

## ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

*У статті розглянуто специфіку зорової поезії у творчості М. Семенка періоду панфутуризму в контексті синтетичних пошуків авангардизму.*

**Ключові слова:** поезомалярство, зорова поезія, самовите слово, оноματοпея, нео-бароко.

Особливою, цілком закономірною сторінкою в еволюції М. Семенка була візуальна поезія, названа *поезомалярством*. Вона розкривала нові можливості авангардизму у двох циклах «Каблепоема за океан» (1920-21) та «Моя мозаїка» (1921). Настанова на синтез слухових та візуальних мистецтв вже була органічно втілена в універсальному кларнетизмі П. Тичини. Проте М. Семенко домагався безпосереднього поєднання техніки малярства і слова, вдаючись до гри різних за формою шрифтів і кольорів, зіставлень різних кеглів, розташування лексемного монтажу, іноді без синтаксичного зв'язку.

Надзвичайної новизни в тому не було. Поет запропонував свій варіант «синоптичних таблиць ліричних якостей», заманіфестованих Т. Марінетті ще 1913 р. («Руйнування синтаксису – Позадротяне уявлення – Слова на волі») та 1914 р. («Дивовижні геометрії і механіки та числове сприйняття») й апробовані ним у книгах «Цанг Тумб Тумб», «Дюни», у металевих листках «Пароль свободи...» тощо як приклади «типографічної революції» футуризму, який входив у свою абстрактну фазу. Крім геометричного точного відтворення динамізму моторів і гімнастів, італійський футурист наполягав на технічних прийомах, в яких би поєднувалися зорові і слухові елементи «слова на волі», візуальні знаки та оноματοпея як втілення «мультипліційного ліризму», суголосного обстоюваному його однодумцями симультанізму [1, 28-39].

Таким чином формувався діалог «зображення та слова, в якому межі обох мистецтв практично стираються» [1, 37], практикувалося усунення нормативів лінійного письма, поставав ефект декоративної арабески, розігрування за допомогою типографічної семантики і звуконаслідування сцен, аналогічних доволішнім предметам і явищам. Це характеризувало не лише експериментальний доробок Т. Марінетті, а й його послідовників – поетів та художників Ф. Канджулло («Великий натопи на Майдані народу», «Кафешантан – дивовижна абетка», «Університет»), Ф. Денера («Шумографізм /запис шумів/»), Дж. Балли («Друкарський верстат»), а також А. Палаццески, К. Говоні,

Л. Фольгоре, П. Буцці та ін. Вони подавали своє бачення «синоптичних таблиць ліричних якостей», поширених внаслідок «типографічної революції».

Шлях Т. Марінетті та його послідовників повторили футуристи в різних літературах, де закорінювався авангардизм, рухаючись від заперечення синтаксису і речення, «зайвих слів», спираючись версифікаційні можливості верлібру, дедалі активніше вводячи в текст позамовні елементи, тому їхні вірші «повністю втрачали вигляд поетичного твору, але перетворювалися на синтетичний об'єкт мистецтва, розрахований на слухове і візуальне сприйняття» [1, 51]. Практика «типографічної революції» з її ідею синтезу мистецтв та симультанізму, притамана також «пластико-динамічним комплексам» В. Татліна, скульптурі О. Архипенка, колажам П. Пікассо та Ж. Брака, стала фрагментом творчої еволюції М. Семенка. Тексти циклів призначалися не для читання, а для розгляду, завдяки якому витворювався ефект цілісності.

«Каблепоема за океан», сконструйована як типографічний монтаж віршованих політичних гасел, вдало виконана розмаїтими літеральними засобами, мала вигляд переповнених комуністичними формулами карток із вертикальними панелями (верлібр) та горизонтальними відсіками (окремі висловлення). Твір сприймався як майстерно оформлений політичний текст телеграми, що не мав нічого спільного з літературою, який можна писати, не будучи поетом, а вигадливим поліграфістом. Присутність ліричного Я з його психологічними характеристиками унеможлиблювалася, тому що йшлося про об'єктивізацію дійсності без будь якого художнього посередництва і переживань. На противагу «синоптичним таблицям», М. Семенко ще зберігав семантичні ознаки лексем, навіть елементи синтаксису, прочитувані по вертикалі, та епізоди верлібру, від якого відмовився Т. Марінетті. Панфутурист згадав свої кверофутурні експерименти на кшталт написаного у 1914 р. «Сільського пейзажу» (О АО АОО АООО ПАВЛО ПОПАСИ КОРОВУ), аби «надати голосному чи приголосному звуку певного смислу» [7, 176], що свого часу бентежило А. Рембо (сонет «Голосні»). Крім цього вірша, поет вирішив оприлюднити й інші віршові глосолалії, написані за кверофутурного етапу («В степу», «Сте клю влю плю», «вай тра», «Стало льо тало», «Автопортрет»), вважаючи їх не просто експериментальним епізодом власної словотворчості, відповідним практиці «синоптичних таблиць» чи зауму. Радикальна трансформація мовних експериментів у потоках семантичного герметизму вже, очевидно, не задовольняла поета, тому він шукав інші, нетрадиційні, відкриті коди, які могли б синтезувати різні мистецтва, вийти за межі «самовитого слова».

Поновлення кверофутурних слідів вжито було задля їх контрастування з «поеземалярством», було для поета тимчасовим. Обстоюваний синтез мис-

тецтв у виконанні М. Семенка початку 20-х років засвідчував відмову від звукового комплексу, «анулювання» як ритмо-метричної версифікаційної структури, так і досвіду «самовитого слова». На цьому наполягали панфутуристи, які шукали «допомоги не з себе, а зовні», відмежовуючи «слухову» поезію від «зорової», ставлячи другу «на труп» першої. Потреба в «мультилінійному» «поезозмалярстві» базована на позалітературних чинниках, на туманній «граматиці», в якій «елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою» [3, 36]. Таке завдання ставив перед собою М. Семенко, намагаючись вивести мистецтво поза його межі. Його «поезозмалярські» твори «грішать надмірною ідеологізацією, плакатністю», тому, як вважає дослідник зорової поезії М. Сорока, «загалом їх можна вважати невдалими», хоч іноді вони викликали захоплення [4, 72], особливо коли вони імітували предмети, зокрема глечик (традиція), що візуально ніби спростовували вербальний пафос тотального переінакшення світу:

знімемо мапу земної кулі  
ріки переставим  
простими лініями  
на материках і океанах,  
напишемо новий зміст!  
всіх меридіанів  
застеле небо  
димарів  
дим!

Аналогічний принцип заідеологізованого письма застосовувався не тільки у візуальних віршах, а й позначився на виданнях «Семафор в майбутнє» (1922), «Жовтневий збірник панфутуристів» (1923), тобто став практикою укріфу, характеризував прозу А. Чужого й Ф. Лопатинського. Вміщені у збірнику тексти М. Семенка та В. Ярошенка називалися *плакатами*, засвідчуючи заміщення поетичних жанрів непоетичними.

На відміну від «Каблепоєми за океан» ексцентрична збірка «Моя мозаїка» привертала увагу авторською винахідливістю, артистичним сполученням безладно розкиданих слів, поєднаних або з принагідним відтворенням синтаксису, або з нехтуванням синтаксичних правил. Коли вірш «Панфутуристи» у «Моїй мозаїці» побудований на підставі гри різних типографічних шрифтів, то «Супропоезія» і «Система» базовані на використанні візуальної техніки, іноді з використання принципів зорової ономапоєї Перший вірш складається із чотирьох взаємосполучених чотирикутників, заповнених автобіографічними датами автора і т. п., другий – має хаотичний вигляд різних

лексем, фіксованих розмаїтими кутами і дугами, розрахований на читання знизу догори, при якому значення слів «позитивно» зростають: на найнижчому рівні фіксовано Шевченків «Кобзар» на відміну від Семенкового, розташованого у центрі, а зверху – тріумфально відбито поняття *панфутуризм*. Тут окреслена еволюція від символізму (прізвища О Олеса, М. Вороного, Г. Чупринки; збірка «Prelude» М. Семенка) до футуризму (кверофутуризм, Аспанфут, прізвища його представників), власне від модернізму до авангардизму, що для М.Семенка були різними, якщо не антитетичними поняттями. Недарма П. Тичина і Д. Загул зазначені тут серед «недругів» панфутуризму. Незвичність таких синтаксичних одиниць засвідчує водночас спромогу кожного слова мати сенс семантичної конструкції, зорієнтованої на предметність мислення.

Своєю «пiктографією» М.Семенко пропонував «замінити піраміду цінностей, на вершині якої [...] стоїть Шевченко, на коло, утворене з рівновеликих індивідуальностей. У такому разі відпадає потреба в культах» [6, 9-10]. «Поезюмалярство» викликало враження настанови не на рух, а на предмет у русі, представлений за законами малярської композиції. Насправді таке бачення проблеми лишається ілюзорним, адже принцип *рух задля руху* виявився непродуктивним, проте незмінним для футуризму. «Винахід» Т. Марінетті та його послідовників, зокрема М. Семенка, був не таким уже новим на теренах письменства, хіба доходив крайніх, позалітературних меж із втратою денотативної функції мови. Свого часу використовував шрифтову техніку неприйнятний для футуристів символіст С. Маларме, який апробував можливості звукової, графічно-зорової і смислової наповненості слова. Цей досвід також використав ранній український модерніст Г. Хоткевич у збірці «Поезії в прозі» (1902), друкуваній зеленими літерами на обгортковому папері, проілюстрованій зеленими малюнками.

У «Моїй мозаїці» помітний відгомін як «синоптичних таблиць ліричних виразів», так і настанов маніфесту «Динамічна та синоптична декларація» (1916) Т. Марінетті, одинадцять пунктів якої стосувалися артистичних особливостей декламації, закликів творчого трактування «слів на волі». Аналізуючи такі практики, Л. Мангаратто підкреслив артикуляційні вимоги, поставлені перед декламатором, який мусив «знелюднити обличчя, зробити металевим, рідинним, рослинним, кам'яним та електричним голос, володіти геометричною жестикуляцією» [2, 482]. Аналогічна настанова прикладена до рецепції «скандального» вірша М. Семенка «Понеділок / Вівторок / Середа / Четвер / П'ятниця / Субота / Неділя [Все]», що містить у собі не перелік днів тижня, а динаміку перебування людини в його межах, розраховану на інтонаційну імітацію та «живе спілкування».

Цей твір можна розглядати і як ремінісценцію «Минут» Івана Величковського, алюзію на візуальну та курйозну поезію, що дає підстави сучасним дослідникам вбачати наближеність панфутуриста «до людини доби бароко» з антиномічністю її модифікацій (каталогізація станів, прийомів і т. п.), яка виявляє «два обличчя», «три маски» [5, 287-288]. До речі, вплив українського бароко й Івана Величковського зокрема позначився також на творчості російських будетлян (В. Хлебніков) і кубофутуристів. Такі метаморфози призвели до понятійної дифузії, коли Івана Величковського проголошували «українським футуристом XVII ст.» (О. Грузинський), а тенденції авангардизму початку XX віку сприймали за барокові (В. Шкловський), що радше були необароковими.

Інтертекстуальна перевекторизація стилів, їхнє взаємоукладання не випадкові. Ю. Тинянов знаходив їм відповідні пояснення, спостеріг використання кожною літературною епохою слідів минулого, з-поміж яких вона «підбирає необхідні матеріали, але використання цих матеріалів характеризує лише власне її», може відбуватися як під впливом далекої традиції, так і «без неї» [8, 12; 46]. Спроби футуристів запровадити синтез мистецтв були не новими (наприклад, В. Хлебніков у своєму заклик до «Митців світу» пропонував створити нове письмо, аналогічне малярству), але не відповідали поширеному серед сучасних їм читачів, вихованих на метричній традиції, уявленні про поезію.

Про необарокові фрагменти візуального віршування М. Семенка свідчать його розраховані на декламацію поезії «Авангард», «Світ», «Сільський пейзаж». Поет не втратив живого зв'язку з вербальною площиною поезії, але не зважився зробити рішучий крок її переведення в іншу – векторну, жестову, де цілий спектр «стилів» концентрувався б довкола візуального вектора, обстоюваного нині українським поетом Ярсом Баланом з Торонто, В. Лучуком, «гераклітами», а також російськими поетами – Рі Ніковою, С. Сегеєм та ін. «Я остроїв поезію в стрій ні разу не надіваний», – то помітно перебільшене твердження М. Семенка, якого присутньо не цікавив синтез мистецтв, а радше можливість вийти за межі літературного ряду, остаточно і безповоротно розмити його береги. Для цього він змушений був щоразу повертатися назад, до минувшини, аби звести з нею рахунки, щомиті доводити свою «перемогу» і показувати «жертву» (мистецтво), яка виявилася незнищеною.

Захоплення «поезомалярством», інтенсивним, розкутим експериментаторством стало промовистим епізодом у творчості М. Семенка та в інших панфутуристів, на відміну від лєнінградського ОБЕРІУ (Об'єдиненіє реального искусства), до складу якого входили Д. Хармс, А. Туфанов, О. Введенський, М. Заболоцький, І. Бахтерев та ін., близький до них Ю. Олейников.

Вони, схильні до фантазмагорії і гротеску, до синтезу фольклору та літературних жанрів, практикували «зйткнення словесних сенсів» на фонетичному, лексико-семантичному, невпорядкованому синтаксичному рівнях, доходили межі «семантичної афазії», переконували, що алогічна новітня поетика не має єдиної, цілісної системи, складається з рухливого конгломерату індивідуальних стилів. О. Введенський вважав себе «авторитетом нісенітниць», бо тільки абсурд здатен передати сутність буття. У своїй Декларації оберіути на закиди, ніби їхні сюжети «не-реальні» і «не-логічні», що можна захоплюватися красою жінки всупереч анатомічній логіці, доводили, що життєва логіка не обов'язкова для мистецтва, у якого власна логіка, бо воно створює світ, підпорядкований волі письменника, і стає першим його відображенням. Такі переконання позначилися на повісті «Стара» Д. Хармса, на поетичній збірці «Стовпці» Д. Заболотького та ін. оберіути, які якомога повніше розкривали можливості експериментального авангардизму. Натомість М. Семенко зупинив себе у на півдорозі, зійшовши на манівці соціально заангажованого віршування панфутуризму.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия западноевропейских авангардных течений начала XX века: Футуризм и дадаизм. – Одесса, 2003.
2. Мангаратто Л. Типографическая революция итальянского футуризма и художественная деятельность В. Каменского и И. Зданевича // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти русской культуры. – М., 2000.
3. Семенко М. Поезозомаларство // Український футуризм. Вибрані сторінки. – Ніредьгаза. – Nyiregyhasa, 1996.
4. Сорока М. Зорова поезія в сучасній українській літературі. // Слово і Час. – 1994. – Ч.4-5
5. Сулима М. Михайль Семенко. // Письменники Радянської України: 20–30 роки. – К., 1989.
6. Сулима М. Три етапи українського футуризму // Український футуризм. Вибрані сторінки. – Ніредьгаза. – Nyiregyhasa, 1996.
7. Сулима М. Книжниця у семи розділах. – К., 2006. – С. 176.
8. Тьянянов Ю. Архаисты и новаторы. – Ленинград : Прибой, 1929.

Стаття надійшла до редакції 22.04.13

*Ковалив Ю.И.*, проф.,

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

#### **Визуальная поэзия Михайля Семенко**

*В статье рассмотрена специфика визуальной поэзии в творчестве М. Семенко периода панфутуризма в контексте синтетических поисков авангардизма.*

**Ключевые слова:** *поззоживопись, визуальная поэзия, «самовитое слово», онома-  
топня, необарокко.*

**Kovaliv J.I.**, prof.  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

### **Mykhayl Semenco's visual poetry**

*The article outlooks the specific features of M. Semenco's visual poetry, written in Pan-  
Futurist period, within the framework of synthesis searches in Avant-Garde.*

**Keywords:** *poetic painting, visual poetry, self-contained word', onomatopoeia, neo-  
baroque.*

УДК 82.0; 82:008

**Ковінько М.В.**, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **АВТОРСЬКА МАСКА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ**

*Стаття присвячена аналізу різних аспектів маски (маска як архетип, маска як  
елемент цілісної структури, маска як знак, маска як концепт, маска як гра) та її  
конотативних значень. Особливу увагу приділено феномену авторської маски як кон-  
кретному прояву загального концепту. Пропонується конкретизувати традиційну ма-  
трицю «лице – маска – образ» до вигляду «автор – авторська маска – образ автора».*

**Ключові слова:** *маска, лице, образ, автор, авторська маска, образ автора.*

Складність і суперечливість концептуального поняття маски виявляється, з одного боку, у його загально зрозумілій семантиці прихованості, таємничості, загадки, інтриги, обману, а з другого, у неможливості дати йому єдине адекватне визначення через багату конотативну насиченість і неоднозначність. У свідомості сучасної людини слово «маска» викликає цілий спектр різноманітних культурних, соціальних, політичних, побутових та ін. асоціацій. Маска здатна проявляти себе не лише як предмет чи атрибут, а й у значно ширших смислах: як метафора, символ, ідея, прийом чи образ. У цьому ж контексті **актуальним** є дослідження авторської маски як своєрідного способу саморепрезентації автора, його «вживання» у твір, певне приховування (чи навпаки, проявлення) себе в тексті.

**Об'єктом** цієї статті виступає конотативний спектр маскувальних значень, **предметом** – місце авторської маски у широкому культурологічному полі.