

КОНСТРУКТИВІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розглянуто характерні ознаки українського конструктивізму – мистецької течії, наявної у 20-х роках ХХ століття. Конструктивізм отримав своєрідне звучання на українському ґрунті. В статті подано деякі особливості, що знайшли вияв тільки в українській поезії конструктивістського напрямку. Таким чином, можна зробити висновки також і про своєрідність та самобутність українського конструктивізму як мистецького явища загалом.

Ключові слова: конструктивізм, авангардизм, мистецтво, українська література, українська поезія.

В статье рассматриваются характерные черты украинского конструктивизма – течения в искусстве, которое имело место в 20-х годах ХХ века. Конструктивизм, возникший в Украине, имел свои особенности. В статье рассмотрены эти характерные черты украинского конструктивизма, которые проявились в украинской поэзии конструктивистского направления. Также можно говорить о своеобразии и самобытности украинского конструктивизма как яркого явления искусства вообще.

Ключевые слова: конструктивизм, авангардизм, искусство, украинская литература, украинская поэзия.

The article is about Ukrainian Constructivism. Constructivism was the way in the art. It originated and developed in 1920's. Ukrainian Constructivism have had original specific. The article told about characteristic of Ukrainian Literature Constructivism in poetry. So we can talk about particularity of all Ukrainian Constructivism as interesting and identity of cultural phenomenon.

Keywords: Constructivism, the art, the avant-garde art, Ukrainian literature, Ukrainian poetry.

Конструктивізм як мистецький напрям знайшов вияв насамперед в українській літературі. Тут він теоретично визначений і навіть певним чином офіційно визнаний. Говорячи про конструктивізм в українській літературі, слід одразу розуміти його проєкцію загалом на культурні процеси і відповідно на інші мистецтва. Прояв конструктивізму як мистецької течії в українській літературі спричиняється, зокрема, тим, що література, як мистецтво максимально чутливе до культурних трансформацій та мистецтво інтелектуальне, формувало базові засади подальшого загальнокультурного поступу.

Діячі української літератури не виокремлювали себе із загальнокультурного процесу, залишаючись у ньому повноцінно і працюючи часто у багатьох галузях мистецтва. У цьому контексті важливо також і те, що саме з приходом українських літераторів у кіно почався процес становлення українського національного кінематографа. Крім

того, такі письменники, як М. Семенко, В. Поліщук, М. Хвильовий, займаючи провідні позиції у певних літературних напрямках чи угрупованнях, заявляли себе також і теоретиками мистецтва та теоретиками культури, висуваючи цілісні культурологічні теорії, у яких намагалися досягнути поточні культурні і мистецькі процеси та їх перспективи.

Цілісна картина про сутність і значення течії конструктивізму в українському мистецтві і культурі є, певним чином, недовершеною без розуміння місця конструктивістського напрямку в українському мистецтві серед інших напрямів. Отож слід зупинитися на українському авангардизмі 20-х років ХХ століття – як на потужному мистецькому русі, який включав у себе, зокрема, і течію конструктивізму, і течію футуризму. Варто звернути увагу, у цьому сенсі, на особливості українського авангардизму, що, зрозуміло, проєктуються на усі течії, котрі становлять сукупність цього культурного і мистецького явища.

Шляхи українського авангардизму

Як зазначає відомий український літературознавець Григорій Вервес, у результаті праці низки наукових форумів учених країн Центральної і Південно-Східної Європи ще під кінець 60-х років ХХ століття був вироблений попередній системний погляд на авангардизм, який згодом доповнювався і шлифувався. Отже, за тією загальновизначеною концепцією, авангардизм включає в себе такі літературні явища: футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм (чи надреалізм), кубізм, імажинізм, поетизм, конструктивізм та інші. Авангардизм виник після символізму, імпресіонізму і неоромантизму як новий етап модерного мистецтва, і мав, принаймні на території Радянського Союзу, від італійського футуризму (1909 р.) три етапи свого розвитку: до Першої світової війни і революції, в період міжвоєнного двадцятиріччя, період після Другої світової війни. Однак дослідник вбачає у рамках авангардизму лише три домінуючі напрями: футуризм, сюрреалізм та експресіонізм. Інші течії вважає такими, що тяжіють до цих основних.

Г. Вервес критично оцінює невизначеність авангардизму як такого, вбачаючи низку ознак, притаманних йому. Це: нова концепція світу і культури ХХ ст.; докорінне оновлення мистецтв, зокрема, літератури, відповідно до розвитку сучасної цивілізації; розкріпачення особистості, що має, зрештою, стати рівною богам; політизація культури; ствердження науково-технічного прогресу; наступально-оптимістичний погляд на світ. «У своїх численних маніфестах, не позбавлених зарозумілості та бравади, “ячества”, мегаломанії, антиестетизму, навіть закликів до публічних скандалів – “геть сором”, “війна навулачки” (що було звичайним засобом епатації ненависного світу). – вони прагнули “в останній інстанції” розв’язати трансцендентальні громадські, етичні й мистецькі проблеми, зокрема й спираючись на здобутки науки (Бергсон, Гайдеггер, Ейнштейн, Борн та ін.)»¹.

В свою чергу, письменниця та літературознавець С. Павличко, характеризуючи уже загальні особливості саме українського авангардизму в літературі на основі теоретичних робіт М. Семенка, його статей і виступів, доходить такого висновку: «...для авангардистського мислення властиве спрощення політичних, а також естетичних принципів, яким митець сліпо підкорюється. Заклик до нонконформізму, таким чином, стає фундаментом конформізму, декларована колись “відсутність принципів” – всеосяжним принципом»². Певним чином, така ситуація спричинена тим, що «У спа-

док українському авангардові від попередників дісталися непереосмислений канон класиків, неподолана поетична й загалом літературна традиція, застарілі канони жанрів та самої мови. Тому бажання авангардистів – у цьому вони були єдині з неокласиками – змінити мову поезії є зрозумілим»³. Відмінність української мистецької та культурної практики від європейської, відповідно, якраз і полягає у відсутності можливості переосмислення канонів класиків та зосередженості на літературній традиції. За великим рахунком, це твердження слід проектувати загалом на усі мистецтва, не лише на літературну творчість.

Таким чином, провідним мистецьким і навіть загальнокультурним явищем став феномен деструкції, до якого безпосередньо у своїх теоретичних напрацюваннях, як до одного з базових положень, і звертається М. Семенко як представник футуризму. Отже здійснювана М. Семенком деструкція поширювалася не лише на попередню художню форму і традицію, а на культуру загалом з усіма її традиціями. Ідентичне завдання, за переконанням дослідниці, ставили перед собою і В. Поліщук та його послідовники. Хоча тут слід все ж таки відзначити особливе відчуження В. Поліщуком ролі традиції у культурному поступі. У своїй теорії конструктивного динамізму або спіралізму, він не заперечує визначального значення традиції у формуванні наступного мистецького та культурного періоду цивілізаційного розвитку. Зокрема, В. Поліщук стверджує: «...кожне наступне покоління в своїх напрямках відштовхується, заперечує і нищить своїх попередників, в той же час знаходячи спільні моменти з іще раднішим творчим поколінням, що його скидали їхні мистецькі сини, кожен раз стаючи на нову, додатково-неповторну базу»⁴. Таким чином, заперечення і нищення не є остаточними і в повному сенсі слова «нищівними» у теорії конструктивіста, а лише новими витками спірального поступального руху, який неминує мусить мати певну базу, що і є сукупністю традиції, котра у контексті теорії мусить залишатися непорушною. Сама система спірального цивілізаційного руху, що її обстоює дослідник, передбачає наявність традицій, їх базу щодо подальшого розвитку і надбудови. Традиційна база мислиться ним як фундамент поступу, і кожен наступний етап не руйнується, а використовується як нова основа для певного «відштовхування» до протилежного полюса витка спіралі. Отож не лише прадавня база важлива для дослідника – має значення кожен етап культурного поступу, як своєрідна нова база для подальшого відштовхування до нового полюса.

С. Павличко наголошує ще один важливий аспект поняття деструкції. «Дискурс деструкції поступово перейшов у дискурс насильства»⁵. Боротьба і революція, що були характерними ознаками часу, відбулися і у категоріях культури, або, як у М. Семенка, на рівні культурних стратегій. Там же, де наявні боротьба і революція, неминуче з'являється насильство. С. Павличко, таким чином, звертає увагу в тому числі і на мілітаристичне забарвлення самого поняття «авангард», яке має одним із значень воєнний термін, а також є терміном з політичної мови радикалізму. Саме тут дослідниця вбачає один з основних парадоксів авангарду. «Завжди і всюди заклик авангардистів до абсолютної свободи, до ламання всіх канонів, норм і форм поєднується з надзвичайним фанатизмом або з вимогою фанатизму у виконанні цього заклик. Ця амбівалентність – між апологією повної свободи й дисциплінованістю політичного фанатика – виявилися вже в першому «Маніфесті сюрреалізму», написаному 1924 р. Андре Бретоном»⁶. Однак дослідниця зазначає, що саме в українській літературі (так само, як і в російській) авангард, проте, виявив небувалу політичну лояльність. Цей аспект, зрештою, можна також відзначити як характерний саме для української культури.

Навіть радикальні авангардні течії в Україні не виказували ідей цілковитого заперечення. Навіть найрадикальніші маніфести проголошувалися з більшою обережністю, ніж навіть у Росії. І навіть пролетарські митці не відкидали здобутків європейської культури, а також засадничих, базових позицій культурних та національних традицій.

Український авангардизм розпочинався як європейська течія, що була тісно споріднена з італійським футуризмом, і, певним чином, з'явилася під сильним впливом цього напрямку. Ще в 1922 році маніфести і роз'яснення мистецьких позицій українського авангардизму публікувалися англійською, французькою та німецькою мовами. В другій половині 20-х років ХХ століття представники цього напрямку переорієнтувалися і стали на антиєвропейські позиції. Так, з 1927 року ідея «червоного ренесансу», що наближається не з Заходу, а зі Сходу, стала одною з центральних. Журнал «Нова генерація» у той самі період виступав з критикою проєвропейських орієнтацій М. Хвильового. Публікуючи матеріали про ліве мистецтво Франції та Німеччини, «Нова генерація», проте, принципово ігнорувала прояви інших течій, які вважала означеними капіталістичним занепадом.

Загальні характерні ознаки українського авангардизму різко критично оцінює С. Павличко. «Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифі-

лософізм, антиіндивідуалізм, антиелітаризм, антипсихологізм, нарешті, апологія насильства, характерні для українського авангарду часів журналу «Мистецтво», до кінця 20-х років увиразняться й досить ясно окреслять його як принципово антимодерністичне явище»⁷. Загалом, дослідниця не досить високо оцінює також і самих українських митців 20-х років ХХ століття. Вона звертає увагу на низький рівень їх освіти і обізнаності в європейських мистецьких процесах. Так, вона зазначає, що «Хвильовий <...> закликає орієнтуватися на Європу не як європейець, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, варвар, заворожений європейською культурною вищестію й водночас розгублений перед нею»⁸.

Ідею М. Хвильового про «азіатський ренесанс» С. Павличко обґрунтовує такими чинниками. «Інтелектуалізм, філософізм, ускладненість думки та художніх форм, песимізм «класичного» модернізму, який постав між двома світовими війнами з романами Джойса й Пруста, поезією Еліота й Павлика, театром Брехта, філософською проблематикою Кафки й Музиля, не могли викликати симпатію в оптимістично настроєного й недостатньо начитаного пролетарського письменника. На протипагу «гнилий» Європі він висунув ідею «азіатського ренесансу», на протипагу сумнівам модернізму – месіанські настрої, характерні радше для вже відцвілого романтизму»⁹. Отож ідея «азіатського ренесансу» М. Хвильового оцінюється дослідницею як, певним чином, неспроможність зайняти адекватну належну послідовну позицію прогресивного мистецького та й культурного поступу. Українське мистецтво і культура в цілому, навіть у поглядах одного з найпрогресивніших її представників від революції, представника, якого звинувачували в проєвропейських орієнтаціях, бачилося у контексті «азіатського ренесансу», поєднаного більше зі східною культурною парадигмою, аніж із західною.

Однак дослідниця звертає увагу на певні процеси у літературі 20-х років ХХ століття, які, на її погляд, мали більше значення для подальшого мистецького і загальнокультурного поступу, аніж усі лозунги і маніфести, що ними жила тогочасна офіційна українська література. Доки кипіли пристрасті навколо М. Хвильового, на марґінесі офіційної культури з'явилися такі автори, як В. Петров («Дівчина з ведмедиком», 1928) і В. Підмогильний («Невеличка драма», 1930), які здійснили модернізацію української прози, хоча стилістично і залишилися в рамках традиційних форм, властивих для європейської прози скоріше кінця ХІХ, ніж ХХ століття. Ці автори не пішли шляхом Джойса

або Пруста, але торкались інтелектуальних проблем модерної європейської літератури, приховуючи філософію своїх творів за яскравою інтригою й любовним сюжетом. «Інтелектуальні романи Підмогильного й Петрова витворювали дискурс, цілком протилежний до офіційного. Його парадигма містила в собі антинеонародництво (тобто не приймала літературного утилітаризму на соціалістичний зразок), формалізм, скептицизм, песимізм, європеїзм, інтелектуалізм, зосередженість на екзистенціальній проблематиці (на противагу традиційному психологізмові), урбанізм, відкритість до сексуальності, відкритість до фемінізму»¹⁰. Саме ця неофіційна ланка 20-х років ХХ століття становитиме надалі найпрогресивніший пласт могутнього потенціалу української літератури, що не був виявленим у обставинах тогочасної політичної та культурної ситуації. Однак, за констатацією самої С. Павличко, офіційний шлях української літератури був уже з другої половини 20-х років ХХ століття чітко визначений і орієнтований на Схід значно більше, ніж на Захід.

Характерні особливості конструктивізму в українській поезії

«Конструктивізм в українській поезії можна вважати умовним, попри домагання його основною ініціатора В. Поліщука. Адже ні в його ефемерному теоретизуванні про “динамізм-спіралізм” як відповідник конструктивізму, ні в платформі протистояння літературній традиції (охрещеній “сезонною”) та тогочасному футуризму, ні в угрупованні “Авангард” годі віднайти достеменні ознаки конструктивізму. Тут лише маніфестувався зв’язок мистецтва з “індустріальною добою”»¹¹. Радикальний погляд укладачів «Літературного словника-довідника» все ж таки вимагає певних уточнень.

Слід зазначити, що перші теоретики російського конструктивізму також мали складності з визначенням цього напрямку на російському ґрунті, оскільки конструктивістська теорія представляла собою часто маніфестовий матеріал, який не мав нічого спільного із реальною практикою у конкретних галузях мистецтва. Імовірно, і навіть певним чином закономірно, що схожа ситуація відбувалася і в Україні.

Маніфестово-відсторонений характер ця теорія мала і у російській літературі. Ті положення, що їх наводять автори «Літературознавчого словника-довідника» щодо конструктивістської діяльності ЛУК (Літературного центру конструктивістів) в Росії з висуненням вимог: «організації речей смислом»

із задіянням змістового навантаження на одиницю художнього твору, локального принципу та прозаїзації поезії можна також означити як доволі умовні.

В. Моренець у своєму дослідженні «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» якраз виокремлює конструктивізм як дуже цікавий напрям, який заслуговує на глибокий аналіз. Він, зокрема, звертає увагу на такі особливості конструктивістського поетичного методу, що він їх вбачає як характерні ознаки конструктивізму у межах як «Краківського Авангарду», так, певним чином, і українського конструктивізму. По-перше, це принцип так званого образного «розквітання твору» або саморозгортання його. Дія цього принципу полягає у поступовому зведенні певного образу у змістовно пов’язаних між собою періодах метафор, а не у поданні його в особистісній художній рефлексії як готової даності. Цей принцип також передбачає і звернення до об’єктивованого письма, яке усуває з художнього простору суб’єкт лірики. Начерки такого способу письма відповідають естетичним принципам Еліота чи Сен-Жон Перса. На переконання автора, «пошукові відступи від прямого авторського мовлення в бік імперсональних метафоричних композицій, незалежених від індивідуальних переживань автора»¹², можна знайти у поезії Майка Йогансена. У Валер’яна Поліщука ці ж метаморфози традиційного ліричного нарративу особливо виразні й цілеспрямовані. Метафоричне саморозгортання картини може відбутися «від певного першопоштовху, що ним може бути мотив, образ, окреме слово, причому не тільки самостійна, а навіть і службова частина мови»¹³.

По-друге, «конструктивістський принцип образного “розквітання твору” <...> нерозривно поєднаний із другим засадничим принципом поетики “Краківського Авангарду” і загалом європейського конструктивізму, а саме: *еквівалентизацією почуттів*»¹⁴. Для польської конструктивістської школи характерною ознакою стало уникання особистісної почуттєвості. Це означало відтворення почуттів не безпосередньо, тобто без їх опису у вигляді послідовності емоцій, а у вигляді навіювань, підказок, замаскованих образів-загадок. Приховування слів, їх «псевдонімація» надає текстові характеру головоломки, змушуючи до більш уважного прочитання. Адресат має домислити сказане автором, розшифровуючи подані ним певні еквіваленти. Ця риса не дістала послідовного й усвідомленого розвитку на українському ґрунті. «Надзвичайно особистісною (а в площині еротики й гіперособистісною) лишається лірика Валер’яна

Поліщука кінця 20-х, теоретично підбудована концепцією “матеріалістичної мови” і “динамічного конструктивізму”¹⁵. «Ще більш особистісною та пристрасною (а тому чужою позерству, яке у Поліщука виникає з паліативності “конструктивістської” об’єктивізації яскраво суб’єктивних почувань) є талановита лірика Майка Йогансена, що тільки подекуди і суто стилістично зближується власне з конструктивізмом»¹⁶.

Автори «Літературного словника-довідника» на підставі тих само спостережень ставлять під сумнів приналежність, зокрема, поезії того ж В. Поліщука до конструктивістського напрямку. «Так само поезія В. Поліщука зраджувала ірраціональну, емоційну вдачу її автора, схильного до романтизування науково-технічного розвитку суспільства (“Динамо”, “Ейфелева вежа” та ін.), до пристрасного осмислення сцієнтичних мотивів (“Медуза Актинія”, “Асканія Нова”, “Органи філармонії” та ін.), не кажучи вже про його пейзажну лірику, бодай у збірці “Радіо в житах” (1923). Конструктивізм набував специфічного, відмінного від свого зразка, вигляду як у творчості В. Поліщука, так і його нечисленних прихильників (Л. Чернов-Малошийченко, О. Левада, Раїса Троянкер, В. Ярина, В. Єрмілов)»¹⁷.

В. Моренець, натомість, не лише не ставить під сумнів існування українського конструктивізму, а визначає оці «неконструктивістські» риси, як характерні для українського конструктивізму.

Отже, український напрямок конструктивізму в поезії характерний наявністю чуттєвості, що відрізняє його навіть від європейського конструктивізму на польському прикладі.

Також В. Моренець зазначає, що на українському ґрунті ідеологія конструктивізму виразно заявила про себе зміною мистецької поведінки, а саме ролі і сутності образу самого митця. «Це буде вже не модерністський речник остаточних істин і сакраментальних одкровень, не авангардистський збурювач громадського смаку й розчищувач словесного простору під нові й незнані споруди духу, ба навіть не дистанційований від дивоглядного “царства хама” мудрий споглядальник (про що говоритимемо у зв’язку з неокласиками), а *робітник і майстер слова*. В такому категоричному оземленні митця з подальшим позбавленням його усіляких пілг (включно зі свободою висловлювання) конструктивізм виявиться надзвичайно придатним для нової суспільної ідеології»¹⁸. Прагматичність та крайня утилітарність такого бачення митця буде прикрашена «недбало запозиченим із Ренесансу концептом майстровитості й високого ремесла».

Соціалістичний реалізм, в свою чергу, саме цю концепцію надалі покладе в основу своєї філософії творчості. Саме звідси виникне цілий вид новітніх фразеологізмів, таких як «робітник культурної ниви», «культпрацівник», «ударник прози» тощо. «Висока *ремесловість* у її несфальшованому ренесансному смислі, культ творчої працьовитості, наполегливості й самовимогливості – все те, що приходить на зміну метафізиці поетичного озоріння, миттєвого осяяння з Божої ласки й натхнення, живленого інтуїцією, – можна й треба розглядати як вияв на українському ґрунті ідей конструктивізму й “нового об’єктивізму”»¹⁹.

Однак, на думку дослідника, про широке уповноваження конструктивістських ідей міста, маси, машини в українській поезії 20-х років говорити не доводиться. Попри аероплани, атракціони й електрифіковані вулиці, що з’являються у замальовках Майка Йогансена, М. Бажана, Валер’яна Плужника, О. Влизька та ін., попри задекларований культ технічно оснащеного «світлого майбутнього», «міська технократична цивілізація *не стає* для українських поетів даної доби “землею обітованою”»²⁰.

У поезії світоглядно-естетичний профіль європейського конструктивізму («нового об’єктивізму»), за твердженням В. Моренця, виразно позначився в основному на творчості М. Бажана. У творчості усіх інших авторів (В. Поліщука, О. Влизька, Майка Йогансена) «ознаки й концепти конструктивістської поетики розмиті, спорадичні і не становлять цілісності»²¹.

Втім, оцінюючи усі теоретичні і творчі здобутки української поезії 20-х років ХХ століття, автор все ж робить висновок: «Визнаймо, що в сукупності цих спроб конструктивізм в Україні справді почав був набирати характеру *напрямку*. Коли ж узяти до уваги визначальну в цьому плані творчість М. Бажана, В. Поліщука, а почасти і Б.-І. Антонича, то треба визнати, що саме конструктивісти, котрі не змогли чи не схотіли до кінця порвати з панівним для української поетичної практики відособистісним ліричним наративом, таки поклали край безвідповідальній футуристично-авангардистській анархії письма, практиці заумно-глоссалійного руйнування дискурсу, що під кінець 20-х років явно вичерпала свої продуктивні спроможності»²². Таким чином, В. Моренець вбачає у діяльності українських конструктивістів в літературі потужну організаційно-планову роботу, свідомо і цілеспрямовано налаштовану проти хаосних анархічних проявів. Однак цю працю в жодному разі не слід розглядати як суцільний виступ «проти» усіх наявних експериментів. Навпаки,

це був новий творчий пошук, більш системний і цілеспрямований. «Саме конструктивісти накреслили нові шляхи стильової еволюції українського вірша, які вели до його інтелектуалізації, подолання «диктаторської уяви» і розсолодженого поетичного мовлення»²³.

Однак запропоновані конструктивістами шляхи існування і подальшого розвитку поезії, як констатує В. Моренець, не стали для жанру магістральними з причин морально-політичного характеру. Підпорядкування інтелектуального життя в тодішній радянській Україні більшовицькій ідеології з її установками унеможливило вільний розвиток та плідну працю митця. Агресивні ідеологічні вимоги та догмати більшовизму перетворювали на виклик будь-які прояви «самочинного метафоричного розростання. «Особистість справді могла, ба навіть мусила потіснитися зі своєю власною правотою і судженнями про дійсність, але на користь тих чи тих об'єктивних законів самої дійсності, як вони мислилися митцями («максимальна напруга» як живло всіх речей і подій у Пшибоса або «динамічний конструктивізм» В. Поліщука), а на користь слухняної і знеособленої соціальної маси, оцього специфічно радянського, точніше, тоталітарного «Ми» («нам своє робить: всіх панів до 'дної ями, буржуїв за буржуями будем, будем бить! будем, будем бить!» – ось крицевий голос цього збірного героя доби)»²⁴.

Неопозитивістські світоглядні амбіції умовного «чистого» конструктивізму, таким чином, виявляються неприйнятними в тодішніх українських реаліях. Це спричинює відповідні стилістичні мутації та самообмеження. Але на цьому конструктивізм в українській літературі не вичерпується. Надалі продовжується його існування або ж його відгомін за межами України. Це існування сягає уже повоєнної доби. Вивчення цього питання дало можливість В. Моренцю дійти висновку, що органічний, часто неусвідомлюваний зв'язок з естетикою конструктивізму простежується у повоєнну добу у творчості Нью-Йоркської групи. «...«Антитеза» концепціям «великої літератури» й національно-органічного стилю <...> не була, виявляється, авторським винаходом ані Богдана Бойчука <...>, ані найбільшого «диверсанта» всієї повоєнної української поезії Юрія Тарнавського, всі найяскравіші і найконтраверсійніші художні шукання якого безумовно й вочевидь продовжують собою реалізацію штучно перерваного в часі конструктивістського проекту»²⁵.

Такі висновки відомого теоретика дають підстави говорити про величезний творчий потенціал українського конструктивізму в літературі.

Неможливість розвитку цього напрямку на батьківщині, проте, продовжила стимулювати творчу енергію українських митців навіть за межами самої України, навіть через кілька десятиліть по тому, як потенціал конструктивізму було нібито цілком вичерпано в багатьох країнах світу, навіть у таких, як Німеччина та Росія.

Дослідник, зокрема, у цьому контексті, звертає увагу на творчість Юрія Тарнавського, українського поета та прозаїка, одного із засновників Нью-Йоркської групи. Він зазначає, що саме Ю. Тарнавський, потрапивши у надто тривалий полон заново відкритих для себе та для читацької маси конструктивістських принципів поетичного висловлювання і знайшовши реалізацію у цьому, в своїй творчості дійшов до певної межі продуктивності цього напрямку у літературі. Як зазначає дослідник, Ю. Тарнавський цілком міг продовжити у часі стильове життя конструктивізму, але не міг поновити філософсько-світоглядної актуальності конструктивістського напрямку. Мета нью-йоркського продовження українського конструктивізму на новому історичному етапі, таким чином, полягала у тому, щоб «перекладеним у предметні форми образом творця *замінити саму дійсність*, що поза категорією індивідуального існування, в якості буття як такого, позбавлена будь-якого смислу і предметом естетичних операцій бути не може»²⁶. Повернути час конструктивістського життєвого світогляду було неможливо. «Український конструктивізм повоєнної доби, хотіли того «нью-йоркці» чи ні, розвинувся на ґрунті цілком іншого світогляду, що посів у Європі та Америці домінуючі позиції. А саме – екзистенціалізму. За таких обставин зречення від ліричного «Я» було не тільки зайвим, а й принципово неможливим...»²⁷.

За будь-яких обставин висновок В. Моренця, що здійснив величезну дослідну роботу з вивчення й оцінки напрямку конструктивізму в українській літературі і темі якого збирається присвятити окрему наукову працю, однозначний: «...український конструктивізм таки відбувся як у своїх префігураціях (М. Бажан, В. Підмогильний, Б.-І. Антонич), екстремальних виявах (Ю. Тарнавський, В. Неборак), так і як адаптована національна поетична свідомість стильової парадигми, що надзвичайно збагатила український вірш ХХ століття і відкрила перед ним до того незвідані художні перспективи (П. Тичина, І. Калинець, В. Затувлітер, Ю. Буряк та ін.). Під цим кутом зору (з огляду на продуктивність та величезний вплив на подальшу еволюцію жанру) і польський, і український конструктивізм треба визнати черговою

модерною пропозицією, а те, що на українському ґрунті він несамохіть видовжився в часі – вагомим підтвердженням тези С. Павличко про модернізм як невідворотний дискурсивний процес, що триває й охоплює собою все ХХ століття»²⁸.

Отож український літературний конструктивізм як модерна пропозиція потужної енергетичної сили і творчого потенціалу був надзвичайною подією як у 20-ті роки ХХ століття, так і в подальший період, стимулюючи своєю енергією нові творчі сили.

Визначаючи основні характерні особливості конструктивізму в українській літературі з загальною їх проекцією на культуру та мистецтво, слід наголосити на положеннях, які виявилися або як особливості загалом авангарду, або безпосередньо конструктивізму, як мистецької течії.

Для українського мистецтва, зокрема на 20-ті роки ХХ століття, була характерною загальна ситуація відсутності можливості переосмислення канонів класиків та зосередженість на літературній традиції як спадкові від попередньої літературної практики. Ці позиції, зокрема, можна визнати передумовою українського конструктивізму або навіть і українського авангарду в цілому.

Важливим чинником, хоча і не суто українським, характерним також загалом для авангарду, стало поширення деструктивних ідей. Українською особливістю було те, що ці ідеї, однак, виявилися в українському мистецтві надзвичайно лояльними навіть по відношенню до попередньої традиції.

Орієнтація на Схід із проголошенням ідеї «азіатського ренесансу» стала провідною позицією у визначенні подальших перспектив мистецького та загальнокультурного розвитку України на наступні десятиліття.

Наслідком безпосередньо конструктивістського впливу стала переорієнтація у розумінні ролі та сутності митця як ремісника.

Тематична спрямованість українського конструктивізму дещо відрізнялась від звичної тематики конструктивістського напрямку відсутністю яскравої орієнтації на теми маси, міста, машини. Хоч як дивно, але це тематичне коло залишилося осторонь зацікавлень українських поетів-конструктивістів у мистецькій практиці, тоді як у теорії вони, проте, пропагували саме таку тематичну настанову.

Якщо говорити про прояви конструктивізму у мистецькій практиці, то тут визначним чинником було загальне спрощення політичних, а також естетичних принципів. Безпосередньо для поетичної творчості були характерні особливі методи побудови поетичного твору, базовані на «розквітанні твору» та індивідуалізованій чуттєвості.

Загалом же можна зробити висновок про певну, але не повну, реалізацію українського конструктивізму в літературі 20-х років ХХ століття як надзвичайно прогресивного і енергетично потужного напрямку. Цьому напрямку в літературі, однак, не вдалося розвинутися належним чином через загальнокультурну та політичну ситуацію, зокрема через ідеологічний тиск та впровадження універсальних схем розвитку культури та мистецтва. Ці процеси не дали належно втілитися в життя всьому потужному потенціалу українського конструктивізму. Таким чином, конструктивізм в українській літературі 20-х років ХХ століття залишився здебільшого творчим експериментом та потенційними пропозиціями, якими, як доводить В. Моренець, надалі скористалися і їх розвинули українські письменники наступних десятиліть з-за меж самої України.

¹ Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час, 1992. – № 12. – С. 37–43, с. 38.

² Павличко Соломія. Теорія літератури / С. Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – С. 190.

³ Там само. – С. 191.

⁴ Поліщук В. Спіралізм. / В. Поліщук // Поліщук Валер'ян. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2014. – С. 494.

⁵ Павличко Соломія. Теорія літератури. – С. 191.

⁶ Там само. – С. 191–192.

⁷ Там само. – С. 195.

⁸ Там само. – С. 208.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. – С. 231–232.

¹¹ Конструктивізм // Літературний словник-довідник / Під ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 368–369.

¹² Моренець Володимир. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 197.

¹³ Там само. – С. 205.

¹⁴ Там само. – С. 198.

¹⁵ Там само. – С. 201.

¹⁶ Там само. – С. 202.

¹⁷ Конструктивізм // Літературний словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – С. 369.

¹⁸ Моренець Володимир. Національні шляхи поетичного модерну... – С. 187.

¹⁹ Там само. – С. 188.

²⁰ Там само. – С. 187.

²¹ Там само. – С. 190.

²² Там само. – С. 202.

²³ Там само. – С. 202–203.

²⁴ Там само. – С. 203.

²⁵ Там само. – С. 204–205.

²⁶ Там само. – С. 209.

²⁷ Там само. – С. 208.

²⁸ Там само. – С. 215.