

УДК 82-5.09.091=161.2

## ЛІТЕРАТУРНИЙ МАНІФЕСТ ЯК ПРОГРАМНИЙ ДОКУМЕНТ ПОКОЛІННЯ: ЖАНРОВА СТРУКТУРА, РІЗНОВИДИ Й ФУНКЦІЇ

**Василь БУДНИЙ**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,  
бул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,  
e-mail: budnyj\_vasyl@ukr.net*

Ця стаття є спробою з'ясування жанру маніфесту як дійового способу екстреного заповнення тих неминучих комунікативних лакун, які утворюються між звичним горизонтом традиції і новими поетикальними обр'яями, що їх відкривають експериментальні пошуки митців. Спостереження над жанром зроблено у двох перспективах: синхронічній (структурні прикмети жанру, його видозміни та споріднені форми, стильові риси) і діахронічній (основні етапи становлення й історичного функціонування).

Серед жанрів, що функціонують в історичному діалозі літературних поколінь, напрямів і груп, маніфест вирізняється голосним і зухвалим мовленням, яке безкомпромісно переоцінює традиції, просуваючи натомість новації. Зазвичай оприлюднення маніфесту стає суспільно значущим жестом, який виходить за межі поезики та інтерпретації у сферу культурної політики, бо має на меті не тільки артикулювати погляд на проблему, а й зацікавити публіку, розбурхати буденний ритм літературного життя, заохотити однодумців до співдії.

*Ключові слова:* літературний маніфест, жанрова структура, жанровий різновид, горизонт традиції, горизонт новації, конативна функція.

Серед жанрів, що функціонують в історичному діалозі літературних поколінь, напрямів і груп, маніфест вирізняється голосним, часто-густо навіть галасливим і зухвалим мовленням, яке безкомпромісно переоцінює традиції, просуваючи натомість новації. Зазвичай оприлюднення маніфесту стає суспільно значущим жестом, який виходить за межі поезики та інтерпретації у сферу культурної політики, бо має на меті не тільки артикулювати погляд на проблему, а й зацікавити публіку, розбурхати буденний ритм літературного життя, заохотити однодумців до співдії.

Галя Яношевські, котра досліджує сучасну історіографію цієї царини [38], засвідчила, що успішний її розвиток упродовж останніх трьох десятиліть дав переконливу позитивну відповідь на питання «чи є маніфест придатним об'єктом для дослідження?», яке турбувало науковців ще в 1980-х роках [39, с. 257]. Сьогодні виходять антології, які розгортають широку панораму маніфестаційного жанру в Німеччині, Франції, Італії, Чехії та інших європейських країнах [33; 35; 36]. Хоча, на жаль, ще немає спеціалізованих

збірників українських зразків цього жанру, їх публікують антології і хрестоматії літературної критики [див., наприклад: 1; 12]. Так чи інакше окресленої проблематики торкаються Тамара Гундорова, Микола Ільницький, Юрій Ковалів, Володимир Моренець, Михайло Наєнко, Дмитро Наливайко та інші дослідники відповідних літературних періодів. Увагу українських і закордонних дослідників привертає маніфестаційна активність доби Модернізму [2; 21; 34], зокрема авангардистських течій [5; 11; 13; 19; 31].

Оскільки, як висловився Іван Франко, «кождий час, кожда суспільність має свої особні естетичні міри для творів літературних» [24, с. 216], історико-літературне вивчення динамічного жанру важливе для уточнення хронологічних меж мистецьких епох, висвітлення еволюційних етапів літературного процесу та стильової його диференціації, окреслення естетичних платформ та інтенцій напрямів, груп і окремих творчих індивідуальностей.

Ця стаття є спробою з'ясування жанрової структури, різновидів та історичної функції маніфесту як дійового способу екстреного заповнення неминучих лакун, які утворюються між звичним горизонтом традиції і новими поетикальними обр'ямами, що їх відкривають експериментальні пошуки митців. Відтак спостереження над жанром здійснено у двох перспективах: синхронічній (структурні прикмети жанру, його видозміни та споріднені форми) і діахронічній (основні етапи становлення й історичного функціонування).

**Жанрова структура.** Маніфест (від лат. *manifestus* – явний, очевидний) – програмний документ, який від імені групи, напряму чи всього покоління оприлюднює творче кредо або ж нову мистецьку ідею у формі яскравого гасла, здатного привернути увагу літературного середовища. Для переконання, заохочення та згуртування однодумців маніфест виразними штрихами викладає критичний погляд на літературну/суспільну ситуацію, вмотивовує необхідність змін, ясує світоглядні засади, громадянську позицію і мистецькі наміри.

Окрім оприлюднення естетичного «символу віри», жанр не має сталого набору структурних елементів – вони різноманітні й варіативні, а маргінальні і серцевинні жанрові ознаки можуть мінятися місцями. До більш-менш усталених елементів належать такі, як (а) звертання до адресата (супротивників, однодумців або ж сучасників загалом); (б) полеміка з опонентами; (в) з'ясування власного, зазвичай критичного, бачення літературної чи суспільної ситуації; (г) обґрунтування естетичних позицій і виклад творчих планів на майбутнє чи стратегічної мети; (г) спонукання до дії, скажімо заклик прилучитися до оголошеної естетичної платформи.

Жанр має комунікативне призначення. Хто, до кого, від чийого імені і про що в маніфесті промовляє? Вдаючись до форми викладу від першої особи однини (Я) або множини (від колективного Ми), індивідуальний чи колективний автор може висловлюватися від імені *групи* («Без маніфесту» Василя Еллана-Блакитного в альманасі «Гарт», 1924), *генерації* (маніфест «Чеської Модерни» в журналі «Rozhledy», 1895; «Діти – Батькам» Миколи Євшана в журналі «Будучність», 1909) чи й усієї *літературної епохи* («Слово про критику» Івана Франка в журналі «Жите і Слово», 1896).

Умовним адресатом маніфесту можуть бути *колеги-літератори* («Супліка до пана іздателя» Григорія Квітки-Основ'яненка в альманасі «Утренняя звезда», 1833), *публіка* («Передне слово до громади. Погляд на українську словесність» Пантелеймона Куліша в альманасі «Хата», 1860) чи навіть уся *нація* (як у Седнівській передмові 1847 року до невиданого «Кобзаря»: «До вас слово моє, о братія моя українська возлюбленная» [26, с. 207]). Від Шевченкового послання «І мертвим, і живим...» розпочинається історіософський діалог митця зі своєю нацією: «Народе без пуття...» П. Куліша, «Народе мій, замучений, розбитий...» І. Франка, «Україно, п'ю твої зіниці...» Василя Симоненка, «Народе мій, до тебе я ще верну» Василя Стуса...

Варто розрізнити авто- і гетерообраз у жанрі маніфесту. Автообраз неоднаковий у стильових різновидах жанру. Романтичний, особливо поетичний, маніфест творить узагальнений образ митця як пророка, кобзаря чи барда, як-от поезія «Думи мої...», якою Т. Шевченко відкрив перше видання «Кобзаря» 1840 року. Реалізм вдається до алегорії робітника з молотом, сіяча на ниві поступу, науковця, котрий у лабораторії ставить досліди, шукаючи рецептів для суспільних недуг. Франко у «Літературі, її завданнях і найважливіших ціхах» (1878) уподібнив митця до природознавця, а Еміль Золя в «Експериментальному романі» (1880) – до медика-психопатолога. У символістичних/неоромантичних маніфестах зустрічаємо образ поета-містика й індивідуаліста, що чинить героїчний опір вороже налаштованій до мистецтва юрбі. З авангардистських текстів він постає як хуліган, клоун чи паяц. Для постмодерну, який переважно уникає програмних формулювань, бо зневірений у їхній впливовій силі, притаманна феєрична зміна масок. Загалом автори маніфесту схильні створювати автообраз відважного протестанта, рішучого борця і непохитного реформатора.

Гетерообраз, себто образ Іншого, найчастіше стає об'єктом критики і може ідентифікуватися як з Ти-адресатом, з яким сперечається автор маніфесту (наприклад, «Ей ти, чоловіче, слухай сюди!» в маніфесті «Сам» Михайля Семенка), так і з «третьою особою», про неприйнятні позиції якої мовиться (як-от «малі люди», як назвав Остап Луцький у статті «Молода Муза» прихильників суспільного утилітаризму). Притому заяви про започаткування новації часто йдуть пліч-о-пліч із жестом зречення – оголошенням символічного розриву з Іншим: з непривітним середовищем традиціоналістів-утилітаристів чи з «батьками», тобто старшим поколінням митців. Зрозуміло, що непривабливий гетерообраз значною мірою має провокативний характер; його завдання полягає у зміцненні непримиренних опозицій, які структурують маніфест: «застаріла традиція – ідея нововведення», «консерватизм – революція», «батьки і діти», «забронзовілі попередники – відважні новатори».

Програмна стаття «Боротьба генерацій і українська література» (1911) М. Євшана містили виклад таких бунтівних тез: «Кожде покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, – воно *само*, від самого початку, хоче все пережити. Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться, тільки те, що воно само пережило, має для нього вартість. Тому, неважачучи на ніякі перестороги

з боку старших, незважаючи навіть на прогнози та найтяжчі перепони, воно готове кожної хвили вповні розвинути свою авантюричну, щоб так сказати, вдачу, робити речі, диктовані не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби» [8, с. 47].

Невипадково, отже, українські модерністи-неоромантики, зокрема хатяни, отримали глузливі прізвиська: «безбатченки», «самі собі предки». Однак, маючи намір шокувати міщанську публіку, авангардисти їх перевершили нонконформістським «безумієм», яке не раз доходило до риторичного святотатства. «[...] Де є культ, там немає мистецтва. [...] Я не приймаю такого мистецтва. [...] я б задушився в атмосфері вашого “щирого” українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. [...] Я палю свій “Кобзар”» [цит. за вид.: 8, с. 61–62], – задирливо вигукнув Михайль Семенко в маніфесті «Сам» («Дерзання», 1914). Аби збагнути Семенкові інтенції, Олег Ільницький запропонував розрізнити тематичний і риторичний ключі: «Тема тут – мистецтво, адресат – примітивна людина. Семенко спрямовує своє вістря не проти Шевченка, а проти “примітивного” чоловіка, якому навіть і “не снилося”, що таке мистецтво» [14, с. 86].

Окрім теми конфліктності, маніфест окреслює, здебільшого, й лінію спадкоємності: трактат Стендаля «Расін і Шекспір» (1825, який не раз іменують маніфестом французьких реалістів, хоча сам Стендаль вважав себе романтиком) і «Передмова до “Кромвеля”» (1827) Віктора Гюго орієнтували сучасників на творчість Шекспіра; передмова Михайла Максимовича до збірки «Малоросійские песни» (1827) – на український фольклор («Настав, здається, той час, коли пізнають справжню вартість народності...»), «Передслів'є» до «Русалки Дністрової» (1837) Маркіяна Шашкевича – на творчість наддніпрянських митців. У маніфесті Жана Мореаса визнано Шарля Бодлера безпосереднім попередником символізму і прокладено таку дальшу родовідну ретроспективу: поеми Альфреда де Вінї, Шекспір, містична поезія попередніх епох. Взагалі, у своєму експансивному прагненні до всеосяжності в мистецькому просторі й часі маніфест вдається до емоційної гіперболізації власної значущості. У промові, виголошеній у «Німецькій спілці імені 1914 року», Казимир Едшмід заперечив, що експресіонізм є модою, ствердивши, що цей спосіб самовираження існував у всі часи: в мистецтві стародавніх народів Сходу, у творчості середньовічних майстрів, екстатичному малярстві Маттіаса Грюневальда, неспокоїній творчості Шекспіра, Стріндберга («Про експресіонізм у літературі», 1917).

Отже, ставлення до попередників вибіркове – розподіл на «своїх» і «чужих» регламентовано логікою становища маніфестантів у літературній ситуації. У статті «Молода Муза» (1907) О. Луцького вибудовано родовідний ланцюжок «Бодлер–Ніцше, Ібсен, Метерлінк–Кобилянська, Стефанік, Коцюбинський, Леся Українка», який увінчано іменами молодомузівців. А опонентів перераховано за принципом спадної градації: спершу названо «поважних і поважаних» представників «загальнопризнаного реалізму», таких як Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Іван Франко, Іван Карпенко-Карий, потім – їхніх епігонів, яких іронічно йменовано «всіма незвичайно впрочім заслуженими д.д. Грінченками», а у фіналі – прізвище Сергія Єфремова як головного ворога молодого покоління [20, с. 526–531].

З погляду рецептивної поетики маніфест можна розглядати як систему естетичних сигналів, завданням якої є активувати читацький досвід (апперцепцію), зрушити з місця усталені інтерпретаційні коди, змінюючи, згідно з Гансом Р. Яуссом, звичний «горизонт очікування» [див.: 27]. Індивідуальний чи колективний адресант не приховує заангажованості новою ідеєю, намагаючись захопити нею читачів, витлумачуючи світоглядні засади і поетикальні новації. У полеміці із класицистами романтики формулювали тези нового мистецтва, як це робив Людвіг Уланд у статті «Про романтичне» (1807), ясуючи скептичній публіці світосприймання молодого покоління у вигляді своєрідного «символу віри». У маніфесті Арно Гольца і Йоганнеса Шляфа «Мистецтво: його сутність і закони» (1891) сформульовано імпресіоністичний принцип «щосекундного опису» – ретельного, максимально деталізованого змалювання найдрібніших моментів поступової зміни форм чи стану зображуваного предмета. «Confiteor» (1899) Станіслава Пшибишевського заперечив суспільну тенденційність, моральний дидактизм і демократичність мистецтва, пов'язавши його з тим, що є вічним, незалежним від історично мінливих обставин, а саме – з життям душі у всіх її проявах – особистісному, національному, загальнолюдському й космічному. Маніфести Трістана Тцара та інших дадаїстів відкинули будь-які теорії та принципи, оголосивши мистецтво беззмисловою грою, і разом з тим запровадили в літературні практики колаж, абсурд, ready-made (застосування предметів щоденного вжитку в мистецькому контексті). Гімном розкутій творчій уяві став «Маніфест сюрреалізму» (1924) Андре Бретона, який обґрунтував техніку автоматичного письма.

**Жанрові різновиди і споріднені форми.** У сузір'ї споріднених жанрів, які містять програмні елементи – власне літературна програма, відозва, послання, звернення, заява, хартія тощо, маніфест важко вирізнити чітко й однозначно, оскільки він є трансжанровою і міждискурсивною формою. Тому-то в антології Мері Енн Коус «Маніфест: Століття -ізмів» [36] класична форма цього жанру сусідує з багатьма тематичними родичами, такими як передмова, літературна декларація, есей, метапоетична поезія тощо.

Окрім того, жанрове визначення залежить не лише від структури тексту, а й пов'язане з його реально виконаною історичною функцією, а також може варіюватися залежно від зміни дослідницького кута зору. Адже до творення традиції жанрового визначення часто спричиняються інтерпретації критиків. Скажімо, статтю «Молода Муза» О. Луцького вперше назвав маніфестом І. Франко. Сучасні дослідники звикли вживати, щоправда із застереженнями, усталене визначення «Відозви» (1901) Миколи Вороного як маніфесту українського модернізму, яке часто приписують Сергію Єфремову, хоча, як здається, та дефініція належить пізнішим критикам – до неї, наприклад, вдавалися Андрій Ковалівський [16, с. 64], Борис Коваленко [15, с. 48], Володимир Коряк [17, с. 501–502] та ін. Маніфестом С. Єфремов насправді йменував відгук Катрі Гриневичевої «Нерозуміння яко доказ» («ЛНВ», 1903) [9, с. 58, 60, 62], а відозву Вороного – відкритим листом [10, с. 55].

«Слово про критику» (1896) І. Франка, яке було редакційною статтею, фактично виконало історичну місію маніфесту – програмного документу, що був прийнятий

представниками різних поколінь і виразив світовідчуття українського Модерну [див.: 4]. Свого часу Іван Дорошенко пов'язав появу тієї етапної праці з «певними змінами», які в 1890-х – на початку 1900-х років відбулися в поглядах І. Франка: «Основні положення цієї статті на новому етапі літературного розвитку відігравали таку ж роль, як свого часу відомий Франків маніфест “Література, її завдання і найважливіші ціхи”» [7, с. 14]. І все ж у радянські часи програмний зміст «Слова...» описували в межах офіційної схеми «боротьби за реалізм», а світоглядну еволюцію І. Франка подавали як плавний, несуперечливий розвиток.

Звісно, існують відмінності між маніфестом і рештою видозмін, таких як *заява* (заява Василя Стуса до ПЕН-клубу 11 серпня 1976 року), *декларація* («Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і мистців» у харківській газеті «Арена», 1922), *тези* («Пролетарське мистецтво. Тези Гната Михайличенка на доповіді Всеукраїнському», 1919), *платформа* («Платформа ідеологічна й художня» письменницької спілки «Плуг», 1924), *хартія* («Будуймо храм душі (Хартія Української Духовної Республіки)» Олеся Бердника, 1990)... Маніфест, наприклад, проголошує гасла і заклики, а *програмна стаття* докладніше знайомить читача з новим стильовим кодом: містить ґрунтовнішу аналітико-синтетичну основу, закладає теоретичні й ідеологічні підвалини літературного руху. Едгар По у «Філософії композиції» (1846) ділився досвідом творення естетичних ефектів, які здобув під час праці над «Вороном». Кризу мистецтва, яка проявилася у м'якій декадентській бездейності і політичній тенденційності, обговорював М. Євшан у статтях «Проблеми творчості» (1910) та «Суспільний і артистичний елемент у творчості» (1911).

Маніфест може мати форму *відкритого листа*, як-от «Лист до молоді української» (1894) Павла Грабовського, звернення Михайла Коцюбинського до письменників (1903), у якому викладено новаторські творчі засади планованого альманаху «З потоку життя», «Про мораль пануючих і мораль пригноблених» – «відкритий лист до моїх читачів і критиків», як назвав цей документ його автор Володимира Винниченко в часопису «Наш Голос», 1911). Звісно, приватне листування, хоча й не раз містить важливі програмні тези, є непублічним, тоді як для маніфесту характерне прилюдне декларування «символу віри».

Жанрових рис маніфесту нерідко набувають *редакційні статті* часописів і видавництва. 15 (27) грудня 1897 року в останньому числі «Зорі» редакційний комітет створюваного «Літературно-Наукового Вісника» (Олександр Борковський, Михайло Грушевський, Осип Маковей, Іван Франко) видрукував оповіщення-програму, яка мала на меті згуртувати найкращі письменницькі сили для задоволення зростаючих духовних потреб публіки, для активнішого входження новітнього українського письменства в загальноєвропейський контекст. Хоча Нью-Йоркська група не формулювала класичного маніфесту, однак у передмові «Від видавництва» до першого випуску свого збірника «Нові поезії» (Нью-Йорк, 1959) зобов'язалася зміцнювати літературний процес на еміграції.

Металітературні і програмні елементи не раз стають ключем до розуміння мистецького твору, проявляючись у паратекстах – передмові, післямові, коментарі. Не випадко-

во, мабуть, маніфестаційний елемент часто трапляється в *передмові*, бо ж сам маніфест є своєрідною передмовою до інноваційної творчості. Отож, «Предмови до чителника», які відкривали збірки «Перло многоцінне» (1646) Кирила Транквіліона-Ставровецького та «Млеко» (1691) Івана Величковського, звеличували високу духовну і мистецьку цінність поетичного слова. Переднє слово Вільяма Вордсворта до другого видання його «Ліричних балад» (1800) засудило класицистичну поетику й заманіфестувало поворот до повсякденного життя і живої мови сучасників. Молодомузівці супроводжували свої книжки передмовами, в яких накидалися зі звинуваченнями на «патріотів-бізнесменів», «дипломатів-линвоскоків», критиків-«злободневних скорпіонів», а свою творчість адресували невеликому гурту шанувальників («До моїх приятелів») у збірці Михайла Яцкова «Чорні крила», 1909; переднє слово Петра Карманського до своєї збірки «Пливем по морі тьми», 1909; передмова Богдана Лепкого до поетичної збірки Франца Коковського «Настрої», 1909). Металітературні наміри розкриває *післямова*, як-от «Передмова» (1841) до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка та «До земляків» – післяслово до епопеї «Україна» (1943) П. Куліша. Промовиста і своїм обсягом, і змістом *примітка* в «Передслів'ї» М. Шашкевича, займаючи третину тексту всієї статті, відсилає читача до творів І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, фольклорних збірок і наукових праць М. Цертелєва, М. Максимовича, О. Павловського, М. Лучкая, Й. Левицького, Й. Лозинського, вписуючи таким спомом національно-культурне відродження Галичини в загальноукраїнський контекст.

Коли приступаємо до типології жанру, напрошується очевидне розрізнення літературно-критичного (публіцистичного) і поетичного різновидів, між якими існують явні видові відмінності. Однак ті відмінності не уневажнюють інваріантних ознак жанру: категоричного заперечення неприйнятних поглядів і рішучого ствердження сповідуваних цінностей, перформативного, а не констативного мовлення, приписового, а не описового стилю. Як публіцистичними, так і мистецькими різновидами маніфесту є *послання* («І мертвим, і живим...» Т. Шевченка, «Декадент» І. Франка, «Двоє слів читачеві» В. Стуса), *автопортрет* («Піонер» П. Куліша, «Дещо про себе самого» І. Франка, «Автопортрет» Б. І. Антонича), *кредо* – стислий вираз засад професійної етики, філософії й естетики («Перо» Ципріяна Норвіда, «N. N. (О думи мої! О славо злая!...)» Т. Шевченка, «Ave regina» і «To be or not to be...» Лесі Українки) та *ars poetica* – жанровий різновид, первісно змодельований у віршованому трактаті Горація. Метапоетичні аспекти Горацієвої традиції розвинули в різних напрямках «Мистецтво поетичне» (1674) Ніколя Буало, «Досвід про критику» (1711) Александра Поупа, «Поетичне мистецтво» (1882) Поля Верлена, «Не вмре поезія» (1891) Володимира Самійленка, шість поезій Богдана Ігоря Антонича, що мають назву «Ars poetika». Близькими до цих видозмін є поезії в прозі металітературної тематики, такі як «Поети» (1897) Ольги Кобилянської, цикл Марка Черемшини в газеті «Буковина» 1898 року, «Моє слово» (1905) Василя Стефаника.

На відміну від маніфесту, орієнтованого на вплив на літературне і навколелітературне середовище, поетичне кредо є інтроспективним жанром:

Не вмере поезія, не згине творчість духа,  
Поки жива земля, поки на ній живуть,  
Поки природи глас людина серцем слуха, –  
Клопоти крамарські її ще не заб'ють

Не вмере поезія, поки душа бажає  
Зирнути в ті краї, де око не сягне,  
І хоче з меж вузьких порватися в безкрає,  
Щоб зрозуміти все небесне і земне [22, с. 70].

Маніфест – жанр гучномовний і претензійний. Месіанські інтенції притаманні і маніфестам сторічної давнини, як-от «Confiteor» (1899) С. Пшибишевського, і недавнім документам (згадана хартія О. Бердника). Недаремно деякі найменування походять із сакральної сфери: кредо (від лат. *credo* – вірю, початкового слова Символу віри: «Вірую...»), *confiteor* (початок покайної молитви: «Сповідую...»), *profession de foi* (символ віри). «Визнанням віри» і «програмою літературної творчості» назвав С. Єфремов послання «Іванові Франкові» (1902) М. Вороного [9, с. 59].

**Мистецтво маніфестографії.** Для маніфестаційних текстів, призначення яких полягає у здійсненні впливу на учасників літературного процесу, провідною є імпресивна (вражальна, апелювальна, спонукальна чи конативна, за Романом Якобсоном [32, с. 355]) функція, зосереджена на адресатові. Адресат може бути названий у третій особі, а спонукальна модальність виражена в непрямій формі, але енергійний вольовий порух, імперативна інтонація, заклична спрямованість відчуватимуться в будові самої фрази. Порівняймо висловлення з літературно-критичних маніфестів доби модерну:

«[...] будь самим собою й лише собою!.. Митцю, віддай своєму твору власну кров, свій мозок, всього себе – відтак ти, твій мозок, твоя кров житиме й дихатиме в ньому, а твір житиме ними» (маніфест Чеської Модерни) [29, с. 361] – тут апелювальна функція має форму спонукальних речень.

«Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчуження зовнішнього і внутрішнього світу і його стиль виявляється в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів» («Слово про критику» І. Франка) [24, с. 217]. Апелювальну функцію виражено у формі експресивного побажання.

«Артистична творчість не має бути боною ані пропагатором... Не вдоволює кого круг позитивного світа – так в творчості поетичній, як в мрії, – вільний йому стелиться шлях навіть у метафізичні, містичні краї. А все те мусить мати артистичну форму... Поезія мусить бути п е р е д о с і м п о з і є ю» («Молода Муза» О. Луцького) [20, с. 529]. Тут апелювальне висловлювання отримало прескриптивну форму.

Отже, маніфест – це не лише інформування про наміри, а й інструмент впливу на літературну ситуацію. У конкретних історичних обставинах, коли у структурі читацького досвіду не знаходиться місця для нового явища, жанр покликаний виконувати двоедину – комунікативну і перформативну, революційну функцію. Комунікативна функція полягає в інформуванні поетикального коду, а підривна, провокативна місія –



в намаганні проштовхнути маргінальне письмо в центральну позицію, згуртувавши одностайних і прихиливши на свій бік публіку.

До стильових прикмет маніфесту і споріднених видозмін належить рясність гасел, закликів і вимог. Для статей «Pro domo sua» (1909) Микити Шаповала-Сріблянського, «Партикуляризація цінностей» (1914) Андрія Товкачевського та багатьох інших хатянських текстів характерні різкі інтонації, безапелятивні судження, формулювання гасел у парадоксальній формі, що наближує їх до жанру маніфесту. Українські марксистки, автори часопису «Дзвін» (1913–1914) намагалися подавати класове мистецтво як імпульсивний вираз колективної творчої сили – руйнівної і будівничої, бадьорої і спрямованої в майбуття. Відповідно енергійна риторика статті «Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво» (1913) В. Винниченка надає їй прикмет маніфесту. Так само маніфестація поетизму «Папуга на велосипеді» (1924) Вітезслава Незвала написана асоціативно-метафоричним стилем, засади якого декларує на концептуальному рівні [11, с. 240–241].

**Історичні закономірності.** Популярна концепція виводить генеалогію жанру з новочасних політичних програм, зокрема «Маніфесту комуністичної партії» (1848), у якому Карл Маркс і Фрідріх Енгельс висловили розуміння історії як революційного процесу [28, с. 486; 36, с. xix]. Згідно з цією концепцією першим зразком літературного маніфесту, прищепленим з політичної царини, став «Маніфест символістів» Ж. Мореаса, опублікований у «Фігаро» 1886 року. Однак історія жанру значно давніша. Французи, наприклад, його первістком уважають трактат «Захист і звеличення французької мови» («La défense et illustration de la langue française», 1549), автор якого, учасник «Плеяди» Жоашен дю Белле окреслив шляхи розвитку національного письменства [30].

На ділі, мабуть, жанрові елементи маніфесту зароджуються з початками індивідуальної літературної творчості, коли вагомості набуло особистісне начало в умовах творчої конкуренції. Ті елементи помітні вже у вступних акордах до середньовічної поеми «Слово про Ігорів похід» (XII століття), де невідомий автор дистанціюється від попередньої традиції і викладає власне творче кредо (писати за билинами свого часу, а не по замишленню Бояню), в ренесансних і барокових текстах, таких як «Похвала поезії» (1509) Павла Русина з Коросна, передмови до поетичних збірок «Перло многоцінне» (1646) Кирила Транквіліона-Ставровецького, «Млеко» (1691) Івана Величковського та ін.

Маніфест є зударом горизонту новації з горизонтом традиції. За спостереженнями дослідників, конфліктною напругою між консервативними та інноваційними тенденціями позначені історичні відтинки романтизму й, особливо, раннього модерну та авангардизму, коли калейдоскопічна зміна стильових віянь супроводжувалася численними маніфестами. Ж. Мореас, котрий у Маніфесті 1886 року проголосив символізм як новий світогляд, спосіб інтуїтивного, глибоко особистісного пізнання Ідеї, Духу, Краси, вже через п'ять літ заснував «романську школу», яка мала б відновити занедбану символістами ясність і моральну силу класичної французької поезії. Відтоді й розпочалася ланцюгова реакція амбітних гасел – кожна нова течія протиставляла поверховій і знекровленій «красі» попередників «правду» нової поезії чи її «життєву

силу». Такий колообіг тривав до Першої світової війни, напередодні якої з'явилися уніанімізм (маніфест Жуля Ромена 1905 року), футуризм (маніфест Марінетті 1909 року), експресіонізм (журнал «Der Sturm», 1910 року) кубізм Гійома Аполлінера (збірка «Алкоголі», 1913 року), замкнувши початковий цикл раннього модерну і розпочавши цикл авангардистського мистецтва.

Стишилася маніфестаційна активність під час стильового усталення в добу реалізму. Зниженою була декларативна активність імпресіоністів, які віддали перевагу безпосередньому, а не рефлексійному сприйманню світу й мистецтва.

В українському письменстві колоніальної доби ще й періодично наставали вимушені перерви через драконівські політичні переслідування і цензурні заборони. І все ж гальмування не могло зупинити літературного поступу. Зіставний аналіз програмних документів дає підстави стверджувати про синхронність українського і загальноєвропейського літературного процесу. Скажімо, опублікований у першому числі часопису «Rozhledy» (м. Хрудім, Чехія) у жовтні 1895 року маніфест Чеської модерни, який мав колективного автора (крім основних співавторів – Й. С. Махара і Ф. Кс. Шальди – його підписали ще десять літераторів і політиків), і стаття «Слово про критику» І. Франка, видрукувана в липні 1896 року як редакційна платформа рубрики «Наша белетристика» оновленого часопису «Жите і Слово» (м. Львів), багато в чому збігаються у визначенні засад новітньої літератури і критики, що дає підстави розглядати їх як своєрідні межові знаки доби Модерну, які зафіксували історичну мить оновлення естетичних уподобань і мистецьких орієнтацій у кожній із національних культур [ширше див.: 3].

Загальнолітературні чинники, які детермінують програмову активність – це зміна стильових орієнтацій у літературі, протистояння поколінь «батьків і дітей», оновлення концептуальних уявлень про естетично-функціональну модель мистецтва слова. Постмодерністичний період характеризується згасанням універсалістичного модерністського прагнення до оригінальності, досконалості, стильової та жанрової чистоти. Відтак місце програм і маніфестів посіли автоіронічні ретроспективи, жартівливі містифікації та пародійні стилізації, як-от «Введення у Бу-Ба-Бу» (2001) Віктора Неборака, «Як писати авангардний маніфест» (2008) Лі Скравнера тощо. Митці віддають перевагу безпосередньому спілкуванню із шанувальниками, різним видам публічної діяльності, вдаючись до поетичного шоу (поезоопера «Крайслер Імперіал» групи «Бу-Ба-Бу»), книжкових презентацій, читання поезії під музику, різним видам перформансу.

**Війна маніфестів.** У царині маніфесту проявилися не лише протистояння попередників та наступників і взаємне поборення сучасників-конкурентів, а й розбіжності між задекларованими теоретичними засадами і творчою практикою, а також еволюційні зміни у світогляді творчих особистостей.

Як відомо, І. Франко, який у «Слові про критику» обстоював цілковиту свободу «сучасної літературної творчості», пізніше вдався до критики «Молодої Музи» і решти, за його словами, «[...] тих інтелектуальних та моральних збочень, які в остатніх десятиліттях чимраз частіше проявляються і чимраз голосніше та безцеремонніше маніфестують себе в нашій письменстві та в нашій критиці» [23, с. 31]. А піонери

модернізму Гнат Хоткевич та Микола Вороний заявили у 1920-х роках, що жодного модернізму в нас не було.

Такі примхливі повороти аж ніяк не є унікальним українським явищем. Поляк Зенон Пшесмицький (Міріам), котрий 1891 року виступив із програмною статтею «Моріс Метерлінк і його становище в сучасній бельгійській поезії», а 1894 року читав у Львові лекції, у яких обґрунтував символізм, естетизм і містицизм нового мистецтва, через два десятиліття виступив з цілковитим запереченням модерності Молодої Польщі: «Що таке модернізм? І хто такі “модерністи”? Що означають стосовно нашої літератури такі беззмістовні, запозичені з берлінсько-кабаретного жаргону терміни?» [37, с. 107]. Він заявив, що під тією назвою не появилось в Польщі жодної групи, ані творчої особистості. Мовляв, примару модернізму, як і попередні декадентизм, символізм та сецесію, вигадали безвідповідальні критики [37, с. 7]...

Промовиста інтертекстуальна полеміка «батьків і дітей» на відстані часу відбулася між творчими кредо Павла Грабовського і Грицька Чупринки.

Я не співець чудовної природи  
З холодною байдужістю її;  
З ума не йдуть знедолені народи, –  
Їм я віддав усі чуття мої.  
...Де плачуть, там немає вже краси! [6, с. 344, 375],

– виголосив суворе аскетичне кредо громадянської поезії П. Грабовський у 1894 році (цитую поезію за редакцією 1898 року), хоча насправді до того й опісля написав чимало пейзажних та інтимних творів.

До полемічної алюзії на цей твір Грабовського вдався через півтора десятка літ Г. Чупринка, завдяки чому його поезія «До своїх...» (1910) набула особливо значущої експресії:

Я не співець свого народу –  
Він сам співець своїх страждань,  
Я славлю небо, славлю вроду  
І пал душевних поривань  
.....  
Коли ж нема живого ґрунту  
І животворної роси,  
Я кину лозунг – бунт для бунту –  
Своїм гнобителям краси [25].

Для стилістики жанру взагалі характерне тяжіння до метафоричної мови революції та війни. Скажімо, «Наш універсал» у збірнику «Жовтень» (1291), що його підписали Микола Хвильовий, Володимир Сосюра, Михайло Йогансен, використав ідеологізовану лексику класового протистояння:

«Організуємо регулярну армію мистців пролетаріату.

Наші лави крилаті споюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники наші й пророки – Шевченко і Франко.

Відмежуємо себе червоним фронтом від решток плазуючого кодла спеців, що їм цілком однаково, кого і що співати» [18, с. 65].

Тут навіть ритми «робочі», а метафори – «пролетарські». «Специ», про які йдеться, це митці старшого покоління, яких ще називали «попутниками».

Згодом під тиском адміністративно-репресивної системи міжгрупова боротьба в радянській Україні переросла у внутрішньогрупову. У відповідь на звинувачення в націоналістичному та інших ідеологічних «ухилах» появилися своєрідні «антиманіфести», автори яких визнавали свої позиції помилковими і прилюдно зрікалися їх. Прикладами вимушених зречень є «Заява» О. Досвітнього, М. Хвильового, М. Ялового 1926 року, лист М. Хвильового до редакції газети «Комуніст» від 22.02.1928 та інші самовикривальні тексти.

Звернімо увагу на життєві долі непримиренних опонентів. Отож, прихильника громадянської поезії Грабовського 1902 року замучила в Сибіру царська Росія, а визначця войовничого естетизму Чупринку, котрий очолив повстання на Чернігівщині проти нових «гнобителів краси» – більшовиків, 1921 року розстріляли чекісти.

Автор бунтівного маніфесту «Сам» Михайль Семенко пішов на співпрацю із більшовицькою владою, яка його знищила, а Семенків неоромантичний опонент, автор «Suprema lex» Микола Євшан загинув у лавах антибільшовицького фронту.

Трагічною була доля решти авторів маніфестаційних текстів доби Розстріляного відродження, багатьох митців-шістдесятників.

Отож, історія неспокоїного жанру не тільки віддзеркалює, а й значною мірою творить історію літератури та її народу. Не випадково в нашій колоніальній минушині поширився своєрідний різновид маніфесту об'єднавчого, перед яким стояло завдання не вирізати літературну групу, а навпаки – згуртувати митців різних поколінь і стильових течій на ґрунті відстоювання культурних та політичних інтересів нації, що виборює свободу. Такий характер мала низка програмних документів, починаючи від «Передслів'я» Маркіяна Шашкевича, яким розпочинався альманах «Русалка Дністрова» (Відень, 1837) до «Чого ми хочемо» – передмови до першого збірника «МУР – Мистецький Український Рух» (Мюнхен–Карльсфельд, 1946).

Тож, маніфест є оперативним засобом не тільки літературної, а й культуральної комунікації: через те, що створений попередньою традицією горизонт читачького очікування не збігається з обряями нового літературного руху, маніфест нашвидкуруч заповнює комунікативну прогалину, ясуючи загальні обриси стильового коду – світоглядні засади і деякі провідні поетикальні принципи. Частотність появи цього гучного жанру збільшується в перехідні періоди та епохи стильової динаміки, коли відбувається зміна тематичних, жанрових і загалом поетикальних систем.

Виникає питання: чи можлива літературна історія, трактована як рух жанрових систем – за аналогією до стильової версії історії красеного письменства Дмитра Чижевського? Принаймні спостереження над маніфестом схиляють до думки, що деякі жанри надаються для наскрізного прочитання мистецтва й національної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття / упоряд. Віра Агеєва. – Київ : Смолоскип, 2016. – 902 с.
2. Біла А. Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Будний В. Два маніфести новітнього письменства: «Чеська модерна» Йосефа Сватоплука Махара та інших і «Слово про критику» Івана Франка / Василь Будний // Українське літературознавство. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – Вип. 74. Іван Франко : Статті і матеріали. – С. 60–71.
4. Будний В. Магеллан українського модерну: «Слово про критику» І. Франка в контексті літературної доби / Василь Будний // Дзвін. – 2006. – № 8. – С. 122–129.
5. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Григорій Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–43.
6. Грабовський П. Вибрані твори : в 2 т. Т. 1 / Павло Грабовський ; упоряд. В. Ф. Святовец. – Київ : Дніпро, 1985. – 599 с.
7. Дорошенко І. І. Завдання літературної критики / І. І. Дорошенко // Українське літературознавство. – 1987. – Вип. 48. Іван Франко : Статті і матеріали. – С. 13–20.
8. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан; упоряд., передмова та прим. Наталії Шумило. – Київ : Основи, 1998. – 658 с.
9. Єфремов С. Вибране : Статті. Наук. розвідки : монографії / Сергій Єфремов; упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – Київ : Наукова думка, 2002. – 760 с.
10. Єфремов С. О. Літературно-критичні статті / С. О. Єфремов ; упоряд., передм. і прим. Е. С. Соловей. – Київ : Дніпро, 1993. – 351 с.
11. Забіяка І. В. Маніфести авангардистів: декларація та самоідентифікація / І. В. Забіяка // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – Київ, 2010. – Вип. 12. – С. 239–246.
12. Ільницький М. Українська літературознавча думка ХХ століття (Західна Україна, еміграція) : навч. посібник / Микола Ільницький. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – 352 с.
13. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький; пер. з англ. Рая Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
14. Ільницький О. Шевченко і футуристи / Олег Ільницький // Сучасність. – 1989. – № 5. – С. 83–93.
15. Коваленко Б. Модернізм в українській критиці / Борис Коваленко // Мистецтво і Революція. – 1926. – № 10. – С. 46–59.
16. Ковалівський А. З історії української критики. – [Харків] : Держ. В-во України, 1926. – 162 с.
17. Коряк В. Нарис історії української літератури. Буржуазне письменство / В. Коряк. – [Харків :] Держ. в-во України, 1929. – 617 с.
18. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) / А. Лейтес, М. Яшек. – Т. II. – Харків : Держ. в-во України, 1928. – 440 с.
19. Лучук І. Питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах 20-х років ХХ століття / Іван Лучук // Парадигма. – Вип. 5. – Львів, 2010. – С. 180–197.
20. Муза і чин Остапа Луцького / упоряд. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. – Київ : Смолоскип, 2016. – 936 с.
21. Наєнко М. Модернізм : декларації, маніфести і реальність / Михайло Наєнко // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 3–7.

22. *Самійленко В.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Володимир Самійленко. – Київ : Наукова думка, 1990. – 608 с.
23. *Франко І.* Найстарша церковнослов'янська вірша / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 39 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, рік. – С. 30–35.
24. *Франко І.* Слово про критику / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 30 / Іван Франко. – Київ : Наукова думка, рік. – С. 214–218.
25. *Чупринка Г.* До своїх / Григорій Чупринка // Поезії / Григорій Чупринка. – Київ : Радянський письменник, 1991. – С. 106.
26. *Шевченко Т.* [Передмова до нездійсненого видання «Кобзаря»] / Тарас Шевченко // Зібрання творів : у 6 т. Т. 5 / Тарас Шевченко. – Київ : Наукова думка, 2003. – С. 207–208.
27. *Яусс Г. Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 368–463.
28. *Boscovič A.* Performing Authority: Manifesto Genre and Literary Theory / Aleksandar Boscovič // Језик. Књижевност. Култура. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 2011. – Р. 481–503.
29. *Česká moderna // Soubor díla F. X. Šaldy : Sv. 1–22. – Sv. 11 / K vydání připravil F. Vodička. – Praha : Melantrich, 1950. – S. 361–364.*
30. *Chouinard D.* Sur la préhistoire du manifeste littéraire [1900–1828] / Daniel Chouinard // Etudes françaises : special issue «Le manifeste poétique/politique». – 1980. – V. 16, N 3–4. – P. 21–29.
31. «Die ganze Welt ist eine Manifestation»: Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. – 328 s.
32. *Jakobson R.* Linguistics and Poetics / Roman Jakobson // Style in Language / Ed. Thomas A. Sebeok. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 1960. – P. 350–377.
33. Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles / Préface d'Antje Kramer. – Paris : Beaux-Arts Éditions, 2011. – 272 p.
34. *Lyon J.* Manifestos : Provocations of the Modern / Janet Lyon. – Ithaca, NY : Cornell University Press, 1999. – 256 p.
35. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938) / Wolfgang Asholt, Walter Fähnders, Hrsg. – Stuttgart; Weimar : J. B. Metzler, 1995. – 481 S.
36. Manifesto : A Century of Isms / Ed. Mary Ann Caws. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2001. – xxxvi + 713 p.
37. *Przesmycki Z.* Pro arte : uwagi o sztuce i kulturze / Zenon Przesmycki. – Warszawa : S. Orgelbranda Synowie : E. Wende i Spółka, [1914]. – 608 s.
38. *Yanoshevsky G.* The Literary Manifesto and Related Notions: A Selected Annotated Bibliography / Galia Yanoshevsky // Poetics Today. – V. 30, N 2. – Summer 2009. – P. 287–315.
39. *Yanoshevsky G.* Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre / Galia Yanoshevsky // Poetics Today. – V. 30, N 2. – Summer 2009. – P. 257–286.

Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017

прийнята до друку 11.04.2017

## LITERARY MANIFESTO AS A GENERATIONAL POSITION PAPER: GENRE STRUCTURE, TYPES AND FUNCTIONS

Vasyl BUDNYI

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Department of Theory of Literature and Comparative Literary Studies,  
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,  
e-mail: budnyj\_vasyl@ukr.net*

This article is an attempt to elucidate the manifesto genre as an effective way of urgent filling those inevitable communicative gaps that are formed between the conventional horizons of tradition and the new poetic horizons discovered by artists' experimental searches. The observation of the genre is carried out in two perspectives: the synchronic (structural features of the genre, its modifications and related forms, stylistic features) and diachronic (the main stages of formation and historical functioning).

Among the genres that function in the historical dialogue of literary generations, trends and groups, the manifesto is characterized by loud and impudent speech, which uncompromisingly reconsiders traditions by promoting the innovation instead. Usually, the publication of the manifesto becomes a socially significant event that goes beyond the scope of poetics and interpretation, and enters the sphere of cultural politics, because it aims not only to articulate the view on the problem, but also to interest the public, to stir the daily rhythm of literary life, and to encourage adherents to co-operation.

From the point of view of receptive poetics, the manifesto can be regarded as a system of aesthetic signals. Their task is to activate the reader's experience, to shift the interpretive codes set, changing the regular «horizon of expectation». Due to the fact that the horizon of the reader's expectation, created by the previous tradition, does not overlap with the horizons of the new literary movement, the manifesto quickly fills the communicative gap, clarifying the general outlines of the style code, i.e. ideological foundations and some of the leading poetic principles.

Since the genre has a communicative purpose, it is important to track by whom or on whose behalf the manifesto is delivered, to whom it is addressed, and what message it aims to convey. In general, the authors of the manifesto tend to create an auto-image of a brave protestant, a decisive fighter and a persistent reformer. The attitude to predecessors is selective: the division into «friends» and «strangers» is regulated by the logic of the manifesto participants' position in the literary situation.

The genre elements of the manifesto are emerging with the beginnings of individual literary works when the authorial personal input gains value in the conditions of literary competition. The frequency of occurrence of this loud genre increases during transitional periods and epochs of style dynamics, when a change of thematic and genre systems, as well as poetic systems in general, takes place. Historical undertones of romanticism and, especially, early modernism and avant-garde were marked with conflicting tension between conservative and innovative tendencies, when the kaleidoscopic change in stylistic trends was accompanied by numerous manifestos.

Observations of the manifesto incline to the thought about the possibility of projecting the literary history, interpreted as the movement of genre systems, – on the analogy of the stylistic version of the literary history by Dmitry Chyzhevsky.

*Keywords:* literary manifesto, genre structure, genre type, horizon of tradition, horizon of innovation, conative function.