

Ярослав Поліщук  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
yarpol@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-9081-7900

Data nadesłania tekstu do redakcji: 30.10.2019  
Data przyjęcia tekstu do druku: 03.12.2019

## Маска „одеського бомонду”: поезія Бориса Нечерди

ABSTRACT: Polishchuk Yaroslav, *Maska „odeskoho bomondu”*: *poezia Borysa Necherdy* (The Mask of the “Odessa Beaumont”: Poetry of Borys Necherda). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 195–208. ISSN 2084-3011.

There are analysed in the article writings of the Ukrainian poet Borys Necherda (1939-1998). He was the original writer of the generation of 1960<sup>th</sup> and made brave experiments with the artistic word. Necherda as an author balanced between the official literature and the literature of the underground. There are a lot of unconventional features in his poems such as colloquial vocabulary, elements of slang, journalism, mixing of discourses and various means of rhetoric. That was a reason that Necherda’s writings were not appreciated during his life. Only nowadays after the poet’s death we have the possibility to re-read it from new points of view. This writings evidence a process of vanguard experimenting. In an original way they present a local peculiarity of a place: the poet become the voice of the „Odessa Beaumont”, choosing masks for his lyrical subject.

KEYWORDS: poet; experiment; socialistic realism; underground; slang

Для літератури ХХ століття авангардистські експерименти були дуже важливою формою бунту проти традиції, а також естетичного оновлення. У слов’янському світі вони нерозривно пов’язані з ефектом революції в Росії 1917 року, що відкрила широкі можливості для творчого експериментування, принаймні у 20-х роках ХХ століття, а також – у 60-х та 80-х, коли ідеологічний тиск режиму був помітно ослабленим. Про місце авангарду в радянському мистецтві досі тривають фахові суперечки: одні дослідники ставлять його дуже високо, інші ж оцінюють як епізод у розвитку радянської культури, зокрема на етапі її активного становлення після революції та радикальної зміни суспільного ладу (*Авангард*, 2010). Борис Гройс висловив цікаву думку, що радянський авангард був фактично стратегією „компенсаторною”

оскільки прагнув заново творити світ, який уже пережив руйнування, тобто революцію, зречення традиції, обезбоження (Гройс, 1993, 21). Останнім часом почастишали спроби розширювати і деталізувати різноманітні контексти авангардної творчості – як у зіставленні різних національних літератур, так і в інтермедіальних проекціях, що виявляють засяг функціонування експериментального мистецтва<sup>1</sup>. Це, поза сумнівом, корисний досвід, який дає можливість поглянути на експериментальну творчість по-новому, відкрити в ній недооцінений свого часу потенціал.

Така настанова сприяє переосмисленню бунту 60-х років у радянській літературі, адже в ньому проявилися виразні ознаки авангардного мистецтва. Новаторство форми – один з пріоритетів покоління шістдесятників, хоча досі їх традиційно сприймають більше як демонстрацію громадянської позиції та спробу лібералізації ідеологічного контролю (Воронков, 2005, 168–169; Сверстюк, 1993; Тарнашинська, 2010; Гундорова, 2004).

Разом із тим слід зауважити, що стрімкий розвиток нових медіа ставить на порядок денний перегляд естетичних практик минулого. У зв'язку з цим варто переосмислити значення авангардистських бунтів, що мали місце упродовж двадцятого століття. Вони не тільки ставили за мету руйнування традиційної ієрархії цінностей у мистецтві, а й запропонували – як своєрідну альтернативу – різноманітні форми перформативної поетики. І якщо у межах свого часу відважні експерименти авангардистів не мали великого успіху, а їхні твори виявилися надто складними для зрозуміння, то з позицій сучасності – враховуючи стрімкий розвиток гуманітарних наук, інтердисциплінарних студій та інформаційного простору взагалі – проявляється потреба їх перечитування та нової інтерпретації. З огляду на таку затребуваність американський дослідник Пол Стівенс (Paul Stephens) пропонує повернутися до оцінки поезії двадцятого століття та спробувати з'ясувати, що „темні” тексти представників авангардних течій у мистецтві стають зрозумілими, якщо будемо їх перечитувати зі свідомістю

<sup>1</sup> Як приклад можна навести цікаву видавничу серію, запроєктовану Європейським університетом у Санкт-Петербурзі (*Литературный авангард*, 2018; *Трансатлантичний авангард*, 2018; *Михайль Семенко*, 2016). Також характерні видання-білінгви (*Български поетически авангард*, 2018; *Український поетичний авангард*, 2018).

величезних змін у галузі медіальних технологій ХХІ століття. Адже авангардисти шукали шляхи визволення мистецтва від „лінійної” мови та жорстких сенсів, закріплених у слові. Їх цікавили передусім можливості „ремедіації та перекодування”, присвоєння нових засобів вираження, тобто медіатехнік (Stephens, 2015, XV).

Творчість Бориса Нечерди (1939–1998) належить до найцікавіших здобутків української експериментальної поезії другої половини ХХ століття. Народжений на Житомирському Поліссі, поет замолоду прибув до Одеси, де навчався в інституті інженерів морського флоту. Здобувши освіту, назовсім залишився у причорноморському місті. Талант до слова привів його до журналістської та письменницької професії. Борис Нечерда працював у редакції обласної молодіжної газети, був секретарем місцевого відділення Спілки письменників, а пізніше редактором Одеської кіно- й телестудії. За життя він устиг видати дванадцять поетичних збірок, а також роман *Смерть кур'єра*. Публікувався головно в одеському регіональному видавництві „Маяк”, починаючи з першої збірки *Материк* (1965). Шлях до визнання виявився нелегким: поета рідко публікували в Києві – ймовірно, під тиском негласної заборони, як покарання за те, що окремі його поезії побачили світ на Заході. Уже сама спроба вирватися поза межі соцреалізму була для влади неприйнятною. Адже в ті часи, як слушно писав Міхал Гловінський (Michał Głowiński), підпорядкування поезії ритуалові було її основним визначником і принциповою властивістю, і в цьому підпорядкуванні проявлялася цілковита підлеглість літератури, її пригноблений статус (Głowiński, 1992, 121).

Скрутні для творчості часи, що аж ніяк не сприяли вільній самореалізації цього самобутнього майстра, наклали на його твори безумовний відбиток. Зрештою, не тільки на творчість, а й на життєву поставу поета, який мав неоднозначну славу серед сучасників, вдаючись до розіграшів та прикидань, що не завжди знаходили розуміння у співрозмовців. Таку манеру поведінки поета можна пояснити кількома чинниками. По-перше, вона була своєрідною маскою, яку ця людина одягала в житті, щоби приховати свої щирі наміри, не видати себе перед тими, хто їх не здатен зрозуміти. По-друге, дотепність і легковажність, яку Борис Нечерда показував у спілкуванні, виявляє органічне

засвоєння того характерного одеського стилю, в якому крутійський образ завжди був однією з найпопулярніших гримас і за ним людину легко ідентифікували в цьому місті. По-третє, це була властива форма втечі від ідеологічного пресингу, від його категоричного імперативу й догматичної однозначності, яка оточувала поета в щоденному побуті, зокрема в газеті чи спілці письменників. Важливо було виходити поза рамки офіціозу, щоб хоч якось уберегти клаптик приватного простору, в якому можна було реалізуватися творчо.

Існувала ще одна причина великого дискомфорту, що його відчував Борис Нечерда і виражав у примірянні іронічної маски. Це екзистенційний стан пустки, яку він бачив у довоколишній атмосфері. Бути українським поетом в російськомовному місті, до того ж активно російщеному вже новою повоєнною владою, що мало не в кожному жесті мовно-культурного українства вбачала прояв інакюдумства та політичної загрози, означало приректи себе на роль ізгоя й блазня. Українське середовище було назагал слабким і розрізненим, а найгірше, що воно мало характер обмеженого й кволого гетто, яке влада в будь-який момент могла зруйнувати. Поет пронизливо відчував цей стан пустки: як творець він дуже потребував зовнішньої реакції, публіки, уважного читача, однак, за поодинокими винятками, на такого читача розраховувати не міг.

Сентенція про те, що життя схоже на театр, давня. Проте в цьому театрі бувають різні ситуації й різні актори. Видатний американський соціолог Ервінг Гофман (Erving Goffman) вважав, що одні відіграють свою роль на сцені життя натхненно й щиро, а інші виказують при цьому певну дистанцію щодо взятих на себе соціальних ролей (Goffman, 1981, 54). У цій типології Нечерду слід було би зарахувати до другої категорії – іроністів і „циніків”, що не викликають у спілкуванні цілковитої довіри й нерідко приречені на нерозуміння та самотність. І того, й іншого в його житті не бракувало. Та замість пафосних зізнань, що відгнали би фальшем, поет обрав усмішку дотепника, який прагне навіть у безнадійній ситуації бачити промінь світла. Ось він обігрує стан загального контролю та шпигування, яких добре зазнав, а також акуратно насміхається з радянського патріотизму, пародіюючи у вірші *Зодіак* (1979) поетичні рядки Александра Блока про відданість Батьківщині:

Хоч який улаштуйте трус,  
а зловмисля –  
не маю віддавна!  
Впізнаю тебе, спосна Русь,  
і – склотарно вітаю (Нечерда, 1991, 304).

Борис Нечерда був „незручним” автором, який не зумів уписатися в політичну й культурну кон’юнктуру свого часу – пізньорадянського періоду з властивими йому культурами й культіками, фальшивість яких ставала все більш очевидною в суспільному просторі. Тому він був змушений вибирати хитку тактику виживання – поміж показною лояльністю супроти системи та прихованою опозицією щодо неї. Це пояснює той факт, що творча спадщина Нечерди нерівна, далеко не все в ній витримало випробування часом. Його сміливі експерименти, що полягали у змішуванні стилів та дискурсів, у впровадженні в поезію елементів поточного мовлення, сленгу, публіцистики, гротеску тощо, не могли розраховувати на масовий успіх. Борис Нечерда став переконаним адептом культурного руху шістдесятників, засвоївши одну з найважливіших його заповідей як „явища відкритого способу мислення” (Лесь Танюк). Це й вело письменника шляхом творчих пошуків, хоча в ті часи складно було визначити орієнтири й здобути свідомість певного шляху. Адже молоде покоління не мало виразної програми дій, його захоплювала сама атмосфера суспільної відкритості, що дозволяла на волевиявлення молоді. Великі амбіції не покривалися свідомістю вибору чи моральною відповідальністю за нього. Згаданий вище Лесь Танюк у щоденнику тих часів відверто зізнавався в наївності уявлень про мету покоління та майбутнє тогочасного суспільства. Він писав:

Ми все-таки виявилися дітьми доби, виплеканими у позитиві... Нам забракло і знань, і досвіду, і волі. Лише тепер дещо починає нам прояснюватися. Винні в тому зазвичай і вони, наші батьки й наставники, які надто глибоко ховали від нас своє рабство й свою розтопаність. [...] Ми їм дані для спокути й самовідновлення. Саме тому вони в кожного з нас так уважно вдивляються, – хто ми, чи здолаємо принести нову добу, чи так само заграємося (хай навіть криво) з добою старою (чи переходною, по суті, це одне і те ж) – і підпорядкуємося їй (Танюк, 2004, 430–431).

Вихований на ліберальних ідеях шістдесятих років, Борис Нечерда також поділяв ілюзії й наївність свого покоління, що визначило його

непросту творчу долю. Адже не зробив високої партійної кар'єри, не став трубадуром влади, не зазнав від неї відповідних преференцій та соціальних благ. Він навчився ставитися до слова відповідально, що можна помітити вже в ранніх поетичних спробах. З іншого боку, умови життя поета не сприяли його інтегруванню в ширшу спільноту, яку становили найактивніші шістдесятники, що зустрічалися в Києві та Львові. Одеса пізньорадянських часів, у якій йому довелося реалізувати свій творчий потенціал, була зведена до статусу провінційного міста. До того ж, національна політика Радянського Союзу маргіналізувала постать українського літератора в Одесі. Саме такий стан зафіксовано в поетичних текстах 1960–1980-х років, а також в інтерв'ю Бориса Нечерди. Комуністична влада не сприймала його внутрішньої незалежності та відстороненості і по-своєму мстила за це.

Своєрідна ізольованість одеського поета, що складалася і з об'єктивних, і з суб'єктивних причин, вела його трудною дорогою пошуків новаторської форми. У ранніх творах Борис Нечерда виступив як типовий представник свого часу й покоління. Однак, на відміну від багатьох сучасників, він не зупинився на цьому, не залишився наївним співцем селянської ідилії та „босоногого дитинства”, а почав експериментувати, залучаючи широке коло інтелектуальних тем та образів, а також дедалі пильніше приглядаючись до урбаністичного середовища. Ці два мотиви – **інтелектуальний** та **урбаністичний** – вирізняють його лірику й роблять її легко пізнаваною серед творів тієї доби. Про драму творчої самореалізації поета випадало б говорити окремо, адже він по-справжньому розкрився перед читачем лише в останні роки життя, після ліквідації цензурного тиску. Дев'яності роки ХХ ст. – це час видання підсумкових книг поета: 1991-го вийшло його *Вибране* в Києві, а 1998-го з'явилася остання прижиттєва книжка. Збірка Бориса Нечерди *Остання книжка* (1998) стала не тільки своєрідним узагальненням його творчих пошуків, а й творчим заповітом, адже її автор уже завершував свою земну дорогу. Ця книга – „підсумок, сповідь, остання розмова того, хто відходить – найбільш відверте і зріле з усього, що він написав до цього” (Степанов, 2001, 286).

Борис Нечерда цікавий тим, як свіжо й оригінально він відобразив культурні топоси Одеси, як пластично показував неповторний

колерит цього міста. Очевидно, вплив Одеси на його творчість не був однозначним, так само, як неоднозначні віддзеркалення міста в його поезії. Поет психологічно більше тяжів до села, ностальгував за своєю поліською батьківщиною. Однак і південне місто прийняв та привітав, вишукуючи в ньому неповторні та яскраві деталі. Це середовище давало йому добрий матеріал для поетичного експериментування, передусім на рівні оригінальної лексики – елементів сленгу та міського фольклору. І в характері, і у звичках, і у властивому „хуліганстві” поета, про яке зазвичай згадують автори споминів (Жиленко, 2011, 124), можна вбачати відгомін одеської локальної культури, що завжди відзначалася гумором, іронією, позірною легковажністю, недовірою до штучної патетики й надмірного офіціозу. Влучну характеристику Бориса Нечерди залишила у спогадах Ірина Жиленко: „Він дуже цікавий хлопчик, артистичний, і пише гарно... Балакун невгамовний. Одесит!” (Жиленко, 2011, 526). Той факт, що в товаристві поета сприймали як одесита, засвідчує, наскільки органічно він засвоїв місцеву культуру й наскільки природно в ній почувався. Підсумовуючи творчість поета в передмові до першого повного видання його творів, відомий критик Михайло Слабошпицький зокрема пише: „Нечерда, сам того не бажаючи, все зробив для того, щоб його не трактували всерйоз. Так і пройшов він стороною обіч усього визначального, вирішального й завершального в українській радянській літературі” (Слабошпицький, 2004, 6). Постава, що й казати, нетипова, і вона вимагала вироблення нетипової поведінкової лінії в умовах, які не можна назвати сприятливими.

У віршах Бориса Нечерди подибуємо живий відгук на стихію „одеського бомонду”, який продовжував існувати в місті, попри нагінки влади, й мимовільно становив, що не кажіть, певний осередок вільнодумства. Поет оригінальний і переконливий у тому, як невимусшено представляє це міське середовище, яке завжди репрезентувало Одесу, хоч і не з кращого боку, бо його слава корелювала зі скандалами та злочинами. Варто додати, що писати (тим паче – публікувати) вірші про „блатних” було не прийнято, адже подібні сторони життя міцно замовчувалися в радянському просторі. Нечерда це не просто робить, а й робить майстерно, до того ж, „перекладаючи” мову своїх непевних героїв українським сленгом, який сам на ходу конструює.

Як ся маєш, одеський бомонд,  
що новенького нині на голці,  
хто вже сів, хто ще сяде в тюмонд  
по причині стрільби і негодій?  
Ах, як хороше та й хороше  
цілуватися за гаражем,  
а затим римувати в квартирі  
дві ракети з одним рекетиром.  
Все, приїхали, не каверзуй,  
коли скажуть на мові шовковій:  
розпрягайте, пожалуста, коні,  
єслі хочете жрать ковбасу» (Нечерда, 1991, 331).

Ідеологічний злам 1960-х років заклав у свідомості Нечерди настільки значний потенціал, що уможливив не тільки молодечий бунт, як у багатьох ровесників, а й поступове шліфування світоглядно-естетичних позицій у застійні роки. Недаремно дослідники кваліфікують його як самотній ліберальний рух, що мав присутній вплив на подальшу долю радянського суспільства (Касьянов, 1995, 12) й, урешті, зумовив остаточний занепад Радянського Союзу. Від руху шістдесятників поет узяв соціальну заангажованість, активну громадянську свідомість, відкрити, трибунну риторичу і безапеляційність морально-етичного вибору, що проявляється в цілій його творчості. Відомо, що молоді діячі цього покоління позиціонували себе саме як активні поборники загальних гуманістичних цінностей. Вони

не перебували поза соціумом, вони жили його проблемами й потребами, були включені в нього всією мірою екзистенційного пережиття. Інша річ, що через свою нелояльність до тоталітарного режиму вони не мали адекватного їхньому інтелектуальному й фаховому рівневі соціального статусу, що вилилося згодом у демонстративне відчуження окремих з-поміж них від його інституцій (Тарнашинська, 2010, 14–15).

Творчий шлях одеського літератора можна вважати дорогою вироблення власної поетики навмання, до того ж у нелегких, а нерідко й драматичних зштовхуваннях з культурно-політичними реаліями доби. Б. Нечерда не став дисидентом, але не став також придворним поетом, що пише банальні дифірамби на догоду владі. А саме такі два радикально відмінні вектори виявило його покоління, покоління шістдесятників, у 70-80-х роках ХХ ст. (Гундорова, 2004, 5), коли



настав час рішучих випробувань. Його шлях – нетиповий, але також по-одеському колоритний. Це шлях хисткого балансування поміж радянською (на той час загальнообов’язковою й неунікненою) та м’яко-опозиційною ідентичністю. Це той шлях відособлення й незаангажованості, який проторювали автори, що не вписалися в офіційно визнане шістдесятництво й формували культуру андеграунду (Меднікова, 2002, 115–117), – „київська школа” чи львівська група авторів альманаху „Скрина”. Вони вчилися жити й творити в умовах несвободи, ігноруючи систему загального контролю, виходячи з-під її впливу.

Щоби ввести в оману компартійну цензуру, поет обрав тактику маски, іронічного відсторонення – так, аби за ними не могли ідентифікувати справжню сутність його творчої особистості. Він змушений був одягати маски та міняти їх, „щоб ніхто не здогадався, як йому ведеться насправді. Не модно й не престижно було для радянських поетів болісно рефлексувати – треба було оспівувати й возвеличувати” (Слабошпицький, 2004, 6). Той, хто не хотів оспівувати, мусив надійно маскуватися перед викриттям. Ліричний герой Бориса Нечерди виробляє іронічну й, що важливіше, самоіронічну поставу, цілком несумісну з офіційно проголошеною партійною програмою свідомого громадянина СРСР. Такий герой виразно дистанціюється від офіційного пафосу і представляє радше зворотню перспективу соціалістичного реалізму – людини-ізгоя, маргінала, люмпена. Симптоматична в цьому плані поезія *Ліричний відступ від поеми*, що увійшла до другої збірки *Лада* (1965). Самоіронічна позиція ліричного суб’єкта химерним чином, але досить-таки адекватно відображає сумні соціально-побутові реалії свого часу, але не менш промовисто відбиває й погляд на них поета, що не збирався ставати трубадуром режиму заради шматка хліба:

Доблесно пишучи *Ладу*,  
мушу докласти ума:  
якось прожить на зарплату,  
котрої в мене нема.  
От і кручуся відважно –  
вкупі з бичами в порту  
зброю на Кубу вантажу,  
цитрус (на продаж) краду.  
Статки копичаться! Сиріч

загодя вже, восени,  
справлю нові мокасини  
і, якщо вдасться, штани.  
Сяй мені, зірко з рубіна!  
чуюся дуже, незле,  
переживу безробіття  
двох працездатних щелеп (Нечерда, 1991, 63–64).

У тогочасній ієрархії цінностей поет не претендує на провідне місце. Більше того, він свідомий того, що є вигнанцем на власній землі, блазнем без права говорити серйозні речі. Матеріальний стан, коли доводиться жити без прописки й переховуватись від влади, стає тут метонімією стану буття, в якому ліричний суб'єкт відчуває себе чужим і зайвим. За блазеньською маскою поет приховував чутливу й делікатну душу, що вже пережила травму несприйняття й відторгнення у світі. Вірші Бориса Нечерди часом видаються лояльними й причесаними, часом – надто відвертими й бунтівними, аж дивуєшся, як їх могла пропустити тогочасна цензура (як-от вище цитовані рядки). Назагал поет сяк-так уписувався у дозволені для літератора межі, однак це вимагало від нього неабиякої спритності. Обійти увагою ударні теми, які підхоплювали тоді всі газети та журнали, – це ще було пів діла. Вищий пілотаж полягав у тому, як Борис Нечерда вихоплював певні елементи пропагандистської риторики і, експлуатуючи їх, вводячи в нові контексти, присипляв чуйність цензури. Це була незвична творча практика, що нагадувала ходіння по лезу ножа.

Оцінюючи сьогодні творчий потенціал таланту Бориса Нечерди та його місце в новітній українській поезії, слід уважніше придивитися до неконвенційних засобів, які він успішно використовує у своїй індивідуальній поезії. Відкидаючи стандартизовану мову соціалістичного реалізму, та навіть його типову тематику (Можејко, 2001, 175–176), Нечерда охоче вдається до вкраплень російської мови, суржику, молодіжного чи блатного сленгу, приміряється до ритміки популярного (хоч офіційно переслідуваного в Радянському Союзі) джазу тощо. Його експериментаторство, проте, не безоглядне: воно має певні обмеження, що продиктовані відчуттям стилю й творчої зрілості. Ось як оцінює підсумкову збірку поета його молодший колега й лідер наступного літературного покоління в українській словесності – Юрій Андрухович:

Це той самий, впізнаваний, вірний своєму радикальному письму Нечерда. Але водночас це інший Нечерда – очищений, звільнений від колись „обов’язкових програм”, до краю, до решти відвертий, відкритий життю й відкритий смерті, а отже, відкритий усім вимірам буття. Це Нечерда мінус цензура, в тому числі й самоцензура, Нечерда, помножений на свободу. Це жорсткий і часом дуже брутальний Нечерда, джазово-сленговий Нечерда. Нечерда-бітник, що понад усе прагне встигнути докохати останніх жінок, догуляти останню осінь, допити останні краплі вина з бомжами на звалищах. І разом з тим це просвітлений, обличчям розвернутий до Бога і „вдячний жаскому життю” Нечерда, це втілена ясність, котра приходить на останньому порозі. Ясність, після якої нарешті нам, завжди запізнілим сучасникам, стає зрозуміло, якого великого поета втрачено. Чи все-таки знайдено? (Андрухович, 1999).

Юрій Андрухович влучно завважив у Нечерди розмивання меж ліричного, сміливе включення в поезію побутового, буденного, низького, гротескного, карикатурного. Це практика змішування ліричного, патетичного слова й банального слововжитку. Вона робить творчість нелегкою до сприйняття, часом навіть відразливою. Але також наближає її до дійсності, з якої виростала і яку оригінальним чином відрефлектувала. Борис Нечерда шукав натхнення серед буденного міського тлуму, серед вуличної мови, навіть на одеських смітниках: це віддаляло його від творчого олімпу, але й наближало до реальності, до світосприйняття тих, хто мав стати потенційними читачами.

На перехрестях критичних оцінок значна, хоча по-своєму печальна та загадкова, постать Бориса Нечерди з’являється перед сучасним читачем у новому світлі, апелює до свіжого сприйняття. Мабуть, є певна логіка, але ще більше – незбагненність у тому, що такий непересічний автор залишився поза мейнстрімом літературного процесу, не вписався в літературний канон ані за життя, ані по смерті. Ірина Жиленко, що також представляє покоління шістдесятників в українській поезії, так про це заявляє у своїх спогадах: „Його час обігнав мій час і стрімко ніс Бориса до смерті. Поет він був – від Бога. Абсолютно не прочитаний і неоцінений” (Жиленко, 2011, 722). Очевидно, для такого прочитання треба було інших умов, ніж перехідні дев’яності роки, коли відбувалося стрімке ламання канонів і норм, моральних стандартів і поколінневих істин. Утім, молоді літератори на межі епох неспроста ідентифікували Нечерду як „один зі знаків порозуміння чи, краще сказати, один із розпізнавальних

знаків” (Андрухович, 1999). Переоцінюючи сьогодні творчий експеримент Бориса Нечерди, сприймаємо його в оптиці латентного (недекларованого) авангарду, що балансував поміж офіційним радянським мистецтвом та безумовним андеграундом. Індивідуальна поетика, яку виробив цей майстер, включає сміливі запозичення зі сфери побутового мовлення та сленгу. Вона добре відображає культурну атмосферу міста, з яким Нечерда пов’язав своє життя, зокрема субкультурну стихію „одеського бомонду”, своєрідним виразником якої став цей український поет.

### Література

- Андрухович, Ю. (1999). *Наприкінці недольоту*. „День” 23 лютого, № 33. <http://www.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=54&type=critiques>, 29.10.2019.
- Български поетически авангард. Антология / Болгарський поетичний авангард. Антологія*. (2018). Софія: ІЦ „Боян Пенев”.
- Воронков, В. М. (2005). *Проект „шестидесятників”: движение протеста в СССР. В: Отицы и дети: поколенческий анализ современной России*. Сост. Ю. Левада, Т. Шанин. Москва: Левада-Центр, с. 168–200.
- Гирин, Ю. Н. (ред.) (2010). *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика*. Кн. 1. Москва: ИМЛИ РАН.
- Гройс, Б. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак.
- Гундорова, Т. (2004). *Шістдесятництво: метафора, ім’я, дім*. В: М. Коцюбинська. *Мої обрії*. Т. 1. Київ: Дух і Літера.
- Жиленко, І. (2011). *Ното feriens: спогади*. Київ: Смолоскип.
- Касьянов, Г. (1995). *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х рр*. Київ: Либідь.
- Литературный авангард на лингвистических поворотах*. (2018). Серия „Avant-garde” вып. 15. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Меднікова, Г. С. (2002). *Український андеграунд (мистецтво 60-х – початку 80-х років)*. В: *Українська і зарубіжна культура XX століття*. Київ: Знання.
- Михайль Семенко и украинский панфутуризм. Манифесты. Мистификации. Статті. Лірика. Відеопоезія*. (2016). Серия „Avant-garde” вып. 9. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Нечерда, Б. (1991). *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Сверстюк, Є. (1993). *Блудні сини України*. Київ: Знання.
- Слабошпицький, М. (2004). *Вибір Бориса Нечерди*. В: Б. Нечерда. *Вибрані твори*. Одеса: Маяк.

- Степанов, Н. (2001). „*Ostannâ knyha*” *Borysa Nečerdy*. „Дерибасовская – Ришельевская. Литературно-художественный, историческо-краеведческий исторический альманах” вып. 3 (6), с. 390–396.
- Танюк, Л. (2004). *Лінія життя (З щоденників)*. Т. 1: 1964–1970. Харків: Фоліо.
- Тарнашинська, Л. (2010). *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*. Київ: Смолоскип.
- Transatlantický avangard. Anglo-americké literárne pohyby (1910–1940). Programové dokumenty a texty*. (2018). Seria „Avant-garde” вып 13. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Український поетичний авангард. Антологія / Українски поетически авангард. Антологія*. (2018). Софія: ИЦ „Боян Пенев”.
- [Andruhovyč, Ů. (1999). *Naprykinci nedol'ou*. „Den” 23 lútoho, № 33. www.poetryclub.com.ua/metps.php?id=54&type=critiques, 29.10.2019.
- B'lgarski poetičeski avangard. Antologîa / Bolgars'kyj poetyčnyj avangard. Antologîa*. (2018). Sofîa: YC „Boân Penev”.
- Girin, Ů. N. (red.) (2010). *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriâ. Istorîa. Poëtika*. Kn. 1. Moskva: IMLI RAN.
- Grojs, B. (1993). *Utopiâ i obmen*. Moskva: Znak.
- Hundorova, T. (2004). *Šistdesâtnyctvo: metafora, im'â, dîm*. V: M. Kocûbysn'ka. *Moï obrûi*. T. 1. Kyïv: Duh i Litera.
- Kas'ânov, G. (1995). *Nezgodni: ukraïns'ka înteligenciâ v rusi oporu 1960–1980-h rr*. Kyïv: Lybid'.
- Literaturnyj avangard na lingvističeskikh povorotah*. (2018). Seria „Avant-garde” вып. 15. Sankt-Peterburg: izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Mêdnîkova, H. S. (2002). *Ukraïns'kyj anderhraund (mystectvo 60-h – počatku 80-h rokiv)*. V: *Ukraïns'ka i zarubižna kul'tura XX stolittâ*. Kyïv: Znannâ.
- Mihajl' Semenko i ukraïnskij panfuturizm. Manifesty. Mistifikacii. Stat'i. Lirika. Videopoëziâ*. (2016). Seria „Avant-garde” вып. 9. Sankt-Peterburg: izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Nečerda, B. (1991). *Ïbrane*. Kyïv: Dnipro.
- Slabošpyc'kyj, M. (2004). *Ïbîr Borysa Nečerdy*. V: B. Nečerda. *Ïbrani tvory*. Odesa: Maâk.
- Stepanov, N. (2001). „*Ostannâ knyha*” *Borysa Nečerdy*. „Дерибасовская – Ришельевская. Литературно-художественный, историческо-краеведческий исторический альманах”, вып. 3 (6), с. 390–396.
- Sverstûk, Ê. (1993). *Bludni syny Ukraïny*. Kyïv: Znannâ.
- Tanûk, L. (2004). *Лінія життя (З щоденників)*, т. 1: 1964–1970. Харків: Фоліо.
- Tarnašyns'ka, L. (2010). *Ukraïns'ke šistdesâtnyctvo: profîli na tli pokolinnâ (istoryko-literaturnyj ta poetykal'nyj aspekti)*. Kyïv: Smoloskyp.
- Transatlantický avangard. Anglo-americké literárne pohyby (1910–1940). Programové dokumenty a texty*. (2018). Seria „Avant-garde” вып 13. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.

- Ukrains'kyj poetyčnyj avangard. Antologîâ / Ukrainski poetičeski avangard. Antologîâ.* (2018). Sofiâ: YC „Boân Penev”.
- Voronkov, V. M. (2005). *Proekt „šestidesâtnikov” : dviženie protesta v SSSR. V: Otcy i deti: pokolenčeskij analiz sovremennoj Rossii.* Sost. Ū. Levada, T. Šanyn. Moskva: Levada-Centr, s. 168–200.
- Žylenko, Í. (2011). *Homo feriens: spohady.* Kyïv: Smoloskyp].
- Głowiński, M. (1992). *Rytuał i demagogia.* Warszawa: OPEN, 1992.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego.* Tłum. H. i P. Śpiewakowie, wstęp i oprac. J. Szacki. Warszawa: PWN.
- Możejko, E. (2001). *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.* Kraków: Universitas.
- Stephens, P. (2015). *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing.* Minneapolis: University of Minnesota Press.