

*The practical significance* of scientific paper is in the ability to use substantive provisions, research findings in writing dissertations, books, monographs, as well as use in teaching various subjects (history of culture, religion, local history).

**Key words:** culture of Eastern Galicia, Greek Catholic clergy, cultural and creative activity of church.

Надійшла до редакції 25.10.2016 р.

УДК [168.522:82.091]

## КОНЦЕПЦІЯ ДЕСТРУКЦІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА ТА ТРАНСГРЕСИВНИЙ ДОСВІД ЖОРЖА БАТАЯ: ПОТЕНЦІАЛ ПАРАЛЕЛЬНОГО АНАЛІЗУ

*Холодинська Світлана Миколаївна*, кандидат філософських наук,  
доцент, Державний вищий навчальний заклад  
«Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь  
svetlana01091970@mail.ru

Здійснено паралельний аналіз концепції деструктивного М. Семенка та трансгресивного досвіду Ж. Батая. Трансформуючись у сферу естетичного, паралельний аналіз виявляє показові аналогії в авторських теоретичних позиціях і художній практиці митців. Показано, що певний інтерес українських футуристів до дадаїзму та сюрреалізму як впливових культуротворчих явищ в європейському мистецтві 20-30-х років минулого століття, стимулювався близькими до них теоретичними шуканнями М. Семенка – засновника української моделі футуризму.

**Ключові слова:** деструкція, трансгресивний досвід, паралельний аналіз, сміх, «глобальний експеримент».

*Постановка проблеми.* Феномен українського авангарду, що сьогодні знаходиться в епіцентрі вітчизняної гуманістики, визначив кілька напрямів його дослідження, які дозволяють цілісно осмислити це визначне явище. Показовими серед них є дві тенденції: аналіз українського авангарду як самобутньої складової європейського авангардистського руху і застосування персоналізованого підходу, що дозволяє сконцентрувати увагу на творчих пошуках його провідних представників. Хоча ці тенденції щільно пов'язані між собою і – фактично – формують єдине поле для дослідження українського авангарду, зосередження уваги на другій, спрямованій на аналіз доробку конкретної творчої особистості, відкриває можливості для більш поглибленого вивчення художнього напрямку, до якого митець безпосередньо причетний, а отже – і певного аспекту в історії, теорії та практиці авангардистського руху в Україні. Це, зокрема, стосується постаті Михайля Семенка (1892-1937 рр.), ім'я якого безпосередньо ототожнюється з українським футуризмом – визначним чинником українського авангарду.

*Аналіз останніх публікацій.* За роки державної незалежності українські науковці зробили чимало теоретично об'єктивного задля відновлення логіки розвитку як авангардного мистецтва загалом, так і футуризму, зокрема. Завдяки теоретичним напрацюванням А. Білої, Д. Горбачова, С. Жадана, О. Ільницького, О. Кашуби-Вольвач, Л. Левчук, О. Сарнавської, В. Тузова, П. Храпка й ін. поступово виробляється досить стале уявлення щодо періодизації футуристичного руху, складу його учасників, «задіяності» різних видів мистецтва у футуристичних експериментах. Позитивним є і те, що, зосереджуючись на українському футуризмі, науковці приділяють певну увагу європейським футуристичним традиціям, розглядаючи українську модель у структурі більш широких процесів. Також увагу науковців на сучасному етапі продовжує привертати трансгресивний досвід, який вважається теоретичним надбанням французької естетики першої пол. ХХ ст., перш за все пов'язаний з ім'ям Жоржа Батая (Буцикіна Є., Оніщенко О.).

*Метою статті* є паралельний аналіз концепції деструктивного М. Семенка та трансгресивного досвіду Ж. Батая. У попередніх своїх статтях ми прагнули визначити основні тенденції теоретичної спадщини українського футуриста. Концепція деструкції є лейтмотивом усіх основних публікацій М. Семенка та викликає асоціації з концепцією трансгресивного, обґрунтованою відомим французьким естетиком, мистецтвознавцем та письменником Ж. Батаєм.

*Виклад основного матеріалу.* Специфіка творчих орієнтирів М. Семенка допомагає чітко виокремити у його спадщині «практичний» і «теоретичний» виміри, що закономірно і природно зробили здобутки митця предметом міждисциплінарного аналізу. «Практичний» вимір – зрозуміло – переважно досліджується літературознавцями, тоді як другий – «теоретичний» – опиняється на своєрідному «гуманітарному перехресті» літературознавства, культурології, естетики, а інколи – етики і психології.

Характеризуючи другий вимір пошуків М. Семенка як «теоретичний», водночас, вважаємо за необхідне підкреслити його специфічність, адже надмірний суб'єктивізм і емоційність поета навряд чи дають підстави говорити про, так би мовити, теорію у чистому вигляді. Однак, безсумнівне прагнення Семенка до самоаналізу, бажання обґрунтувати власні пошуки та експерименти і, нарешті, потреба висловити свою позицію стосовно ролі футуризму, а згодом – пан-футуризму – як у художніх, так і соціальних процесах, що відбувалися у суспільстві, спонукали поета до написання маніфестів та статей, які у сукупності створили його самобутню авторську теорію.

Слід зазначити, що М. Семенко виявляє себе як справжній теоретик, оскільки досить чітко усвідомлює необхідність перевести ідею деструкції у понятійний формат, реалізуючи її – хоча і своєрідно, – проте досить послідовно. Принаймні, дві праці поета безпосередньо присвячені відпрацюванню терміну «деструкція»: «Що таке деструкція?» та «Деякі наслідки деструкції», які навіть на рівні назв, виявляють прагнення Семенка до концептуальної динаміки, що йому вдається відтворити повною мірою.

Перша частина «деструктивної діалогії» поета присвячена аргументації необхідності визначити сутність самого поняття «деструкція». У наших попередніх розвідках, зокрема у статті «Концептуальні орієнтири М. Семенка: до постановки проблеми», вже акцентувалося на ключових аспектах семенкової праці і, передусім, наголосі митця на визначальній ролі деструкції у становленні пан-футуризму. Такий підхід був необхідний задля виявлення домінанти, яка спричинила динаміку розмислів М. Семенка і, сформувавши його теоретичне поле, сприяла визначенню загальних концептуальних орієнтирів поета. Наступним етапом на цьому шляху має стати їх поглиблене відпрацювання, що дозволить всебічно проаналізувати засадні положення авторської моделі теорії пан-футуризму М. Семенка, фундаментом якої, власне, і є його деструктивна концепція.

Необхідно підкреслити, що вже згадувана стаття поета «Що таке деструкція?», яка входить до рубрики «Маніфестографія» збірки «Михайль Семенко. Вибрані твори», від початку виконувала функцію камертону-передмови у першому номері видання «Катафалк мистецтва» (1922 р.): «Наш журнал присвячений спеціально деструкції», – з перших слів відверто декларував поет [6; 289] – (повністю зберігаємо орфографію і пунктуацію М. Семенка – С. Х.), акцентуючи, що саме деструктивний підхід є тим першим принциповим кроком на шляху радикального оновлення мистецтва, що його має здійснити пан-футуризм. Оскільки у наших попередніх статтях ми вже розглядали ключові положення цієї розвідки, зосередимося на похідному, проте не менш важливому чиннику концепції Семенка, що був представлений ним у праці «Де-які наслідки деструкції». Вочевидь, М. Семенко повною мірою задоволений розвитком деструктивних тенденцій, що стимулює його доволі оптимістичні висновки: «Останні практичні досягнення майстрів різних галузей мистецтва спонукають нас зробити де-які узагальнення. Охоплення цілого процесу деструкції у все мистецьким масштабі привело до узагальненої точки погляду – пан футуристичної теорії мистецтва» [3; 294]. Відтепер, вважає М. Семенко, перед нею відкриваються неабиякі можливості щодо реалізації естетичного потенціалу «деструктивного підходу», а отже «конструктивним завданням цієї теорії є далі узагальнення, що постають уже на ґрунті довшеної деструкції» [3; 295]. Позиція, яку послідовно декларує український футурист на теоретичному рівні, дістає яскравого втілення і у площині його художніх пошуків та експериментів, даючи всі підстави говорити про досягнення ним теоретико-практичного паритету на шляху «естетичної сублімації» його «деструктивного досвіду». Позиція Семенка щодо визначальної ролі деструкції в естетичному процесі викликає неабиякі асоціації з концепцією трансгресивного, обґрунтованою відомим французьким естетиком, мистецтвознавцем та письменником Жоржем Батаєм (1897-1962 рр.), що стимулює, хоча б коротко, прокоментувати показові «біографічні аналогії», які більш, ніж вірогідно, могли визначити аналогії концептуальні. Насамперед, відзначимо спільний часовий контекст, в якому перебували обидва митці : Семенко був лише на п'ять років старший за Батає і, якби не трагічні обставини, що обірвали життя українського поета, він – так само як Ж. Батає – міг перейти у шістдесяті роки ХХ ст. Подібності простежуються і на рівні, так би мовити, просторового контексту, зумовленого причетністю обох митців до авангардистського руху. Водночас, існують і певні відмінності, що, окрім національного виміру, зумовлені їх приналежністю до різних напрямів авангарду і, так би мовити, ставленням до них. М. Семенко, як відомо, був войовничим футуристом і на початку своїх художніх пошуків пов'язував майбутнє мистецтва виключно з футуристичним рухом, а згодом – з пан-футуристичним. Натомість Ж. Батає був «людиною авангарду» в принципі і намагався чітко не ототожнювати себе з якимось конкретним напрямом. Тим не менш, значна частина його художніх творів і теоретичних розвідок вважається здобутком сюрреалістичного руху, однак позиція самого Ж. Батає у цьому плані виявилася доволі неоднозначною. Певний час він, як відомо, перебував в

«авангарді сюрреалізму», однак, на думку деяких його представників, вважався ренегатом. Особливо гостро з цього приводу висловлювався відомий французький поет і один з теоретиків сюрреалізму Поль Елюар (1895-1952 рр.), що, зрештою, зумовило неприховану ворожнечу між ними, яка тривала довгі роки. Водночас навіть найжорстокіші опоненти не могли не визнати здобутки Ж. Батая і, передусім, його концепцію «трансгресивного досвіду», що отримала резонанс не тільки у сюрреалістичному середовищі, але й стала своєрідною метатеорією авангардистського руху.

У теоретичних працях М. Семенка, до яких звертаємося у процесі наших досліджень, відсутні безпосередні посилання на означений концепт, однак визнання впливу теорії Ж. Батая на пошуки українського поета, не потребує особливих аргументів, адже факти говорять самі за себе. Так, наголошуючи на визначальній ролі деструкції в авангардистському русі, український поет звертає особливу увагу на кілька художніх напрямів, а саме: експресіонізм, кубізм, футуризм. Він підкреслює їх величезну роботу і стверджує, що вони завершили «останні моменти деструкції» [3; 295]. Зрештою, особливу роль у цьому процесі, на думку Семенка, виконує дадаїзм – передвісник сюрреалістичного мистецтва: «Дадаїстична деструкція матеріалу... пішла ще далі, й тут треба сподіватися ще більш разючих зразків практично-деструктивної роботи» [3; 295]. Таким чином український митець безпосередньо входить і у теоретичне, і практичне поле європейського авангарду, а отже – очевидна концептуальна спорідненість трансгресивної моделі Ж. Батая і деструктивної моделі М. Семенка, – навряд чи може вважатися випадковим збігом. Водночас, опанувавши потужний західноєвропейський філософсько-соціологічний досвід трансгресивного (Г. В. Ф. Гегель, Ф. Ніцше, З. Фрейд, Е. Дюркгайм), Ж. Батай трансформував його у сферу естетичного. М. Семенко, вочевидь, не демонстрував такої теоретичної обізнаності. Важко навіть сказати, чи знав український поет концепцію трансгресивного Ж. Батая. Принагідно зазначимо, що у нашій статті «Футуристична складова творчої спадщини Гео (Георгія) Шкурупія» ми проаналізували ті творчі контакти, що мали місце між українськими футуристами і французькими дадаїстами наприкінці 20-х років. Однак у будь-якому разі, М. Семенко, з одного боку, висловлював ідеї, які багато у чому були суголосними батаївським поглядам, а з іншого, – демонстрував власну «понятійну незалежність». Відтак, у концептуальному полі українського поета не присутнє поняття «трансгресія», натомість він запроваджує його фактичну модифікацію – поняття «деструкція». Безсумнівно, тези Семенка є більш радикальними, емоційними і, на жаль, поступаються теоретичному рівню батаївських концептів, однак загальні орієнтири – злам, руйнація, тотальна ліквідація – відбивають сутність і трансгресивного, і деструктивного як таких.

Слід зазначити, що трансгресивний досвід, який вважається теоретичним надбанням французької естетики першої половини ХХ ст., продовжує привертати увагу науковців і на сучасному етапі, оскільки «Ж. Батай є автором філософської концепції, яка володіє потужним теоретичним потенціалом, що дозволяє по-новому дослідити риси сучасної художньої практики та здійснити її опис й аналіз на рівні естетичного дослідження» [1; 1]. Ідеї Семенка, вочевидь, не здобули такого резонансу, а отже не екстраполюються так активно, як погляди Батая, у культуротворчі реалії сьогодення. Однак, на нашу думку, вони відкривають неабиякі обрії для аналізу на теренах «contemporary art» і хоча їх теоретичний рівень не можна порівнювати з «концептуальним сплеском» Ж. Батая, певні висновки, яких доходить український поет, вражають своїм прогностичним потенціалом.

Так, визнаючи футуризм, кубізм, дадаїзм, експресіонізм найбільш «деструктивно орієнтованими» напрямами, – цю тезу Семенка ми вже підкреслювали – поет, водночас, виходить у площину проблеми «глобального експерименту», що став однією з характерних ознак авангардистського руху. Семенко, зокрема, зазначає: «Пікасо при всій його одноманітності фарби, вже було за-мало її, й він домішує туди зовсім сторонні матерії (н. пр. тирсу). Футуристи, при величезних зрушеннях інших елементів фактури – форми, змісту. – клеювали в картини одрізки газет, дерева й інші «живі» речі» [3; 295].

У спостереженні М. Семенка увагу привертають два моменти: перший стосується коментування специфіки творчості П. Пікассо, що, зважаючи на стилістичні, орфографічні та пунктуаційні особливості викладу поетом своєї думки, доволі складно однозначно проінтерпретувати. Так, наприклад, важко уявити, що мав на увазі М. Семенко, говорячи про «одноманітність Пікассо»: творчу манеру митця чи «одноманітність фарб», які він використовував?

За великим рахунком, і в тому, і в іншому випадку, позиція Семенка є уразливою, адже загальновідомо, що видатний живописець, який, передусім, уславив своє ім'я як один із фундаторів кубізму, був, водночас, блискучим малювальником, що опанував школу класичного іспанського живопису. Не вдаючись до детального аналізу специфіки творчості П. Пікассо, яка є прерогативою фахівців-мистецтвознавців, тим не менш, не можна не згадати два класичні періоди у творчості митця –

рожевий і голубий, що, так би мовити, заперечують об'єктивність семенкових звинувачень в «одноманітності фарб» у його кольоровій палітрі. Проте, ясна річ, головним у цьому твердженні М. Семенка є акцентуація на принциповому «матеріальному оновленні», до якого прагнув і Пікассо, і «ідейно-естетичні» соратники українського поета – представники футуристичного напрямку, експерименти котрих – фактично – на сто років випередили художні відкриття сучасного мистецтва. Означений у статті «Де-які наслідки деструкції» стан, на думку М. Семенка, з одного боку, є безпосереднім наслідком загального процесу деструкції, а з іншого, – відкриває шлях до практичної реалізації завдань, що їх ставить перед собою пан-футуризм: «Загальноновживаних засобів продукції, якими користувалося мистецтво протягом тисячоліть, ставало замало, чогось не вистарчало, треба було дошукуватись ширших засобів матеріалізації, і таким чином через матеріал розпочався процес органічної дифузії мистецтва з побутом» [3; 295].

Отже, ідея практично-деструктивного підходу, що її висловлює М. Семенко, щільно пов'язується ним із побутовим моментом, який, у свою чергу, має чітко виражене ідеологічне підґрунтя: «Ця робота, разом з ліквідацією мистецтва в дотеперішнім розумінням цього терміну, ...розчищає ґрунт для нашої панфутуристичної конструкції мистецтв з боку фактури (одночасно з організаційним ідеологічним процесом – соціальною революцією, комуністичним побутом)» [3; 295]. Ці роздуми поета, безсумнівно, є утопічними, а, зважаючи на подальші трагічні обставини його життя, сприймаються як «трагічна утопія». Проте, увагу привертає очевидний акцент Семенка на тому, що визначальну роль у цьому процесі принципового оновлення має виконати формальний чинник.

Як відомо, проблема форми є ключовою для теорії та практики авангардного руху, а отже – природно – опиняється у центрі уваги його провідних представників, зокрема, Ж. Батая і М. Семенка. Експерименти на формотворчому рівні відкривали для французького письменника і теоретика естетики значні можливості для концептуалізації, що, зрештою, призвели до обґрунтування одного із засадних понять його естетичної теорії, а саме: поняття «безформне». Для М. Семенка проблема форми так само є принциповим питанням. Проте оскільки для нього визначальний статус форми є аксіомою, він не вважає за потрібне застосовувати авторську термінологію і тільки наголошує на необхідності принципового формального оновлення, що здатне здійснити пан-футуристичне мистецтво. Цей процес, на думку Семенка, має йти «шляхом органічного розвитку і згідно з діалектичним законом» [6; 291] і, врешті-решт, зумовлює його наступне запитання: «Чи триватиме ця зміна форм у мистецтві вічно?» [6; 290].

Відповідь, що на це запитання дає сам Семенко, значною мірою, пояснює, чому його обходить пошук «інтерпретаційних аналогів» батаївському поняттю «безформне». Український поет категоричний у своїй позиції: «...пан-футуризм дає на це запитання негативну відповідь і висуває деструкцію як активний процес розкладу останнього етапу розвитку мистецтва перед повним зникненням останнього» [6; 291]. Таким чином, деструктивний процес призводить до руйнації і форми, а відтак – і самого мистецтва, адже воно для Семенка, передусім, пов'язане з формотворенням. Відштовхуючись від означеного, формується і головний висновок поета: «Останній момент М. Семенко – (доволі часто М. Семенко у своїх статтях використовує своєрідний прийом відсторонення чи реферування власного тексту – С. Х.) – формулює як органічне входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту» [6; 292].

Такий «глобальний синтез», що його декларує Семенко, безсумнівно, варто сприймати як емоційний вибух відверто екзальтованої творчої особистості, тим більш, що у статті «Де-які наслідки деструкції», він знову повертається до проблеми мистецтва. Водночас, логічні наслідки деструктивної концепції зумовлюють вихід поета у площину його (мистецтва – С. Х.) видової специфіки, яка, на думку Семенка, вимагає здійснення принципових уточнень і внесення важливих коректив.

Авторська модель видової структури мистецтва, розроблена М. Семенком, є вельми специфічною, проте при всій своїй суперечливості та провокаційності, вочевидь, потребує аналізу у форматі самостійної статті, що ми плануємо здійснити у подальшому. Наразі ж, зупинимось ще на одному аспекті його деструктивної концепції, який, з одного боку, є показовим виявом специфіки світобачення митця, а з другого – черговий раз засвідчує реальні аналогії у художньому і теоретичному просторі «Жорж Батай – Михайль Семенко».

Аналізуючи основоположні чинники ідеї «трансгресивного досвіду» Батая, науковці обов'язково зосереджують увагу на особливостях інтерпретації ним феномену сміху. У статті «Трансгресивні пошуки у динаміці європейського культуро творення: від маркіза де Сада до Ж. Батая» український естетик О. Оніщенко здійснює порівняльний аналіз особливостей вияву в творчості цих «скандальних французів» комічного та його похідного – сміху. Науковець, зокрема, відзначає, що «комічний вимір передусім виявляється у формі пародії, яка спричиняє відверто богохульну спрямованість творів маркіза де Сада. У

цьому ж річищі рухається і Батай, пародіюючи усталені канони в оповіданнях «Мадам Едварда», «Абат С.» [2; 76]. Проте, як підкреслює О. Оніщенко, головним для французького митця є завершальний момент пародії, а саме: сміхове начало. Вона наголошує, що «ця «психофізіологічна» реакція комічного наявна не тільки в його літературних творах, а й теоретичних розвідках» [2; 76] і має досить специфічні ознаки. Дослідниця, зокрема, виокремлює відоме есе Батая «Про Ніцше», що, на її думку, є свідченням глобальної руйнації «морального імперативу» сміху. Задля аргументації своєї позиції науковець реконструює принциповий фрагмент з цієї роботи, який показовим чином відбиває сутність «сміхової концепції» Ж. Батая: «Я, так само як і мої друзі, відчуваю огиду до навіжених веселощів. Окрім сміху, є смерть, ...втрата свідомості, нестямності, що викликані якоюсь жахливою картиною, перетвореним жахом. У цих... ситуаціях я більше не сміюсь: я лише зберігаю почуття сміху» [2; 76].

Цитування означеної думки французького письменника і теоретика необхідне О. Оніщенко задля обґрунтування проблеми «категоріальних пріоритетів» у його естетичному полі: «Зізнаючись в огиді до «навіжених веселощів», Ж. Батай фактично рухається у напрямі категорій потворного і низького, що, за його логікою, і провокують специфічний сміх [2; 77]. Проте нашу увагу – у наведеному уривку – привертає інший аспект, а саме: фактичне визнання Ж. Батаєм, так би мовити, однорідними явищами сміх і смерть, які спираються на «спільний знаменник» – жахливе начало.

Цей висновок французького дослідника, що артикулювався ним на рівні теоретичної розвідки, стимулює наше звернення до вельми своєрідного у плані жанрової приналежності і не тільки, проекту українського поета, який отримав назву «Справа про труп». Упорядники збірника творів Семенка подають його у рубриці «Містифікації та рефлексії», що точно відбиває сутність цього «творчо-публіцистичного» експерименту, адже містифікація, до якої вдається митець, є очевидною.

Прологом до зазначеної містифікації стає телеграма українського поета до В. Маяковського (1893-1930 рр.) – одного з головних репрезентантів східноєвропейського футуристичного напрямку: «Маяковський, спасайся. ...Искусство живой труп. Нужно добить. Да здравствует пан-футуризм, ликвидирующий искусство. Да здравствует мета-искусство, синтез искусства и спорта. Пан-футуризм есть активная ликвидация искусства, это пан-футуризм специальный (революция, деструкция, футуризация) [4; 367]. Обираючи телеграфний стиль викладу, М. Семенко маніфестує основні тези своєї програми «смерті мистецтва» взагалі і футуризму, зокрема, що її реалізація має бути максимально прискорена задля остаточного ствердження і панування пан-футуризму. Проте, у другій частині телеграми Семенко максимально конкретизує свої міркування і вже проголошує «живими трупами» провідних представників «класичного» футуризму – В. Каменського та В. Хлебнікова. Відтак, дистанціювавшись і від футуристичного напрямку як такого, Семенко відходить від загальних декларацій і чітко визначає заходи, що мають стати керівництвом до дії на шляху ствердження пан-футуризму. Їх, на його думку, слід пов'язати з остаточною і незворотною легалізацією пан-футуризму, що є «построение метаискусства, после-искусства будущего... пан-футуризм общий» [4; 367]. І перший крок у цьому напрямі має здійснити В. Маяковський, якого М. Семенко ставить у ситуацію вибору «або-або», оскільки третього не дано: «Маяковский пан-футурист или труп. Выход есть. Выбирай. Ответ срочно телеграфом. Михаил Семенко, пан-футурист» [4; 367].

На перший погляд, цю телеграму-декларацію можна було б вважати черговою провокацією українського поета, проте, вочевидь, не випадково саме вона відкриває його більш, ніж специфічний проект «Справа про труп», де ідея смерті та її похідні посідають не тільки визначальне місце, але й подаються у вельми своєрідному ракурсі, що виявляє очевидну спорідненість із «сміховим експериментом» Ж. Батая.

Наразі слід наголосити, що інтерпретація французьким митцем феномену сміху у зв'язку з жахливим і огидним здійснювалася ним на ранніх етапах відпрацювання його трансгресивних ідей, що, зрештою, зумовило оприлюднення відповідних розмислів і у вже згаданому есе «Про Ніцше», і у наступних теоретичних роботах, і у художніх творах митця. При цьому необхідно чітко враховувати, що, так би мовити, системне осмислення Ж. Батаєм сміху як вияву огидного, жахливого і потворного відбулося вже після 1937 року, тобто після загибелі М. Семенка. Таким чином, свій «проект про труп» український поет розгортав, з одного боку, імовірно, маючи уявлення про «сміхові» орієнтири Батая, а з іншого, – на абсолютно авторському рівні.

Паралелей, що наразі виявляються, доволі багато, проте ми, передусім, виокремимо «кримінальний підтекст» у семенковому експерименті, що був інспірований відомою полемікою, яка розгорнулася між українськими футуристами – в особі М. Семенка – і представниками Асоціації революційних митців України (АРМУ). Своєрідним епіграфом до «Справи про труп» стає фрагмент з листа «групи АРМУ» до поета: «Так, ви, т. Семенко мусити зникнути». Цей лист стає «кримінальним» камертоном всього циклу, стимулюючи цю відверту провокаційну містифікацію, яка, вочевидь, містить

всі ознаки деструктивного вияву сміхового начала. Необхідно підкреслити, що «Справа про труп» вийшла друком у виданні «Нова генерація» № 9 за 1929 рік, тобто на 21 рік випередила скандальний твір Ж. Батая «Абат С.». Аналізуючи його, О. Оніщенко, зокрема, торкається питання «кримінально-сміхового підтексту і відзначає: «Характеризуючи особливості «сміхової природи» свого героя письменник наголошував: «Таке відчуття викликала не лише дитяча – та обтяжливо комічна природа злочинів, що їх він брав на себе» [2; 77]. Розвиваючи свою думку, дослідниця апелює до певних творів європейської культури, що в них «естетизація злочину» була безпосередньо пов'язана із специфічним виявом «сміхового ефекту», і, які, вочевидь, були добре відомі Ж. Батаю.

Впевненості, що французький митець мав якесь уявлення щодо «Справи про труп» М. Семенка, у нас немає. Тим більш показовими видаються «концептуальні паралелі», які простежуються на рівні художніх експериментів обох митців. Взагалі, цей проект засновника українського футуризму потребує цілісного аналізу, оскільки окрім «кримінально-сміхової самобутності» містить чимало аспектів, що мають бути враховані і з позиції морально-психологічного виміру художньої творчості, і у зв'язку з дослідженням складних та суперечливих процесів українського культуро творення 20–30-х років минулого століття.

Зосередимося ще на четвертому розділі «Справи про труп» – «Некролозі з приводу смерті М. В. Семенка» – апофеозі кримінальної містифікації, ініційована ним самим. Фактично у кожному фрагменті цього тексту є очевидний моральний подразник, який – тим не менш – здатний спровокувати сміхову реакцію читача. Він, безсумнівно, зумовлений самим жанром «авторського некролога», що спонукає поета, використовуючи усталений футуристичний прийом «рваних рядків», констатувати факт власної смерті:

«Вмер!

Вмер Михайль!

Вмер Михайль Васильович!

Вмер Михайль Васильович Семенко!

Вмер батько наш М. В. Семенко! Вмер Михась! [5; 373].

Своєрідна «гра зі смертю», до якої вдається Семенко, поступово набирає все нові і нові оберти, і вже жодні моральні цензори не можуть заблокувати виплеск сміхового начала: «Вмер наглою смертю від руки злого убивці, що з-за рогу однієї вулиці на другій дуже тупим предметом вдарив його по голові. Це «діалектика». (Звичайно, «діалектика» не предмет, яким ударено і не та особа, що вдарила)» [5; 373].

Окрім специфічного сміхового ефекту, що його провокує цей фрагмент, він, водночас, відкриває неабиякі можливості поміркувати щодо ставлення М. Семенка до діалектичного методу взагалі. Зрештою, поет, як відомо, приділяв йому серйозну увагу у своїх програмних статтях, присвячених деструкції, що ми і плануємо дослідити у наших наступних публікаціях. Наразі ж коротко зупинимося ще на одному положенні цього багатоаспектного «авторського некрологу» М. Семенка, який у завуальовано-містифікованому вигляді виявляє реальне ставлення поета до художніх процесів в Україні, сучасником яких він був.

У некролозі відзначається, що революційні перетворення, які розгорнулися у країні, стимулювали тектонічні зрушення у галузі мистецтва: «І тут вже пішло. З'явився він, М. В. Семенко. Зібрав коло себе цілу юрбу хлопців, таких, як і сам, пройдисвітів, і почав руйнувати все хороше, все чисте, все святе... Він кошунав, а ті посіпаки, що зібралися біля нього... почали нищити мистецтво» [5; 374]. Зрозуміло, що ці закиди М. Семенка на самого себе, мають суто іронічний підтекст, а відтак – сміхову реакцію наразі провокує категорія «комічне», яку він – на відміну від Батая – категорично не відкидав. Такий прийом необхідний поетові аби висловити своє ставлення до творчості тих представників української культури, котрі репрезентували інші види мистецтва. Так, ніби критикуючи футуристів на чолі із собою, М. Семенко, зокрема, протиставляє їм видатних діячів українського живопису: «Вони (футуристи – С. Х.) пішли війною блюзнірською на такі перли мистецтва як відомі картини відомого артиста-маляра Бойчука та його апостолів – Врону і Сідляра... Мало того, вони пішли війною на «Березіль», театр, що подає найкращі зразки західноєвропейської культури» [5; 374-375].

На жаль, формат некрологу не дозволяє поетові у більш розгорнутій формі аргументувати своє неприйняття означених художніх явищ, що, вочевидь, стимулюватиме інтерес сучасних дослідників. Однак, найголовнішим для М. Семенка є відстоювання ідеї деструктивного як такого, що, так само як ідея трансгресивного Ж. Батая, поступово розширюючи свої межі, набула статусу досвіду і трансформувалася у сферу естетичного.

*Висновки.* Матеріал статті спирається на потенціал порівняльного аналізу, оскільки на межі ХХ-ХХІ ст. широке коло проблем українського футуристичного руху активно вивчається вітчизняними

науковцями. Здійснене дослідження не вичерпує актуальності інших аспектів порушеної проблеми. Перспективними напрямками подальших наукових розвідок вважаємо дослідження авторської моделі видової структури мистецтва, розробленої М. Семенком. Теоретична і практична значущість полягають у тому, що матеріал дослідження може використовуватися для подальшого науково-теоретичного осмислення феномену українського авангарду та застосуванні персоналізованого підходу. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, культурології, історії і теорії мистецтва для студентів гуманітарних та художніх ВНЗ.

#### Список використаної літератури

1. *Буцикіна Є.* Концепція трансгресивного досвіду Жоржа Батая: естетичний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Є. Буцикіна. – Київ, 2015. – 19 с.
2. *Онiщенко О.* Трансгресивні пошуки у динаміці європейського культуротворення : від маркіза де Сада до Жоржа Батая / О. Онiщенко // Культуролог. думка : щорічник наук. пр. Ін-ту культурології НАМУ. – Київ, 2015. – С. 73-78.
3. *Семенко М.* Деякі наслідки деструкції / М. Семенко // Вибрані твори – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 294-298.
4. *Семенко М.* POSLANO DO MOSKVY 29 – IV : ТЕЛЕГРАММА ЛИТ. А. Москва, Владимиру Маяковскому, футуристу / М. Семенко // Вибрані твори – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 368-381.
5. *Семенко М.* Справа про труп (Некролог з приводу смерті М. В. Семенка) / М. Семенко // Вибрані твори – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 368-381.
6. *Семенко М.* Що таке деструкція? / М. Семенко // Вибрані твори – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 291–293.

#### References

1. *Butsykina Ye.* Kontseptsiia transhresyvnoho dosvidu Zhorzha Bataia: estetychnyi analiz : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.08 / Ye. Butsykina. – Kyiv, 2015. – 19 s.
2. *Onischenko O.* Transhresyvni poshuky u dynamitsi yevropeiskoho kulturotvorennia : vid markiza de Sada do Zhorzha Bataia / O. Onischenko // Kulturoloh. dumka : schorichnyk nauk. pr. In-tu kulturolohii NAMU. – Kyiv, 2015. – S. 73-78.
3. *Semenko M.* Deiaki naslidky destruktzii / M. Semenکو // Vybrani tvory – Kyiv : Smoloskyp, 2010. – S. 294-298.
4. *Semenko M.* POSLANO DO MOSKVY 29 – IV : TELEGRAMMA LYT. A. Moskva, Vladymyru Maiakovskomu, futurystu / M. Semenکو // Vybrani tvory – Kyiv : Smoloskyp, 2010. – S. 368-381.
5. *Semenko M.* Sprava pro trup (Nekroloh z pryvodu smerti M. V. Semenka) / M. Semenکو // Vybrani tvory – Kyiv : Smoloskyp, 2010. – S. 368-381.
6. *Semenko M.* Scho take destruktziia? / M. Semenکو // Vybrani tvory – Kyiv : Smoloskyp, 2010. – S. 291–293.

#### КОНЦЕПЦИЯ ДЕСТРУКЦИИ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА И ТРАНСГРЕССИВНЫЙ ОПЫТ ЖОРЖА БАТАЯ: ПОТЕНЦИАЛ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук,  
доцент, Государственное высшее учебное заведение  
«Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь

Осуществлен параллельный анализ концепции деструктивного М. Семенко и трансгресивного опыта Ж. Батая. Трансформируясь в сферу эстетического, параллельный анализ выявляет показательные аналогии в авторских теоретических позициях и художественной практике этих двух деятелей культуры. Показано, что определённый интерес украинских футуристов к дадаизму и сюрреализму как влиятельным культуротворческим явлениям в европейском искусстве 20-30-х годов прошлого столетия, стимулировался близкими к ним теоретическими исканиями М. Семенко – основоположника украинской модели футуризма.

**Ключевые слова:** деструкция, трансгресивный опыт, параллельный анализ, смех, «глобальный эксперимент».

#### MIHAL' SEMENKO'S CONCEPTION OF DESTRUCTION AND GEORGES BATAILLE'S TRANSGRESSIVE EXPERIENCE: POTENTIAL OF PARALLEL ANALYSIS

Kholodynskaya Svitlana, Candidate of Philosophical Sciences,  
Associate Professor State Higher Education Establishment ' 'Pryazovsk State Technical University', Mariupol

The given research makes the parallel analysis of M. Semenکو's conception of destruction and Georges Bataille's transgressive experience. While transforming into the sphere of aesthetics, it reveals the significant analogies in individual theoretical positions and artistic practice of both creators. It proves that the specific interest of the Ukrainian futurists in dadaism and surrealism as profound cultural formation phenomena in European art of 1920-1930-s was encouraged by M. Semenکو's theoretical searches which were of similar nature.

**Key words:** destruction, transgressive experience, parallel analysis, laughter, «global experiment».

UDC [168.522:82.091]

**MIHAL' SEMENKO'S CONCEPTION OF DESTRUCTION AND GEORGES BATAILLE'S  
TRANSGRESSIVE EXPERIENCE: POTENTIAL OF PARALLEL ANALYSIS****Kholodynskaya Svitlana**, Candidate of Philosophical Sciences,  
Associate Professor, State Higher Education Establishment  
«Pryazovsk State Technical University», Mariupol

*The aim of the article* is to do the parallel analysis of M. Semenko's conception of destruction and Georges Bataille's transgressive experience. Conception of destruction is the burden of all main M. Semenko's publications and draws associations with conception of transgressive grounded by the famous French anesthetist, art critic and writer Georges Bataille.

*The methodology of the research* lies in application of personalization theoretical potential as the fundamental principle of culturological analysis and is based on the comparative analysis.

*Results.* The research done contributes and emphasizes the actual importance of the problem analyzed. It is shown that the peculiar interest of Ukrainian futurists to dadaism and surrealism as influential culturological phenomena in European art of 1920-1930 s was encouraged by the theoretical searches of M. Semenko as a founder of Ukrainian model of futurism. In the view of the author, the most prospective directions of further scientific research is the study of author's model of art's specific structure developed by M. Semenko.

*The scientific novelty* of the study lies in the fact that analysis of any creative personality's work opens up possibilities for more detailed research into any art trend the intellect is directly involved in. Within the process of research the author emphasized that it was settling of destruction conception as it was which was the most important one for M. Semenko. Essentially it achieved status of experience and transformed into the sphere of aesthetics, gradually expanded, as well as Georges Bataille's transgressive idea.

*Theoretical and practical significance of the study* is that the study done can be used for further scientific and theoretical understanding of Ukrainian avant-garde phenomenon and application of personalized approach. The results can be applied while lecturing aesthetics, culturology, history and theory of art for the students of humanitarians and artististry.

*Key words:* destruction, transgressive experience, parallel analysis, laughter, «global experiment».

*Надійшла до редакції 7.11.2016 р.*

УДК 929.532(477.6)«172/191»(045)

**МЕТРИЧНІ КНИГИ: ВИМОГИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ВЕДЕННЯ****Кригіна Ольга Валеріївна**, кандидат історичних наук, доцент,  
Маріупольський державний університет, м. Маріуполь  
v.olya.v@mail.ru

Розглядаються метричні книги православного населення, що містять значний інформаційний потенціал. Сьогодні інформація цих книг використовується для соціально-правового захисту громадян, у генеалогічних, історико-статистичних дослідженнях. Розглянуто законодавчі акти щодо становлення системи метрикації. Визначенні вимоги щодо ведення книг, виявлені особливості фіксації інформації в метриках про народжених, одружених та померлих. Аналіз книг показав, що метрики велися за нормами, що висувалися на законодавчому рівні. Результати дослідження свідчать про великі інформативні можливості цих книг. Вивчення широкого кола проблем, пов'язаних із метриками, розкривають їх правовий і науковий потенціал.

*Ключові слова:* метричні книги, православне населення, народження, шлюб, смерть, особливості ведення.

*Постановка проблеми.* Сьогодні досить розвинутим напрямом історичної науки є вивчення регіональної історії із залученням до наукового обігу первинних джерел XIX – початку XX ст. З-поміж них важливе місце належить церковним актам реєстрації громадянського стану – метричним книгам. Інтерес до метрик як документації церковно-приходського обліку пояснюється спробою розкрити її інформативні можливості. Сьогодні їх інформація використовується для соціально-правового захисту громадян, у генеалогічних, історико-статистичних дослідженнях, при вивченні рис ментальності етносу. Метричні книги містять багатющий інформаційний матеріал, а достатній ступінь їх збереженості дозволяє оцінити достовірність та інформативність цього виду історичних джерел, що й обумовлює актуальність дослідження.

*Аналіз ступеня вивченості* метричних книг виявив, що дослідження церковних актів розпочалося безпосередньо від часу їх виникнення. Причому головну увагу було зосереджено на метриках православного населення Російської імперії [1]. Кінець XIX – початок XX ст. поповнився церковною історіографією зазначеної проблеми [12]. Початок XX ст. відзначився виходом праці С. Новосельського, предметом якої була побудова повної таблиці смертності, яка б стосувалася