча часом і тут наявний присмак апологетики. У цю пору в Україні також захищено низку дисертацій, в яких досліджено як національний феномен нашого авангардного мистецтва (С. Жадан, О. Кашуба, Т. Ємельянова, О. Смержевська, Я. Цимбал та ін.). Зокрема детально й глибоко висвітлюються проблеми українського кубофутуризму (дослідження А. Білої, Д. Горбачова, О. Ільницького, О. Кашуби, Л. Левчук, О. Сарнавської, В. Тузова, П. Храпка, С. Холодинської, Т. Шептицької та ін.).

Утім, як проблема феномену українського модернізму, так і питання про український авангардизм залишаються гостроактуальними, особливо коли йдеться про роль митців Розстріляного Відродження з їх ідейно-естетичними програмами.

1.2. Методологічна база дослідження

Досліджуючи цю тему, ми неодноразово оперуватимемо термінами «модерн» і «модернізм». Оскільки у науковій літературі вони можуть вживатися у різних значеннях або з різними конотаціями, то насамперед зупинимося на окресленні тієї семантики, якої ми будемо дотримуватися у своїй роботі.

По-перше, терміни *Модерн* і *модернізм* треба чітко розмежувати. Хоча обидва слова походять від латинського кореня. *modernus* – сучасний, під *Модерном* розуміють світопоглядну концепцію, притаманну європейцям і, ширше, – західній свідомості Нового часу, яка базується на ренесансному

гуманізм і культивує міф про Людину-Титана, котрій належить переоблаштувати світ. Відповідно в культурі релігія відступає на другий план, її місце займає секуляризована думка, яка породжує численні утопії, натхненні вірою в людину, яка підкоряє природу, спираючись на можливості науки і техніки. Та після двох світових воєн і краху комуністичної й фашистської утопій цей прометеїстичний міф поступається розчаруванню й тотальній деідеологізації; культура у 2-й пол. XX ст. опиняється в річищі філософії постмодернізму, яка урівнює будь-які аксіології й перетворює творчість на суцільне цитування, мета якого – розважати й мати ринковий успіх.

Модернізм же іменують літературно-художній напрям рубежу XIX-XX сторіч, який розділяється на численні течії та школи. Тут виділяють два етапи: ранній модернізм (символізм <декадентство> та неокласицизм), який ще веде живий діалог з класичною спадщиною (80-ті рр. XIX ст. – 20-ті рр. XX ст.), та авангардизм, який цей діалог припиняє й проголошує класику безнадійно застарілою й мертвою, культивуючи сміливі, часом зухвалі, індивідуалістичні експерименти.

Як вже зазначалося вище, модернізм в українській культурі за часів російського царату або австро-угорської імперії (в Західній Україні) не отримав належного розвитку – не в останню чергу, завдяки колоніальному мисленню пригнобленого народу, який найперше прагнув до національної самоідентифікації. Багато що зрушила більшовицька революція, яка навіювала міражі майбутнього повного розкріпачення особистості; особливо сильно вплинули спочатку й на західне суспільство саме ці «ліві» ідеї.

Утім, виявилось, що радянській владі були не до вподоби ані ранній модернізм, ані авангардизм, оскільки вона вважала, що керувати процесами побудови нової культури необхідно і що краще за усіх впорається з цією справою саме вона. Вустах «буревісника революції» Максима Горького було висунуто гасло «З ким ви, майстри культури?»; до цього улюбленець більшовиків зважив за можливе додати висмикнуту з Нового Завіту максиму:

«Хто не з нами, той проти нас!». Сформована Максимом Горьким та його однодумцями доктрина «соціалістичного реалізму» була, по суті справи, не чим іншим, як окремим варіантом світогляду Модерну й цілком може розглядатися як різновид модернізму, але гранично, сектантськи, нетерпимого до проявів вільної індивідуальної творчості.

Кілька поколінь української літератури, що піддані були у 1930-х рр. фізичному знищенню, інспірованому владою та її поплічниками з числа «революційних митців», ми й називаємо Розстріляним Відродженням. Термін цей запровадив Ю. Лавріненко, який сигніфікував ним національно-культурне піднесення в Україні у 20-х рр., не диференціюючи, втім, ані різнорідності програм митців, що стали жертвами більшовицького терору, ані тієї обставини, що «революції завжди пожирають власних дітей» – частина діячів Червоного Відродження стояла на тих само «лівих» ідеологічних позиціях, що й їхні антагоністи-більшовики зовсім не усвідомлювали небезпеки, яка на них невідворотно чекала. Так само характерно, що в річищі єдиного поривання українських письменників цієї групи до відродження рідної мови та культурної традиції, вони практично ставилися один до одного цілком толерантно, ніколи не маючи на меті перевести дискусії в площину політичних репресій. Тоді українська культура, під впливом виникнення української державності, була щиро охоплена духом відродження. Ця доба, як стверджував популярний в ті роки, а нині нікому невідомий літературний критик І. Кошелівець, витворила окремий тип творчої, незалежно мислячої, креативної людини, яка фатально й мимоволі увійшла в конфлікт з тоталітарним режимом, хоч проти нього безпосередньо не виступала – навпаки, прагнула зазвичай бути осторонь політики. Ця людина була органічно нездатна підкорятися партійній догмі, більше того, вона не надавала особливого значення членству в компартії. Як наслідок, бувало й так, що партійні письменники гинули швидше від безпартійних. Отож пріоритетом для діячів Розстріляного Відродження, навіть для тих, хто займав гранично «лівий» фланг (Червоний Ренесанс), була культура, а не

підкорення політичному диктату. І це сприймалося як страшна провина, яка має бути покарана смертю.

І, нарешті, як вказує Т. Гундорова, не варто забувати про те, що, «починаючи від кінця XIX століття нова модерністська еліта прямо ідентифікує себе з високою культурою, котра не лише є формою консолідації артистичної еліти, оскільки визначає її статус через причетність до інституцій високої культури, але й отримує аксіологічне та метафізичне потрактування у формі «вищої» культури. Під впливом артистичної метафізики Фридриха Ніцше така «вища» культура естетизується, і «мистецтво для мистецтва» й «богемність» стають модними культурними моделями для наслідування» (Гундорова 2009: 16). Це стало основою погляду на «інший» модернізм, відмінний від того «богемно-маргінального», «декадентського» руху, яким він поставав на сторінках радянських дослідників. Дискусії, які розгорнулися щодо цього питання наприкінці XX століття, створили врешті-решт можливості для серйозного наукового вивчення відповідних теоретичних концепцій. Тут особливо вагому роль відіграли такі дві праці, як дослідження С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (Павличко 1999) та вже згадувана монографія Т. Гундаревої. У книзі С. Павличко аналізується дискурс українського модернізму, починаючи від кінця XIX ст. до 70-х років XX ст., причому ситуація розгортається в дискурсі протиставлення модернізму «народницькій» традиції XIX ст., а в річищі модернізму розглядається творчість Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Гната Хоткевича, Михайла Яцкова, представників «Молодої Музи» та «Української хати», письменників 20-х років, представників літератури еміграції (40-ві рр., а також Нью-йоркської групи (60-70-ті рр.). Дослідження С. Павличко базується на західному розумінні модернізму й формує уявлення про певний «модерністський канон», що включає в себе ключові поняття «складності», «мітологізму», критичної «самосвідомості», що переноситься на український ґрунт, хоча при цьому дослідниця відмічає, що постатей масштабу Дж.

Джойса чи А. Камю або рухів, адекватних «Молодій Польщі», в Україні не виникло. Т. Гундорова, визнаючи заслуги С. Павличко, вказує, однак, й на те, що не будь-яка національна модерністська школа має «свого Джойса»; вона концентрує дослідження не навколо відомих імен, а навколо «вузлів переходу між старим і новим мисленням», «зсувів у способах мислення, образності, типах висловлювання, а також дискурсивних моделях» (Гундорова 2009: 16-17).

Саме ці два аспекти аналізу українського літературного модернізму XX ст. ми й обираємо як основну методологічну базу нашого дослідження.

ВИСНОВКИ- I

Українське Розстріляне Відродження являє собою водночас уславлену й трагічну сторінку національної культури. Митці, що належать до цього угруповання, дотримувалися різних естетичних установок і, значною мірою, репрезентували різновекторні позиції, що ускладнює аналіз цього феномену як цілісного ідейно-естетичного комплексу. Символісти та неокласики репрезентують першу стадію модернізму, який ще веде діалог з класичною традицією; авангардизм же, прокомуністично налаштований, є запереченням традиції, яка ґрунтувалася на засадах античної та християнської культурних платформ. Саме тому важливо диференціювати ці дві групи в українському модернізмі. При цьому поняття «Розстріляне Відродження» може означати усе явище в цілому, а уживане деякими дослідниками визначення «Червоне Відродження» – лише авангардно-футуристичну течію, яка прагнула вписатися в комуністичну ідеологію й створити «великий стиль», який характеризує дух епохи.

Український модернізм 1920- х років не знайшов належного висвітлення в радянському літературознавстві, оскільки тут, виходячи з упереджених ідеологічних засад, відверто фальсифікували або замовчували дане явище. Натомість цей період ґрунтовно висвітлено в дослідженнях емігрантів з України. У зарубіжній науковій думці давно визнано національну самобутність українського авангарду XX ст. (В. Маркаде, Ж. К. Маркаде та О. Наков, Г. Бойко, В. Боулт та Ш. Дуглас). Поступово віродився об'єктивний підхід і в українській науці (Н. Асєєва, А. Бичко, С. Білокінь, Д. Горбачов, І. Диченко, О. Кашуба, Л. Левчук, А. Німенко, Б. Певний, О. Петрова, Д. Степовик, О. Федорук, Р. Яців); зокрема захищено чимало дисертацій на цю тему (А. Біла, С. Жадан, Т. Ємельянова, О. Смержевська, Я. Цимбал, О. Ільницький, Л. Левчук, О. Сарнавська, П. Храпко, С. Холодинська, Т. Шептицька та ін.).

При визначенні методологічної бази дослідження треба чітко розмежувати дефініції «модерн» і «модернізм». Під Модерном розуміють світоглядну концепцію, яка культивує міф про Людину-Титана, котрій належить переоблаштувати світ. Модернізмом же іменують літературно-художній напрям рубежу XIX–XX сторіч, в якому й виділяють два згадані вище етапи: ранній модернізм (неокласицизм, символізм), який ще веде діалог з класичною спадщиною, та авангардизм, який проголошує класику безнадійно застарілою. Модернізм в українській культурі не отримав належного розвитку завдяки колоніальному мисленню пригнобленого народу, який найперше прагнув до національної самоідентифікації. Утім, національний елемент, що виразно забарвлює український модернізм, робить його самобутнім і неповторним. З часом стає усе більш очевидною національна природа не лише українського символізму та неокласицизму, а й українського авангарду, який мав власний ідейно-естетичний ґрунт.

2. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА ПРОГРАМА УГРУПОВАННЯ, ЇЇ ГЕНЕТИЧНИЙ ЗВ'ЯЗОК З ЄВРОПЕЙСЬКИМ МОДЕРНІЗМОМ

2.1. Креативність письменницького Я як висхідний момент побудови художнього світу майстрів Розстріляного Відродження

Розстріляне Відродження – один з найвищих злетів національної культури. Спадщина окремих літераторів вже вивчена доволі повно, але складний та сповнений протиріч історичний контекст її залишається зазвичай поза рамками дослідницької уваги.

Перше, що впадає в очі, коли ми спробуємо заглибитися в історію Розстріляного Відродження, – це надзвичайно велика кількість творчих особистостей, програм, груп і організацій, що, безперечно, свідчить про екстраординарну енергійність і невимушеність глибинного вияву творчо-креативної енергії, іншими словами – про пасіонарність явища. «За директивою» цього не могло би відбутися, тут мав бути готовий власний ґрунт, об'єктивні умови формування.

Якщо звернутися до класичного методу соціологічного аналізу літератури, то найперше спадає на думку, що пробудилися до активного духовного життя ті широкі демократичні верстви населення, яким так довго відмовлялося в праві писати й читати рідною мовою. Якщо за часів Мелетія Смотрицького іноземці на кшталт Павла Алепського дивувалися масовій грамотності в Україні, то після «просвітницьких» реформ Петра I, до імперії якого була фактично силоміць прилучена Україна, грамотність впала від майже 100-відсоткової до 25 %, причому освіченою мала відтепер бути лише панівна дворянська верства; зокрема саме українському простолюдові відведено було роль неписьменних гречкосіїв. Але відтак, коли замовчування й заборони на кшталт циркуляру Валуєва або Емського указу були принаймні офіційно скасовано, коли Україна – нехай ще суто формально, в

рамках радянського проекту, набула, хай і позірно, власної державності, коли суспільна свідомість ще не сумнівалася в наданні різноманітних свобод, обіцяних революціями 1905–1917 рр., коли у XX ст. навіть радянська влада відчувала потребу в ліквідації безграмотності, кількість людей з нижчих верств, які добровільно беруться за перо, неймовірно зростає, вибухає їхня творча енергія широких демократичних мас.

Звертає на себе увагу та обставина, що в масі своїй творці Розстріляного Відродження, усі ці письменники, художники, театralи, музиканти та мислителі, насправді значною мірою – вихідці з низових верств населення, різночинці, як називали їх у царській Росії. Це були дрібні службовці, низове священство, а також селяни й робітники, зазвичай малограмотні або й просто неграмотні. «Нова еліта» виросла найчастіше в сім'ях, де нагальною проблемою було виживання, елементарна боротьба за шматок хліба. Це покоління, яке пережило лиха Першої світової та громадянської війн, голод, епідемії та різні нестатки. Але тим гострішим було їхнє прагнення досягнути вершини культури, опанувати найновіші тенденції її розвитку, створити новий образ свого часу й виразити себе в ньому.

До цього додавалося гостре почуття визволення від вікових пут. Ми не даремно уживаємо в даній ситуації слова «Відродження»: адже за цим стоїть нечуване піднесення українського духу після занепаду Російської імперії, коли раптом відкрилася яскрава можливість вільно творити й виражати власні концепції, не оглядаючись на замшілі академічні й салонні традиції, та ще й модифіковані в дусі російського шовіністичного погляду на світ. Адже досі, в царській Росії, українське слово, українське малярство й українська культурна традиція у всій її повноті замовчувалися або й просто грубо заборонялися. Відтак же, після подій 1917 року, молоде українське покоління митців почало створювати речі, пронизані духом свободи і вільного естетичного пошуку. І, по суті, трохи більше, ніж за одне всього лише десятиліття, з'явилася ціла генерація щедро обдарованих митців, які

утворили нову національну еліту, що особливо гостро відчувалося на тлі трагедійної національної історії, коли українська шляхта широко й послідовно зраджувала свій народ, полонізуючись чи русифікуючись – залежно від політичних обставин.

З падінням Російської імперії (й паралельним занепадом Австро-Угорської монархії) українство побачило перспективу не лише соціального, а й національного розкріпачення. Акт Злуки — урочисте оголошення 22 січня 1919 р. на Софійському майдані в Києві 4-го Універсалу Центральної Ради про об'єднання УНР і ЗУНР у єдину соборну державу засвідчив, що Україну було створено зовсім не ленінським декретом, як стверджує облудна російська пропаганда, а волею всього народу, який століттями перебував у лоні чужинських імперій.

І, що особливо характерно, українство єдналося в цю пору не на ґрунті концепцій на кшталт марксизму, які абсолютизують якісь безликі економічні сили і проголошують їжу й травлення та боротьбу за здобуття їжі ледь не основним сенсом життя, а на ґрунті свідомості й вільного духу. Нова українська еліта прагнула найперше досягнути найновіші течії в сучасній культурі, впровадити їх у національну ментальність, зробити важелем грандіозних ментальних перетворень. Протягом цілої третини нового, ХХ століття ці люди утворювали численні літературні об'єднання, течії та школи, намагалися якнайшвидше й найґрунтовніше влитися в сучасний європейський культуротворчий процес, надолужуючи століття колоніальної відокремленості від творчого пошуку в літературі й мистецтві. Суспільство, на їхню думку, мало терміново й безповоротно переорієнтуватися на рівень європейської культури. Неоромантизм, символізм, футуризм, експресіонізм, які досі були чимось екзотичним, енергійно й невимушено трансплантувалися в український ґрунт. Ні в кого не виникало сумнівів, що в новій, вільній Україні все це знайде свій бурхливий розвиток. Зокрема саме літератори енергійно утворювали різноманітні групи, формували нові школи, засновували нові видання й видавництва. І, що характерно, про т. зв. вектор

«русского мира» тоді навіть ніхто жодного разу й не помислив. При цьому вони зберігали викохане в українському романтизмі XIX ст. почуття життєдайності національного фольклору, реалізували значною мірою потенції українського народного духу, хоча саме тут були допущені й серйозні прорахунки, зокрема питання ставилося в ракурсі «Європа чи Просвіта?» (Меженко 1928), про що детально буде сказано далі.

Звичайно, що режим, який в цей час намагався встановити в СРСР Сталін, був нетерпимий і щодо креативної особистості як такої, і щодо українського чи якогось іншого, окрім офіційно-російського, патріотизму, і не міг допустити існування цього явища. Було запущено ярлики «шпигунів» та «буржуазних націоналістів». Особливе підозріння викликали сатирики – зламана доля Остапа Вишні добре усім відома. Навіть такий в цілому «мало шкідливий» для влади гуморист, як Юрій Вухналь, котрий висміював недоліки тодішнього комсомольського буття й такі загальнолюдські вади, як лінощі чи пияцтво, поплатився життям за свою творчість (див. детально: Шептицька 2019). На сторожі інтересів партії стояла офіційна літературна критика, яка виконувала свої наглядацькі функції з ретельністю пастушого пса. Як писав тоді К. Довгань: «Щоб література стала соціально-чинною силою, треба зробити її продуктом споживання найширших мас. З іншого боку – щоб література, як чинна сила, впливала на маси в певному напрямі, треба стимулювати й організовувати її розвиток» (Довгань 1928: 20).

Між тим на Заході дедалі енергійніше підносилася роль креативної особистості, поглиблювалося уявлення про психологію творчості та глибини інтуїтивно-підсвідомого. Психоаналіз та філософія А. Бергсона акцентували чільну роль ірраціональної складової художнього акту; ширилося вчення Б. Кроче про автономію мистецтва від соціологічно-етичних чинників. Усе це розвивалося в цілому як певна опозиція ідеології тоталітаристських режимів, хіба що окремі моменти вчення К. Г. Юнга були у вульгаризованому вигляді використані нацистськими теоретиками. Однак спроби застосувати елементи того ж психоаналізу в науковій думці СРСР

наштовхнулися на відверту ворожість. А вчення Бергсона чи Кроче взагалі залишалися поза увагою тодішніх творців «нового мистецтва».

Українське Червоне Відродження спорадично черпало з цих концепцій, але радше в імпліцитному вигляді, оскільки за ідеями «безмежної свободи творчості» в СРСР одразу ж закріпилося репутация «буржуазних». Як відзначає О. Собачко, у 1925–1926 рр. відчувалася очевидна криза у мистецькому середовищі, яку сприймали по-різному, але в цілому тут намітилося дві платформи. Одні взагалі не припускали можливості індивідуалістичної творчості й зневажали саме питання про талант, наголошуючи на необхідності членства у письменницьких організаціях («масовісти», що згуртувалися навколо платформи «Жовтня» – С. Пилипенко та ін.). Інші ж, навпаки, бачили в прагненні прикритися квитком якоїсь організації відверте графоманство, що веде до занепаду культури (М. Хвильовий, О. Досвітній, М. Зеров, М. Яловий) (Собачко 2008: 255–256). Літературна дискусія розпочалася 1925 р. зі статті Г. Яковенка «Про критиків і критику в літературі», що була надрукована у додатку до газети «Вісті ВУЦВК» «Культура і побут», редактором якого був В. Блакитний. Далі розмежування продовжилося й виявило, по суті, антагоністичність позицій учасників дискусії. «Масовісти» були одностайні у своєму запереченні західного впливу і того, що вони іменували «чистим мистецтвом», вони обстоювали утилітарний підхід до мистецтва. Натомість М. Хвильовий і літератори, що його підтримували, прихильно ставилися до вивчення національної української спадщини та західноєвропейської культурної традиції. 1925 р. М. Хвильовий, М. Яловий і О. Досвітній утворили елітарну літературну організацію ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), елітарну за своєю суттю, до якої одразу ж увійшли поети П. Тичина і М. Бажан, прозаїки П. Панч, І. Сенченко, драматург М. Куліш та ін. Тут поставили за мету оволодіння професійною майстерністю і виховання народу на високохудожніх творах, без акцентованої політичної агітації та підлаштовування під примітивні смаки. При цьому М. Хвильовий

використовував більшовицьку риторику, але в цілому його позиція та ідеї його однодумців йшли врозріз із марксистсько-ленінською концепцією – надаремно М. Жулинський називав його «суперечливим талантом» (Жулинський 1987). Іншими словами, ВАПЛІТЕ завдяки особисто Миколі Хвильовому, перемогла в цій дискусії, довівши необхідність далі розвивати національну українську літературу, орієнтовану на Європу, а не на «русский мир». «...він завжди намагався «переграти» владу. Логіка його поведінки була приблизно такою: треба офіційно покаятися – «спокутую» провину, вимагають офіційно щось визнати – «визнаю». І це не був цинізм. Такою була ціна збереження внутрішнього інтелектуального суверенітету, захисту кола однодумців, на яких опирався, зрештою – ціна можливості жити і працювати далі» (Шаповал 2008: 319).

Зате щодо класового підходу тут все було гаразд. Головні літературні об'єднання чітко диференціювалися за соціально-класовим принципом. – Спілка українських пролетарських письменників «Гарт», де, втім, вимагали писати українською, була організована 1923 р. (згодом вона буде перейменована на ВАПЛІТЕ, тобто Вільну Академію Пролетарської Літератури). 1924 року було засноване літературне об'єднання під назвою «Ланка», яке з 1926 року було перейменоване на «МАРС» (Майстерня Революційного Слова); тут орієнтувалися на реалістичну традицію європейської та вітчизняної класики. Окремо функціонував «Плуг» (спілка селянських письменників в Україні; з 1931 року – Спілка пролетарсько-колгоспних письменників). Від «Плуга» в 1926 році відділилося угруповання вихідців із західних українських земель – «Спілка письменників Західної України»; вони мали на меті висвітлення «тяжкого становища і революційної боротьби трудящих Західної України». Озброєні захисники Батьківщини з 1930 р. мали власне угруповання: ЛОЧАФ (Літературне Об'єднання Червоної Армії та Флоту). Група «Молодняк» з 1926 р. представляла «бадьорий і життєрадісний, з вірою у власні сили... літературний комсомол». Дещо окремішньо стоїть угруповання неокласиків, які не намагалися привернути

увагу гучними маніфестами, але послідовно впроваджували програму «чистого мистецтва», спираючись на художній досвід класицистичної інтерпретації античності; це покликано було заповнити відчутну прогалину в історії українського художнього слова, в якому класицизм почав запроваджувати ще Феофан Прокопович, але волею Петра I його діяльність розгорнулася вже на теренах Росії. Можна сказати, що неокласики репрезентували у цьому розбурханому морі художньої «лівіці» ідеали й смаки нечисленної рафінованої української інтелігентної еліти.

Об'єднувала усі ці доволі різномірні групи установка на новаторство, на нове слово в літературі. Світогляд цих письменників базувався на ідеї бунту й епатажу, і вони покладали, як багато хто з «лівих», величезні надії на радянську революцію, яка мала розкріпачити усі потаємні поривання й задовільнити усі поривання вільної, розкріпаченої від гніту традиційної моралі, людини. Тим болісніше було розчарування в революції, яке пережив, скажімо, М. Хвильовий, що зіткнувся у реальності з «ною людиною» без власної індивідуальності й навіть без живої душі (новела «Я»).

Об'єднувало «класичних» модерністів і авангардистів й презирство до ремісництва і бездарності. «У цілому М. Хвильовий, О. Досвітній, М. Зеров, М. Яловий під кризою в літературі розуміли саме потік низькопробних писань, що захлеснув видавництва і редакції журналів» (Собачко 2008: 255).

По суті, ми маємо тут справу з піком Модерну, коли остаточно вичерпується міф про Людину-Титана, Людину-Прометея.

В історії радянської літератури імена і твори діячів Розстріляного Відродження активно замовчувались, вони були приречені на цілковите знищення й загибель самої пам'яті про них. Вкрай, наприклад, характерно, що не зберіглося жодного монументального твору художника Михайла Бойчука. Лише після реабілітації про декого згадали, але й тут були перевидані або запропоновані до вивчення в школі хіба що деякі твори реалістичної стилістики, як, наприклад, твори Івана Микитенка чи Миколи Куліша.

Тут немає нічого дивного: навіть «високоінтелектуальна» більшовицька верхівка, не кажучи вже про позбавленого навіть елементарної освіти Постишева, якому була віддана тоді на поталу Україна, не в змозі були зрозуміти нових явищ у літературі й мистецтві.

2.2. Модифікації арт нуово у ліриці українських символістів, неоромантиків і неокласиків

Різні дослідники (Б. Рубчак, Г. Грабович, С. Павличко та ін.) нерідко зазначали, що не тільки друга (авангардизм), але й перша хвиля Модернізму (т. зв. класичиний модернізм) проявилася в українській літературі не надто яскраво, і вона не дуже добре вивчена (особливо не з огляду на окремі індивідуальності, а на творчість ліриків як тих митців, що представляють цілісну ідейно-естетичну програму). Зокрема перша потужна течія європейського Модернізму – символізм – в українському слові початку ХХ ст., а тим більше – в радянські роки, була представлена, радше сказати, спорадичними явищами. Так, у рамках Розстріляного Відродження ми зустрічаємося хіба що з окремими містичними елементами символістської програми, які різко контрастують з загальною картиною літературного життя. Утім, можна погодитися з точкою зору, що естетична програма українського символізму була радше орієнтована не на містику, а на неповторність індивідуального: «Індивідуалізм став однією з визначальних складових світогляду символізму. Символізм демонстрував становлення таких модерних історичних змін ціннісного світу, коли відбувається процес психологічного народження нової людини ХХ ст. – людини, яка повинна була з'явитися як у світовій, так і в українській культурі, а разом з нею і символізм, що формував сферу самопсихоаналізу» (Бондаренко, Масюченко 2017: 15–16).

Пам'ятаємо, що символізм з його «декадентсько»-містичною спрямованістю розпочався у європейському масштабі у 80-х рр. XIX ст., і, як вважалося, вичерпався, зокрема на теренах Російської імперії, вже десь до 1909 р., тому на обширах Радянської України йому вже ніяк не могло би, здавалося, знайтися місця. Однак виявилось, що останні спалахи символізму спостерігаються в українському слові й після 1917 року, причому «декадентському» моменту тут вже місця не знайшлося (чого не можна сказати про містико-релігійні моменти, хоча якраз для них, здавалося, ґрунту й зовсім не лишилося).

Тим не менш, у творчості митців, які, здавалося б, міцно стоять на новому, «радянському» ідеологічному ґрунті, ми стикаємося з повноцінним функціонуванням містико-символістичної програми. І було би грубою схематизацією оголосити, що усі митці Розстріляного Відродження були переконаними атеїстами – адже варто на увагу хоча б те, що формувалися вони як особистості ще до 1917 року. Так, наприклад, мав щиру релігійну віру Микола Вороний: «До <...> “екстравагантності” М. Вороного, і життєвої, і мистецької, долучався ще один важливий чинник – внутрішнє релігійне сприйняття світу, що його, як сам зазначав у автобіографії, так і не зміг у собі знищити, захопившись народництвом, а згодом – соціалістичною ідеологією: “Коли я штучно і поверхово знищив свій релігійний світогляд (головно осміяв обрядову церкву, лишившись вірним Христовій моралі), я почув себе відірваною від Бога і від всесвіту малесенькою порошокною, яку жене по світах зловісний вітер” <...> У цьому глибокому духовному конфлікті знову ж таки прозирає підсвідоме прагнення М. Вороного під впливом новітніх філософій та ідеологій поєднати у своїй свідомості апріорі несумісні поняття та ідеали, що неминуче призводить митця до внутрішнього роздвоєння...» (Починок, Осяк 2018: 52). Тому не дивно, що у Вороного знаходять потужні символістські впливи й прямо говорять про його приналежність до цієї традиції: адже він «гостро відчував «цінність естетикоцентричної надреальності, еквівалентність поривання до таємниць

абсолютного особистісному самовираженню поета, що знаково репрезентується мотивом усамітненого служіння абсолютній Красі» (Камінчук 2010: 87–88).

Вже перші збірки М. Вороного «Ліричні поезії» (1911) та «В сяйві мрій» (1913) пронизані духом естетизації, музичності, цікавістю до екзистенційних питань людини. І тут релігійні мотиви впліталися абсолютно органічно, свідчать про глибину поетичного світосприйняття.

Характерний вірш М. Вороного «*Memento mori!*» (*Пам'ятай про смерть!*), який нагадує мотиви метафізичної поезії бароко з її трагедійним відчуттям скороминущості земної краси. Дівоча краса, яка зазвичай викликає асоціації з весною та коханням, пробуджує у лірика почуття невідворотності смерті:

Дівчино-серденько! Ти мов рожевий цвіт
Напрочуд кожному пишаєшся красою.
Хто раз тебе уздрить, забуде цілий світ
І мимохить услід полине за тобою.
Та знай: краса твоя непевна, як туман.
Минуть літа, і що ж? Погаснуть очі-зорі,
Змарніє личенько, зігнеться пишний стан
І зникне навіть тінь краси...
Memento mori!

Весь світ тобі тепер здається чарівним,
Він манить, зваблює – таємний та чудовий...
Але настане час, і досвідом тяжким
Розвіється украй твій запал поверховий;
Прибави світові обернуться у дим
І, зраджена життям, ти схилишся у горі,
Що марно вік минув на бенкеті гучнім
І ти на заході життя...
Memento mori! (Розстріляне Відродження 2023: 12)

Микола Вороний глибоко передавав почуття самотності й відчуття власної зайвості:

...І тоді я ставав на перехресті,

Безсилий рвати злі колоди пут –
 В літературі, в інституті, в тресті
 Тікав з кута я в ще глухіший кут.
 Ставав спецом, попутником, і порох,
 Що дав би полум'я, в мені сирів...
 Тоді питалися: союзник я чи ворог?
 І знову вперто пхали в яму, в рів.

(Розстріляне Відродження 2023: 13)

Водночас поет невтомно оспівував прагнення людини до космічних глибин («*Ікар*», «*Сонячні хвилини*»). Поезія Вороного, безперечно, була однією з вершин розвитку тогочасної лірики, і тому включення автора до політичної боротьби (зокрема, він був одним з фундаторів Української Центральної ради) знаменувало позицію збереження основних класичних цінностей культури, традиційної аксіології. У той само час М. Вороний намагався відкинути зашкарублі «народницькі» кліше, удаваний патріотизм й іншу фальш. Зрозуміло, що така людина не вписувалася в «революційне мистецтво» й закономірно сприймалася владою й чиновниками від мистецтва як радше реакціонер чи, принаймні, консерватор. Це й вирішило трагічну долю письменника.

Картина знищення талантів, втілювачів європейської естетичної парадигми, як наприклад, символізму в радянському ґрунті була б неповною без пронизливих рядків юного Марка Вороного, сина Миколи Вороного, який, втім, виховувався після розлучення батьків у сім'ї бабусі. Миколина «Молитва», написана у 14 років, виникла, за спогадами їхнього родича В. Сиротенка-Вербицького, під впливом знищення «залізною дивізією» Муравйова оборонців Крут та подальшими безчинствами п'яних комуністичних вояк – зокрема, було зарубано його рідного дядька, а біля дому бабусі – для розваги заколото штиком красуню-гімназистку, яку юний поет знав особисто. У «*Молитві*», написаній в ці дні, він начебто передчуває й майбутню долю батька, і неминучий власний розстріл:

Господи, в день Твого гніву неспинного
 Дай мені мужність і віру в небеснеє,
 Дай чути в шепоті саду звіриного
 Царство Ісусове Хрестовоскреснеє.
 О пам'ятаю, розкинувши косами,
 Впала вона під рукою ворожою,
 Вкрито її сніговими покосами,
 Я усій зграї звірячій загрожую.
 Господи, дай мені сили помститися
 За її душу – за синеокою.
 Господи Боже! Не можу молитися –
 Кров її, кров – борозною глибокою... (Славутич 1955: 89-90)

Вірш Марка Вороного «Слово» сповнений трагічної інтонації, притаманної свідкові страшних і грандіозних зсувів історії. Він передає усю глибину поетичного почуття й справжню велич душі поета. Рядки сповнені метафізичних роздумів, невіддільних для лірика від думок про Сушого (останній рядок – прозора відсилка до біблійного тексту):

Настали ночі темні і глибокі,
 І в тиші вогкій туляться сади.
 Спадають німо в течію води
 І листя, і зірки мільйони років.
 Куди у тьмі не йди, не чути кроків,
 В таємній тиші губляться сліди...

А десь над вами села й городи,
 Підводиться Господень зір стоокий.
 Так ми життя хвилиenne проживем,
 Калейдоскоп одвічних наших тем
 Розіб'ється об чорну тайну ночі.
 Одно лишає нам хаос розлук:
 В широкій ніжності відкриті очі
 І Слово, роджене з блаженних мук (Славутич 1955: 89)

Ці символістські твори були останньою хвилею класичного Модернізму, яка докотилася до висихаючої під червоною спекою України, і вона свідчить принаймні про ті великі потенції, які могли бути в рамках

цього дискурсу реалізовані в українському слові, якби воно справді здобуло простір для вільного розвитку.

У цьому ракурсі неможливо було би не згадати поезії Олександра Олеся, котрий, як і більшість його сучасників, повинен був знайти для себе баланс між ролями поета і громадянина: «...очевидна дилема (але таки не роздвоєність) слідна у віршах: апробувати “синтетичну” роль співця-трибуна, поводиря засліплених і жерця чистої краси, мистецтва вибраних» (Романов 2017: 125). Варто зазначити, що поет позитивно сприйняв релігійні мотиви, притаманні символістам. У його творчості можна зустріти жанри псалма і молитви, і «якщо "Народе-страднику" можна вважати переспівом псалмів Давидових, то молитва О. Олеся цілком оригінальна і своєрідна. Її особливістю є те, що розмова ліричного героя з Богом не містить особистого інтересу, це прохання громадянина ("Молюсь... Лише молюсь, благаю..."). Доля народу хвилює героя більше, ніж власна» (Чернова 2013: 213). Цікаво, що сакральна тематика в цілому часто постає у нього у нерозривній єдності з українською народною культурою, і, на відміну від багатьох своїх репресованих колег, митець глибоко відчув конструктивну роль християнської культурної традиції у формуванні духовних засад українства. Зокрема цьому сильно посприяла зустріч з Гуцульщиною (1912 р.), результатом якої стала поема *«На зелених горах»* (1915), в якій гуцульська «країна див» асоціюється з вільним духом українського народу. Характерно також, що саме тут, й чи не вперше, звучить так мажорно й бадьоро слово *відродження*:

Яка краса: відродження країни!
 Ще рік, ще день назад тут чувся плач рабів,
 Мовчали десь святі під попелом руїни,
 І журно дзвін старий по мертвому гудів.
 Коли відкільсь взялася міць шалена,
 Як буря, все живе схопила, пройняла, –
 І ось, – дивись, в руках замаяли знамена,
 І гімн побід співа невільна сторона.

(Розстріляне Відродження 2023: 19)

Можливо, стилістика автора не зовсім оригінальна, тут відчутно відгомін романтико-класицистських прийомів і навіть присмак риторики, але в цілому це звучить щиро й піднесено. У будь-якому разі, саме християнський мотив звучить тут найбільш свіжо й органічно. Подорожуючи Гуцульщиною, поет відчув глибоку вкоріненість українства в християнстві. Особливо вразило письменника яскраве національне вбрання гуцулів, які урочисто збиралися на своє храмове свято – він порівнює його з цвітом маку і багаттям, вважає, що воно є виразом вільної душі горців.

В еміграції розгорнувся гумористично-сатиричний талант Олександра Олеся, який закарбувався у збірці сатиричних віршів «Перезва» (Відень, 1921), яка була надрукована під псевдонімом В. Валентин. У докторській дисертації О. Гарячовської стверджується, що тут критично відображено «стан і діяльність різноманітних політичних угруповань української еміграції, відірваність колишніх вождів від справжніх потреб народу» (Гарячовська 2015: 12), хоча здається, що тут ми стикаємося більше з гіркою самоіронією. Та в цілому стилістика О. Олеся-поета відбиває його прагнення знайти в глибинах натури прихований містико-метафізичний зміст, назвати в слові сутність явища. Зокрема саме цей поет створив цілу систему символічних визначень України та лихої долі української минувшини й сьогодення: Україна в нього – це «*Пустеля*», «*Провалля*»; народ її – «*Самітна сосна*», «*Конвалія біла*», «*Айстри*».

Слід зазначити, що свого часу не був закритий до відчуття цих речей і юний Павло Тичина, який віддав багату данину символізму. Звідси – органічний рух до патріотичних визвольних сил, перебування поруч з Симоном Петлюрою на урядовій трибуні біля Софії та виголошення поетом реквієму пам'яті загиблих під Крутами. Тичину називали тоді «бардом Центральної Ради»; у його поемі «*Золотий гомін*» (1917) Київ піднесений у неозорі космічні простори, й гомін міста – це відлуння гармонії небесних

сфер. У поемі щедро згадується з рядка в рядок золотий колір, спрямований у небесну блакить:

Над Києвом золотий гомін,
І голуби, і сонце!
Внизу –
Дніпро торкає струни... (Лавріненко 1959: 22)

У знаменитій збірці Тичини «Сонячні кларнети» (1918) відбилася мажорне світосприйняття юного поета, перед яким розкинулося, здавалося би, безкрайне поле квітучого життя. Автор відкритий духовно-філософським обріям, усвідомити які, можливо, допомогли йому роки навчання в духовній семінарії. Він прозирає божественне начало у космосі і в людському існуванні, гостро відчуває діалектику матерії й духу, його захоплюють питання сенсу життя й смерті, призначення людини та її кохання. Тим не менш, вже від самого початку у символіці Тичини проглядаються нотки богоборства й схильність до пантеїзму, тобто обожнення матеріальної природи («*Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...*»).

На жаль, крок від споглядання божественних символів у природі й власній психічній роботі до «войовничого атеїзму» виявився дуже коротким. Невдовзі автор, заляканий перспективою розплати за своє захоплення визвольними змаганнями, напише штучний і кон'юктурний цикл «Псалом залізу» (1918–1919), в якому оспівано вже не велич вільного духа, не символіку вільного вітру, який пурхає, де хоче, а матеріал, з якого роблять смертоносну зброю й кайдани; характерно, що у біблійному Псалмі 104 говориться про раба гріха: «залізо оповило його душу». Тут живий голос поета замінено на хрипкі й відразливі для слуху «голоси мас», що співають «новий псалом залізу». Вони, всупереч відомому повчанню, вважають, що людина живе виключно хлібом земним: «На чорта вам здалася власть? Нам дайте хліба, їсти!»

Ця «віддача свого голосу» чужій людині стає в Тичини радянських літ звичним прийомом. Так, він вкладає в уста своєї «червоної громадянки», що

так мріє стати трактористкою, пласке й міщанське заперечення будь-якої релігійної духовності – це знамениті рядки, що багато разів цитувалися у радянську добу: «Доки будуть мене мучить ваші рясини та церкви!». Пізній «соцреалістичний» Тичина втратив творчу індивідуальність, його віршами тепер промовляла радянська ідеологія. В. Барка з гиркотою констатував, що Тичина являє собою приклад, «як живцем руйнується творча сфера генія» (Барка 1961: 5).

Глибоко розчарований колегою по поетичному цеху був О. Олесь, котрий мав право написати про нього тяжкі й пронизані болем рядки:

І ти продався їм, Тичино,
І ти пішов до москаля?
<...>
Іудо, ти шляхетний жиде,
Пішов, повісивсь в самоті.
Павло Тичина... цей не піде –
Він сам розіпне на хресті.

(Розстріляне Відродження 2023: 28)

Отож неосимволічна складова Розстріляного Відродження була останньому радше внутрішньо чужа, якщо не ворожа. Це модернізм до-авангардовий, модернізм, який ще веде розгорнутий діалог з класичною традицією, для якого не вмерли цінності християнського гуманізму і який не підпав під вплив прометеїстичного міфу про Людину, яка титанічно перетворює світ на основі науки й техніки, не залишаючи в ньому місця нікому, окрім самої себе.

Ще менш органічно, ніж спадкоємці європейського символізму, здавалося би, вписуються в панораму Розстріляного Відродження поети-неокласики. Навіть саме словосполучення «український класицизм» звучить дещо непереконливо. Може навіть скластися враження, що класицизму як такого в українському слові й зовсім не було. Тим не менш, Д. Чижевський відзначає: «Класицизм прийшов на Україну, однак, в досить своєрідній формі», і пояснює, що тут могла прижитися виключно травестійно-бурлескна

версія класицизму на кшталт «Енеїди» І. Котляревського: «Величні мотиви в українській літературі XVIII в. не могли набрати великого значення: це був час найбільшого політичного занепаду. Твори класицизму квітли здебільшого при розкішних князівських дворах доби абсолютизму XVII – XVIII в. На Україні після фактичної, а потім і формальної втрати самостійності (скасування гетьманщини) таких центрів не було» (Чижевський 1994: 112).

Строго кажучи, в нашому випадку треба говорити не про класицизм як такий, а про класицизм як одну з стильових домінант модернізму. Таке явище було, зокрема, поширене в передреволюційній архітектурі Європи, в тому числі й у Києві, де часто зустрічаються будинки, на перший погляд оформлені в стилях класицизму, бароко чи рококо, але насправді це ускладнений варіант арт нуово, яке завжди тяжіло до різноманітних стилізацій.

Неокласики, або ж Київські неокласики, – угруповання українських літераторів-модерністів початку XX століття. Це Микола Зеров, Павло Филипович, Юрій Клен (Освальд Бургардт), Михайло Драй-Хмара та Максим Рильський. Загалом до групи входили близько 40 письменників, але назване «п'ятірне гроно» складало її ядро.

Усі вони активно зверталися до міфологічних образів і мотивів, античних тем і сюжетів, підкреслюючи свою установку на «чисте мистецтво». Це не була органічно належна до українського ґрунту програма, радше вона була покликана компенсувати недостатність українського класицизму XVIII ст. Майстри цього угруповання використовували досвід школи «чистого мистецтва» в західноєвропейській літературі середини XIX ст. Зрозуміло, що вони всіляко відмежовувались від «пролетарської культури», яка творилася прихильниками літературного авангарду, й зосереджувалися на спадщині давно минулих епох, на естетизованому гедонізмі й психологічних колізіях, відверто нехтували «колективістськими початками» лівого мистецтва.

Зеров закликав опановувати глибини західноєвропейської культури, аби, як він висловився, «не залишитись назавжди провінціалами». Це не були теоретичні гасла, він демонстрував це на прикладі власної творчості, і нині численні дослідження присвячені саме вивченню цього «культурного пласту» його лірики (Башманівський 2004; Вздутьська 2010). Утім, поетизація інших епох і культур панівною ідеологією була кваліфікована як заперечення «прекрасної радянської дійсності»; 1935 р. М. Зеров, П. Филипович і М. Драй-Хмара були заарештовані й звинувачені в шпигунстві та підготовці терористичних замахів на владу. Дійшло навіть до «викриття контрреволюційної організації, очолюваної професором М. Зеровим». Усі троє загинули в концтаборах; інші були залякані й спаралізовані жахом. Але група ця залишила по собі яскравий слід в українському слові, встигнувши також створити численні критико-теоретичні матеріали з питань модернізму.

Микола Зеров 1924 року надрукував першу збірку віршів «Камена», потім – історико-літературний нарис «Нове українське письменство» і монографію про Лесю Українку. Від 1926 року Зеров виступав виключно як літературний критик та перекладач, обстоюючи потребу українського читача в ознайомленні з класичною спадщиною (див. детально: Івашко 1990: 19).

У поезії М. Зерова зустрічаються, як і в символістів, релігійні мотиви, але вони потрактовані в дещо естетизованому ключі. Можливо, тут бракує власне релігійного почуття, хоча історико-культурний фон Євангелія передано з ретельністю й навіть деталізацією («*Страсна п'ятниця*»):

Благообразний муж з Аримафеї,
Шановний радник, учень потайний,
Господню плоть повив у пелени
І до гробниці положив своєї.

І от під чорне сонце Іудеї
Мене провадять таємничі сни,
Хвилює образів наплив рясний
Смутний аккорд святої епопеї.

Глибокий спокій впав на темний сад –
Хрести і гроб, і військовий наряд, –
Все спить, все снить під синьою імлою.

І в синій темряві, мов ряд примар,
Жінки несуть свій вікопомний дар –
Пахучий нард і [мірру], і алое. (Зеров 1948: 164)

Домінує в Зерова, попри глибоку трагічність теми, усе ж таки «радість життя», радість дотику до сучасності та запилених реалій історії, гедоністичний пафос, що робить трагічну складову його історичного сюжету дещо декоративною, «фоновую». Характерно, що значно більше почуття вкладено поетом в художнє переживання одвічної краси природи. Але й тут воно йому потрібно для посилення емоційності певної екзотики, не-повсякденності натури, її винятковості й, хочеться сказати, святковості. З цієї причини він так захоплено описує усе ще екзотичний для жителя Півночі Крим, відтворюючи вже в самому лише звучанні його топоніміки задум показати екзотичний, «розкішний» край, принципово відмінний від буденних, «не-романтичних» рідних краєвидів.

Характерно, що на самому початку вірша «Чатир-Даг» фігурує запозичене з французької *шоссе*, яке взято в динаміці; воно *біжить*, та ще й семантично підтримане зоровим образом *Прозорим фіолетом*, що одразу ж налаштовує на асоціації з сучасним західним художнім пошуком, де ще живо відчувалися впливи імпресіонізму та «чистого мистецтва». Прикметно, що з найбільш енергійно забарвлених стилістично українських слів тут вирізняється *полонина*, чиє карпатське походження одразу ж впадає в око.

Біжить шоссе. Прозорим фіолетом
Закам'янілі хвилі дальніх гір
Укрили паділ, де шумить Салгір
І спить село з похилим мінаретом.

Черешні над камінним парапетом,
У білій куряві заїжджий двір

А в небі, переймаючи простір,
Піднісся Чатир-Даг двійним наметом.

Безсилі перед ним падуть горби
На ржаві буки, на густі граби
Наліг він полониною німою,

І тільки вітер та ставний вівчар
Обходять там побожною ходою
Богам висот поставлений вівтар. (Зеров 1948: 55)

Характерно також, що у цьому уривку є «подвійний» загадково-екзотичний смисловий центр: це татарський *похилий мінарет* і ще більш давнє, язичницьке святилище, нібито розташоване на вершині гори, – *богам висот поставлений вівтар*, який з острахом оминають і люди, й вільний вітер. По суті, ми маємо справу з поетизацією будь-якої релігії як «таємничої загадки» – на відміну від символістів, Зеров достатньо індиферентний у питаннях релігійної аксіології.

Зрозуміло, що радянська влада й загалом радянське суспільство менш за все були налаштовані на милування цими духовними й пейзажними красотами. Як писав тодішній популярний критик К. Довгань: «Щоб література стала соціально-чинною силою, треба зробити її продуктом споживання найширших мас. З іншого боку – щоб література, як чинна сила, впливала на маси в певному напрямі, треба стимулювати й організовувати її розвиток» (Довгань 1928: 20). М. Зеров же стимулював рух читача до культурної спадщини, до естетичного переживання дійсності й минувшини, до відчуття неповторної цінності особистісного ставлення до світу й власних особистих оцінок.

Органічно стоїть в однім ряду із Зеровим Павло Филипович, котрого так само хвилювали не повсякденність і не боротьба низових мас за шматок хліба, а одвічні питання буття. У вірші 1927 року «Єдина воля володіє світом...» він закликає відчути цілісність та гармонію буття, запрограмовану первісно єдністю людей і природи.

Єдина воля володіє світом,
 Веде в майбутнє нас єдиний шлях,
 Ми умремо з єдиним заповітом
 В непереможних і міцних серцях.

Врятує вроду і себе людина,
 Життя зросте над попелом руїн,
 Велика мрія, мудра і єдина,
 Недаром дзвонить у всесвітній дзвін.

Віки летять, а в неозорім морі
 Єдине сонце для землі горить,
 І всі колись з'єднаються в просторі
 Людина, звір, і квітка, і блакить
 (Лавріненко 1959: 205-206).

Більше того, в Філіповича присутня навіть відверта полеміка з тими, хто розпалює «хижі заклики пожеж», яким в поета протиставляється мирне життєдайне світло сонця, «золотого кобзаря», промені якого порівнюються з «напівзабутим, давнім словом», котрому дано зрости «У дні співучі і погожі», й це сприймається вже як відвертий духовний виклик новій владі:

Не хижі заклики пожеж,
 Не безнадійний рев гармати, –
 В поля майбутнього зайшла ти,
 Минулу радість в них знайдеш.

Де жебраки? Уже людині
 Земля готує вічний дар,
 І сонце – золотий кобзар –
 Збудило гори і долини.

І трави ждуть отар, і жде
 Дніпро пташок – човнів веселих,
 Ще мить – у місті і у селах
 Життя розквітне, загуде,

А давнє слово на сторожі,
 Напівзабуте слово те,
 Як пишне дерево, зросте
 У дні співучі і погожі (Лавріненко 1959: 207-208).

У стилістичному ключі романтичної орієнталістики поетизує палке жіноче кохання Михайло Драй-Хмара у вірші «Шехерезада, II» (1926), вносячи в своє потрактування теми типово українську, часто рідкісну, «заземлену», фольклорну за генезою лексику, інколи – створені в цьому ж форматі неологізми, чим лірик досягає свіжості та оновлення традиційних класичних прийомів. Традиційний для романтичного світосприйняття орієнталістський мотив забринів тут неочікувано експресивно:

Стогнала ніч. Вже гострі глици
Проколювали більма дня,
І синьо-золоті грімниці
Дражнили відгульня-коня.

Розбурхалася хмар армада,
А ти опалена в огні,
Ти вся любов і вічна зрада,
Летіла охляп на коні.

Під копитом тріщали ребра,
Впинались очі в образи
А ти розпліскувала цебра
Передсвітанної грози.
Із бур, о молода гонице,
Ти пролила своє дання –
І світом гомін і стрілиці
Дзвінкокопитого коня. (Лавріненко 1959: 265-266)

Під впливом М. Зерова перейнявся долею українського слова етнічний німець Освальд Бурггард, який обрав псевдонім «Юрій Клен». Його незмінно глибоко цікавила доля української культури; в його віршах звучать тривожні роздуми про власне місце в ній. Стиль Ю. Клена – піднесений, ціхований інтонацією високої риторики, сповнений шляхетної рефлексії:

Ти втратив все, лише зірчасте небо,
І де б ти не блукав, у кожному краї
Мов плахту дорогу в дорогу взяв.

Той самий напинається намет.
 А що тобі бездомному ще треба?
 О, скрізь під рідним небом спочиває
 Вже у дитинстві в ньому ти втопав.
 Жебрак, мандрівник, лицар і поет.

(Розстріляне Відродження 2023: 34)

І, нарешті, тоді був вельми далекий від оспівування Леніна та його кривавих справ поляк Максим Рильський, який, подібно до О. Бурггарда, був зачарований виключно тихою музикою українського пейзажа й ритмами українського слова:

Запахла осінь в`ялим тютюном,
 Та яблуками, та тонким туманом, –
 І свіжі айстри над піском рум'яним
 Зорюють за одчиненим вікном.

У травах коник, як зелений гном,
 На скрипку грає. І пощо ж весна нам,
 Коли ми тихі та дозрілі станем
 І вкриє мудрість голову сріблом?

Бери сакви, і рідний дім покинь,
 І пий холодну, мовчазну глибіню
 На взліссях, де медово спіють дині!

Учися чистоти і простоти
 І, стоптуючи килим золотий,
 Забудь про вежі темної гордині. (Лавріненко 1959: 87)

По суті, неокласики не утворили якоїсь справжньої літературної групи. Їх єдиною бажання трансплантувати на український ґрунт творчі принципи метрів західного «чистого мистецтва» Леконта де Ліля та Ередіа, вони прагнули дати українському слову, поряд з фольклорно-«сільським» ґрунтом, простір індивідуально-мистецького досвіду Нового часу.

Як пише В. Агеєва, неокласики залишаються актуальними й по сьогодні; вони у 20-ті роки ХХ століття модернізували український класичний канон, що сформувався як шевченкоцентричний і сприяли виходу з-під сіні «російського впливу» (Агеєва 2011: 158-179). Це мало бути

достатньо перспективним напрямом літературного розвою, але ці ініціативи було перервано радянською владою разом з їхніми життями.

2.3. Специфіка українського футуризму: стилістичні впливи сюрреалізму, експресіонізму та дадаїзму на творчість митців

Український футуризм – авангардний напрям в українському модернізмі, який виник на початку XX століття під впливом італійського футуризму, який активно знищував традиційні кордони між мистецтвом і життям, що тисячоліттями склалися в лоні європейської культури. Італійські футуристи пропагували культ нічим не стримуваного індивідуалізму, обстоювали граничний формалізм, рішуче відкидали загальноприйняті та поетично-мистецькі норми, усталені мовні правила, орієнтувалися на «неправильну» мову вулиці, на примітив та ептаж. Український футуризм так само намагався порвати з традицією й орієнтувався на новації. Утім, на відміну від італійського та російського футуризмів, український довго просто не помічався, а якщо про нього і говорили, то лише з метою нищівної критики. Як зазначає Т. Чоп, критики навіть нерідко звинувачували український футуризм у «селянськості» та перманентному пошуку власних коренів (Чоп 2008: 129–130), хоча це звучить доволі дивно, коли ми говоримо про авангардистську течію.

Футуризм народжувався на рубежі кінця XIX – початку XX століть в атмосфері скандалу, заперечуючи академічні традиції та смаки буржуазних салонів. Водночас футуристи з ентузіазмом сприйняли низку технологічних винаходів, зумовлених розвитком науки. Це був пік Модерну, який культивував міф про Людину-Прометея, яка має радикально змінити дійсність і перетворити життя на «квітучий сад». Останній повинен був втілитися, звісно, не у пасторальних образах, а в урбаністичному просторі, наповненому шумом заводів і транспорту (парадоксально, але у творах самих

українських футуристів сучасне місто поставало не дуже привабливо – див. про це детальніше, напр.: Данькевич 2010: 352–353).

Водночас футуристи сповідували орієнтацію на культ війни й агресії, оспівуючи війну як «гігієну нації», а бунт проти всього й озброєння новітніми засобами знищення людства – як молодецьку пригоду. У їх програмному маніфесті говорилося: «Хай живе війна – тільки вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила анархізму, високі ідеали знищення всього і вся! Геть жінок! <...> Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки. Геть мораль, боягузливих угодовців і підлих обивателів!» (Futurism: An anthology 2009: 49–54). Руйнація, деструкція та нігілізм – ті орієнтири, на які були націлені футуристи.

У широкі маси футуристи несли свої ідеї у вигляді епатажних, шокуючих маніфестів і безпосередніх скандалів у публічних місцях, ламаючи меблі та вітрини й ображаючи буржуазні норми пристойності. До того ж у них були гарні учні – футуристи російські (М. та Д. Бурлюки, В. Маяковський, А. Кручоних, М. Асєєв та ін.), які самі діяли у такому ж дусі, насолоджуючись епатажністю своїх вчинків та порушенням норм буржуазної моралі. Друкування брутальних, огидних текстів на папері для обгортки цукру, назви збірок на кшталт «Ідіть до біса» або «Дохлий місяць», шокуючі елементи змісту й форми, зневага до духовного життя – все це щедро реалізувалося й без італійського впливу. Тут плебейська «антибуржуазність» сполучалася за наївним, незрілим «революціонаризмом»: Маяковський вже у 14 років нібито читав «Капітал» К. Маркса й допомагав політв'язням. Італійські футуристи тяжитимуть до оспівування фашизму (особливо на пізньому етапі еволюції – див. докл. про це – Bowler 1991), російські – «Великого Жовтня».

Утім український футуризм, що розпочався у 1910-ті рр., спочатку зовсім не тяжів остаточно до якогось політичного полюсу; зокрема «лівацькі» ідеї тут від початку не користувалися особливою популярністю, але епатажність, звісно, зберігається і тут як одна з визначних рис їхніх

поезій. Футуристи звертаються до «оспівування» тих об'єктів і явищ, які раніше вважалися непристойними або недостойними пера митців. Так, Гео<ргій> Шкурупій, наприклад, уславився шокуючими описами тифозної воші. О. Влизько свій вірш *«Інструкція»* завершує твердженням про існування статистичних даних, що звучить доволі абсурдно:

Знаєте,
товаришу,
що статистичні дані
є (Український поетичний вангард 2018: 68)

Лідером українського футуризму, «українським Марінетті» (Гур'янов 2014) був Михайль Семенко, котрий 1913 року видав збірку поезій *«Prélude»*. Він засновує друкарню «Кверо» (лат. quaero – «шукати»), яка 1914 р. видає дві збірки поезій М. Семенка – *«Дерзання»* та *«Кверофутуризм»*, «у такий спосіб офіційно представивши український футуризм» (Ільницький 2003: 27). За роки революції він видав ще 8 збірок, не позначених якоюсь виразною політичною ангажованістю. Це ж само можна сказати й про твори інших найвідоміших представників українського футуризму – Миколи Скуби, Олекси Влизька чи Гео Шкурупія (останній був охарактеризований А. Білою як «взірцевий футурист» – Біла 2010: 139). Їх більше цікавило розкріпачення творчого Я автора, оновлення мистецької палітри та розширення естетичних обріїв. Зокрема вони сприймали як нову й захоплюючу перспективу оновлення життя засобами науки й техніки й радо готові були уславлювати остаточну перемогу людини над природою.

Тим не менш, перші кроки українського футуризму, на відміну від Італії чи Росії, відбувалися доволі мирно й, по суті, вичерпувалися прославлянням «сонячного начала» життя, культу молодості й земного щастя. Так, Михайль Семенко у вірші 1914 року інтерпретує популярний «сонячно-титанічний» мотив Модерну без філософсько-ідеологічної напруженості (пор.: *«Будем, как Солнце!»* росіянина К. Бальмонта).

Без сонця жити я не хочу
 Стерпіть не можу я холодних ліхтарів
 Я сонцекров люблю і в крові сонце
 І знову сонце в кровофарбах малярів
 А як затулить хмара моє сонце
 Ще не холоне моя кров тоді
 Вона горить палає й рве охоче
 Щоб не коритися ні палу ні воді
 Вона бере мене і линею разом вгору
 І сонце зустрічаєм знов
 І кричимо:
 Сонце
 Драстуй –
 Шле тобі привітання бунтливий Семенко! (Семенко 1985: 53)

По суті, перед нами традиційний, ще античний мотив звертання Поета до Аполлона, покровителя поезії й Муз. Символіст Бальмонт і юний український футурист Семенко знаходяться тут, по суті, в одній ідейно-естетичній площині, визначеній інерцією програми «чистого мистецтва». Але варто зазначити, що потрактування і Бальмонта, і Семенка, радикально відмінні від інтерпретації цієї теми в післяреволюційного й ангажованого В. Маяковського (*«Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»*, в якому оспівувач більшовизму й світило небесне залучив до комуністичної пропаганди).

Утім Семенко, з плином часу, ще до 1917 року вже цілком схвально поставився до програми російських футуристів, поділяв їхній погляд на літературу майбутнього, яка покликана зруйнувати застарілі стереотипи і прославити урбанізм і технічний прогрес і називав себе «футурорубом на незайманих лісах української літератури».

Технократична естетика неодноразово проявляється у віршах поетоватора. Так, він, наприклад, через звукопис намагається передати шум, який видає машина:

фффф

дмухало пирхало

шшшшш

шипіло шумно за машиною (Семенко 1985: 149)

Це було цілком у дусі футуристичної естетики. Так, в одному з маніфестів італійського футуризму К. Карра проголошував одночасне сприйняття твору мистецтва усіма органами чуттів – зір, слух, нюх: «Наші полотна будуть виражати пластичні еквіваленти звуків, шумів та запахів у театрі, музиці, у залі кіно, у публічному будинку, на залізничному вокзалі, у порту, в гаражі, у клініці, майстерні тощо» (Futurism: An anthology 2009: 64). І вони справді намагалися втілювати це у всіх видах мистецтва. Семенко йде у річищі цих пошуків.

Зустрічаємо ми у Семенка і притаманний футуризмові культ техніки, насамперед – замилювання літаками, які були на той час новим видом транспорту, і втілюали таку милу для футуристів ідею техніки та швидкості. Один з найвідоміших віршів Марінетті – «Авіатор-футурист звертається до батька свого Вулкана». Семенко у цьому ж дусі прославляє авіаторів, що змогли підкорити саме небо («Молоді авіатори»):

Я вітаю вас, молоді авіатори,

І тепло стискую руки <...>

Я освітлюю блиском серця бензинного

Шум пропелера й шкіряне кепі (Семенко 1985: 136)

Цілком у дусі футуристичної естетики Семенко вигадує величезну кількість неологізмів: «бодлеритьсья» («Квіти зла»), «окінематографований» («Зойкно вилітали гамори несмілі...»), «оковдрилась» («Бульвар»), «обакацієний» («Провінціальний поет»), «опасмодимлений» («Пляж»), «опурпурить» («Поема відваги»), «оланцюжена» («Дим і грюк») та числ. ін.

Семенко вважав, що мистецтво академізму та класицизму пішло помилковим шляхом, отож його треба знищити, а з уламків конструювати

мистецтво, яке б відповідало потребам сучасності. Він від початку розпочинає боротьбу з літературною традицією XIX століття, символом якої стає для нього спадщина Шевченка. Наведемо лише один вірш – «Село», який виразно нагадує відомий вірш Кобзаря, але постає чи то як осучаснення, чи то як відверта пародія. Він починається словами:

Село... І серце відпочине...

З вікна вагона, над шосе –

висока кірха, магазини,

цигар реклами і касет (Семенко 1985: 288)

І завершується ще більш уїдлигим катреном:

Село пройшло. І серце відпочило.

Чи є сільбуд тут і сількор?

Залізо села сполучило:

у нас працює автодор (Семенко 1985: 289)

У 1914 році, коли відзначалося 100-річчя від народження Кобзаря, Семенко публікує футуристичний маніфест «Сам», де каже таке:

Ей, ти, чоловіче, слухай сюди!.. Ти підносиш мені засмальцьованого "Кобзаря" й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Чоловіче, мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось... А ти вхопивсь за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, його захистить твоя пошана... Чоловіче, час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств... Я палю свій "Кобзар" (Розстріляне Відродження 2023: 59)

Тут неважко відчуту відлуння тієї зневаги до Шевченка і репрезентованого ним українського слова в цілому, яка була притаманна значній частині російської інтелігенції, починаючи з популярного свого часу критика В. Белінського, що таврував поета саме за українську мову. Грунт М. Семенка – бруківка міста, а не тепла земля під босими ногами сільського хлопця. Його творам притаманна урбаністична тематика, поетизація техніки й машинерії. Але це вже усталилося в російській поезії XX сторіччя, і в цілому український футуризм, як ущипливо підмічали

неокласики (М. Зеров, П. Филипович), мав наслідувальний характер. Щоправда, М. Семенко прагнув відділитися від російського «кубофутуризму», який в живописі переструктурував натуру і зображав речі «узагальнено», як геометричні форми; в поезії щось подібне робив В. Хлебніков; Семенко ж прагнув справити враження більш простими засобами, як, наприклад, у знаменитому вірші *«Місто»*:

Осте сте
бі бо
бу
візники-люди
трамваї-люди
автомобілі

бігорух рухобіги
рухливобіги. (Семенко 1985: 62)

Прагнучи незалежності від російського впливу, М. Семенко висував ідею «кверофутуризму», підносячи динаміку творчого шукання. Але ця теза виглядає достатньо надуманою, оскільки творчі шукання й новаторство шануються в будь-якій літературно-художній програмі. Та й саму ідею М. Семенко запозичив у петербурзького вченого К. Жакова.

1921 року М. Семенко, разом із М. Яловим та В. Олешком, заснував «Ударну групу поетів-футуристів». Бажаючи, в дусі настанов футуризму, «демонтувати» поетичний лексикон, Семенко майже не уживає прикметників, аби «голий іменник постане у всій красі», і вдається, як ми вже згадували, до створення неологізмів, покликаних відтворити нову, індустріалізовану епоху (*«обензинити»*, *«огороноситься»*, *«бігорух-рухобіги»*, *«брязкотав руйнуї»* і *«верескливість машинить»*). Динаміку сучасного міського життя поет намагався відбити у формі верлібра, позбавленого розділових знаків. Семенком створено новий жанр «поезопісень», де поезія поєднується з прозою, малюнком, кінозйомкою. При цьому, як і всі футуристи, М. Семенко зневажав психологізм, викоханий в

світовій літературі на ґрунті християнської традиції сповідальності й уваги до «внутрішньої» людини. Людина у нього менш за все нагадує «образ Божий», причому й себе автор ніяк не прикрашає (*«Поема повстання»*):

Я щедрий і безсоромний
Я сиджу з вами за одним столиком
І б'ю вас по фізіономії
А ви всміхаєтесь

(Розстріляне Відродження 2023: 64)

Ще менше схильний він естетизувати тих, хто його оточує (*«Всеукраїнське пузо»*):

Лізе – лізе на нас –
Стид і срам –
(з очима виряченими)
...
А слина в роті,
а ноги точаться,
а рило свиняче...
Вишкірило пельку беззубу
всеукраїнське пузо...

(Розстріляне Відродження 2023: 71)

«Нова людина» мала бути жорстка, безжальна та раціональна. Навіть натяк на пробудження якоїсь емпатії, людяності тоне в Семенка у малоприємних натуралістичних деталях, він немовби боїться виглядати чуйним і вразливим. Ось він звертається до ще ненародженої своєї дитини, якої вони з матір'ю вирішили 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 помиями. (Семенко 1985: 279)

Він намагається епатувати власним Я – і не лише за змістом, але й за формою. Складається враження, що молодий авангардист цілком задоволений власним Я, яскравим і неповторним. У вірші «Автопортрет» він повторює на різні лади власне ім'я та прізвище, обрамляючи їх малозрозумілими звукосполученнями. У цілому цей твір звучить як гімн поета-індивідуаліста самому собі:

Хайль семе коми
ихайль кохайль алсе комих
ихай месен михсе охай
мх йль кмс мих мих
Семенко енко нко Михайль
Семенко мих михайльсе менко
О семенко михайль!
О михайль семенко! (Семенко 1929: 40)

Вірш написаний як анаграма, що, до речі, була притаманна стилістиці цього поета, котрий, як зауважує І. Шатова, любляв звертатися до різного роду тайнопису у своїх творах, і ми зустрічаємо тут численні анаграми (Шатова 2018: 50). Водночас сучасна вітчизняна дослідниця І. Гончар вважає, що подання митцем свого імені у такий спосіб не випадкове – ця «уламкоподібна» форма імені, яку нам подає тут автор, може вважатися ключем до його поезії, «в якій слід шукати не усталений зміст і застиглу форму, а неусталеність змістів і динамічність форм» (Гончар 2005: 48).

М. Семенко, якому ми приділили так багато уваги, безперечно, був найбільш талановитим поетом з українських футуристів, непересічною постаттю «як в логіці його часу, так і в динаміці тогочасного українського культуротворення» (Холодинська 2018: 6).

Під тиском влади українські футуристи спробували стати бойовим загоном пролетаріату. Під палітуркою журналу «Нова генерація» зібралися, поруч з М. Семенком, Гео<ргій> Шкурупій, Олекса Влизько, Микола Скуба; певний час під впливом футуризму був М. Бажан.

Українські футуристи не були так помітні й впливові, як символісти чи неокласики, проте вони були цікаві своїм експериментаторством і пропагандою таких гостромодних західних літературних течій, як сюрреалізм та дадаїзм, з яких запозичувалися ідеї абсурдності світу, установка на словесну гру, пошук витоків мистецтва у сфері ірраціонального й підсвідомого. Крім того, футуристи багато що запозичували з експресіонізму, течії, яка виникла після 1-ї світової війни як реакція на її нечувані жахи й культивувала нервовість стилю, фрагментарність та уривчастість, широко використовувала гротеск та оксюморон (поєднання речей, які взаємно виключають одне одне). Особливо це стосувалося М. Бажана (збірка «17-й патруль», 1926). Молодий поет оспівував тут романтику революції та громадянської війни й самопожертву в ім'я нового життя в підкреслено «уривчастій» стилістиці експресіоністів, згущуючи натуралістичні деталі й творячи образ вогню й пожежі:

Бійці виїжджали і коні іржали
(Стримано в стременах сталь дзвенить),
А дим терпкий у полі, А в полі дим іржавий,
І слина з кінських губ – немов ковильна мить.

Дібровою загін бійців поїхав,
Підковами клепали коні путь,
І лязк шабель, і брязкіт піхов
У тиші чорній чуть.

М. Скуба, автор збірок поезій «Перегони» (1930), «Демонстрація» (1931), «Пісні» (1934), «Нові пісні» (1935), вдавався до прийомів звукопису, щоби створити підтекстовий ірраціональний образ «шуму часу» (поема «Спомини»):

І у місті,
де шум машин,
і за містом,
де шумлять бори,
в мене багато товаришів:
мої товариші –

скрізь! (Розстріляне Відродження 2023: 81)

Намагався подолати «розірваність світу» в залізному ритмі вірша Гео Шкурупій, символізуючи «ясний дороговказ» нової ідеології в підкреслено «технічному» образі семафора («*Семафори*»):

Не б'ють барабани, не сурмлять сурми,
а кров розіллалася ріками,
і плюскається в ній бандит, мов риба,
і скрізь вогонь, і вибухи, вибухи.

По світу несамовито тюхкає жах...
І навіть невіри з страху
на шию почепили хреста.
І тільки ми бадьорими ранками,
зриваючи м'яту й руту пісень,
йдемо по залізних шляхах!
Тільки нам одкрито
семафори в майбутнє!..

(Лавріненко 1959: 236-237)

Бадьорість, продиктована політичною ангажованістю, виглядала доволі штучно на тлі розлитих річок крові, вогню та вибухів, згаданих тут-таки, у цьому ж вірші. Звертає на себе увагу також експресивність стилю Шкурупія, що дає підстави дослідникам говорити про наснаженість його творів естетикою експресіонізму (Рябченко 2014: 251).

Природно, що футуристи у радянському суспільстві зазнали тієї ж долі, що й символисти та неокласики. Журнал футуристів перестав існувати ще до загальної ліквідації літературних організацій 1932 року. З руйнацією позицій авангарду в СРСР футуристи пробують, як, скажімо, М. Семенко, влитися до лав Союзу радянських письменників, але це не порятує їх.

Тим не менш, формування й розвиток футуристичної творчості в Україні невідривні від бурхливого й насиченого протиріччями літературного життя перших пореволюційних років. Канадський дослідник О. Ільницький відзначав, що ці митці «...наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва і культури» (Ільницький 2003: 221).

Наскільки їм це вдалося, якими були злети й прорахунки – стало зрозуміло лише з часом.

Є. Плужник, якого вважали за найвидатнішого майстра імпресіоністичної поезії ХХ сторіччя і який помер від туберкульозу в таборі для політв'язнів, висвітлював у своїх поезіях внутрішній світ людини, розмірковував над трагічністю людської долі. В його стилі помітний вплив не лише імпресіонізму, але й експресіонізму (Гальчук 2013). Г. Токмань також звертає увагу на експресіонізм його стилістики, пов'язуючи її з болем і стражданнями, які прориваються у тексти поета (Токмань 1998: 8).

Частий мотив поезій Є. Плужника – смерть, причому нагла або безсенсова, як, наприклад, у поезії *«Уночі його вели на розстріл»*:

Уночі його вели на розстріл.
Хтось тримав ліхтар, мов смолоскип.
На неголенім обличчі гострі
Волоски...

Віддалік, немов цілком байдуже,
Офіцер димок цигарки плів.
Тільки неба хмарний, темний кужіль
Чув нудне і коротеньке – плі!

Відбулось. Мета моя далека,
Я такої смерті не боюсь! –
Зійде кров, немов всесвітня Мекка,
Для твоїх майбутніх синіх блюз! (Плужник 1979: 15)

Подібні міркування спокійного прийняття смерті людиною, приреченої до страти, знаходимо і в його віршах *«Впало – ставай до стінки!»*, *«Був це хлопчик лагідний і тихий»* й числ. ін. Т. Мінченко звертає увагу на особливу роль сірого кольору в естетичній системі поета (Мінченко 1999) – він не завжди названий прямо (*«утома сіра»*, *«сірі люди»* тощо), але може бути присутній імпліцитно – як імла, дим, сутінки, хмари, і це є цілком виправданим в ситуації, коли нівелюється людська особистість.

Михайло Яловий (Юліан Шпол), революціонер-підпільник, а після 1917 р. – член українського радянського уряду, один з фундаторів українського футуризму, писав футуристичні вірші, також вдаючись до використання прийомів в дусі епатажного експресіонізму:

...Я не піду на похорони старого світу,
 Я не буду співати йому *marche funebre*, –
 Скривавлений прапор встромлю собі в груди
 І знову кинуся в бій,
 І знов піду я вперед.
 В світовому етері розтану
 І атомом душі відчую глибину міріад. –
 Ах, нидіти я не стану, не стану я,
 Я сплету життя своє з червоних гірлянд.
 (Шпол 2007: 32)

О. Ушкалов, характеризуючи цей вірш, пише про поезію Шпола як про «динамічну», яка «відповідає динамізму людської думки в умовах переходнової доби, в умовах нового міста» (Ушкалов 2012: 49). Критик подає цікаву таблицю-протиставлення, де минуле і майбутнє постають виразними антагоністами, причому минуле – з негативними конотаціями, як тягар, а майбутнє – сповнене надій та віри у щастя. У принципі це – типовий погляд футуристів. І не дивно, що революція викликає у М. Ялового натхнення та радісні очікування. Тут панує червоний колір – «*червоно-бунтовливе море*», «*червоні дні*», «*червоні чекання*» тощо. І так само панує динамізм, і епатажна метафора «*омайданені звірі*», що окреслює революційні маси, виступає з позитивними конотаціями (це уподібнення молодому, сповненому сил звіру, готовому до бою й будь-яких випробувань):

В моїй душі вогонь,
 В моїй душі –
 Відблиски
 Тисячолітніх змагань,
 Загадані
 Міліонними поколіннями...
 Коли червонокрилі
 натовпи

Захльобують
 виямки вулиць. —
Плачуть розколісані,
 наелектрені струни.
Кудляться розбуджені
 омайданені звірі (Шпол 2007: 31)

Отож, суто футуристичної поезиї в українському художньому слові фактично не існувало, й українські футуристи на практиці відгукувалися на все розмаїття сучасних їм західних літературних впливів.

ВИСНОВКИ-2

Українське Розстріляне Відродження – це пробудження до активного духовного життя демократичних верств українства, якому довго відмовлялося в праві на незалежне існування. З падінням Російської імперії й занепадом Австро-Угорської монархії відкрилася перспектива не лише соціального, а й національного розкріпачення. Нова українська еліта прагнула найперше досягнути найновіші течії в сучасній культурі, впровадити їх у національну ментальність. Утворювалися численні літературні об'єднання, течії та школи, зокрема поети Розстріляного Відродження прагнули влитися в сучасний європейський культуротворчий процес, надолужуючи століття колоніальної пригніченості.

Об'єднувала усі ці доволі різномірні групи установка на самовираз і новаторство. Проте символісти та неокласики від початку опинилися в своєрідній опозиції до нового політичного режиму. А ось багато хто з авангардистів покладав надії на радянську революцію, яка, в їхній уяві, мала задовільнити усі поривання вільної, розкріпаченої від гніту традиційної моралі, людини. Тим болісніше було зіткнення у реальності з « новою людиною » без власної індивідуальності й навіть без живої душі. Сталінський режим був нетерпимий і щодо креативної особистості, і щодо західних культурних впливів, і щодо українського патріотизму.

Між тим символісти та неокласики зберігали пошану до християнської традиції. Щира релігійна віра закарбувалася у віршах Миколи Вороного, його сина Марка Вороного та Олександра Олеся, які не могли змиритися з розлюдненням, що його несла народів більшовицька тиранія. Характерно, що в останнього прихильність до християнства сполучалася з неоромантичним сприйняттям глибин народної (гуцульської) свідомості. У поезіях раннього Тичини теж відчутно, що поет віддав данину символізму. Утім, саме в ці роки Тичина радикально змінює свою духовну орієнтацію, почавши співати « псалом залізу », відкидає « рясни та церкви », а на зміну

оригінальному голосу поета приходять «голоси мас», які живуть виключно хлібом земним. Неокласики ж (М. Зеров, П. Філіпович, Юрій Клен, М. Драй-Хмара, М. Рильський, начебто прагнучи компенсувати недостатність українського класицизму XVIII ст., зверталися до античних тем і сюжетів та зосереджувалися на естетизованому гедонізмі й психологічних колізіях, відверто нехтуючи «колективістськими початками» лівого мистецтва.

Натомість Червоний Ренесанс – український футуризм (М. Семенко, Г. Шкурупій, О. Близько, М. Скуба та ін.), після смуги певної невизначеності, з ентузіазмом сприйняв епатажну позицію своїх італійських та російських однодумців, які орієнтувалися відповідно на фашистську та комуністичну доктрини. Футуристи оспівували людину, позбавлену фольклорно-християнських коренів і навіть звичної людської емпатії, естетизували досягнення науки й техніки. Український футуризм багато в чому мав наслідувальний характер, що було помічене іще поетами-неокласиками. До того ж, суто футуристичної поетики в українському художньому слові фактично не існувало, й українські футуристи на практиці відгукувалися на все розмаїття сучасних їм західних літературних впливів, широко використовуючи прийоми західних сюрреалістів, дадаїстів та експресіоністів.

Розділ 3.
СПРОБА СТВОРЕННЯ «ВЕЛИКОГО СТИЛЮ»
НА УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОСНОВІ:
ДОСЯГНЕННЯ І ПРОРАХУНКИ

3.1. Прагнення до створення «великого стилю»
з використанням української культурної спадщини

Невивченою залишається фактично проблема прагнення митців Червоного Відродження до створення «великого стилю», який характеризує дух цієї епохи, але й втілює так само її трагічні помилки та певні маргінальні тенденції. Цей стиль, на їхню думку, мав бути виразно національним, українським, і саме цей момент визначив несумісність такого пошуку в умовах формування офіційного «соціалістичного реалізму», наскрізь пронизаного фальшю та кон'юктурністю, коли запанувала думка, що специфічність пролетарської літератури полягає «насамперед у вольовій ідеології бойового пролетарського революціонера» (Коваленко 1929: 4).

Останній спалах епохи Модерну в мистецтві – прагнення створення великого стилю, який мав узагальнити поривання людини Нового часу до перебудови світу й закарбувати їх у піднесеній, монументалізованій стилістиці. Таким великим стилем у радянських умовах повинен був стати соцреалізм. Цікаво, що Б. Гройс розглядає соцреалізм як пізній етап розвитку авангарда (а той, у свою чергу, як етап розвитку модерну) (Гройс 1993). Цю ідею підхоплює і Т. Гундорова (Гундорова 2008), хоча вона і не погоджується з точкою зору Б. Гройса щодо можливості співставлення соцреалістичної та постмодерністської естетик.

Цікаво, що соцреалізм намагався поєднати авангардистські та класицистські ідеї. Він ніби узагальнив літературно-мистецькі шукання посткласицистської епохи, які полягали у все більш широкому вивільненні митця від полону античної стилістичної парадигми. Замість зводу штучних правил від часів романтизму митцеві пропонується дедалі більша свобода духовного й професійного пошуку, поступово вимальовується колізія

безперервного діалогу з власним народом та його історією. Зокрема в художній літературі, найперше в річищі жанру роману – втім, так само, як і в ліриці та драматургії й театру взагалі, пришвидшується художній пошук, інтенсивно змінюються різні літературно-художні програми. Та в цьому бурхливому процесі діалогу й боротьби залишаються стабільними два полюси: 1) неухильно зростає роль творчої індивідуальності, свобода перетворення «реального світу» на світ художній; 2) художник усе глибше сягає коренів суспільно-історичного буття, аналізує національний та соціальний досвід.

Цей процес розгортається найперше і з особливою енергією на європейському ґрунті, нерідко адсорбуючи й піддаючи своєрідному випробуванню ті утопічні моделі, які характеризують постренесансну епоху й втілюють прометеїстичні прагнення гуманізму побудувати щасливе й гармонійне суспільство.

Часом такого роду програми навіть набували характеру типової секулярної релігії, як, наприклад, комунізм чи фашизм: перший висував завдання радикального очищення життя від «буржуазного» елементу, другий покладав надії на винищення рас і націй, проголошених «нижчими». Тим не менш в цих системах у спотворений, деформуючий спосіб відбивалися почасти прагнення європейських суспільств, їхніх «повсталих мас» (Ортега-і-Гасет), до соціальної справедливості й національної гідності. Звідси синхронні спроби створити «соціалістичний реалізм» у Радянському Союзі та штучна монументалізація мови офіційно-пропагандистського мистецтва у гітлерівській Німеччині. Українське Червоне Відродження щасливо уникло й гіперболізованої, штучної соціалізації в сполученні зі вже архаїчними закликами до «вірності натурі», до якої вдалися фундатори «соціалістичного реалізму», і фальшивої акцентуації народно-національних первенів, притаманної мистецтву гітлерівської Німеччини.

Не було тут і насильницького підкорення індивідуального художнього пошуку «партійним програмам», котрі визначали параметри творчості в комуністичному та націонал-соціалістичному середовищах.

Саме ця свобода й органічна, природна належність до українського ґрунту викликали непереборну ненависть більшовистських ідеологів до митців цієї формації, без огляду на різницю між їхніми ідейно-естетичними програмами, та зумовило масову передчасну загибель або покалічені долі його творців. Однак в історії нашої культури ця колізія залишилася яскравим прикладом несумісності сучасного творчого пошуку з пригніченням людини та каліченням її гідності.

3.2. Конфлікт вільної творчої особистості з комуністичною доктриною

Розглянемо творчість письменників, які формально в згадані раніше модерністські угруповання не входили, але стихійно використовували класичну реалістичну чи модерністську палітру для вільного виразу нового, комуністичного світовідчуття. Як виявляється, саме в цьому й полягала їхня трагічна помилка: свобода й комуністична ідеологія – речі несумісні. Характерна назва одного дослідження – «Володимир Чехівський у лещатах політики та ідеології» (Вінцковський 2011) – гарно передає дух тієї епохи, коли митці, що прагнули зберегти індивідуальність, відчували себе справді як в лещатах.

Усе це молоді письменники, з різних соціальних прошарків, з різним рівнем освіти, але всі вони одностайно були налаштовані на велику й відповідальну роботу. Достатньо зауважити, що в їхньому активі – не лише ліричні вірші. М. Хвильовий, В. Чехівський, Є. Плужник, М. Ірчан, О. Слісаренко – автори численних новел, повістей та романів; займалися вони активно й драматургією та публіцистикою, а також перекладами. І лише тому, що, як вже зазначалося, об'єм даної розвідки не дає можливості

розгорнуто поговорити про їхню спадщину в належному об'ємі, ми обмежимося аналізом їхньої поетичної спадщини.

Потужну творчу особистість являв собою Микола Хвильовий, котрого цілком аргументовано можна назвати «харизматичним лідером цілого літературного покоління» (Безхутрий 2003: 5). Він народився в інтелігентній сім'ї й отримав непогану освіту; з ранніх років тяжко працював і брав участь в українському русі, хоча врешті-решт обрав більшовизм. Якийсь час він користувався великим авторитетом в українському слові; уживався навіть термін «хвильовізм» (див. детальніше: Турчина 2013). Наскільки радикально мислив Хвильовий, можна судити з такого його постулату: російська література домінує в українській свідомості, провокуючи залежність і несаможиттєвість. Утім радянська дійсність, особливо ж трагедія Голодомору, сильно похитнули його переконання, а його примусили зректися власних досягнень і довели до самогубства.

Щодо приналежності його до певної ідейно-стилістичної системи чи художнього напрямку, то тут велися палкі дискусії його сучасниками; не вщухають вони і серед сучасних дослідників. Так, С. Ленська пише: «... в Хвильовому, як в усій літературі 20-х років, перехрестились дві великі стильові традиції Європи: романтика і бароко» (Ленська 2013: 58). Ф. Кислий, втім, звертає увагу на інші естетико-стильові пріоритети митця, називаючи романтизм, імпресіонізм та експресіонізм (Кислий 1993: 147), а О. Соловей шукає авангардистську естетику у ліриці поета (Соловей 2017). О. Ільницький наполягає на тому, що ідейним підґрунтям творчості Хвильового був модернізм (Ільницький 1991), а сучасний (!) дослідник М. Сіробаба навіть приписує Хвильовому винайдення соцреалізму (Сіробаба 2016: 47). Ми, зі своєї сторони, могли би додати, що вже самі ці величезні розбіжності (а ми навели лише кілька прикладів, палітра оцінок тут значно більша), які виникають між критиками, свідчать про масштаб генія, який не вкладається в однозначні оцінки.

Водночас у дусі часу М. Хвильовому інколи притаманна прихильність до прямого пропагандистського вигуку, що звучить дещо штучно й тяжкоусто і ріднить його з «радянським» Тичиною («*Ex Oriente lux!*»):

...Зі сходу
 ...кучугури кучугурили там.
 Зі сходу
 струмкує дим.
 Зі сходу горлиця летить —
 на зяб!
 Затріпотіла крилами
 на зяб!

Нас не сотні, а мільйони
 шукають вищих берегів
 цивілізацій
 в різноманітних переливах
 сопілок різних.
 Тримайте стяг міцніш
 індустрії-комуни!

<....>

Зі сходу
 струмкує
 дим! (Хвильовий 1982: 369–370)

Варто зазирнути на сторінки емігрантського видання, щоби переконатися, що такі експерименти нових літературних авторитетів України діаспору радше засмучували, ніж захоплювали. Так, О. Дорошкевич у статті «Літературний рух в Україні в 1924 р.» досить скептично сприймає культ Хвильового на батьківщині й уїдлимо зауважує, що колись, коли не було чого сказати, радили мовчати (Дорошкевич 1925: 66). Нищівна оцінка з боку критика. Оцінки творчості М. Хвильового коливалися з великою амплітудою навіть у вустах одного й того самого критика. Так, О. Дорошкевич, який у статті в журналі «Життя і революція» (1925, № 3) зазначає, що Хвильовий «найщасливіше розв'язує на практиці ... вічну проблему ... – художня форма й сучасний, співзвучний добі зміст», а в № 6–7 того самого журналу вже характеризує Хвильового такими визначеннями, як: «неуцтво»,

«хуторянство», «дешева пиха», «загрозливе самозадоволення» (цит. за: Хаперська 2011: 194-195). Після самогубства у діаспорі створюється міф про Хвильового як борця з комунізмом (Палько: 123), що, втім, і не відповідало дійсності, і позбавляло образ художника стереоскопічності, зводячи його до однієї позиції.

Уродженець Західної України Андрій Баб'юк (писав під псевдонімом Мирослав Ірчан), що пройшов непростий шлях від січового стрільця до радянського поета, писав переважно прозу та драматургію, але написаний ним верлібром чи не єдиний вірш свідчить про глибокий патріотизм та схильність до ораторської інтонації (*«Сніть, хлопці, сніть»*):

Могили Ваші розсіяні по всій широкій Україні.
 Це здорове зерно, з якого виросте наша свята воля.
 І прийде час, що посуне тисячами на Ваші могилки вільний народ
 і цілуватиме землю, що прикрила Вас, і сльозами буде зрошувати її...
 І дітям маленьким будуть Ваші могилки найвищою наукою.
 Виростуть вони на таких борців, як Ви. І як треба буде,
 віддадуть своє життя за рідний край-Україну, як Ви (Ірчан 2023).

Утім, цей пасаж легко міг бути витлумачений як гімн українським патріотам, а не борцям, полеглим за пролетарське «світле майбутнє». Недаремно ж поета, після його розмови з неграмотним більшовицьким сатрапом України П. Постишевим, заарештували, звинувативши у приналежності до української націоналістичної контрреволюційної організації.

Щоб уникнути подібних звинувачень, поет мусив ясно й недвозначно розставляти політичні акценти, з ораторською прямоотою декларувати комуністичні гасла. Саме так вчинив, наприклад, Олекса Слісаренко, який еволюціонував від символізму до футуризму, а далі – до «Спілки пролетарських письменників». Однак навіть залучення українського історичного матеріалу для відвертої й декларативної пропаганди комуністичної ідеї не виглядало переконливо й звучало досить «камерно» (*«Україна»*):

Україно, Україно,
 Твої коні на зорі
 Розплескали буйні вина
 На червоні прапори!
 Мідним кроком з року в рік —
 В світ широкий, в світлий вік!
 На зорі нового дня,
 Україно, на коня! (Розстріляне Відродження 2023: 98)

Ми бачимо, що найменші прояви справжнього живого почуття поета могли тягнути за собою підозріння в чужерідності й контрреволюційності, і що «великий стиль» бачився його партійним замовникам виключно як штучна й фальшива патетика. Це й не дивно. У тоталітарному ладі, при пануванні соцреалізму як єдино правильного стилю, мистецтво відносилось до сфери «обслуговування». «Функція соцреалістичного автора оприявнювалася у підпорядкуванні державній «істині», яку йому треба навчитися «осягати» й відпоідно репрезентувати» (Хархун 2010: 7). Але декларативна риторика тільки шкодила поезії, а суб'єктивні авторські вподобання погано суміщалися з завданням пропаганди комунізму.

Таким чином, спроби створення «великого нового стилю» у сфері поетичного слова фактично закінчилися відвертою невдачею.

ВИСНОВКИ-3

Існує проблема аналізу прагнення митців Червоного Відродження до створення «великого стилю», який характеризує дух цієї епохи, але й втілює так само її трагічні помилки та певні маргінальні тенденції. Цей стиль, на їхню думку, мав бути виразно національним, українським, і саме цей момент визначив несумісність такого пошуку в умовах формування офіційного «соціалістичного реалізму».

Часом такого роду програми набували характеру справжньої секулярної релігії, як, наприклад, комунізм чи фашизм. Тим не менш в цих системах у спотворений, деформуючий спосіб відбивалися почасти прагнення повсталих мас європейських суспільств до соціальної справедливості й національної гідності. Звідси синхронні спроби створити «соціалістичний реалізм» у Радянському Союзі та штучна монументалізація мови офіційно-пропагандистського мистецтва у гітлерівській Німеччині.

Представники Червоного Відродження відчували себе частиною українського народу, вони, навіть поділяючи (або частково поділяючи) комуністичну доктрину, ніколи не забували про своє національне коріння. Їх творча свобода та ця органічна, природна належність до українського ґрунту викликали непереборну ненависть більшовистських ідеологів до митців цієї формації, без огляду на різницю між їхніми ідейно-естетичними програмами, що й обумовило трагічність їх доль.

Тим не менш, творчий пошук частини цих митців, зокрема тих, які сприйняли комуністичну ідеологію (Червоний Ренесанс), гальмувався і деформувався диктатом ідеології та добровільною ангажованістю письменника. Інколи пафос автора міг сприйматися дещо двозначно, як у М. Ірчана, що чи то ушляблював українських патріотів, чи то борців за пролетарське «світле майбутнє». Тому поети прагнули чітко розставляти політичні акценти, що не сприяло художній досконалості. Так, М. Хвильовому притаманна була часом прихильність до прямого

пропагандистського вигуку, що звучить дещо натужно й тяжкоусто. О. Слісаренко пробував залучити український історичний матеріал для відвертої й декларативної пропаганди комуністичної ідеї, що звучало достатньо штучно.

Таким чином, спроби створення поетами Червоного Ренесансу «великого нового стилю» у сфері художнього слова фактично закінчилися відвертою невдачею, бо декларативна риторика тільки шкодила поезії.

ВИСНОВКИ

Митці Українського Розстріляного Відродження, або ж український модернізм 1920-х років, дотримувалися різних естетичних установок і репрезентували різновекторні позиції. Важливо диференціювати дві групи в українському модернізмі. Символісти та неокласики представляють першу стадію модернізму, який ще веде діалог з класичною традицією; авангардизм же, прокомуністично налаштований, націлений на заперечення традиції, яка ґрунтувалася на засадах античної та християнської культурних платформ. При цьому поняття «Розстріляне Відродження» може означати усе явище в цілому, а уживане деякими дослідниками визначення «Червоне Відродження» – лише авангардно-футуристичну течію, яка прагнула вписатися в комуністичну ідеологію й створити «великий стиль», який характеризує дух епохи.

Український модернізм не знайшов об'єктивного висвітлення в радянському літературознавстві, оскільки тут, виходячи з упереджених ідеологічних засад, відверто фальсифікували або замовчували це явище. Натомість воно ґрунтовно висвітлювалося з початку ХХ ст. у дослідженнях емігрантів з України. Зокрема у зарубіжній науковій думці давно визнано національну самобутність українського авангарду ХХ ст. (В. Маркаде, Ж. К. Маркаде та О. Наков, Г. Бойко, В. Боулт та Ш. Дуглас). В останні десятиріччя відродився науковий підхід до явища і в Україні, де видано друком десятки наукових монографій та статей (Н. Асєєва, А. Бичко, С. Білокінь, Д. Горбачов, І. Диченко, О. Кашуба, Л. Левчук, А. Німенко, Д. Степовик, О. Федорук, Р. Яців та числ. ін.) і захищено низку дисертацій відповідної тематики (А. Біла, С. Жадан, Т. Ємельянова, О. Смержевська, Я. Цимбал, О. Ільницький, Л. Левчук, О. Сарнавська, П. Храпко, С. Холодинська та ін.).

При визначенні методологічної бази дослідження чітко розмежовано терміни *Модерн* і *модернізм*. Під Модерном розуміють світоглядну

концепцію, яка культивує міф про Людину-Титана, котра нібито покликана переоблаштувати світ. Модернізмом же іменують літературно-художній напрям рубежу XIX-XX сторіч, в якому й виділяють два згадані вище етапи: ранній модернізм (неокласицизм, символізм) та авангардизм. Модернізм в українській культурі не отримав належного розвитку завдяки колоніальному мисленню пригнобленого народу, який найперше прагнув до національної самоідентифікації.

Українське Розстріляне Відродження – це пробудження до активного духовного життя демократичних верств українства, якому довго відмовлялося в праві на незалежне існування. З падінням Російської імперії й занепадом Австро-Угорської монархії відкрилася перспектива не лише соціального, а й національного розкріпачення. Нова українська еліта прагнула найперше досягнути найновіші течії в сучасній культурі, впровадити їх у національну ментальність. Утворювалися численні літературні об'єднання, течії та школи, зокрема поети Розстріляного Відродження прагнули влитися в сучасний європейський культуротворчий процес, надолужуючи століття колоніальної пригніченості. Об'єднувала усі ці доволі різномірні групи установка на самовираз і новаторство.

Проте символісти та неокласики від початку опинилися в своєрідній опозиції до нового політичного режиму. Достатньо згадати, що символісти та, почасти, неокласики зберігали пошану до християнської традиції (Микола Вороний, Марк Вороний, Олександр Олесь, ранній Павло Тичина). Неокласики (М. Зеров, П. Філіпович, Юрій Клен, М. Драй-Хмара, М. Рильський та ін.), начебто прагнучи компенсувати недостатність українського класицизму XVIII ст., зверталися до античних тем і сюжетів та зосереджувалися на естетизованому гедонізмі й психологічних колізіях, відверто нехтуючи «колективістськими початками» лівого мистецтва.

Натомість Червоний Ренесанс – український футуризм (М. Семенко, Г. Шкурупій, О. Близько, М. Скуба та ін.), після смуги певної невизначеності, з ентузіазмом сприйняв епатажну позицію своїх італійських

та російських однодумців, які орієнтувалися відповідно на фашистську та комуністичну доктрини. Футуристи оспівували людину, позбавлену фольклорно-християнських коренів і навіть звичної людської емпатії, естетизували досягнення науки й техніки. Утім, український футуризм мав в основному наслідувальний характер, і суто футуристичної поетики в українському художньому слові фактично не існувало. Українські футуристи на практиці абсорбували все розмаїття сучасних їм західних літературних впливів, часто використовуючи прийоми західних сюрреалістів, дадаїстів та експресіоністів.

Існує проблема аналізу прагнення митців Червоного Ренесансу до створення «великого стилю», який, на їхню думку, мав бути виразно національним, українським, і саме цей момент визначив несумісність такого пошуку в умовах формування офіційного «соціалістичного реалізму». Багато хто з авангардистів покладав надії на радянську революцію, яка, в їхній уяві, мала задовільнити усі поривання вільної, розкріпаченої від гніту традиційної моралі, людини. Творчий пошук частини цих митців, зокрема тих, які сприйняли комуністичну ідеологію, гальмувався і деформувався диктатом ідеології та добровільною ангажованістю письменника. Інколи пафос автора міг сприйматися дещо двозначно, як у М. Ірчана, що чи то уславлював українських патріотів, чи то борців за пролетарське «світле майбутнє»; тому поети прагнули чітко розставляти політичні акценти, що не сприяло художній досконалості (М. Хвильовий, О. Слісаренко та ін.). Таким чином, спроби створення поетами Червоного Ренесансу «великого нового стилю» у сфері художнього слова закінчилися відвертою невдачею, оскільки намагання ідеології панувати над мистецтвом закінчилося тим, що вона поглинула його.

Утім, сталінський режим був нетерпимий і щодо креативної особистості, і щодо західних культурних впливів, і щодо українського патріотизму. Виявилося, що радянській владі були не до вподоби ні ранній модернізм, ні авангардизм, оскільки пріоритетом для усіх них (навіть для

тих, хто займав гранично «лівий» фланг) була культура, а не підкорення політичному диктату, з яким не могла ужитися справжня творча особистість.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Агеева, В. (2011). Рецепція київського неокласицизму як діагноз стану вітчизняної культури *Апология модерну: обриси XX віку*. К.: «Грані-Т». С. 158–179.
2. Барка, В. (1961). *Хліборобський Орфей, або Клярнетизм*. Мюнхен-Нью-Йорк.
3. Башманівський, В. І. (2004). Образи античної літератури в сонетах М. Зерова *Вісник ЖПУ ім. І. Франка*. Вип. 14. С. 248–251.
4. Безхутрий, Ю. (2003). *Хвильовий: проблеми інтерпретації*. Харків: Фоліо. 495 с.
5. Біла, А. (2010). *Футуризм*. К.: Темпора. 248 с.
6. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. Передмова Семенко М. *Вибрані твори*. К.: Смолоскип. С. 5–20.
7. Білецький, О. (1965). Микола Вороний *Микола Вороний. Збір. праць: У 5 т.* Київ: Наукова думка. Т. 2. С. 596-625.
8. Бойко, О. Д. (2022). Історія України. Київ: Видавничий центр «Академія». 656 с.
9. Бондаренко, Г., @ Масюченко, В. (2017). Поетичні твори М. Вороного в контексті українського символізму *Молодий вчений*. № 6.1 (46.1). С. 13–16.
10. Вздутьська, В. (2010). Між горою Фавор і Болотяною Лукрозою. Євангельський текст у поезії Миколи Зерова *Слово і час*. № 11. С. 24–35.
11. Вінцковський, Т. С. та ін. (2011) Володимир Чехівський у лещатах політики та ідеології *Чорноморська хвиля Української революції: провідники національного руху в Одесі у 1917–1920 рр.: Монографія* / Одеса: ТЕС. 586 с.

12. Галета, О. (2013). Апологія стилю: «Розстріляне Відродження» Юрія Лавриненка *Наукові записки (Національного університету «Острозька академія»)*. Серія: Історичні науки. Вип. 21. С. 61–70.
13. Гальчук, О. (2013). Євген Плужник і античність: експресіоністський акцент у неоромантичному прочитанні прецедентного тексту *Слово і час*. № 12. С. 92–101.
14. Гарачковська, О. О. (2015). *Жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору ХХ ст.* Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філол. н. за спеціальністю 10.01.01 – українська література. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка. 40 с.
15. Гончар, І. (2005). Поетична трикстеріада Михайля Семенка *Слово і Час*. № 8. С. 47–50.
16. Гройс, Б. (1993). *Утопия и обмен*. М.: Знак. 373 с.
17. Гундорова, Т. (2009). *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Часопис «Критика». 448 с.
18. Гундорова, Т. (2008). Соцреалізм: між модерном і авангардом / Тамара Гундорова *Слово і Час*. № 4. С. 14–21.
19. Гур'янов, О. (2014). Михайль Семенко – основоположник українського футуризму. Режим доступу: http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/50._Hur__yanov_Oleksandr.pdf.
20. Данькевич, Ю. В. (2010). Концепт міста у творчості футуристів (на прикладі творів Гео Шкурупія) *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Вип. 23. Ч. 2. С. 352–357.
21. Довгань, К. (1928). Літературна критика і проблема читача. *Критика*. № 3. С. 18–23.
22. Дорошкевич, О. (1925). Літературний рух на Україні в 1924 році *Життя і революція*. № 3. С. 61–68.
23. Жулинський, М. (1987). Талант незвичайний і суперечливий *Вітчизна*. 1987. № 12. С. 144–149.

24. *З порога смерті...*: Письменники України – жертви сталінських репресій (1991) / Упоряд. О. Г. Мусієнко. Київ.
25. Івашко, М. (1990). Микола Зеров і літературна дискусія (1925–1928) *Слово і час*. № 4. С. 18–27.
26. Ільницький, М. (1995). *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. 318 с.
27. Ільницький, О. (2003). *Український футуризм (1914-1930)*; пер. з англ. Р. Тхорук. Львів: Літопис. 456 с.
28. Ірчан, М. (2023). Спіть хлопці, спіть *Український інтерес*. Режим доступу: <https://uain.press/blogs/miroslav-irchan-spit-hloptsi-spit-1059602>.
29. І. К. (1927). Підступне отруєння української душі *Тризуб*. *Тижневик*. № 10 (68). 6 березня. С. 7–13.
30. Камінчук, О. (2010). Поезія Миколи Вороного і український символізм *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. № 1. С. 85–100.
31. Кислий, Ф. С. (1993). Микола Хвильовий *Нові імена в програмі з української літератури*. К. С. 146–169.
32. Коваленко, Б. (1929). *Українська пролетарська література*. Київ: Бібліотека газети «Пролетарська правда». 46 с.
33. Лавріненко, Ю. (1959). *Розстріляне Відродження. Антологія 1917-1933*. Мюнхен. 982 с.
34. Лавріненко Ю. *Розстріляне відродження: Антологія (художніх текстів). 1917–1933*. Київ: Смолоскип, 2004. 983 с.
35. Ленська, С. (2013). Микола Хвильовий та Іван Дніпровський: стратегії творчої взаємодії *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. № 1078. С. 56–61.
36. Меженко, Ю. (1928). Європа чи Просвіта? *Шляхи розвитку української пролетарської культури. Літературна дискусія (1925–1928)*. Харків: Український робітник. С. 130–132.

37. Мельників, Р. В. (2013). *Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди)*. Харків: Майдан. 256 с.
38. Мінченко, Т. (1999). Сірий колір як метафора буття в поезії Євгена Плужника *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. № 2. С. 75–78.
39. Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія*. Київ: Либідь. 447 с.
40. Палько, О. *Заручник ідеологем: Микола Хвильовий у сприйнятті української діаспори*. Режим доступу: <http://surl.li/leiib>.
41. Плужник, Є. (1979). *Три збірки*. Мюнхен: Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1979. 265 с.
42. Полянська, Я. (2016). «Розстріляне відродження»: як осучаснити класичну літературу. 02 лютого. Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/27528466.html>.
43. Починок, Л., Осяк, С. (2018). Життя і творчість Миколи Вороного на тлі родинного оточення письменника *Слово і час*. № 10. С. 48–54.
44. *Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей* (2002) / Упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; Післямова Є. Сверстюка. К.: Смолоскип. 984 с.
45. *Розстріляне Відродження. Лірика* (2023) / Упоряд. С. Левченко, М. Мартинович. Вінніпег: Diaspora.
46. Романов, С. (2017). *Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей*. Луцьк: Вежа-друк. 500 с.
47. Рябченко, М. М. (2014). Екзистенційні проблеми в поезії та прозі Гео Шкурупія *Літературознавчі студії*. Вип. 42 (2). С. 246–252.
48. Семенко, М. (1929). *Повна збірка творів*. Т. 1: Арії трьох П'єро, кн. 1-4. Харків: Держ. вид-во України. 255 с.
49. Семенко, М. В. (1985). *Поезії*. К.: Рад. письменник. 311 с.
50. Сіробаба, М. (2016). Лірика М. Хвильового: злам автохтонної свідомості. *Слово і Час*. № 10. С. 44–52.

51. Славутич, Я. (1955). *Розстріляна Муза. Сильвети*. Прометей. 96 с.
52. Собачко, О. М. (2008). Проблема свободи творчості в літературній дискусії 1925–1926 рр. *ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Наукові записки*. Вип. 41. С. 254–264.
53. Соловей, О. (2017). Між авангардом і гуманізмом: до розуміння поезії Миколи Хвильового *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 25. С. 173–200.
54. Токмань, Г. Л. (1998). *Художньо-філософський феномен лірики Є. Плужника*: автореф. дис. ... канд. філол. наук. К. 16 с.
55. Турчина, Л. В. (2013). «В якому відношенні до «хвильовізму» всі ті»: формування світоглядних орієнтирів М. Хвильового *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Вип. 36. С. 70–76.
56. *Український поетичний авангард. Антологія* (2018) / Упоряд. О. Коцарев, О. Сливинський, Ю. Стахівська. Софія: ВЦ імені Бояна Пенева. 436 с.
57. Ушкалов, О. Л. (2012). *«Золоті лисенята» повертаються. Юліан Шпол: життя і творчість*. Харків: Майдан. 322 с.
58. Хаперська, М. В. (2011). Микола Хвильовий в оцінці вітчизняної та зарубіжної літературної критики *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія Філологія. № 963. Вип. 62. С. 194–200.
59. Хархун, В. (2010). Соцреалізм як канонічне мистецтво *Слово і час*. № 9. С. 3–14.
60. Холодинська, С. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму*: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К. 292 с.

61. Чернова, І. (2013). Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Вип. 1 (29). С. 211–215.
62. Чижевський, Д. (1994). Клясицизм. Лекції з історії української літератури В. Петров, Д. Чижевський, М. Глобенко, І. Мірчук. *Українська література. Історія української культури*. Мюнхен; Львів: Академія. С. 112–126.
63. Чоп, Т. (2008). До проблеми визначення рис національного стилю у творчості українських футуристів *Наук. зап. нац. ун-ту «Острозька академія»*. Серія «Філософія». Вип. 3. С. 126–135.
64. Шаповал, Ю. (2008). Життя та смерть Миколи Хвильового у світлі розсекречених документів ГПУ *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ*. 2008. № 1/2 (30/31). С. 311–348.
65. Шатова, І. (2018). Анаграматизм та криптографія в ліриці Михайля Семенка *Слово і час*. № 1. С. 48–55.
66. Шептицька, Т. (2019). Розстріляне відродження: архівно-кримінальна справа Юрія Вухналя *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство та літературознавство)*. Вип. 12. С. 81–86.
67. Шпол, Ю. (2007). *Вибрані твори*. К.: Смолоскип. 102 с.
68. Bowler, A. (1991). Politics as Art: Italian Futurism and Fascism *Theory and Society*. Vol. 20. № 6. P. 763–794.
69. *Futurism: An anthology* (2009) / Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. S.l., Yale University Press, New Heaven and London. 604 p.
70. Ilnytzkyi, O.S. (1991). Modernist ideology and Mykola Khvył'ovyi *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. 15. № 3–4. P. 32–39.

