

УДК 130.2 : 7.037.3

С. М. Холодинська

«ПОЕЗОМАЛЯРСТВО» М. СЕМЕНКА : ФУТУРИСТИЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ У КОНТЕКСТІ ВИДОВОЇ СТРУКТУРИ МИСТЕЦТВА

У статті показано, як ідеї «поезомалярства» яскраво вирізняють творчо-пошуковий характер естетико-художньої позиції Михайля Семенка, засновника українського футуризму. Наголошено, що на початку ХХ століття проблема синтезу мистецтв, до з'ясування сутності якої долучилися О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс, Л. Курбас, належала, з одного боку, до актуальних, а з іншого, до теоретико-практичних, оскільки перші її теоретичні обриси зробили саме митці. Наведено, що футуризм як мистецтво майбутнього, спонукав до серйозних експериментів у різних видах мистецтва, найбільш виразно продемонструвавши свої можливості в поезії та живописі.

Ключові слова: *поезомалярство, авангардизм, футуризм, синестезія, види мистецтва, синтез мистецтв.*

Кінець ХІХ – початок ХХ століть у європейській історії відомий як час глобальних потрясінь та радикальних соціальних змін. Як відомо, криза в тогочасній науці вела до пошуку інших альтернативних способів одержання знань і все більшу роль починало відігравати мистецтво: це був період кардинального переосмислення людиною своєї ролі та місця у картині всесвіту.

«Призначення мистецтва, – вважає російський мистецтвознавець Н. Автономова, – сприймалося як служіння чомусь вищому, що існує за межами самого мистецтва. Митець початку ХХ ст. сприймався сучасниками як постать, що рятує від загальної раціоналізації життя, підтримує стан «вічної тривоги духу, вічного трагізму», настільки властивий національному характерові» [1, с. 98–99]. Як і в науці, у цей час у мистецтві відбувається орієнтація на нове, створюються інші виразні засоби, змінюються мови мистецтв, розширюються галузі його дії. Має рацію український культуролог Н. Жукова, коли зазначає: «Складність процесів ХХ ст. визначається «поліфонією» систем мовних пластів, стилів, напрямків, манер» [8, с. 181].

Так, наприкінці ХІХ – початку ХХ століть митці ініціювали інтерес до проблеми синтезу мистецтв, відчуваючи у процесі власної творчості її актуальність. Ця складна проблема, хоча і мала певні історичні традиції аналізу та інтерпретації, все ж на початку минулого століття залишалася вкрай суперечливою.

Метою статті є розгляд феномену зорової поезії («поезомалярства») М. Семенка як футуристичного експерименту в контексті видової структури мистецтва.

Зорова поезія (візуальна поезія), або «поезомалярство» останнім часом привертає увагу багатьох науковців, як літературознавців, так і культурологів, естетиків та мистецтвознавців: Я. Демиденко у статті «Футуризм Михайла Семенка: сучасний погляд» (2012) наголошує на захопленості поета зоровою поезією та верлібром [7]. Специфіці зорової поезії у творчості М. Семенка періоду панфутуризму в контексті синтетичних пошуків авангардизму присвячена також стаття Ю. Коваліва «Візуальна поезія Михайля Семенка» (2013) [10].

Типологічні риси ідеологічно-естетичного руху, контекстуальні особливості функціонування авангардистських стильових напрямів, таких як футуризм, конструктивізм, експресіонізм і сюрреалізм розглядає у своїх монографіях

«Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» (2006) та «Футуризм» (2010) А. Біла [2; 3]. Взаємодію поезії й живопису в російському кубофутуризмі аналізує К. Бобринська [4].

Наприкінці XIX століття, як вже було зазначено, європейська культура переживала глобальну кризу. Відбувалося відчуження людини від світу, людини від людини, людини від результатів власної праці, втрачалися зв'язки між індивідумом та соціумом, формувалося відчуття самотності особистості перед обличчям суспільних катастроф. Всюди панували атмосфера смутку, негативні настрої та тотальне падіння духу. Для художньої творчості були характерні декадентські тенденції, а культура, у цілому, втрачала здатність до самодетермінації, у мистецтві спостерігалися девіації та деградація. Це відбувалося внаслідок посилення внутрішніх та зовнішніх конфліктів у світі, загострення соціальних протиріч, наростання агресії з боку пролетарської маси чи глобальних проблем, викликаних війнами та научно-технічною революцією.

Саме у період кризового стану європейської соціокультурної системи відбувається розквіт нових мистецьких напрямів – модернізму та авангардизму. Обидва поняття мають однакове підґрунтя, адже зародилися та розвивалися у період культурної кризи, розчарування в минулих ідеалах, в часи панування занепадницьких тенденцій у мистецтві. Вочевидь, у цей період відбувався пошук митцями абсолютно нових творчих підходів до донесення своїх ідей людству, результатом якого і стало мистецтво авангарду, що стояло на, так званих, «передових позиціях», поєднуючи в собі такі художні напрями, як футуризм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо. Засновники означених мистецьких напрямів залишили низку принципово важливих естетико-мистецтвознавчих напрацювань, які й до сьогодні є предметом теоретичного аналізу. На нашу думку, чи не найпродуктивнішою слід визнати ідею синтезу мистецтв, яку в теоретичному і практичному аспектах, по суті, водночас почали розробляти О. Скрябін та В. Кандинський.

Концепція синтезу мистецтв у Олександра Скрябіна (1875–1915) найтіснішим чином була пов'язана з його різноманітними філософськими уявленнями про світ, мистецтво та творчий потенціал митця. У скрябінському синтезі повинні були об'єднатися не тільки музика й поезія, але і драма, і танець, і живопис, і архітектура, й усі інші – уже забуті або ще не народжені мистецтва. Маючи, так звані, «кольоровий слух», О. Скрябін зважився на естетичну «візуалізацію» своїх колірнотональних асоціацій. Надзвичайно плідними у творчості композитора були 1907–1910 роки: саме у цей період він написав «Поему екстазу» та «Прометей», що розглядалися як «попереднє дійство» до фундаментального твору «Містерія». Як відомо, раптова смерть О. Скрябіна обірвала експеримент композитора, який передбачав не стільки синтез видів мистецтва, скільки синтез «зовнішніх» відчуттів людини – своєрідного фундаменту естетичного почуття, – а саме: звуку, кольору, запаху та руху.

Яскравим представником теоретико-практичного утвердження ідеї синтезу мистецтв по праву вважається Василь Кандинський (1866–1944), котрий мріяв про синтез живопису з музикою і танцем. Новаторські шукання В. Кандинського не були випадковими. У своїх відомих, визнаних в усьому світі роботах «Про духовне в мистецтві», «Сходинами», «Точка і лінія на площині» він пише про необхідність створення – в синтезі – звукозорової поліфонії. Спираючись на новаторський принцип «вивільнення» в образотворчому мистецтві енергії руху, кольору, звуку, В. Кандинський вважав, що синтез цих засад – «сходинами» – до прийдешнього духовного відновлення людини. Він докладно розгортає свою тезу щодо високої художньої гідності «контрапунктного синтезу», «поліфонії мистецтв», конкретно – «слухо-зорової поліфонії» та обґрунтовує це у наступних (після 1911 р.) виданнях «Про

духовне в мистецтві», у статті «Про сценічну композицію», що аналізують можливі прийоми єднання «музичного», «барвистого» і «танцювального» рухів і приходять до такого висновку: «Оскільки число фарб і форм безмежне, те безмежні й сполучення, а в той же час і впливи. Цей матеріал невичерпний» [9, с. 114].

Окремі ідеї В. Кандинського виявилися співзвучними з шуканнями О. Скрябіна. Ми маємо на увазі їх обоєпільний інтерес до феномену «містерія», який, на їх думку, міг би стати самостійним видом мистецтва, що демонстрував би єднання «духу» та «матерії». Три п'єси В. Кандинського – «Жовтий звук», «Зелений звук» та «Фіолетове» В. Кандинського – і повинні були сформувати «Містерію» як «ритуально-сценічне дійство». Серйозність намірів В. Кандинського підтверджує той факт, що до сценічної композиції «Фіолетове», яка була створена у 1914 р., митець повертається ще раз у 1926 р., намагаючись її удосконалити.

Відомий литовський митець Мікеліус Чюрльоніс (1875–1911) був одночасно живописцем, поетом і композитором, котрий не стільки прагнув до втілення у живописні полотна конкретних музичних здобутків, скільки намагався додати їм характер музики, перетворити їх у свого роду «зриму музику». Він говорив, що «музика поєднує в собі поезію й живопис і має свою архітектуру» [16].

Значно підсилили теоретичну вагу щодо вирішення проблеми синтезу мистецтв й українські футуристи. Творчо-пошуковий потенціал синтезу мистецтв визнавав відомий театральний режисер Лесь Курбас (1887–1937) та засновник українського футуризму Михайль Семенко (1892–1937). Нагадаємо, що український футуризм сформувався як самобутнє явище, передусім, у поезії та живописі, і протягом 1914–1937 років відігравав помітну роль в оновленні української культури.

Як ми вже зазначали у нашій попередній статті «Теоретичний вимір спадщини Михайля Семенка», поет чітко наголошував, що внаслідок руйнації «старого буржуазного мистецтва», активізується процес виникнення нового мистецтва, що ґрунтуватиметься на ідеї синтезу [14, с. 275]. При цьому, М. Семенко прагне довести, у чому полягає сутність, так би мовити, справжнього синтезу: згідно його позиції, «...інколи можна скільки завгодно що-небудь «синтезувати», а результати звідси вийдуть ті самі, що і від переливання з пустого у порожнє» [14, с. 275].

Розглядаючи логіку становлення та розвитку української моделі футуризму, слід визнати, що серед складових її теоретичного фундаменту важливе місце посідають ідеї «поезюмалярства», «поезоспіву», «поезокольору», «звуконаслідування», «образосимволу». Саме вони, по-перше, ілюстрували процес «словотворення», яким, починаючи від В. Хлебнікова, опікувалися практично усі футуристи, а, по-друге, засвідчували, що в поле зору українських авангардистів потрапила проблема видової специфіки мистецтва.

Як ми вже зазначали вище, завдяки творчим експериментам О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса, а також А. Шенберга та П. Мондріана феномени «синтез», «синестезія», «синтетичність» стають об'єктами теоретичного опрацювання. Це дозволило в процесі аналізу специфіки «руху» або причин «взаємодії» різних видів мистецтва опертися на досягнення психології, психофізіології та визначити більш реальне підґрунтя для низки футурологічних прогнозів щодо можливого майбутнього як мистецтва, так і художньої творчості. Слід підтримати точку зору В. Тузова, який наголошує на значно більшій зацікавленості Семенка питаннями психології творчості, зокрема, процесом створення, ніж фактом існування художнього твору. В. Тузов, зокрема, пише: «Обґрунтовуючи концепцію кверо-футуризму (мистецтво шукання – С. Х.), Семенко рішуче відмежовується від мистецтва минулого та абсолютизує процес створення художнього твору, а не сам твір. У контексті такого

підходу особливої ваги набуває ідея «стремління», «шукування й переживання без здійснення» [15, с. 11].

На нашу думку, семенкові ідеї щодо «словотворення», намагання знайти нові поняття, що дозволяють донести до читачів «образосимволи», створені футуристами, і, нарешті, «поезюмалярство» – експеримент, що на відміну від «поезоспіву» чи «поезокольору» отримав найбільш послідовне теоретичне пояснення, показали, що він не лише виявився долученим до простору новаторського художнього мислення митців-авангардистів початку минулого століття, а й показав виразне авторське бачення того творчого потенціалу, який містить, наприклад, синтез різних видів мистецтва, створюючи нову синестезійність – міжчуттєву асоціацію, яка формується на перетині, зокрема, поезії та живопису, слова та кольору.

Як зазначає відомий український естетик Л. Левчук: «Синестезія як міжчуттєва асоціація ...це реакція на безпосередній стимул, це активізація пам'яті, попереднього досвіду, а на його основі – прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного й майбутнього» [11, с. 17]. У такому тлумаченні синестезія набуває певного загально-мистецького значення, значно розширюючи поняття «співчуття».

Досягнення авангардистів і, зокрема, М. Семенка у виявленні естетико-художніх можливостей синестезії фіксують усі українські науковці – Т. Смельянова, Т. Матюх, О. Саленко, О. Сарнавська, – які займаються означеною проблемою. Так, О. Саленко вважає, що зацікавленість синестезією спонукала інтерес митців до естетики та психології, до «поглиблення розуміння естетичного підґрунтя синестезії». Усе це – відповідно – впливало на мистецьку практику. О. Саленко, «на основі аналізу концепту «поезюмалярства» як «зорової (просторової) поезії» М. Семенка» показує «цінність «синтетичних понять» при спробі поєднання формотворчих засобів поезії й живопису, що є внеском українського митця-авангардиста й теоретика мистецтва у розвиток проблеми синестезії» [13, с. 9].

Зазначимо, що вже практично три сторіччя вчені займаються дослідженням феномену синестезії, проте саме на рубежі XIX–XX століття явищем синестезії зацікавилися не тільки з погляду медицини чи психології, а й з точки зору розвитку різних видів мистецтва. Найбільш ранній прояв синестезії виявлявся в поєднанні світла (кольору) і музики (звуку). Спроби знайти поетичний еквівалент пересічній людині, створити «надчуттєвий» всесвіт знаходять висвітлення в теорії відповідностей французького символізму XIX століття (Варлен, Бодлер). Взагалі багато дослідників феномена синестезії вважають її унікальною, містичною здатністю, що не піддається поясненню. Близьким до цього є і визнання «кольорового слуху» винятковою властивістю людської психіки.

Спроби поглибити теорію синестезії і – тим самим – вплинути на практику розвитку синтезу мистецтв достатньо виразно простежуються з кінця XX століття. Найпослідовніше цією проблемою займається відомий російський естетик Б. Галеєв, який вважає, що «розвиткові здібностей (синестезійного фонду культури) до синестезії в кожен добу відповідає глибина міжвидових зв'язків мистецтва і, відповідно, рівень складності синтезу в слухо-зорових мистецтвах, виявляючи собою один із показників прогресу в мистецтві, у підвищенні ступеня цілісності чуттєвого освоєння світу» [6, с. 315].

Як правило, для зображення почуттів, емоцій будь-який митець користується не тільки загальною емоційною характеристикою того, що зображується, а й підтекстом твору, який може набувати самостійного значення. Цьому сприяє також звернення до

художніх засобів суміжних мистецтв. Так, наприклад, у експресіоністів самостійним виразником експресії був колір, тому кожній художній деталі відповідали свої фарби. Музичне мистецтво з літературою зближує потреба ритмічно оформити речення, передати нюанси думки. Тому для багатьох письменників засобами розкриття психології персонажів стали музичні образи, а зближення з живописом привело до створення зорової поезії (візуальної поезії, або поезомалярства). Сутність зорової поезії полягає в тому, що зовнішня зорова форма поетичного тексту не лише фіксує усну (звукову) форму, а й разом з нею утворює естетичну єдність, а також може мати цілком самодостатній зміст, бо надає твору додаткової поетичної енергії. Будучи синтетичним утворенням, зорова поезія різною мірою поєднує мовні й зорові елементи, на основі чого виникають її різновиди.

Зразки зорової поезії відомі з часів античності, зустрічаються в поезії середньовіччя, в багатьох європейських літературах доби Відродження, в літературі Київської Русі (книжкові мініатюри), у творчості І. Величковського (близько 1630 (1651)–1701 (1726)), Г. Сковороди (1722–1794), у романі Ф. Рабле (1494–1553) «Гаргантюа і Пантагрюель» та інших як українських, так і європейських авторів. Але найбільшого розвитку зорова поезія досягла саме на початку ХХ століття в напрямках авангардного мистецтва – футуризмі, дадаїзмі та сюрреалізмі, представники яких намагаючись епатажно впливати на публіку, приділяли значну увагу зоровій поезії, шукали нові засоби художнього відтворення.

Значний внесок у розвиток зорової поезії зробив відомий французький поет, художник, критик Гійом Аполлінер (1880–1918), який експериментував із поетичною формою. Частина його віршів має вигляд ліричних ідеограм, або каліграм: їх текст утворює своєрідний малюнок (сонце, мандоліна, голуб, фонтан, будинок, зірка, лінії дощу тощо). Новаторство Аполлінера полягає в тому, що він пристосував відому віршову форму для вираження настроїв своєї епохи. Для нього, як для багатьох митців початку ХХ століття, було замало використовувати виражальні засоби тільки одного виду мистецтва. Він прагнув до синтезу мистецтв, тому у своїх віршах виходить за межі суто вербальних засобів, за межі традиційних словесних форм. Для нього важливим був саме «простір», де існує його вірш, тобто загальний малюнок. Форма його каліграм містила не тільки ідейну, а ще й естетичну інформацію, що, на його думку, мало справити незабутнє враження на читачів.

Серед російських авангардистів, які також намагалися створити нову мову, конструювали нові слова, декларували нову мораль і прагнули епатувати публіку своїми творами, можна назвати Ігоря Северяніна (1887–1941), засновника егофутуризму; Давіда Бурлюка (1882–1967), ідеолога російського футуризму як у живописі, так і в літературі; Володимира Маяковського (1893–1930), поета, драматурга, кіносценариста, кінорежисера, кіноактора й художника; Василя Каменського (1884–1961), поета та авіатора, футуристична поезія якого збагачена неологізмами, грою слів і звуковими паралелями, що створюють структуру вірша; Велеміра Хлебнікова (1885–1922), засновника російського футуризму, відомого своїми експериментами з поетичною мовою і словотворенням, та ін.

Українські футуристи також прагнули об'єднати різні види мистецтва. Як відомо, 1922 року в Україні виникла «Асоціація панфутуристів», представники якої в журналі «Семафор у майбутнє» проголосили загибель традиційного мистецтва і народження нової культури. Як зазначає український літературознавець Я. Цимбал у лекції «Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво», саме цей журнал Асоціації панфутуристів «демонструє 2 способи синтезу мистецтва: поезомалярство та мистецтво дійства» [17].

У вищезгаданому журналі М. Семенко публікує свою статтю «Поезомалярство», в якій обґрунтовує процес появи нового мистецтва: «...ми зруйнували всі дотеперішні форми поетичного виявлення, бо вони затісні нам. Далі до цього ж моменту втикається інший процес – процес розкладу матеріалу поезії – слова – на первісні елементи. Слово взято під енергійне експериментування, наслідком чого виступає один узагальнений момент, який має рішуче значіння для дальшого розвитку, а саме: слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання» [14, с. 289] та пояснює, що «темника поезомалярства вимагає відповідних спеціальних засобів матеріалізації, що відбивається й на зовнішнім вигляді («формі») його. «Слухова поезія» являє чиншу картину, і в той час як перша дотикається до законів малярства, друга очевидно стикнеться з музикою чи взагалі звуком (голос)» (тут і далі збережена орфографія і пунктуація М. Семенка. – С. Х.) [14, с. 289].

Для Семенка-поета завжди важливим виразним засобом мистецтва є слово. Але, підпадаючи під процес деструкції, воно «доходить до свого завершення. Слово розкладене й використане з усіх боків – як поняття, символ, образ, фарбова пляма, тональний звук і нарешті як прозаїзм» [14, с. 296], тому, як він зазначає: «слово, як таке, вже не буде основним у фактурі прози» [14, с. 297].

Яскравими спробами творення нової метамови за принципами симультанізму (одночасного розгортання візуального і вербального рядів) є «Каблепоема за океан» та «Моя мозаїка», опубліковані у журналі «Семафор у майбутнє» (1922). «Каблепоема» складена з восьми карток, має різнокольоровий – чорний та червоний – друк. Твір оформлений в рамки, як картина. Саме це вказує на синтез, хоча і формальний, поезії та живопису. «Моя мозаїка» є прикладом використання методу монтажу, який був поширеним у творчості митців-авангардистів у 20-ті роки минулого століття.

Щодо синтезу мистецтв, то Семенко вважав можливим «інтеграцію й хімічний сплав суми мистецтв: поезії, малярства, скульптури й архітектури. Попарно найлегше їх звести таким чином: поезія плюс малярство (в даний момент я здійснюю цю пару – поезомалярство), скульптура плюс архітектура з проміжним моментом малярство плюс скульптура. Коли буде здійснено ці приватні завдання, можливо буде відшукати загальний інтеграл суми обох пар і проміжного ступня. Це буде те, що я називаю «тихим мистецтвом»» [14, с. 298].

Як відомо, основним принципом взаємодії мистецтв у синтезі є наявність двох і більше художньо самостійних систем, які ведуть рівноправний мистецький діалог. Однак, як ми вже наголошували у наших попередніх розвідках, в авторській моделі видової мистецької структури М. Семенка панівне місце посідає поетичне мистецтво, а точніше – його майбутня модифікація – поезомалярство. Тому ми не можемо однозначно стверджувати, що поет послідовно відстоював ідею синтезу мистецтв у своєї творчості.

Підсумовуючи наше дослідження, доцільно зробити наступний висновок: проблема видової специфіки мистецтва була одним із засадних чинників естетичної платформи М. Семенка. Тому він досить ґрунтовно розробив ідею поезомалярства, підґрунтям якої виступала міжчуттєва асоціація «слово-колір». Означена ідея, по-перше, достатньо ємка сама по собі, а по-друге, відкриває нові естетико-художні обрії щодо експериментів з так званою кольоровою поезією. Активна розробка на межі ХХ–ХХІ століття феномену «синестезійної чуттєвості» стала блискучим підтвердженням правоти М. Семенка.

Перспективними напрямками подальших наукових розвідок вважаємо дослідження естетико-художніх пошуків футуристів і пріоритети їх творчої реалізації. Теоретична і практична значущість полягають у тому, що матеріал дослідження сприятиме

подальшому науково-теоретичному осмисленню феномену українського футуризму. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, культурології, історії та теорії мистецтва для студентів гуманітарних та художньо-творчих вузів.

Список використаної літератури

1. Автономова Н. Б. Василий Кандинский : художник и наука / Н. Б. Автономова // Многогранный мир Кандинского / под ред. Н. Б. Автономовой и др. – Москва, 1999. – С. 98–105 ; Avtonomova N. B. Vasiliy Kandinskiy : khudozhnik i nauka / N. B. Avtonomova // Mnogogrannyy mir Kandinskogo / pod red. N. B. Avtonomovoy i dr. – Moskva, 1999. – S. 98–105.
2. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с. ; Bila A. Ukrainskyi literaturnyi avanhard : poshuku, stylovi napriamky / A. Bila. – Kyiv : Smoloskyp, 2006. – 464 s.
3. Біла А. Футуризм / А. Біла. – Київ : Темпора, 2010. – 248 с.; Bila A. Futuryzm / A. Bila. – Kyiv : Tempora, 2010. – 248 s.
4. Бобринская Е. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.00; 07.00.12 / Екатерина Александровна.Бобринская; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 1993. – 22 с. ; Bobrinskaya Ye. Vzaimodeystvie poezii i zhivopisi v russkom kubofuturizme : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.00; 07.00.12 / Yekaterina Aleksandrovna.Bobrinskaya; MGU im. M. V. Lomonosova. – Moskva, 1993. – 22 s.
5. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике / Б. М. Галеев // Современный Лаокоон : эстетические проблемы синестезии : сб. ст. по матер. науч. конф. [21-22 янв. 1991 г.]. – Москва : Изд-во МГУ, 1992. – С. 5–9 ; Galeev B. M. Problema sinestezii v estetike / B. M. Galeev // Sovremennyy Laokoon : esteticheskie problemy sinestezii : sb. st. po mater. nauch. konf. [21-22 yanv. 1991 g.]. – Moskva : Izd-vo MGU, 1992. – S. 5–9.
6. Галеев Б. М. Синестезия / Б. М. Галеев // Эстетика : словарь ; под ред. А. А. Беляева [и др.]. – Москва : Политиздат, 1989. – С. 314–315 ; Galeev B. M. Sinesteziya / B. M. Galeev // Estetika : slovar ; pod red. A. A. Belyaeva [i dr.]. – Moskva : Politizdat, 1989. – S. 314–315 315 .
7. Демиденко Я. Футуризм Михайла Семенка : сучасний погляд / Я. Демиденко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. – 2012. – Вип. 3. – С. 47–51 ; Demydenko Ya. Futuryzm Mykhaila Semenka : suchasnyi pohliad / Ya. Demydenko // Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii : Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia. – 2012. – Vyp. 3. – S. 47–51.
8. Жукова Н. А. Культурно-історична інтерпретація в музиці : до постановки проблеми / Н. А. Жукова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – 2000. – Вип. 4/5, ч. 1. – С. 176–184 ; Zhukova N. A. Kulturno-istorychna interpretatsiia v muzytsi : do postanovky problemy / N. A. Zhukova // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. pr. – 2000. – Vyp. 4/5, ch. 1. – S. 176–184.
9. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (Живопись) // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства в 2-х т. / В. В. Кандинский. – Москва, 2001. – Т. 1. – С. 96–200 ; Kandinskiy V. V. O dukhovnom v iskusstve (Zhivopis) // Kandinskiy V. V. Izbrannyye trudy po teorii iskusstva v 2-kh t. / V. V. Kandinskiy. – Moskva, 2001. – T. 1. – S. 96–200.
10. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка / Ю. І. Ковалів // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. — 2013. – Вип. 39, ч. 2. – С. 14–20 ; Kovaliv Yu. I. Vizualna poeziia Mykhailia Semenka / Yu. I. Kovaliv // Literaturoznavchi

studii : zb. nauk. pr. — 2013. — Vyr. 39, ch. 2. — S. 14–20.

11. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посіб. / Л. Т. Левчук. — Київ : Либідь, 1997. — 224 с. ; Levchuk L. T. Zakhidnoievropeiska estetyka KhKh stolittia : navch. posib. / L. T. Levchuk. — Kyiv : Lybid, 1997. — 224 s.

12. Починок Ю. Зорова поезія : від писанкарства до супрематизму / Ю. Починок // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — 2014. — Вип. 60, ч. 1. — С. 225–231 ; Pochynok Yu. Zorova poeziia : vid pysankarstva do suprematyzmu / Yu. Pochynok // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna. — 2014. — Vyr. 60, ch. 1. — S. 225–231.

13. Саленко О. Синестезія в контексті арт-терапії : естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 / Оксана Петрівна Саленко; Інституті філософії імені Г. С. Сковороди НАН України. — Київ, 2016. — 20 с. ; Salenko O. Synesteziiia v konteksti art-terapii : estetychnyi aspekt : avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : spets. 09.00.08 / Oksana Petrivna Salenko; Instytutu filosofii imeni H. S. Skovorody NAN Ukrainy. — Kyiv, 2016. — 20 s..

14. Семенко М. Вибрані твори / С. Семенко; упоряд. А. Біла. — Київ : Смолоскип, 2010. — 688 с. ; Semenko M. Vybrani tvory / S. Semenko; uporiad. A. Bila. — Kyiv : Smoloskyp, 2010. — 688 s.

15. Тузов В. Культуротворчі процеси в Україні (кінець XIX – початок XX століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 / Владислав Олександрович Тузов; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2011. — 20 с. ; Tuzov V. Kulturotvorchii protsesy v Ukraini (kinets KhKh – pochatok KhKh stolittia) yak pidgruntia suchasnykh teoretychnykh innovatsii : avtoref. dys. ... kand. kulturolohii : spets. 26.00.01 / Vladyslav Oleksandrovych Tuzov; Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. — Kyiv, 2011. — 20 s.

16. Чюрленіс М. К. Про музику и рисование, письма, записи и статьи / М. К. Чюрленіс. — Вильнюс : Вага, 1960. — 257 с. ; Chyurlenis M. K. Pro muzyku i risovanie, pisma, zapisi i stati / M. K. Chyurlenis. — Vilnyus : Vaga, 1960. — 257 s.

17. Калитенко Т. Від поезомалярства до монтажу — як авангардисти синтезували мистецтво [Електронний ресурс] / Т. Калитенко. — Режим доступу : <http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo> ; Kalytenko T. Vid poezomaliarstva do montazhu — yak avanhardysty syntezuvaly mystetstvo [Elektronnyi resurs] / T. Kalytenko. — Rezhym dostupu : <http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo>

Стаття надійшла до редакції 11.09.2017 р.

S. Kholodynska

**M. SEMENKO'S "POEZOMALYARSTVO" ('ARTISTIC POETRY'):
A FUTURISTIC EXPERIMENT WITHIN ART SPECIFIC STRUCTURE**

The article states that the turn of the 20th century in European history is regarded as the time of global shocks and radical social changes. It was a period of human's cardinal re-comprehension as for one's role and place in worldview. It encouraged creators to search for absolutely new artistic approaches to get out their ideas to humanity, which resulted in avant-garde art, which combined such art movements as futurism, abstractionism, expressionism, Dadaism, surrealism, etc. It was a period when creators initiated the interest to the problem of art synthesis and sensed its actual importance during the creative process.

The author of this research shows that ideas of “poezomalyarstvo” (‘artistic poetry’) vividly express creative and exploratory nature of M. Semenko’s aesthetic and artistic position. M. Semenko was the founder of Ukrainian futurism. It is emphasized that at the beginning of the 20th century the problem of arts synthesis was of actual importance, on the one hand, and of theoretical and practical nature, on the other hand, as the first theoretical drafts were made by the creators themselves. The investigation into the core of arts synthesis problem was carried out by O. Skryabin, V. Kandinskiy, M. Chyurlyonis, and L. Kurbas. It is shown that futurism, as an art of future, induced to serious experiments in different kinds of art, but expressed its opportunities in poetry and art most meaningfully.

O. Skryabin’s arts synthesis concept was affected by his various philosophical ideas concerning world, art and artist’s creative potential. O. Skryabin’s subthesis should combine music and poetry as well as drama, dancing, art, architecture and other forgotten or unborn kinds of art. Having the so called ‘colour ear for music’, O. Skryabin ventured aesthetic visualization of his colour and tone associations.

Basing on innovative principle of ‘release’ movement, colour and sound energy in art, V. Kandinskiy considered that synthesis of these grounds is the stairs to coming spiritual renewal of a human. He gave detailed consideration to the idea of high artistic decency of ‘contrapuntal synthesis’, ‘arts polyphony’, in other words, ‘hearing and visual polyphony’.

The famous Lithuanian creator M. Chyurlyonis was simultaneously an artist, a poet and a composer. He strived not only to embody concrete musical works in painting but also tried to impart them with musical nature and transform them into the so-called ‘visual music’.

Ukrainian futurists significantly intensified the theoretical value as for solving the problem of arts synthesis through developing the ideas of ‘poezomalyarstvo’ (‘artistic poetry’), ‘poezospiv’ (‘singing poetry’), ‘poezokolir’ (colour poetry), onomatopoeia, symbolic image and word-formation.

At the end of the study, the author concludes: the problem of art specific structure was one of M. Semenko’s aesthetic platform grounds. So he thoroughly developed the idea of ‘poezomalyarstvo’ (‘artistic poetry’); its basis was formed by intersensual association with ‘word-colour’. Firstly, this idea in its core is rather capacious; secondly, it opens new aesthetic and artistic vistas as for experiments with the so-called colour poetry. Active development of the ‘synaesthesia sensuality’ phenomenon at the turn of the 21st century was a brilliant proof of M. Semenko’s rightness.

Key words: *arts synthesis, avant-garde, futurism, kinds of art, poezomalyarstvo (artistic poetry), synaesthesia.*