

3. Yermolaiev A. Kulturni praktyky i kulturna polityka. Aktualni pytannia sotsiokulturnoi modernizatsii v Ukraini [Elektronnyi resurs] : Analitichna dopovid / A.Yermolaiev, O.Levtsun, O.Melnychuk; V.Shcherbyna; Kyiv 2012. – Rezhym dostupu: http://ifteatr.org.ua/load/kulturni_praktiki_i_kulturna_politika/4-1-0-395.
4. Krylova N.B. Lichnost' v sotsiokul'turnom izmerenii: istoria i sovremennost' / Krylova N.B. – M.: Indrik, 2007. – 345 s.
5. Sakovich I. S. Evoliutsiia traditsii v kul'ture novatsionnogo obshchestva: dis. kand. filos. nauk / Sakovich I. S. – N.Novgorod, 2004. – 187 s.
6. Darenkaia V.N. Traditsionnaia narodnaia kul'tura kak predmet filosofskoi refleksii [Elektronnyi resurs] / V. N. Darenkaia // Visnyk Natsionalnogo aviatsiinoho universytetu. Ser. : Filosofiia. Kulturolohiia. – 2009. – № 2. – S. 137-142.
7. Serhieieva N.V. Vykhovnyi potentsial nadban tradytsii narodnoi kultury [Elektronnyi resurs] / N. V.Serhieieva // Dukhovnist osobystosti. – 2012. – Vyp. 3. – S. 143-151.
8. Popovych O. Sotsialni funktsii kultury ta mistse kompensatsiino-kreatyvnoi funktsii sered nykh [Elektronnyi resurs] / O. Popovych // Skhid. – 2014. – № 1. – S. 193-198.
9. Bohutskiy Yu.P. Ukrainska kultura v yevropeiskomu konteksti / Yu.P. Bohutskiy, V.P. Andrushchenko, Zh.O. Bezvershuk, L.M. Novokhatko. – K. : Znannia, 2007. – 679 s.
10. Kulturolohichni slovnyk / za red. V. I. Rozhka. – K.: NMAU, 2011. – 464 s.

УДК 168.522

Холодинська Світлана Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
Державного вищого навчального закладу
"Приазовський державний технічний університет"
e-mail : svetlana01091970@mail.ru

ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІР СПАДЩИНИ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

У статті розглядаються програмні маніфести видатного українського поета-футуриста Михайля Семенка, в яких відображено засадні концептуальні положення, що стали основою його теорій кверо-футуризму і пан-футуризму. Доведено, що М. Семенко ототожнює ідеологію із змістовним наповненням творів пан-футуристичного спрямування.

Ключові слова: кверо-футуризм, пан-футуризм, деструкція, ідеологія, інтуїтивізм, національне, загальнолюдське, синтез.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук Государственного высшего учебного заведения "Приазовский государственный технический университет"

Теоретическое измерение наследия Михайля Семенко

В статье рассматриваются программные манифесты известного украинского поэта-футуриста Михайля Семенко, в которых нашли отражение основополагающие положения, ставшие основой его теорий кверо-футуризма и пан-футуризма. Показано, что М. Семенко отождествляет идеологию с содержательным наполнением произведений пан-футуристического направления.

Ключевые слова: кверо-футуризм, пан-футуризм, деструкция, идеология, интуитивизм, национальное, общечеловеческое, синтез.

Kholodynska Svitlana Mykolaivna, Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of Philosophical Sciences Department, State Higher Education Establishment 'Pryazovsk State Technical University'

Theoretical dimension of Mykhailo Semenko's heritage

The article deals with the policy manifestos of the famous Ukrainian poet-futurist Mykhailo Semenko. They reflect fundamental regulations assumed as the basis of his Quero-Futurism and Pan-futurism theories.

Key words: Quero-Futurism, Pan-Futurism, destruction, ideology, intuitionism, national, universal, synthesis

Активізація художніх пошуків та експериментів, що відбулася на початку ХХ ст., зумовила значні культуротворчі трансформації, одним з найпоказовіших наслідків яких став феномен авангарду – визначний етап у розвитку європейського мистецтва. Серед багатьох напрямків, які, так би мовити, об'єдналися під гаслами авангардизму, особливе місце посідає футуризм, що, з одного боку, виявився самодостатнім художнім явищем, а з іншого – є невід'ємною складовою загального авангардистського руху.

Як відомо, феномен футуризму неодноразово опинявся у полі естетико-мистецтвознавчих досліджень і має більш ніж солідну наукову бібліографію, що дозволяє простежити шляхи його аналізу у просторі та часі. Проте інтерес науковців до футуристичного мистецтва не згасає і сьогодні, стимулюючи накреслення нових ракурсів його вивчення, які часто-густо зумовлюють необхідність виходу у більш широкий гуманітарний контекст. Це, зокрема, пов'язано із питанням теоретико-практичного паритету у спадщині видатних митців світу, що, спонукаючи до розвідок естетиків, літературознавців, психологів, мистецтвознавців, надає означеній проблемі міждисциплінарного статусу.

Наразі показовою є тенденція, яка склалася в українській естетичній думці останніх десятиліть, а саме – осмислення широкого концептуального поля ідей видатних практиків мистецтва, передусім –

представників літератури і образотворчого мистецтва. Такий орієнтир виявився у дослідженнях І. Вернудіної "Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі XIX–XX століть" (К., 2011), О. Оніщенко "Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей" (К., 2011), К. Семенюк "Творчість Ольги Кобилянської: калокагативне світовідчуття" (автореф. дисертації, К., 2005), Л. Хандогіної "Естетичні погляди Томаса Манна в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина XX століття)" (автореф. дисертації, К., 2004), В. Черепанина "Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві неklasичної естетики" (автореф. дисертації, К., 2008), П. Храпка "Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини XX ст. : структурно-семіотичний аналіз" (автореф. дисертації, К., 2014) та ін.

Слід підкреслити, що при всій теоретичній самобутності означених праць концептуальна логіка їхніх авторів багато у чому виявляється спорідненою. Це цілком закономірно, адже в епіцентрі даних розвідок опинялися "дослідницькі інтереси" практиків мистецтва, які, зазвичай, спрямовувалися у площину аналізу трьох основоположних проблем : феномена художньої творчості, видової структури мистецтва і соціокультурного контексту, що у той чи інший спосіб впливав та віддзеркалював специфіку творчого процесу. Осмислюючи ці питання, митці природно торкалися супутніх і похідних моментів, що відкривало перед науковцями широкий простір для розгортання оригінальних авторських концепцій. Адже, навряд чи можна переоцінити потенціал "дослідницького доробку" творчої особистості, котра, відкриваючи таємницю власної творчої лабораторії, здійснює в такий спосіб самоаналіз. Цей концептуальний орієнтир стимулював нас розширити коло "митців-дослідників", зосередивши увагу на теоретичних пошуках одного з фундаторів українського футуризму Михайля Семенка (1892–1937).

Метою даної розвідки є аналіз низки програмних статей видатного поета, що в них, визначаючи естетичні засади футуризму, М. Семенко водночас висловив низку міркувань, багатоаспектний зміст яких, вочевидь, виводить їх у широкий естетико-мистецтвознавчий контекст.

Стаття "Кверо-футуризм" (у статті ми повністю зберігаємо орфографію М. Семенка, цитуючи відповідні фрагменти його текстів), що нею упорядники збірника вибраних творів письменника відкривають розділ "Маніфестографія", можливо є найбільш принциповою, оскільки саме на її сторінках М. Семенко декларує основоположні засади кверо-футуризму, що до них ми частково зверталися у статті "Українська модель футуризму : стан сучасних досліджень". Водночас не можна не відзначити більш ніж короткий формат цієї розвідки, який, тим-не менш, дозволяє митцеві досить яскраво і емоційно охарактеризувати сутність означеного явища. Формально, увага М. Семенка зосереджена виключно на осмисленні сутності і специфіки цього напрямку, однак, по великому рахунку, ідеї, що він їх оприлюднює, спонукають до виходу у широкий культуротворчий контекст – і практичний, і теоретичний, – який сам письменник, вочевидь, враховував якщо і не свідомо, то, принаймні, інтуїтивно: "Творчість є інтуїція, теорія є напрям інтуїції", – чітко стверджував митець.

Опановуючи цю й інші статті М. Семенка, не можна не відзначити очевидну суперечність, що нею просякнуті практично всі його тексти, адже, фактично кожне наступне речення письменника спростовує попереднє. Тим не менш, така "концептуальна непослідовність" не зменшує інтересу до його розмислів, не затьмарює оригінальності і, багато у чому, слушності думок митця, які виявляються суголосними ідеям та поглядам, що формували теоретичний простір європейської гуманістики початку XX ст.

Так, майже з перших речень своєї статті, М. Семенко здійснює порівняльний аналіз філософії і мистецтва: "Пізнання – акт фільозофічний – не може бути сталим. Сталим є тільки абсолютне знання, до якого стремить пізнання; тому сьогочасне пізнання є цілком відносне. Мистецький же процес, яко такий, не може бути сталим по самій своїй суті. ... Мистецтво є процес центробіжний, і прояви душі він переносить на річі, що поза нами, які розкривають ся в пізнанню все в більшій кількості категорій. Тут лежить границя між фільозофією й мистецтвом" [2, 266].

Самозаперечення, що, як вже відзначалося, було притаманне письменнику наразі виявляється дуже яскраво, проте загальний напрям думки М. Семенка навряд чи може вважатися таким вже парадоксальним. Поет, хоча і суперечливо, декларує думку про необхідність розгортання своєрідного діалогу на теренах теорії і практики мистецтва. Теорією для М. Семенка, імовірно, виступає специфічно зрозуміла ним фільозофія, практикою, поза сумнівами, є кверо-футуризм : "Відсутність принципів в фільозофії, відсутність тривалого у мистецтві – се постуляти кверо-футуризма" [2, 266].

Наголос, що його робить М. Семенко, вочевидь, перетинається із загальним орієнтиром представників авангардистського руху, котрі відверто демонстрували свій інтерес до процесів, що відбувалися у той час у різних галузях гуманітарного знання – філософії, естетиці, психології. Відповідна зацікавленість авангардистів мала як чітко персоналізоване, так і загальне спрямування. У цьому плані показовою є концептуальна спрямованість і самого М. Семенка.

Український митець, характеризуючи сутність кверо-футуризму, апелює до теоретичних ідей російського психолога К. Жакова, що визначаються ним як лімітивний футуризм. Отже, концепція М. Семенка базується на цілком конкретному підґрунті, однак іноді його роздуми мають більш загальний характер : "Нові обрії, що викликала новіша фільозофічна думка, розвивають теорію мистецтва. Так заявляє ся нова теорія мистецтва" [2, 266]. Письменник не конкретизує, яку саме філософську концепцію він має на увазі, проте логіка його міркувань дозволяє нам зробити певне припущення, спираючись на своєрідний понятійний апарат, що його використовує М. Семенко.

Як вже відзначалося, митець характеризує творчість як вияв інтуїції, однак і в інших контекстах статті "Кверо-футуризм", він порушує проблему інтуїтивного начала, що постає як у позитивному, так і негативному вимірі. Водночас, М. Семенко не менш активно оперує терміном тривалість, а також торкається питання різних часових субстанцій: "Абсолютне знання, до якого йде знання відносно..., можливе лише в прийдешнім. ... Мистецтво-ж є теперішнє, момент" [2, 266].

Щодо перших двох понять – інтуїції і тривалості, письменник безпосередньо демонструє свою обізнаність з термінологією і проблематикою А. Бергсона; щодо третього – хоча і опосередковано – погляди М. Семенка також виявляються суголосними ідеям видатного мислителя, а саме – бергсонівській теорії зворотного часу. І хоча пріоритетним для французького філософа був чинник минулого, а український митець, фактично, акцентує часові виміри теперішнього і майбутнього, тим не менш принцип "зворотності" у його концепції простежується досить чітко. Однак, філософський акцент, що його робить М. Семенко, декларуючи засадні принципи кверо-футуризму, водночас, дає підстави трансформувати його у контекст проблеми філософського підґрунтя футуристичного напрямку як такого.

Варто зазначити, що, аналізуючи феномен авангардистського руху, науковці приділяють неабияку увагу питанню його філософського фундаменту. Станом на сьогодні, теоретичні ідеї, що впливали на засадні естетичні орієнтири авангарду, здавалося б, відпрацьовані всебічно і, насамперед, пов'язані з концептами З. Фрейда та Ф. Ніцше, що вважаються, так би мовити, класикою авангардистської теорії. Водночас, кожне нове покоління дослідників, сфера наукових інтересів яких, так чи інакше, є дотичною до феномена авангардизму, прагнуть висловити свої міркування щодо його філософсько-естетичного виміру.

Так, включення у перелік теоретичних концепцій, що стимулювали авангардистські експерименти, інтуїтивістських ідей А. Бергсона було здійснено, зокрема, у дисертаційному дослідженні В. Вовкуна "Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10 – початку 30-х рр. ХХ ст.)", однак міркування науковця швидше розгорталися у загальнотеоретичному вимірі, ніж спиралися на конкретні факти. Проте виокремлені нами розмисли М. Семенка, що, вочевидь, засвідчують особливий інтерес ученого до філософсько-естетичних орієнтирів А. Бергсона, стають вагомими аргументами щодо цього аспекту філософсько-естетичного підґрунтя футуризму, взагалі і його української гілки, зокрема.

Тенденцію до розширення теоретичних витоків футуристичного напрямку спостерігаємо також у рефераті дисертації П. Храпка "Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: структурно-семіотичний аналіз". Осмислюючи питання філософсько-естетичних основ і європейського, і українського авангарду, П. Храпка зауважує, що "концептуальними передумовами художніх пошуків авангардистів є філософські ідеї Ф. Ніцше, К. Маркса та З. Фрейда" [3, 7].

На перший погляд, поява поруч з Ф. Ніцше і З. Фрейдом імені К. Маркса сприймається більш, ніж дивно, проте, розглядаючи проблему "естетичної ідеології" К. Малевича, П. Храпка звертається до теоретичного досвіду дослідження поняття "ідеології" як такого. Це спричиняє його апелювання до низки відповідних концепцій, які були розроблені "такими соціологами, філософами і політологами, як К. Маркс, К. Мангейм, Л. Альтюсер, М. Фуко, Р. Барт" [3, 11]. "Ідеологічний акцент", що його робить П. Храпка, дозволяє підкреслити характерну особливість авангарду, представники, якого чітко усвідомлювали необхідність аргументації новаторських принципів цього руху і на рівні безпосередніх художніх експериментів, і на рівні їх теоретичної декларації. Можливо саме тому, задля оприлюднення своїх естетичних програм, авангардисти активно використовували формат маніфестів, революційний пафос яких дозволяв повернути до їхнього мистецтва увагу якомога ширшої аудиторії.

Вочевидь, такий орієнтир представники футуризму реалізували дуже потужно і, маніфестуючи естетичні принципи свого напрямку, паралельно трансформували їх у площину авторських розвідок. У цьому плані дослідницький доробок М. Семенка є вельми показовим, що засвідчує паритет його "авторської теорії" і "ідеологічних агіток", сутність яких красномовно відбивають самі назви його статей: "Кверо-футуризм", "Пан-футуризм", "Поезюмаларство", "Мистецтво переходнової доби", "П'ятирічка і проблема літературної "форми"", "Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури" та ін. Водночас, певні проблеми, що аналізувалися М. Семенком мали, так би мовити, граничний характер, тобто стимулювали до роздумів і як предмет естетичної теорії, і як питання ідеології. Це, зокрема, стосується співвідношення національного і загальнолюдського у футуристичному мистецтві.

Письменник порушує означене питання на сторінках статті "Кверо-футуризм", відзначаючи, що це мистецтво "не може бути ні українським, ні яким іншим в сій представленні. ... Кверо-футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтва вже перебуло. ... До футуризма мистецтво було дикунським. Кверо-футуризм дає йому шлях, єдино можливий, і ... вступаємо в цілком інший світ... . Цінне те, що загальнозначиме, й до сього стремить чоловічий дух" [2, 267]. У цьому контексті слід відзначити, що, відверто і рішуче відстоюючи пріоритет загальнолюдського у мистецтві, М. Семенко чітко демонструє і свою естетичну, і, так би мовити, світоглядну позицію, яка, безсумнівно, є проєвропейською, адже його думка виявляється суголосною орієнтирам видатних представників європейської культури.

У своїй монографії "Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей" (К., 2011), аналізуючи дослідницький потенціал спадщини О. Уайльда, О. Оніщенко відзначає особливу увагу англійського естета

до проблеми загальнолюдського у мистецтві, що, паралельно, дозволяє йому провести думку про винятковість творчої особистості. Апелюючи до відповідних ідей О. Уайльда, які були висловлені на сторінках статті "Ренесанс англійського мистецтва", українська дослідниця підкреслює: "... для нас найважливішим є наголос письменника на визначній ролі особистості митця..., що безпосередньо виявляється у контексті проблеми "національне" – "загальнолюдське": "Не забувайте, що ніколи не було ані художнього століття, ані художньої нації... Митець завжди був і завжди буде рідкісним виключенням. ... Апогеєм міркувань О. Уайльда стає твердження: "мистецтво не національне, а універсальне" [1, 57].

Паралелі, що ми провели між поглядами М. Семенка і О. Уайльда, на перший погляд, можуть видатися штучними чи взагалі неприйнятними. Проте, засадні положення ще однієї статті українського письменника – "Мистецтво переходною доби" – дозволяє аргументувати правомочність нашої позиції. М. Семенко порушує в ній питання соціальної функції мистецтва, яка набуває особливого значення в добу революційних перетворень, що, фактично, стає лейтмотивом його дослідження. Водночас, у цій статті, безсумнівно, домінують два концептуальні моменти, що видаються вельми важливими.

Перший – пов'язаний із специфікою розуміння М. Семенком динаміки і закономірностей мистецького руху, що, як він наголошує, "...ми звемо історією мистецтва, його еволюцією й революцією" [2, 271]. У даному зв'язку увагу привертає подальша концептуальна логіка митця, котрий відзначає: "Часи занепаду капіталістичної доби відбиваються в мистецтві подвійним способом: способом відбиття (курсив авт.) (...Верлен, Бодлер, ..., Оноре Домье, ..., Жерар-де-Нерваль, ... Ропс, Тулуз-Лотрек, імпресіоністи, символісти малярства й літератури) і способом прозріння синтезу (почасти Рене Гіль, Меньє, Уот Уйтман, Еміль Вергарн – схил до переходу ... в передчутті велетенської революції)" [2, 271].

Вочевидь, свої міркування стосовно тенденцій, що стимулювали художнє оновлення, М. Семенко характеризує через своєрідну типологізацію, зосереджуючи увагу на іменах конкретних персоналій – представників різних видів мистецтва. Навіть загальний аналіз переліку імен, що їх наводить український письменник, свідчить про його обізнаність з процесами, які відбувалися у західноєвропейському культуротворенні кінця XIX – початку XX ст. Проте найбільш показовим є принцип типологізації, що його пропонує М. Семенко.

Друга група митців, котрих він виокремлює, є провісниками революційних перетворень і цілком природно згадуються українським письменником у зв'язку з пафосом оновлення, що його несе футуризм: "...футуризм характеризує собою мистецтво переходною доби, аналює розумінне революційного в "соціалістичному" й "мистецькому" [2, 271]. Щодо першої групи – позиція М. Семенка значно суперечливіша і по суті, і на термінологічному рівні. Реконструюючи характеристику, яку цим митцям надає письменник, ми свідомо процитували тільки першу частину, котра зумовлена, так званим, способом відбиття у мистецтві. Однак, розвиваючи свою думку, М. Семенко робить своєрідне уточнення, називаючи П. Верлена, Ш. Бодлера, О. Домье, Ж. де Нерваля, Ф. Ропса, А. Тулуз-Лотрека, імпресіоністів і символістів "жертвами побуту" [2, 271]. Власне саме з ним пов'язаний другий засадний момент статті "Мистецтво переходною доби".

Питання побуту, вочевидь, має для М. Семенка принципове значення і безпосередньо кореспондується із проблемою соціального. Так, вже на початку своєї розвідки, письменник декларує: "Мистецтво виростає на побуті. Вся історія дотеперішнього мистецтва – до певної міри історія людського побуту. Зміни в побуті породжують відповідні зміни в самому єстві мистецтва, попри те, що ці зміни аналогічно відбиваються в методах, платформах і формах мистецтва" [2, 270]. Революційний пафос, що ним просякнутий кожний рядок цієї статті, дозволяє М. Семенку наголосити на тотальних змінах і необхідності глобальних перетворень на всіх рівнях. У цьому зв'язку він відзначає: "Хитаються зруйновані будинки і поруч зводяться нові підвалини – наш час є переходовим часом, і мистецтво опинилося без точки опертя. Яке можливе в данну добу мистецтво? Мистецтво розмаху, буяння сил, мистецтво величезної акції, апогейного напруження" [2, 270].

Зв'язок побутового виміру з динамікою розвитку мистецького процесу у добу революційних перетворень є цілком закономірним і не вимагає ніяких обґрунтувань. Однак, як вже підкреслювалося, обізнаність українського письменника із художніми пошуками європейських митців кінця XIX – початку XX ст., дає підстави знову виявити показові аналогії між позиціями М. Семенка та О. Уайльда.

Слід зазначити, що ідеї таких полярних особистостей виявилися фактично спорідненими у розумінні значення побуту і його зв'язку з мистецьким контекстом. Як відзначає О. Оніщенко, розглядаючи проблему "зворотного боку побутовизму" у розвідках англійського драматурга, вона "посіла вагоме місце у контексті програмних ідей О. Уайльда" [1, 45]. Відмінність у ставленні до побуту англійського драматурга і українського письменника виявлялася тільки на рівні кінцевої мети: для М. Семенка – це був "революційний побутовизм", що його наснажувала руйнівна сила футуризму; для О. Уайльда – це був "естетичний побутовизм", який стимулювали ідеали краси, що сповідувалися ним і на рівні творчості, і особистого життя.

Стаття "Мистецтво переходною доби", що просякнута оригінальними, хоча і часто-густо парадоксальними ідеями, вимагає коментування у зв'язку з ще однією показовою обставиною: М. Семенко підписав її не власним іменем, а псевдонімом – П. Мертвопетлюйко. Прізвище, яке він використовує, вочевидь, містить ознаки комічного, хоча у самому тексті відсутні будь-які подібні натяки. Отже, причина вибору саме такого псевдоніму залишається відкритим питанням, натомість сам факт його використання не є таким вже несподіваним.

Вочевидь, статтю "Мистецтво переходової доби" вирізняє загальна спрямованість, що дозволяє М. Семенку, хоча і коротко, охарактеризувати тектонічні зрушення, якими позначився початок ХХ ст., спричинивши, врешті-решт, появу футуристичного напрямку. При цьому, письменник швидше констатує цю обставину, ніж "наповнює" її "особистісним змістом", адже наразі йдеться про власне футуризм, а не про кверо-футуризм чи пан-футуризм, що є авторськими моделями М. Семенка. Вірогідність нашого припущення доводить ще одне дослідження митця, що подається письменником вже під власним іменем, і хоча в ньому, так само, фігурує визначення "Мистецтво переходової доби", воно використовується як допоміжне для головної назви статті – "Пан-Футуризм".

Вочевидь, ця розвідка є принциповою для М. Семенка, оскільки в ній він, фактично, декларує основоположні естетичні принципи пан-футуризму, визначає коло проблем, що є засадними для цього напрямку і, у тому чи іншому контексті, порушуватимуться у інших розвідках письменника. Серед них, чи не найбільш пріоритетними для митця, виявляються ідеї деструкції та інтеграції, що, на його думку, визначають специфіку сучасного художнього процесу. Про значення, яке М. Семенка надає цим чинникам, свідчать два важливі наголоси : визначення їх витоків та відпрацювання, спираючись на них, засад теорії мистецтва. Останній видається особливо цікавим і показовим, зважаючи на те, що саме практик мистецтва артикулює необхідність відповідних теоретичних обґрунтувань.

Свою позицію з цього приводу письменник висловлює дуже чітко : "Ці висновки потрібні нам для побудови не лише наукової теорії мистецтва, а й для встановлення методу наукової практики, котра дозволила би саме мистецтво розглядати як науку експериментальну. Якщо у нас це вийде, тоді можливим буде вже конструктивний процес, панівним фактором якого буде організаційний принцип" [2, 273]. Це твердження, без перебільшення, є вражаючим, оскільки не тільки декларує необхідність теоретико-практичного паритету, що його визнавала більшість представників авангардистського руху, а, фактично, акцентує на первинності теоретичного підґрунтя, відпрацювання якого вплине на активізацію мистецьких пошуків.

Проте не менш цікавою видається подальша логіка роздумів М. Семенка, що дозволяє визначити два основні етапи формування нової теорії мистецтва, фундаментом якої стане пан-футуризм. Перший етап, на думку письменника, потребує узагальнення попереднього мистецького досвіду, що, передусім, пов'язаний із, так званими, "ізмами": "Треба довести, що кожний окремий "ізм" не є альфа й омега у розвитку мистецтва, що лише через голови всіх "ізмів" протікає його велика ріка. Розв'язання цієї філософської проблеми і є завданням пан-футуристичної теорії мистецтва" [2, 273]. Фактично, в такий спосіб відбувається інтеграція, що їй М. Семенко надає особливого значення, зважаючи одним з очевидних пріоритетів пан-футуризму.

Другий етап пан-футуристичної теорії мистецтва безпосередньо пов'язаний з її головною ідеєю – деструкцією, яку письменник, по великому рахунку, вважає над-завданням пан-футуризму : "Під кутом зору пан-футуризму всі "ізми" в цілому є всезагальним процесом деструкції, практичне завдання якої – ліквідація старого мистецтва і на фундаменті первинних елементів побудови інших видів "мистецтва", інших їх угруповань" [2, 274].

Відверте акцентування М. Семенком ідеї деструкції відкриває для нього вихід у площину низки проблем, серед яких ми, наразі, виокремимо дві. Перша – стосується важливого для футуризму питання ідеології, що його ми вже частково порушували, аналізуючи філософсько-естетичні витoki авангардизму. Проте звернення до ідеології пан-футуризму у зв'язку з ідеєю деструкції дозволяє письменнику прокоментувати її у, так би мовити, більш прикладному вимірі. Так, митець безпосередньо кореспондує ідеологію з питанням фактури, що, власне, і відкриє шлях до реалізації над-завдання пан-футуризму : "...таким чином знайдена ... вичерпна формула ідеології і фактури, при тому, що перша мислиться як момент свідомості, вольовий і індуктивно-організаційний, а друга – як момент змінний, як сума засобів матеріалізації" [2, 274].

Навіть не зосереджуючись на цій проблемі детально, можна зробити висновок, що М. Семенко, фактично, ототожнює ідеологію із змістовною наповненістю творів пан-футуристичної спрямованості, тоді як фактуру розглядає як вияв її формотворчого рівня. Безсумнівно, відповідна концептуальна логіка митця вимагає проведення самостійного дослідження, що ми і плануємо здійснити у наших подальших розвідках. Водночас, предметом окремого аналізу має стати і друга проблема – модель видової специфіки мистецтва М. Семенка, яку, значною мірою стимулює ідея деструкції письменника.

Як ми вже підкреслювали, він чітко наголошує, що внаслідок руйнації "старого буржуазного мистецтва", активізується процес виникнення нового мистецтва, що ґрунтуватиметься на ідеї синтезу [2, 275]. При цьому М. Семенко прагне довести, у чому полягає сутність, так би мовити справжнього синтезу, адже, згідно його позиції, "...інколи можна скільки завгодно що-небудь "синтезувати", а результати звідси вийдуть ті самі, що і від переливання з пустого у порожнє" [2, 275]. Відтак, письменник, фактично, артикулює думку, що її умовно можна визначити як "деструкція понад усе", звідки і виникне "нове ... мистецтво, тобто мистецтво синтетичне і конструктивне" [2, 275]. Яким же по суті має бути таке мистецтво? Це питання, вочевидь, є принциповим для М. Семенка, оскільки зумовлює розробку ним авторської моделі видової специфіки мистецтва, що стане предметом дослідження наших наступних розвідок.

Примітки

¹ Формально, М. Семенко вживає характеристику "дикунське" для наголосу, що період у розвитку мистецтва, який передував футуризму, поступався йому своєю естетико-художньою досконалістю та новаторством. Однак акцентуючи на "дикунському етапі", письменник позасвідомо нагадує про існування напрямку "фовізм", з якого, власне, розпочалося рішуче руйнування класичного мистецтва.

² Універсальне і загальнолюдське, як відзначає О. Оніщенко, для О. Уайльда є тотожними поняттями.

Література

1. Оніщенко О. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей: (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг) / О. Оніщенко. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2011. – 272 с.
2. Семенко М. Вибрані твори; упоряд. А. Біла / Семенко М. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.
3. Храпко П. Ю. Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: структурно-семіотичний аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / П. Ю. Храпко. – К., 2014. – 20 с.

References

1. Onishchenko O. Pysmennyky yak doslidnyky: potentsial teoretychnykh idei: (O. Uaild, T. Mann, A. Frans, I. Franko, S. Tsveih) / O. Onishchenko. – K.: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2011. – 272 s.
2. Semenکو M. Vybrani tvory; uporiad. A. Bila / Semenکو M. – K.: Smoloskyp, 2010. – 688 s.
3. Khrapko P. Yu. Estetychnyi dyskurs ukrainskoho avanhardnoho mystetstva pershoi tretyny XX st.: strukturno-semiotychnyi analiz: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk: 09.00.08 / P. Yu. Khrapko. – K., 2014. – 20 s.

UDC 81'42.134.2

Shevchenko Liudmyla
PhD, associate professor,
Foreign Languages Department
Kiev National Taras Shevchenko University

**THE ANALYSIS OF SPANISH AND UKRAINIAN PROVERBS
CHARACTERIZING EVERYDAY LIFE**

The article considers Spanish and Ukrainian adages characterizing everyday life. Specific adage units are interpreted on a basis of metaphorical images. The metaphor as the most common figurative means presented in Spanish proverbs and sayings is analyzed in the article. Attention is focused on mapping behavior, character traits and a person's appearance through the prism of the image of the animal.

Key words: an adage, an idiom, a metaphor, metaphorization, a conceptual sphere.

Шевченко Людмила Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов економічного факультету Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Аналіз українських та іспанських паремій, що характеризують повсякденне життя

У статті проведено дослідження українських та іспанських паремій, що характеризують повсякденне життя. Конкретні пареміологічні одиниці тлумачаться на основі аналізу метафоричних образів. Проаналізовано метафору як найпоширеніший образний засіб, присутній в іспанських прислів'ях і приказках. Увагу зосереджено на відображенні поведінки, рис характеру та зовнішності людини крізь призму образу тварини.

Ключові слова: паремія, ідіома, метафора, метафоризація, концептуальна сфера.

Шевченко Людмила Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков экономического факультета Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

Анализ украинских и испанских паремий, характеризующих повседневную жизнь

В статье проведено исследование украинских и испанских паремий, характеризующих повседневную жизнь. Конкретные пареміологические единицы объясняются на основе анализа метафорических образов. Проанализирована метафора как самое распространенное образное средство, которое присутствует в испанских пословицах и поговорках. Внимание сосредоточено на отображении поведения, черт характера и внешности человека через призму образа животного.

Ключевые слова: паремия, идиома, метафора, метафоризация, концептуальная сфера.

When studying the language and culture of different peoples the reference to folklore genres must be done. Our grandparents and great grandparents gave us rich spiritual folklore heritage. Ukrainian lyrical songs, fairy tales, myths, legends and folk witty jokes are famous all over the world. Adages (a complex world of proverbs and sayings) occupy one of the leading places among the folk heritage. Great Miguel de Cervantes Saavedra called a saying "a short expression generated by long experience". Analyzing the development of this quintessence of folk wisdom you can find out the most typical national characteristics of different peoples, their traditions, customs, features of material and spiritual culture.