

Розстріляне  
Відродження

Михайль Семенко



**В**ибрані  
твори "Смолокип"

Серія «Розстріляне Відродження»

**Михайль Семенко**  
**ВИБРАНІ ТВОРИ**

Упорядник *Анна Біла*

Київ  
«Смолоскип»  
2010

ББК 84.4УКР6

С 30

Михайль Семенко (1892—1937) — один з найжвавіших і найзагадковіших учасників літературного процесу початку ХХ століття.

До видання увійшли поетичні, прозові й драматичні твори письменника, написані протягом 1910-х — початку 1930-х років, а також його маніфестографія, що уможливорює зіставлення програмових положень футуризму і його творчої реалізації. Водночас книга містить матеріали, присвячені постаті культуртрегера у контексті футуризму — як одного з найбільш реалізованих напрямів українського авангарду.

Може бути використана як посібник у школах і вищих навчальних закладах.

Передмова *Анни Білої*  
Художнє оформлення *Уляни Мельникової*

*Видання «Вибраних творів» Михайля Семенка здійснено завдяки фінансовій підтримці Видавничого Фонду Людмили та св. п. Василя Нелінів (В. Неліна нар. 1924 р. в Україні — пом. 2001 р. в Канаді).*

ISBN 978-966-8499-98-2

© Анна Біла, упоряд., передм., примітки, 2010

© «Смолоскип», 2010

*Анна Біла*

## **МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО ЯК КУЛЬТУРТРЕГЕР УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ**

Михайль Семенко — один з найжвавіших і найзагадковіших учасників літературного процесу 1920-х рр. Лірик із тонким нюансуванням емоції, він перший «подолав» символізм і перейшов у брутально-знижену футуристичну тональність. Індивідуаліст і ворохобник, літературний бунтар, він чи не перший заговорив про вираження колективних відчуттів в українському мистецтві радянської доби. Інтернаціоналіст і комуніст, противник національного компонента в мистецтві (що власиво футуристам), Семенко ніколи б не погодився грати другу роль у загальному футуристичному театрі, віддавши першу Марінетті або Маяковському. Відчайдух, який подеколи дозволяв собі нечемність і «рукоприкладство», негроїдний південноукраїнський тип (як змалював його художник А. Петрицький) — і водночас чудовий скрипаль, невтомний організатор мистецького життя... Словом, батько українського футуризму — і найбільший послідовник цього напрямку аж до часу свого арешту, що стався цілком за приписами футуристської «вагонної лірики» — у потязі десь поміж Харковом і Києвом...

Історія українського літературного футуризму розпочалась у 1914 році, з виходом першого маніфесту Михайля Семенка. Які б не віяли вітри, які б не змінювалися культурні формації, національний футуризм об'єднувала і цементувала воля лише однієї людини.

Якщо порівняємо з історією італійського або російського напрямів, то побачимо в них більшу згуртованість, почерговий вихід на сцену то одних, то інших майстрів слова або пензля, а подеколи спроби цих сміливців цілковито узурпувати владу над футуристичним мейнстримом. Натомість український футуризм унікальний згаданою одноосібністю, адже у скрутні часи, коли від нього відхрещувались найталановитіші представники, Семенко лишався вірним своїм ідеям і собі як митцеві. Він мав би цілковиту рацію, якби сказав «Футуризм — це я». Взагалі життя Михайля Семенка вкладається у романний сюжет. Слідуючи законам жанру, окреслимо його епохальні моменти, які симетричні історії цього напрямку...

Надзвичайно обдарований юнак (Семенко мав чудовий слух і вчився грати на скрипці), що вийшов із сільської родини, розпочав своє навчання в петербурзькому Психоневрологічному інституті ім. Бехтерева (1911—1913 рр.). Загальна атмосфера цього періоду у північній столиці була насиченою: лише протягом листопада-грудня 1913 р. тут відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів, на яких читали свої вірші петербурзькі егофутуристи і московські будетляни і які зазвичай завершувалися бурхливими скандалами. Кльошовані штани, епатажна жовта кофта божевільного, редиска у петлицях сюртука, високий циліндр футуристів, — усе це викликало не тільки сміх і обурення обивателів, а й закономірне прагнення злитися з цим карнавалом, відкинувши численні табу, і вивернути світ навиворіт. Тож М. Семенко потрапив у надзвичайно благодатне середовище, яке відповідало духу епохи і його молодечому нонконформізму.

Загальновідомо, що до 1914 р. поет друкувався у київському часописі символістів «Українська хата» (у 1913 р. вийшла його перша збірка «Prélude», яку загалом поблажливо зустріли хатяни), а навчаючись в інституті ім. Бехтерева, Семенко навіть брав участь у «Литературно-художественном альманахе» знаного

символіста В. Брюсова... Але в 1914 році він різко зламав траєкторію свого поетичного розвитку, маніфестуючи початок українського футуризму двома книгами — «Дерзання» і «Кверофутуризм». Переніши того ж року мистецьку активність до Києва, Семенко, напевно, відчував, що український ґрунт має безмежний потенціал для народження футуристичного напрямку.

Перше українське футуристичне об'єднання складалося з трьох відважних — братів Михайля і Василя Семенків, а також Павла Ковжуна. Угрупування було синтетичним: один поет і два художники, — і функціонувало на засадах дружби й родинності, аналогічно до осередків братів Бурлюків у Черняхці і сестер Синякових у Красній Полянці. Втім, суттєвою відмінністю була наявність продуманої теоретичної концепції «кверофутуризму» («кверо» з грецької означає «пошуковий»). Вищезгадані артистичні осередки розвивалися природним шляхом — спершу накопичували художній матеріал, а лише перегодом оформлювали ідеї на ґрунті створеного. Натомість літературний футуризм від початку претендував на теоретичну новизну, тому його старт викликає прямі асоціації з італійським: спершу маніфести, численні акти ініціацій-посвячень, а вже згодом — творчий експеримент зі словом.

Скандал довкола футуристичних жестів Семенка був нерозривно пов'язаний із шевченкоборчою темою. Так само, як бунт «гілейців» проти академій і класиків, яких не годиться брати в подорож до майбуття на Пароплаві Сучасності. Але завдання українського футуриста було набагато складнішим, адже Шевченко у свідомості нації навечно злитий із монолітним образом пророка-месії. Поваляючи іконостас Шевченка, Семенко здійснював акт розтаємничення національного канону, сучасникам навіть здавалося, що він глумиться над національною культурою... І дотепер у масовій свідомості жест Семенка («Я палю свій “Кобзар”...») ближчий до закликку «спалити музеї і бібліотеки», які консервують твори

у сховищах, закупуваючи життєво вагомi артерii ново-го мистецтва...

Семенко послiдовно, вiд 1914 року, розробляв у своїй лiрицi тему мегаполiса, адже футуризм нацiлений у майбутнє, i саме це виправдовує технологiчну насиченiсть поезii: аеро, паротяги, пароплави, заводськi димари, асфальтованi вулицi, бензиннi випари, авто, мiськi кав'ярнi, повii, кiнематограф, — усе це править за матерiал для його поетичного свiту. Перед очима молодого поета, залюбленого у мiсто, урбанiка постає унiверсальним замiнником природного ландшафту, адже вона має витiснити вiдсталiсть, ностальгiйнiсть, депресiю монотонних пейзажiв i вiдкрити перед кожною людиною технологiчне майбутнє. Перебуваючи у цiй точцi координат, футуризм ще не може передбачити руйнування природного середовища, вiдторгнення людиною цiлого Всесвiту — з його органiчними законами.

Символiстська лiрика початку ХХ столiття залюбки зверталася за образно-смислову до допомогою до фольклору, що мало етноохоронну функцiю для колонiзованої, обмеженої у свої проявах нацiї. В той час Семенкiв футуризм руйнував попереднiй лiтературний «взiрець», вiдкинувши засоби його поетики як вiджилi, залучаючи в тексти дотиково вiдчуту реальнiсть, цiннiсть якої полягала винятково у новизнi та сучасностi. I в цьому планi футуризм зробив неоцiненну послугу всiм подальшим лiтературним напрямам. Введення «буденних речей» у поетичний контекст змiнило саме їх бачення, адже речi довкiлля постали як очудненi, а ускладнена форма примусила змiнити характер читацького сприйняття. Українська мовна стихiя, з її народно-розмовною основою, кардинально оновлювалася, переконуючи, що «сiльська нацiя» спроможна витворити новий урбанiстичний побут.

Втiм, початок українського футуризму був складним i неоднозначним: угруповання проiснувало зовсiм недовго, адже всiх учасникiв мобiлізували на фронтi Першої

світової війни: М. Семенко потрапив на східний кордон, до Владивостока, художник В. Семенко загинув першого ж року війни, а П. Ковжун опинився на західному фронті і від 1918-го мешкав у Галичині. Розкидані по світах, перші сміливці згодом могли охолонути до божевільної ідеї перенести дивовижну рослину футуризму на вітчизняний ґрунт. Війна змусила одних шукати прихистку на чужині, інших — у самозануренні, у творчості. Саме такий шлях обрав М. Семенко, потрапивши до Владивостока. Здавалося, історія українського футуризму пірнає у небуття або принаймні відтермінується на невизначений час... Але творче зосередження стає рятівним для майбутнього руху: саме тут, у Владивостоці, уповні розвинувся поетичний голос молодого митця.

Михайль Семенко потрапив на Далекий Схід наприкінці 1914 р. як військовий телеграфіст. Українського поета висмикнули із звичного оточення, з культурного контексту, проти якого він змагався, і занурили у контекст природний, створений Богом, а не людиною. Велична природа Сходу вразила М. Семенка і підкорила його поетичну свідомість: це була екзотика засніжених гір, могутнього океану, закутого у тисячі бухт, екзотика покинутого на острові Робінзона Крузо. Перебуваючи у Владивостоці, він ознайомився з індуськими езотеричними текстами (і в його лірику потрапили такі слова, як «прана», «майя», «Рамачарака»), з давньокитайською лірикою — зокрема жанром хайку, в лаконічній формі якого природа осмислюється на ґрунті буддистської концентрації й споглядання. Імпресіоністична лірика Семенка цього періоду може задовольнити смак найбільш вишуканого і примхливого читача: поет відкриває найтонші нюанси емоцій, переживаючи єдність із Всесвітом і природою. Цей досвід нюансування, як не дивно, стане органічною складовою його міської лірики 1920-х років, що дасть підстави багатьом сучасникам звинувачувати митця у відході від футуристичного радикалізму.



Повернувшись до Києва у 1918 р., М. Семенко почав працювати на згуртування літературних сил, водночас послідовно дотримуючись тільки йому одному зрозумілої лінії урбанізації / футуризації мистецтва. У ліриці поета окреслюється маска П'єро, вселенського блазня у гороховому ковпаку, що відчуває себе невтомним мандрівником, людиною Всесвіту, з його невинним рухом і мінливою новизною. Згадана маска, що своїм корінням сягає італійської комедії дель арте, об'єднує три збірки Семенка, згодом влучно названі поетом «Аріями трьох П'єро» — які кохають, мертвопетлюють і задаються.

Образ закоханого трампа в ліриці Семенка неоднорідний, що зумовлено і смисловою подвійністю маски П'єро, і складністю стильової системи поета — як зверненням до символістських поетичних засобів, так і руйнуванням поезики символізму прийомом ляпасу суспільному смакові. Через це Семенків П'єро — маска, що має риси і знервовано-закоханого сентиментального персонажа, і задержуватого, експансивного та іронічного «нового чоловіка». Від ролі закоханого П'єро Семенко перейшов до футуристичної бруталності та арлекініади — зухвалого мертвопетлювання з еротичними бажаннями і мораллю. Тепер він називатиме себе не інакше як «Я» (що хоч і перегукується з відомим «Я геній Ігорь Северянин...», але звучить зловісно), а також — «поранений звір». Колишні ролі, запропоновані реалізмом і символізмом (поет-пророк, поет-жрець), вичерпали себе, і, шукаючи персонажа натовпу, Семенко залучив маску П'єро. Але чи то пам'ять маски була такою живою, чи то арлекініада була закладена у самому психотипі Семенка, маска набула неабиякого забарвлення: викликала майже демонічну зверхність і деспотизм, образ скривавленого «синтетичного» звіра, кохання-муки, твореного на грі та зраді.

Київське літературне життя наприкінці 1910-х ніби чекало на Семенкову активність. Під час переломних 1918—1920-х рр. — громадянської війни, лихоліття і голоду — в Україні назрівало осмислення сучасних

стильових зрушень у малярстві, театрі, літературі на шпальтах періодичних видань «Шлях», «Мистецтво», «Книгар», «Музагет», «Гроно», «Вир революції», які то народжувались, то знову пірнали у небуття, адже кошти на їх друк у заклопотаних політиків знаходилися не завжди... М. Семенко, очевидно, усвідомлював, що за нової ідеології, яка тільки поставала, футуризм може зазнати такого неприйняття, як і символізм (він асоціювався із модернізмом — уже нібито проминулою добою у мистецтві), але при цьому поет не поспішав змінювати концепцію своїх кверо-маніфестів.

Як і в 1914 році, у 1919-му в його публіцистиці домінували настанови апокаліптичного оптимізму, тотальної новизни, сучасності, а також відчуття першості у розумінні такої вагомої проблеми, як соціальна і технічна за-требуваність мистецтва. Все це полегшувало діалог футуризму з новою ідеологією і, крім того, дало змогу з часом уподібнити художній і виробничий процеси (що станеться всередині 1920-х років, коли партія візьме курс на індустріалізацію суспільства). Водночас Семенко шукав діалогу з різними митцями, і траплялося, що навіть обережні щодо футуризму письменники зацікавлювалися ідеєю «здорового футуризму», перетворення літературної карти в синхронному темпі перебудови суспільства. Так, у 1920 році, в Харкові, завдяки зусиллям М. Семенка виникла «Ударна група поетів-футуристів», до якої культуртрегерів вдалося залучити культову постать революційного періоду — В. Еллана-Блакитного, а також В. Алешка і Юліана Шпола. Паралельно у 1920-му році в Києві за активної участі М. Семенка було засновано групу з прозорою назвою «Комкосмос», до якої ввійшли вже згаданий Олекса Слісаренко та перспективні поети Гео (Георгій) Шкурупій і Микола Терещенко. Так персональна історія футуриста-ворохобника починає переростати межі особистого сюжету.

Водночас не можна ігнорувати творчий досвід Семенка у формулюванні завдань нових угруповань. Етап кверо

(умовно 1914—1920 рр., тобто до власне організаційного періоду і спільного, або, як прийнято говорити, колективного стилю) був часом глобальних зрушень у творчості М. Семенка й унаочнив основні вектори футуристичної поезики, як-от: нові проблемно-тематичні площини (урбаністика, екзотична і космічна теми), жанри еротичної і ситуаційної лірики, оригінальний образ ліричного героя, формалістичні пошуки (звуконаслідування, верлібр як засіб відображення ритму міста). Саме у *приватній лабораторії* визрівали стильові орієнтири футуризму майбутніх учасників Аспанфуту (АсПф), скандального Комункульту (АсКК) і навіть «Нової генерації». Сконструйований теоретичний каркас нового напрямку більшою чи меншою мірою був проілюстрований практично — творчою діяльністю самого Семенка. Очевидно, саме тому в 1921—1922 роках футуризм був не тільки сформованим напрямом в українській радянській літературі (поруч із символізмом), але єдиним, зі стильового й організаційного поглядів, повноцінним і живим літературним дискурсом.

У 1922 р. М. Семенкові вдалось об'єднати кількох талановитих молодих митців у межах панфутуристичного угруповання (панфутуризм — «все-футуризм», напрям, що був покликаний синтезувати досягнення всіх експериментальних течій у мистецтві). Попри відносну стабільність теоретичних положень, футуристичний рух від перших пореволюційних об'єднань переживав постійні пертурбації. Це можна пояснити і безгрошів'ям, і розриваністю зв'язку між Києвом і Харковом — за потреби формувати повноцінні філії в цілій країні, а також іміджем самого стильового напрямку, за яким закріпилася роль *infant terrible* сучасної літератури.

У 1922 році постав цікавий і плідний альянс між панфутуристами і театром «Березіль» Леся Курбаса. Це було хоч і тимчасове, але необхідне для обох сторін об'єднання «лівих сил» в Україні, адже правдивих експериментаторів тут бракувало, і між ними надто повільно формувалось

насичене, дискусійно-творче поле напруги. Тепер Семенко міг почуватися не самотнім не лише в оточенні власних учнів, а й у спілкуванні, як рівний з рівними, з передовими діячами театру і малярства. Звернемо увагу: 1922—1923 роки, період тимчасового гуртування «лівих» (показовим тому свідченням є низка чисел курбасівського часопису «Барикади театру», панфутуристичний журнал «Семафор у майбутнє», збірки М. Терещенка, Гео Шкурупія початку 1920-х рр.), був злетом панфутуризму як руху: до акцій долучилися напрочуд талановиті, але ще не впевнені у своїх силах Олекса Влизько, Юрій Яновський, Микола Бажан, Грицько Коляда.

Найбільшу перевагу перед іншими учасниками літературного процесу початку 1920-х рр. Михайль Семенко вбачав у власній спроможності до самоусвідомлення, на чому він, під кумедним псевдонімом Анатоль Цебро, акцентує в оглядовій статті «Футуризм в українській поезії (1914—1922)»: «Не всі відходять від себе, щоб оглянути себе у третій особі і усвідомити своє місце в загальному мистецькому процесі. Не всі свідомі того, чію волю виконують вони — особливо в сучасній обстановці теоретично-мистецьких питань і упередженості до назв і етикеток. А це перешкоджає стремлінню до організованої, спільної акції, до групової роботи. Кожний, «щоб не помилиться», висиджується собі в кутку — моя хата скраю». Важко тут сперечатися із Семенком — активним учасником побудови нового соціалістичного життя і мистецтва. Він, як ніхто інший, розумів потребу жертвувати для майбутнього своїми примхами, уподобаннями, індивідуалізмом. Але однодумців такого складу було важко знайти — і в Києві, і в Харкові, і в Москві, навіть у досить сприятливий період 1922—1924 рр., коли політична мотивація була одним із багатьох чинників, а не основою письменницького життя.

Починаючи від статті «Мистецтво як культ» і далі в серії публікацій М. Семенка («Футуризм в українській поезії (1914—1922)», «Постановка питання в теорії

мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)», «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті»), футуризм увиразнюється як ідеологічний рух зі складною системою комунікації, ін-групових уподобань, культурних орієнтирів і, природно, досить простою ідеологічною матрицею. «Бацила футуризму» (вислів Семенка) набувала загальнокультурної значущості, оскільки мала на меті зруйнувати старий світ «культів» (філософію, релігію, культуру), підпорядкувавши їх новій ідеології (марксизму-ленінізму). М. Семенко неодноразово наголошує на інтернаціональності футуристичного руху (очевидно, у цьому слід шукати витoki етимології частки «пан» у назві нового напрямку — як синонімічної лексемі «світовий» у словосполученні «світова революція»): «...“Сьогоднішній день” досягнуто — футуристична революція має ті самі закони для відсталих в мистецькому розумінні країн; що і соціальна революція для країн одсталих економічно: вони підлягають формулі рівноваги». Місце панфутуризму як «ленінізму в мистецтві», поруч з іншими напрямками лівого характеру, М. Семенком та іншими учасниками Асоціації розглядається однозначно: панфутуризм претендує на першість, сучасність, прогресивність, доцільність, науковість, утилітаризм, тобто на самоочевидну відповідність марксизмові, що дає змогу говорити про свідоме всотування панфутуризмом міфологічних компонентів панівної ідеології, зокрема міфологеми першості й прогресу.

Практичне втілення своєї теоретичної концепції М. Семенко продемонстрував у збірці «Кобзар» 1924 року, в якій вміщені поезомалюнки «Моя мозаїка» (1922) і «Каблепоема за океан» (1921). Деструкція старих віршових форм, експериментування з лексикою, фонікою, збагачення літератури «забороненими» або недорозвиненими темами і, відповідно, розширення тематичних обріїв лірики, реструктуризація ліричного «я», — всі ці, достоту революційні, явища в українській ліриці відбувалися,

на думку М. Семенка, ще в межах старих законів мистецтва, оскільки кверофутуристичні вправи не ламали основи знакової системи української лірики, тоді як поет потребував висловити «думку, котра оперує масивами, синтезованими поняттями... котра виробить свою граматику й власні закони зв'язання речень — бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори... вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою». Поставала проблема вироблення нової граматики, метамови революційного мистецтва, і цю проблему М. Семенко розв'язує шляхом звернення до теорії симультанності.

Від 1924 року можна говорити про те, що футуризм починає переходити у конструктивістську фазу, — аналогічна ситуація з аналітичними (раціональними) напрямками авангарду (якими є також кубізм, супрематизм у живописі) складається і в інших країнах. Можна тільки подивуватися, що внутрішня логіка розвитку М. Семенка як митця відповідала його теоретичній складовій і тенденціям загальноєвропейського авангарду. Адже від самого початку існування футуризм в Україні розглядався як небезпечний і непроханий гість, який мусить якнайскоріше піти...

Розуміючи необхідність активно впливати на суспільне життя (футуризм, як відомо, передбачає численні акції, оформлені як синтетичний проект «мистецтва-у-житті»), у 1924 році панфутуристи знайшли місце під штаб-квартиру у слобідській столиці, Харкові. Більшість редакцій часописів перебували тоді у кварталі, що мав назву «Літературний ярмарок», у кількох будинках по вулиці Сумській (зараз ця ділянка зайнята, з одного боку, Харківським театром опери і балету, а з другого — Шевченківським парком). Доречно припустити, що десь тут, у межах «ярмаркового» кварталу, в якому існувала ціла низка держвидавництв і відбувалася купівля-продаж нових творів, перекладів і навіть авторів, і містилася штаб-квартира Асоціації діячів комуністичної культу-

ри (АСКЖ, яка згодом іменувала себе ВУАРКЖ<sup>1</sup>). Саме до цього кварталу прилягала улюблена Семенком кав'ярня «Пок», на тлі якої намалював письменника Анатоль Петрицький. Переважна більшість літераторів, що приїхали завойовувати столицю, оселялася у приватних помешканнях, бо спеціальні «будинки письменників» і комбінати були тільки в проекті.

У харківському житті на культуртрегера футуризму чигало багато несподіванок: у 1925 році один за одним від Семенка відійшли учні й прибічники, практично всі вони, разом із Шкурушієм, приєдналися до популярного «Гарту», орієнтованого на роботу з пролетарськими масами (який, відповідно, мав набагато більше можливостей подбати про своїх учасників, прилаштувавши їх твори у передових часописах, шукаючи кошти для виїзних акцій і закордонних відряджень). Основні конкуруючі з панфутуристами угруповання — спілка селянських письменників «Плуг», спілка пролетарських письменників «Гарт», не кажучи про офіційні кола, що повсякчас підважували на соціальних терезах питання, хто має право називатися «радянським письменником», хоч і не були безпосередньо пов'язані з мистецтвом слова, — всі вони полегшено зітхнули, коли панфутуризм став історією. Як і в 1914 році, ніхто не міг передбачити, що відхрецування від Семенка колишніх однодумців піде на користь цілому рухові: коли у 1927 р. він гукне на створення чергового панфутуристичного об'єднання, «Нової генерації», його почують найпослідовніші і найпринциповіші, щоби започаткувати справді цілісний осередок.

Поки панфутуристи шукали прихильності у лідера «Гарту» Миколи Хвильового, М. Семенко віддавав свої сили кіномистецтву, виїхавши до Одеси. Цікаво, що саме під його орудою тут, на Одеській кіностудії, вийшов фільм, присвячений Т. Шевченкові, — колишня деструкція іконного «батька Тараса» не зменшила значення

---

<sup>1</sup> Всеукраїнська асоціація робітників комуністичної культури.

Шевченка для мільйонів українців, на що Семенко мусив зважати. Пертурбації у межах панфутуристичного руху йшли пліч-о-пліч зі змінами в особистому житті письменника. Семенко віддалився від родини, зійшовшись із талановитою акторкою театру «Березіль» Наталією Ужвій.

У 1927 році, незадовго до створення «Нової генерації», Михайль Семенко разом із Гео Шкурупієм і Миколою Бажаном видав збірник, наріжний документ панфутуризму, — «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох». Попри те, що Бажан і Шкурупій належали у ті часи до ВАПЛІТЕ, їм було що обговорити із колишнім метром стосовно перспектив розвитку літератури. «Зустріч...» має глибокий символічний смисл: теперішнє асоціюється з колією, жевріючий семафор — із майбутнім, а в героях, котрі роз'їхались праворуч (Бажан і Шкурупій відкинулись до «правої», традиціоналістичної ВАПЛІТЕ) і ліворуч (Семенко шукав себе у кіномистецтві), легко вгадуються персонажі казок, які стоять перед каменем-велетнем і обирають більш чи менш безпечний шлях. Зображені й подорожні, що йдуть назад, хоч дивляться уперед, — всі можливі «попутники» (символісти, «неокласики»), які прагнули реформувати українську літературу за зразками минулого століття.

Дослідники вважають, що в «Зустрічі...» у символічній формі закодовано перспективи українського мистецтва: футуризму, який входить у конструктивістичну фазу, але не воліє відмовитися від духу пошуку і радикалізму, і конструктивізму неокласичного зразка — стабільного стилю, що використовує вже розроблені канони. Як відомо, перший буде викреслено з історії літератури протягом тривалого часу, а ось другий закладе підвалини сталінському стилю ампір — імперському стилю. Скільки б не переконував Семенко Бажана: «...Задушлива їхня [сонетів] форма. Вона, як у зашморг, втягає молодь, і тоді виходять з неї дідусі з молоком на вустах і з старечим серцем», — Бажан таки зробив по-своєму, пристосувавши



рафіновані форми до сучасної тематики, чим порушив одну з принципових засад футуризму — абсолютну новизну, що цілком відповідає біблійному «молоде вино у старих міхах». М. Бажан вірив, що «Україна... всьому людству дасть пити з того джерела [національного мистецтва], профільтрувавши й очистивши воду». Але сталінське фільтрування, як відомо, полягатиме у зачистці всіх радикалів, і насамперед футуристів.

У жовтні 1927 року у Харкові почав виходити часопис «Нова генерація», що знаменував угрунтування конструктивістських принципів в українському авангарді. Склад однойменної організації поповнили молоді письменники Гро Вакар, Олекса Влизько, Мечислав Гаско, Олександр Корж, Микола Булатович, Іван Маловічко, Юрій Палійчук, Микола Скуба, Андрій Чужий, Леонід Чернов, Любомир Дмитерко, водночас до футуризму повернувся Гео Шкурупій, що не могло не потішити метра Михайля Семенка. Від ретельних формалістичних експериментів початку 1920-х років футуристи перейшли до функціонально впливових, сумарно-групових креацій (текстів, виїзних акцій, репортажів, роботи над часописом, теоретично-організаційної діяльності). Так відбувається вагоме естетико-ідеологічне переакцентування, що, безперечно, впливає на панфутуристичну практику цього періоду. Романи «Ведмідь полює за Сонцем» А. Чужого, «Двері в день» Гео Шкурупія, «Інтелігент» Л. Скрипника, новелістика О. Влизька і О. Слісаренка постають у цьому контексті пошуком нових принципів діалогу з читачем, з «літературним фактом» і «річчю».

Втім, продуктивність самого Семенка як митця у цей час була невисокою, очевидно, він сконцентрував свої творчі зусилля на культуртрегерській діяльності, дискусійних обговореннях у межах часопису, а також на впорядкуванні повної збірки творів у трьох томах (1929—1931 pp.). У 1929 році Семенко загалом об'єктивно оцінював значення панфутуристичної практики: «За 15 років нашого існування ми теж помітили, що вся культура йде вслід за нами — коли

розуміти під культурою різні літературні й мистецькі групи й організації, що були чи є зараз в українській культурі. Ми не бачили жодного випадку, щоб хтось знайшов якісь інші шляхи чи здобутки, якими й ми могли б користуватись. Навпаки, нас *повторюють*, нас *наслідують*, нас ревізують з точки погляду спрощення наших позицій, нас навіть *мавпують*. Але що це доводить? Щоб ми оточили себе китайською стіною? Нічого подібного! Широко відчинити двері — хай беруть і хай вчаться...»

Сьогодні чимало дослідників наполягає на думці, що соціалістичний реалізм, провідний метод радянської літератури, став можливим саме завдяки інтелігенції, яка надбала досвід авангарду. Але з точки зору ідеології футуризм став реальним конкурентом нового напрямку — а, отже, був змушений піти у небуття. Наприкінці 1920-х рр. подолати літературну організацію було нескладно: просто перекрити можливість друку. У 1930 р. «Нову генерацію» змусили самоліквідуватися, у 1932 р., коли утворилася Спілка письменників, частина її учасників примкнула до цього літературного колгоспу. Тільки-от сам культуртрегер відмовився від такої можливості бути будівничим ідеології соцреалізму (що згодом коштувало йому життя). У 1930 році вийшов збірник памфлетів та віршів М. Семенка «Європа і ми», у 1930—1931 рр. поет створив збірку публіцистичних віршів невисокої художньої якості «З радянського щоденника», де відчувається внутрішній дискомфорт у змалюванні нових буднів, у 1936 р. світ побачила чудова поема «Німеччина», яка підтверджувала, що талант Семенка не занепав, але потребує нового живлення... 23 квітня 1937 р. у Києві відбувся творчий вечір М. Семенка, а через 3 дні його заарештували — за участь у троцькистському блоці. Присуд був виконаний доволі швидко: поета розстріляли 24 жовтня 1937 року.

Якщо уважно роздивимося етапи футуризму в Україні, побачимо, що вони збігаються з наріжними етапами біографії М. Семенка:

— 1914 р. (заснування літературного футуризму) відповідає часу повноліття Семенка (21 рік);

— створення у 1922 р. Аспанфуту — Семенковому «віку Сатурну», себто 29-літтю митця, і пов'язаних з ним поворотних моментів у його житті<sup>1</sup>;

— 1927—1930 рр. (діяльність «Нової генерації») — 35—38-ліття митця, час перших підсумків і переоцінки цінностей.

Можливо, Михайль Семенко усвідомлював таку тісну єдність між власною біографією і біографією футуризму. Адже від самого початку мав абсолютну переконаність у тому, що цей напрям — художньої поведінки, думання, світовідчуження — буде органічною і самостійною віхою в українській культурі.

---

<sup>1</sup> У творчості це відбилося у повторюваних роздумах про «вік Сатурну», «дітей Сатурну» — очевидно, не без переломлення соціалістичних ідей, адже знак Сатурна — ♄ — нагадує серп і молот на гербі радянської країни. Звідси і всі можливі міркування-передбачення Семенка щодо Хроноса-Сатурна, який пожирає своїх дітей...

## МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО. БІОГРАФІЯ

Михайло Васильович Семенко народився 31(19) грудня 1892 р. на Полтавщині, в містечку Хорол, у родині письменниці та волосного. Вчився у реальному училищі в Хоролі, а закінчив навчання — оскільки в Хоролі не було старших класів — уже в Кременчуці. Вищу освіту здобував у Психоневрологічному інституті, що був дітищем Володимира Михайловича Бехтерева. У цьому закладі вивчення психології та неврології поєднувалось із широким ознайомленням студентів з питаннями філософії, природничих і гуманітарних наук. М. Семенко встиг закінчити тільки три курси, подальше навчання перервала Перша світова війна. З Петербургом був також пов'язаний початок літературної праці, захоплення футуристичними ідеями і паралельні з Психоневрологічним інститутом заняття — клас скрипки у консерваторії. Перша поетична збірка М. Семенка «Prélude» побачила світ 1913 р. за підтримки київського угруповання символістів «Українська хата», але вже дві наступні, 1914 р., претендували на відкриття нового стильового напрямку в літературі — кверофутуризму («Дерзання», «Кверофутуризм»). У тому ж таки 1914 р. було створене перше українське футуристичне угруповання «Кверо» (М. Семенко, В. Семенко, П. Ковжун).

У 1914 р. М. Семенка мобілізували на Далекий Схід, тут, у Владивостоці, поет пробув близько трьох років. Наприкінці вересня 1917-го він виїздить із Владивостока спочатку в Сучан, потім у Харбін, а в грудні поет уже в рідних Кибинцях. У квітні 1918 р. Семенко, як свідчать підписи під віршами, вже мешкає в Києві. Тут йому, разом з молодого дружиною Лідією Горенко, довелося пережити громадянську війну, гетьманщину,

Директорію, білогвардійський терор. За Денікіна його арештували й кинули до Лук'янівської в'язниці, і тільки випадково Семенко уникнув долі розстріляних М. Чумака і Г. Михайличенка, разом з якими очолював літературно-художній журнал «Мистецтво».

Протягом 1918—1920 рр., ще в умовах громадянської війни, поет спробував створити футуристичну організацію — «Фламінго» та альманах «Повстання» у Києві, а після переїзду до Харкова декларує панфутуризм як провідний напрям радянського авангарду (видання «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтв», «Жовтневий збірник панфутуристів», «Гольфштром», «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох»). Цей період (1922—1927) вважають найбільш плідним у розвитку футуристичних ідей на українському ґрунті: типологічні риси футуризму набувають у цей час проленінської уніфікаційної орієнтації, водночас Михайль Семенко намагається створити «універсальну мову мистецтва» (поеземалярство), що дивовижним чином оголює барокові корені авангарду. Також зазначений період — час дискусій у межах панфутуристичних осередків і гострої полеміки з опонентами, що, врешті, призвело до розпаду організації і розсіяння учасників у різних угрупованнях; сам же М. Семенко всередині 1920-х обіймав посаду режисера Одеської кіностудії. У 1927 р. за фінансової підтримки М. Скрипника М. Семенко почав видавати журнал «Нова генерація» (1927—1930 рр.), уґрунтовуючи принципи панфутуризму до тієї межі, де авангард постає течією сопреалістичного методу. Осередок об'єднував як представників старшої генерації (Г. Шкурупій, О. Влизько), так і молодших (І. Маловічко, О. Корж), деякі з них були ще підлітками (напр., В. Гаряїв, який стверджує, що в межах загаданого угруповання існувало також молодіжне об'єднання «Молода генерація»). У 1930 р. «Нова генерація» була змушена саморозпуститися, і більшість її учасників згодом поповнили лави Співки письменників, за винятком культуртрегера — М. Семенка.

Творчість митця є розмаїтою та інтенсивною: протягом 1918—1931 рр. М. Семенко створив близько двадцяти книг: домінували експериментальна лірика, ліро-епіка (поєми), крім того, були спроби написання ліричної драми («Ліліт», «Маруся Богуславка») і роману. Але чи не найбільша заслуга М. Семенка — концептуалізація футуризму на українському терені і невтомна культуртрегерська діяльність. Адже, оглядаючи період 1920-х рр., можна упевнено стверджувати, що практично кожен другий письменник зазнав, тою чи іншою мірою, впливу футуризму.

23 квітня 1937 р. в Києві відбувся творчий вечір М. Семенка, а три дні потому його заарештували: митця звинуватили в «активній контрреволюційній націоналістичній діяльності» і надломлений письменник зізнався в усіх пред'явлених звинуваченнях. 23 жовтня 1937 р. йому винесли вирок — розстріл. Того самого дня вирок було виконано.

**ВИБРАНІ ТВОРИ**

# ЛІРИКА

---

## З книги «ДЕРЗАННЯ»

### ОСІНЬ

Осінь похмура йде  
хмари дощі тумани  
осінь у серце веде  
смуток нежданий.

Холод суне німий  
в душу сповзає мла —  
осінь! серпанок густий  
ти принесла.

Ради не дам собі  
в серці моїм мовчання  
спогад ридає в журбі —  
давнє кохання.

24 — VIII. 913. Київ.

### СОНЦЕКРОВ

Без сонця жити я не хочу  
стерпіть не можу я холодних ліхтарів  
я сонцекров люблю і в крові сонце  
і знову сонце в кровофарбах малярів  
а як затулить хмара мое сонце  
ще не холоне моя кров тоді  
вона горить палає й рве охоче  
щоб не коритися ні палу ні воді  
вона бере мене і линею разом вгору



і сонце зустрічаєм знов  
і кричимо:  
сонце  
драстуй —  
пле тобі привітання бунтливий Семенко!

4 — I. 911. Київ.

### БІЛЯ ВОЛОДИМИРА

Я сидів собі на горі біля Володимира  
і дивився як ішов дим із пароплавого димаря  
думав про долю свою та ще де-про-що-багато-інше.  
Ось вона пройшла повз. — Та кинь же  
свої думки!  
Я швидко встав. Чи це мені не вчулось?  
Запитав себе.  
Ні, таки справді — мене покликали.  
Кинув я горку і Володимира  
і пішов з нею не затуляючи рота.  
Я дізнавсь, що вас звать Ніна.  
Заворушилось у мені приємне здивування —  
це наймення щось мені нагадало.  
Ніна! Ніна!  
Ви сказали тут:  
— Ходімте в мініатюр!  
Я згодився — ви така гарненька.  
Так ми йшли і легко йшла гутірка  
човники в очах гойдалися  
і вся дама — ніби від Тета зірка.  
Тут зайшла у нас розмова про очі й ночі  
це вже ми бачите забалакали про Вороного  
і наскільки я міг помітити по її очам

цей пан був до смаку їй. З того  
і пішла ще про інші речі балачка, але їй-Богу  
можна б уже й кинути, бо ви така гарненька  
я просто не можу іти по Хрещатику.  
Але я забалакався й читач уже  
чекає на кінець події.  
Хай буде так.  
На цьому кінчаю.

6 — I. 914. Київ.

### В СТЕПУ

ВН С ТІ К  
ПІ К К  
НУП  
ЛЬО ЛІ ЛЬО П  
НІ С ВН К  
ПІ  
ЛЬО ВН ЛЬ ТІ  
ПІ С К К  
НУ ЛІ ЛЬО ЛЬО  
ТК

5—II. 914. Київ.

### БАЖАННЯ

Я хочу кожний день  
все слів нових

Я хочу кожний день  
все слів нових

Я хочу кожний день  
все слів нових

17— II. 914. Київ.

### ГОЛОС МАЯ

І я, і ви — почули голос мая.  
Щось затремтіло — там, біля серця.  
Мчимо в хвилях мототрамваю.  
Почнемо інтермеццо.

Ми в Дарниці. Так гарно. Мило.  
Пахучососни. Гуляємо. Десь плеще.  
Груди затопило...  
... Ви: — «Що ся ще?»

Ми поверталися. Ні слова. Кепсько.  
Безмовно йшли. Прощались біля ліфта.  
І зникли Ви. І зник кудись Семенко.  
... Дома я взявсь за Свіфта.

19 — III. 914. Київ.

### АСФАЛЬТ

Спека не можна дихать  
давить горло асфальт  
все те ж стареньке лихо  
охрип мій альт  
і я загубив упевненість  
я загубив ґрунт  
омагазинив свою зверненість  
і попрохав фиників фунт.

19—III. 914. Київ.

## БАЖАННЯ

Чому не можна перевернути світ?  
Щоб поставити все догори ногами?  
Це було б краще. По-своєму перетворити,  
а то тільки ходиш, розводячи руками.  
Але хто мені заперечить перевернути світ?  
Місяця стягнуть і дати березової каші,  
зорі віддати дітям — хай граються,  
барви, що кричать весняно — служниці Маші.  
Хай би одягла на себе всі оті розкоші!  
Тоді б, певно, Петька покохав її, скільки б було сили.  
А то ходиш цим балаганом, що звать — природа,  
й молиш: о, хоч би вже тебе чорти вхопили!

*1—IV. 914. Київ.*

\*\*\*

СТЕ КЛЮ ВЛЮ ПЛЮ  
СКУЮ  
УЮ  
Ю

*5—IV. 914. Київ.*

\*\*\*

СТАЛО ЛЬО ТАЛО  
АЛО РЮЗО  
ЮЗО  
БІРЮЗО  
ОСТАЛО КВАЛЬО МАЛО  
ЛЬО  
О

*21—V. 914. Київ.*

## АВІАТОР

Люблю мідяні звуки оркестри  
зачуваю здалека  
сурми ревуть  
клярнети розмовляють  
юрма шумує  
задерши капелюха  
за пілотом стежить  
на панн дивлюсь  
уст  
усміхи струять весело  
усміхи очей хвилюють  
гомін  
сміхострумки  
душа в сонечних струнах  
опій і кров  
клекоче пестить м'яко  
юрма  
юрма  
гомінка  
безжурна  
щасливим бути як юрма  
немає ні до чого діла  
мертвопетлює авіатор в хмарах.

5—V. 914. Київ.

## ДУЖЕ ЩИРА ПОЕЗІЙКА

Взагалі чого я сюди прибув у Київ?  
Місто досить нудне  
весною смердять акації  
улицями ходить гидко  
і не знаєш чи це ти в парк попав  
чи десь в селі між чумаків.

Мені не місце тут  
я почуваю що зупинивсь  
далі ні на йоту не посуваюсь  
через два роки вниз піду.  
Обстановка мене огрублює  
товариство викликає гримаси.  
Тікати звідси!  
Тікати з Києва!  
До живих людей бігти  
тонких інтелігентних  
що живуть сьогодні  
дихають сьогодніем  
сьогоднішні  
нерви рвуть.  
Немає нічого більш прекрасного  
як сьогоднішній день —  
я не дожену його тут —  
кожного дня застаюсь ззаду  
тут, між своїми.  
Геть родичів — у серці моєму  
місця немає рідному всьому —  
рідним жити буду після 40 літ.  
Геть усе що спиняє мене  
що шкодить моєму бігові  
... що душу мою еластичну старить!  
Лагідність тягне мене під рельси  
благополучіє мене вбиває.  
Не хочу слави тут,  
між своїми, де за мішок  
сміття та козацького вуса славу дадуть.  
Що мені за діло до Києва та родичів  
коли про Семенка мусять марсіяни знать?

23—V. 914. Київ.

## МІСТО

Осте сте  
бі бо  
бу  
візники — люди  
трамваї — люди  
автомобілібілі  
бігорух рухобіги  
рухливобіги  
berceus кару  
селі  
елі  
лілі  
пути велетні  
диму сталь  
палять  
пах  
пахка  
пахитоска  
дим синій  
чорний ди  
м  
пускають  
БЕНЗІН  
чаду жить  
чаду благать  
кохать кахикать  
життедать  
життерух  
життебе  
нзін  
авто  
трам.

23—V. 914. Київ.

**ВЕСЕЛИЙ ДЕНЬ**

Тротуари пусті нудні й давнознайомі вітрини  
перехожих і проститутток стрічаєш все тих  
і так я занудився за співом Ізеліни  
і так давно я не бачив берез блідих.  
Може в неділю сяду в веселий потяг  
залишу димність зойки і звуки сірен  
і буде так приємно жувати апельсинову шкурку в роті  
і буде такий веселий день.

30—VI. 914. Київ.

**АВТОПОРТРЕТ**

ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ  
ИХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ КОМИХ  
ИХАЙ МЕСЕН МИХСЕ ОХАЙ  
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ  
СЕМЕНКО ЕНКО НКО МИХАЙЛЬ  
СЕМЕНКО МИХ МИХАЙЛЬСЕ МЕНКО  
О СЕМЕНКО МИХАЙЛЬ!  
О, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!

11—VII. 914. Київ.

**ЕТЮД**

Улиця мокра морок ліхтар  
відблиски світла випадок кут  
ковнір піднявши рухається цар  
ходить ходою бризкає жмут

зрідка візник торохтить нудливо  
зник знову тихо краплить



мариться ліжко знемога злива  
серце мовчить

автомобіль нім заснулий сідок  
парасолька повія вітер проникає  
зроблю ще крок  
скрикує.

15—IX. 914. Київ.

### МІСТО

Трамваїв дзенькіт пухкання сурм  
то приска міста гамірний сміх  
нема в нім «вчора» нема задуми  
немає стуми так рік у рік  
гуде в мельодах і сяє в блисках  
і безугавно у рухах тче  
залізо цока слястить криця  
в гіпнозних присках життя тече  
пухкання сурми трамваїв дзенькіт  
огні між диму де димарі  
в електрах очі у очах бренькіт  
порнографеньки беззвучний грім  
де ділось сонце? Вже одсвітило  
де ділась пісня? Вже одгула  
гамірить місто і дзвонить мило  
і окропило «Цвіточки Зла»...

2—X. 914. Київ.

### АТЛАНТІДА

Вабить мене в краї неznані далекі  
в царство ледяних шпилів і червоної міді

через плечі віків озирнулась до мене Ревека  
душу пестять образи Атлантиди  
ваблять мене підземні печери гроти  
оази пустель безлюдних  
екваторіяльний промінь злотний  
мій дух остудить.

914. Київ.

### З циклу «ОСІННЯ РАНА»

#### ПАСТЕЛЬ

Блакитні бухти береги  
і смілість падаючих скель —  
як простяглася навкруги  
ця моря синього пастель.

Хтось плями легко розкладав  
рукою дивного стиліста  
і колір синій розсипав  
пензель лубка — пуантиліста.

14—IV. 915. Владівосток.

#### ОБЕЗЖЕНЩЕНА ПУСТЕЛЯ

Дивлюсь на гори із вікна  
на простір дикий ції пустки  
і пригадалася вона  
забилось серце хутко хутко.

Згадалися тіні теплий присмерк  
і світло милої кімнати  
і серця бої серця тиски  
умовностей невірні ґрати.

Не знаю може ждеш і досі  
і мнеш зів'ялі вже троянди  
троянди уплітаєш в коси  
троянди палиш в серця гарті.

І я в обіймах цієї пустки  
дивлюсь на море з струмкоскелі  
а серце б'ється хутко хутко  
в цій обезженщеній пустелі.

*16—IV. 915. Владівосток.*

### **ДАЛЕКИЙ ГУДОК**

Як плакала чайка під сонця промінням  
як гралось проміння на смілім крилі  
і тоне проміння у просторі синім  
заплутуєсь вітер у жовтім брилі.

Приємно дивитись на піни каскади  
на пильність в далекім тумані бризок  
і знов відчувати скелястість огради —  
далекий гудок.

*27—IV. 915. Владівосток.*

### **ЛЕЛЕКИ**

Мені дуже подобається  
у білій залі слухати Шопена.

G-moll баладний настрій в мене  
і серце з серцем сміється грається.

А в антракті боязкі розмови.  
Теми вишукані і близькі-далекі.  
Але серце серце схопить на півслові  
і між люстр лунає дві душі-лелеки.

*11—V. 915. Владівосток.*

### ОСІНЬ МІЖ ГІР

Пустіє між гір  
і щовечірньо осінь ходить над бухтою  
зорі холонуть.  
Звідки звідки ти вітре холодний?  
Звідки твій шепіт шепіт і свист?  
Я чую твої ручаї  
я бачу твої барви  
в душі моїй невідомости пісня  
пісня суму вітра між гір  
над бухтою синьою з хвилию  
ночами холодіють зорі  
пустіє між гір.

*11—VIII. 915. Владівосток.*

### ЗАСНУЛІСТЬ

Я дивлюся на зелені спини  
на півтіні півсвітла міжгір  
на похмурість і димність далекого міста  
над бухтою  
застиглі військові пароплави  
міноноски в тонучих лініях

іноді ховаються в пасмах  
заснулість бухти в туманах  
з-за гір  
з-за спин широких  
могутньою силою повзуть  
з прекрасного моря дикими берегами.

*11—VIII. 915. Владівосток.*

### **РЕЙД**

Бухта в тумані, не видно хмар і сопок.  
Вриваєсь тільки гамір, стогне рейд.  
Світ таке безмір'я, а я — я ніби зломок,  
кавалок крейди.

*25—VI. 916. Владівосток.*

## 3 КНИГИ «П'ЄРО КОХАЄ»

### СЕРЦЕ В БЛУКАННІ

Сю осінь я заблужусь у муках  
серед жовклого листя заблужусь у коханні  
я заблужусь в коханні  
заблужусь в коханні  
в осінніх муках.

Ви почуваєте? Моє серце в блуканні  
по тихих алеях з опалим листям безрухим  
жовклим безрухим  
з листям безрухим  
в самотнім єднанні.

Може знайду знайду в осінніх звуках  
в осінніх свистах в тоскнім знайду сподіванні  
в тоскнім сподіванні  
тоскнім сподіванні  
в осінніх звуках.

Сю осінь я заблужусь у муках.

*17—VIII. 916. Владівосток.*

### СЬОГОДНІ

Я сьогодні курю і курю папіроси  
я сьогодні смутний  
я сьогодні смутний я сьогодні смертельно смутний  
бо люблю її коси.

Вечір притих зачарований місяцем сонним  
де самотить наш парк —  
я сьогодні не там ах я хочу у парк  
хочу бути розмовним.

Але буду мовчать поки прийде четвер —  
кілька стоскнених день  
бо не можу ж я перший — який зараз день  
місяць вечір завмер.

За одною — одна — я курю папіроси  
я сьогодні смутний  
я сьогодні смертельно смертельно смутний  
я люблю її коси.

*29—VIII. 916. Владівосток.*

### НАШІ ВІДНОСИНИ

Мені подобається коли мені сумно  
мені подобається коли вона холодна  
може тому що я люблю безумно  
може тому що вона зі мною згодна

наші відносини такі неясні  
здається ніби щось раптово скінчиться  
може тому наші побачення такі прекрасні  
може тому серце моє мусить розбитися.

*16—IX. 916. Владівосток.*

### КОНДУКТОР

Багнеться бути  
кондуктором на товаровому потязі

в похмуру ніч  
темну ніч  
осінню дощову  
сидіти на тормозі  
у кожусі  
зігнувшись і скупчившись  
дивитись у прірву рухливу.  
Про дні що минули  
що в серці zostалися  
ясними плямами  
про образи згадні  
заснули у грудях навіки  
навіки  
мріять  
мріять  
вдивляючись в сутінь.

3—X. 916. Владівосток.

### П'ЄРО ЗАГРОЖУЄ

Вона не хоче зі мною розмовляти.  
Вона не відповідає на моє привітання.  
То добре. Я більше не буду в оркестрі грати.  
В Америку не поїдем і я підпалю своє кохання.

Я підпалю свою душу і розруйную свої сади.  
Ха. Вона не хоче зі мною розмовляти.  
Я в серці затопчу від неї усі сліди.  
А на щоках розмалюю фантазо-краєвиди.

15—X. 916. Владівосток.



**ВОНА**

Вона мене об'олесила, вона мене занадсонила —  
мені ж здавалось, що підійме мене до вершин!  
Ах, невже вона навіки серце моє розореолила!  
Ах, невже, невже тут мені кінець і загин!

*21—X. 916. Владівосток.*

**ПАВЗИ**

Після кількох днів щастя якому не міг  
дати назви —  
знов почуваю радість муки, радість злощастя.  
Трамвай дотяг мене, ніби нічого, ніби усе  
по-старому, ніби нічого не сталось,  
в собі хороню я слова ще не ска-  
зані мною і в погляді серця мого  
я ховаю всі павзи,  
а тепер сиджу дома й не можу в думках  
розібратися.

Після кількох днів щастя... Не курив —  
сьогодні п'ятий день — і зараз я  
закурюю першу папіросу.  
Упрохала вона не курить поки пройде у  
мене бронхіт.  
Гей, розчиняйте всі вікна, хай увірвесь у  
груди вогкість туману, хай покри-  
ють, осріблять серце моє передра-  
нішні роси —  
смерті холодній я шлю найпривітніше  
слово — хай буде їй мій останній,  
останній привіт.

Після кількох днів щастя ниюча павза..  
Знову дні туги, розпачу хвилі болючі —  
найбільш їх люблю я.  
Буде так тоскно. Буду по місту блукать.  
А на серці — прикра клявза...  
...В осінніх муках блукать... Люблю, люблю.  
її люблю... Блукання люблю...  
Тугу, муку люблю я.

8—ХІ. 916. Владівосток.

### РУСОКОСОЮ ОТОЧИЛА

В моїй душі — Уйтмен і Стріндберг.  
Русокосою оточила.  
Я знав, що вона любить буйність і вітер —  
жить мені, взнав, далі не сила, не сила.

Очі мої  
знов опромінює сутінь фоном безбарвним.  
Завтра. Не буду я завтра бачить її.  
Може, так хочу. Може, так треба. Бо в  
грудні я бавлюся травнем.

На душу свою я насунув фіранки.  
Тиху лямпадку свічу у кутку.  
Вечора хочу! А в серці все ранки —  
ранки, і ранки в моїм затишку.

Куди я подінусь від улиці звуків?  
Куди заховаюсь од сурм і сірен?  
В кімнаті — газели, романси, мазурки, —  
і я, і вона — не оден, не оден!

В душі моїй холод. Зневага. Стріндберг.  
Усе найсвятіше злилось у канкан.

І зорі, і люди — весь світ в мені вимер  
і я погасаю від танучих ран.

8—XI. 916. Владівосток.

### ВАГОНОВОД

Я з вами розстанусь і буду десь в Чикаго  
чи Мельбурні  
і там капризна доля може звести нас.  
Я буду вагоноводом на трамваї, улиці  
будуть димні і хмурні —  
і раптом я zobачу між пасажирів Вас.  
Ви скинете очима і я спостережу, як  
здрігнуться кутики Ваших губ.  
Ви пригадаєте Владівосток і зробите рух  
щось вимовить, ніби в вагоні для нас  
немає нікого.  
Я змагаюсь, щоб не заплющити очі... Але  
у нас не виникне розмови про колись  
омріяний шлюб,  
бо вагоноводові розмовляти забороняється  
строго.

[11]—XI. 916. Владівосток.

### ЛАСТІВКА

Я давно-давно не бачив ластівки  
давно не бачив цієї простої еластичної пташки  
ви подумайте — пройшли роки роки  
як не бачив я ластівки.

13—XI. 916. Владівосток.

**ПАРИКМАХЕР**

Сьогодні вдень мені було так нудно,  
ніби докупи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка.  
Почувалося дощово й по осінньому облудно,  
в душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав.

Іноді думав про неї й робив ескізи листа —  
що не гадався їй надісланим бути.  
Згадав кілька французьких фраз забутих,  
разів зо два поглянув на образ Христа.

Наспівував банальні вальси безголосно,  
дивлячись на стелю в брудне павутиння.  
Ні, мені було тільки тоскно — тільки тоскно...  
В серці моему розкладалась диня.

*13—ХІ. 916. Владівосток.*

**ЗОРІ РЕКЛЯМ**

Кохання не любить щирости —  
кохання любить гру.  
В нім — безліч мук і крихта милости,  
а зрештою від нього я умру.

Хто казав, що для кохання йдуть на ешафоти?  
Хто казав, що кохання — то є єднання душ?  
Ах, не нагадуйте і не підходьте до мене доти,  
доки я не зміцнію і не скажу: не руші!

А може, тому, що вже витислись соки...  
Може, тому, що сонце змінiali на зорі реклям?..  
Роки ж ідуть — ідуть же наперед роки?  
І взагалі — нам не знищити ж плям?

Так гниє і валиться, зоставляючи прирости,  
свою виснаженість кидаючи моралі, добру.  
Кохання не любить щирости —  
кохання любить гру.

*16—II. 917. Владівосток.*

### **БОРЖОМ**

Я заморивсь страждать. Я перемучився.  
Мені треба в ліс, приймати пілюлі, Боржом.  
Я обезснажився. Я обеззвучився.  
Лишилося бути на кладовищу сторожом.

Було б дуже глупо, якби я став проклинати і плакати.  
Хто винен, справді, що я Михайль, а не Джек.  
Як і всі, що були, зникнеш із серця без знаку ти,  
я ж повернусь і піду, бо мене ще не бачив Казбек.

Хто винен, що мене не прив'яжуть посада і прикrostі,  
хто винен, що в серці такого багато зухвалого.  
Лише настрої й фрагменти — час мені до цього звикнути.  
Мені ніхто не потрібний і від мене не ждять нічого сталого.

*21—II. 917. Владівосток.*

### **ПО ШЛЯХУ СУПЕРЕЧОК**

Учора побачення ми розірвали  
на високій горі біля «старого місця».  
Я відібрав листи і книги, на прощання ми  
нічого не сказали —  
і розстались в перші дні квітневого місяця.

Повертався сам по шляху суперечок.  
Над струмком хвилину постояв, де розірвані  
листки тріпотіли.  
Все склалось так, що я почув себе глечиком  
і по моему тілу пробігали автомобілі.

3—IV. 917. Владівосток.

### РЕПЛІКА

Хочеться казки. Хочеться тиші.  
Галаси, сурми виснажили мозок.  
Серце — серце моє ледве дише,  
ніби йому дали 100 різок.  
Хочеться далі. Ну хоч в Австралію.  
Виберу на мапі найсамотніший острів.  
Перекину з собою віків вакханалію  
і мої поезії гострі.

Червоні плями на зеленому фоні.  
Чую, бути мені цікавим епіком!  
... Нащо, нащо схопили ви на грамофоні  
мою безумну репліку?..

7—IV. 917. Владівосток.

### СКУМБРІЯ

Скумбрія  
синій кінець корзиною  
прожектор берег  
морська капуста  
динею  
густо.

7—IV. 917. Владівосток.

**ВИГНАНЕЦЬ**

В свято — день, розірваний надвое.  
День з маленькою павзкою.  
Ранок, що молодість нашу нагадує,  
вечір, що видається казкою.

Це наш щосвятковий програм.  
А як дощ — зіходимось в бібліотеці.  
Які жвавi наші речі  
і в легенях пахне громом.

Двічі перевозив через бухту хінець.  
Цілував перса, сонце зливалось з віддихом.  
Збирали, пестили квіти зблідлі.  
А зараз — я з її серця вигнанець.

*13—IV. 917. Владівосток.*

**ЗАКЛИК**

Я не можу відсунути одважливо  
моїх бентежних жадань.  
Хто, хто на мене гляне зневажливо,  
свідок ганебних упадань?

Хто, хто зрозуміє прагнення  
і душі катакомбну журбу?  
Я не давав завчасно попередження  
і не виявляв злобу.

До пестошів серце звикло  
і скільки виникло вулканічних гір!  
Ах, мені дуже, дуже прикро,  
що усувається світовий ефір.

Що було ясным — стає несталим і чорним.  
Не вдовольнить же спокій юрби.  
Я не хочу бути лагідним і апіорним,  
не ухиляюся від боротьби.

Гей, підходьте, чемпіони і королі, —  
всі, всі, що визнані за геніїв!  
... Як порожньо, порожньо на землі...  
Мені набридли поети надхненні!

*16—IV. 917. Владівосток.*

### ТРАМП

В моїй душі стільки болів і ран роз'ятрених,  
як на Хрещатику електричних ламп.  
І навіщо для мене стільки вигуків отеатрених,  
коли для вас до кінця і завжди я — трамп!

І навіщо ваші погляди, і призи́рство, і рецензії,  
коли я очікую на барабани з ваших шкір!  
Ах, ви ж спостерегли вже, що я не потребую пенсії,  
і цілком у іншу сторону направив трамп свій зір!

*16—IV. 917. Владівосток.*

### ТУГА

«У мене мовчазний настрій», —  
жартуючи в ухо шептала,  
коли я блукав по Іматрі.  
Невизначеність стала.

Лірика, лірика, лірика.  
Світ у мої струни дзвоне.



Не поборю в собі звіря,  
вбираючи мудрість Сорбони.

Може це все тільки для рими.  
Взагалі я приймаю ваші закиди.  
Я вас люблю і зву дорогими —  
я вас люблю на сході, на заході.

Згоджуюсь, я не великий майстер.  
Доле, моїх здібностей позбав, позбав!  
«У мене мовчазий настрій», —  
не жартуючи їй шептав.

*16—IV. 917. Владівосток.*

### ЕСТЕТ

Сьогодні я солідний естет.  
Розуме, свій смак зажмур!  
В душі моєї кабінеті  
Edmond de Goncourt.

Справите аполонське надхнення —  
Сріблянський заспокоїтись мусить.  
Хто винен за таке сполучення —  
Уїтмен і Валерій Брюсов!

Я недалеко від Пізи.  
Срібло мандолінних струн.  
Настирливо в очі лізе  
з графікою Ковжун.

*23—IV. 917. Владівосток.*

### ЗАПЛЕТИ КОСУ МІЦНІШ

Я на страждання тебе веду —  
на повільне згорання.  
Вибухнемо на прощання —  
так написано на роду.

І може в світі не бачив ніхто  
боліда, за наш бучніш.  
Заплети косу міцніш,  
застебни пальто...

7—V. 917. Владівосток.

### ОБОЖЕВОЛЕНІ КОСИ

Вона зворушена, осинеплямлена —  
зі схвильованим носом.  
Скільки тонів і рисок, як душа обламлена  
і обожеволені коси.

Скільки блисків у погляді мій зір подибле,  
коли ніж до пульса діткнеться.  
Час рану загоїть, час з очей блиски зсипле —  
звичайний профіль зостанеться.

27 —VI. 917. Владівосток.

### ПАТАГОНІЯ

Я не умру від смерти —  
я умру від життя.  
Умиратиму — життя буде мерти,  
не маятиме стяг.

Я молодим, молодим умру —  
бо чи стану коли старим?  
Залиш, залиш траурну гру,  
розсип похоронні рими.

Я умру, умру в Патагонії дикій,  
бо належу огню й землі.  
Рідні мої — я не чутиму ваших криків,  
я — нічий, поет світових слів.

Я умру в хвилину, коли природа стихне,  
чекаючи на останню Горобину Ніч.  
Я умру в павзу, коли серце стисне  
моя молодість, і життя, і січа.

*30—VI. 917. Владівосток.*

### ПРОЧАНИ

День погожий ясний омріяний  
щасливий і обезнадіяний.  
Без шляхів і мети  
я — мов ти.

Боже, досить цих блисків і пахощів!  
Я закашлявся в прані.  
Іду в купці  
Богом стану.

Лежу. Душа між гір  
понад Сучаном.  
І я, і квіти, і птах, і звір —  
прочани.

*29—IX. 917. Сучан.*

### ПЕЙЗАЖ

Вечір охоплює далі неясні  
горн окутує в сині серпанки  
токи прозорі сухі і безстрасні  
плинучий в сутінь спів колисанки.

Над річкою легіт торкається скла  
в далині погасають вечірні пісні  
у тінях химерних у пасмах тепла  
горять на рибалках самотні вогні.

5—X. 917. Сучан.

### ТІНІ

Тіні лягли насторожені,  
тіні вечірні.  
Сині вогні — заворожені,  
далі — безмірні.

Вічність розмірених плисків,  
шумів містичних, —  
ніжність осліплених стисків,  
рисок незвичних.

Світ і душа — ототожнені,  
далі — безмірні.  
Тіні лягли насторожені,  
тіні вечірні.

## З книги «В САДАХ БЕЗРОЗНИХ»

### ДО ВИХОДУ МОГО ПЕРШОГО ТОМУ

*(Деяким «полемістам»)*

Вийшов нарешті мій перший  
том —  
«А р і і т р ь о х п ' е р о».  
Минули секунди  
деклясованих  
втом,  
колишнього «чесного інтелігента»  
кров.

Не ламайте  
більшовицьких  
пер.  
Не витрачайте  
запал  
в повітря.  
Подивіться краще, куди мій самопер  
попер  
тепер,  
і куди мої вістря.

Я знаю, куди свою енергію діти.  
Шлях мій відомий,  
не нами регульований.  
У боротьбі з міщанством —  
не червоніли мої «ланіти»,  
для вас і був

і буду —  
безсоромний і схвильований.

ІІVІІІ. 1930. Одеса.

## ПОЕЗІЇ ЗГУБИ

### 1

З перерізаним горлом  
і захололим осміхом губ  
стояв  
і куди рушити не знав.

Всі оганьблені й розчаровані  
всі зневірені —  
друзі мої.

### 2

Хто?  
Я жду.  
Приходь сильний.

Кохана —  
не треба щирости.  
я роздавлений.

### 3

Ах  
вона потрібна й необхідна  
моя розгубленість.  
Ліхтар осліп  
од світла.

## 4

Світ не винен  
що немає на світі  
жившого.

Воскреси!

**ЗНАЙОМОГО МОПСА**

Келія, присвячена ажурним панчохам  
і гострим букетам важких орхідей.  
Я оточений колом трьох ідей.  
Я — дурень, Санчо і Хам.

Маестро, я прийшов замовить для свого  
кабінету  
у великому розмірі репродукції з Ропса.  
Слухайте, я вам скажу по-секрету:  
ви мені нагадуєте одного знайомого мопса.

**ОПСИХОЛОЖЕНИЙ ПЕЙЗАЖ**

Пейзаж опсихоложений наріканнями  
в душі граніті різцем записаний  
нічними викликаннями  
я вколисаний

стояв чорні руки заломлюючи  
на душі було свято загублення  
прийшов вечір рухи і думку стомлюючи  
підкреслюючи поглиблення.

### Я ЖИВУ В ПАТАГОНІЇ

Я — на емалі неба витиснений  
і світу почуваю прихильність.  
Я — хвилею історії виплеснений,  
моя фантазія — побережжя вильність

Я не замикаю свого ательє —  
приходьте, я живу в Патагонії.  
Вам — вам — вам жалкування моє,  
мені — моїх шукань агонії.

### МОЛОДІ АВІАТОРИ

Я вітаю вас, молоді авіатори,  
і тепло стискую руки.  
Зсунувся штучний екватор,  
в мого порога виріс бамбук.

Я освітлюю блиском серця бензінного  
шум пропелера й шкіряне кепі.  
Руште все огорожене незмінно —  
інтернаціональте степ!

### З циклу «БІЛА СТУДІЯ»

#### БІЛА СТУДІЯ

Овиноградена альтана,  
старий романс —  
і Айседора гнучкостанна  
par excellence.



Куток газелевих настроїв,  
срібних етюдів.  
Обілосніжених — нас троє  
у білій студії.

### ТІЛЬКИ КРОВ

Очі міцно, міцно стиснуті  
і заломлені губи.  
Вохкі коліна з біллю роздвинуті  
в час солодкої згуби.

Не було початку — не буде краю.  
Таємність ковдри.  
В цю хвилину почувається  
тільки кров.

### КАВА

В залі, оелектриченій сьйвом,  
між запорошених пальм —  
п'ємо ріденьку каву,  
коли в серце зажурені осміхи впали.

Жовті стьожки просувались по вікнах.  
Плями, крапки — сірі, червоні,  
І були такі рідні стіни,  
І були такі чужі стони.

### СПЛІН

Знак перше — останньої зустрічі  
для елегантної Катерини,  
на спомин про вагон співучий  
обезстраденій балерині, —

синій знак гострий залишив я  
у вас вище заголених колін,  
коли звала безмріяна Ставія  
і мучив вагонний сплін.

### ЧЕКАННЯ

Пройшло 5 веселих трамваїв.  
Вас нема.  
Ах, як зимно на розі чекати в маї,  
коли в серці пуста німа.

Вийшла панна — на Вас не схожа цілком,  
в атмосфері конвалій.  
І довго-довго я стежив зором за блискучим  
каблучком,  
і мене мрії заколихали.

### Я ЛЮБЛЮ

Я люблю обличчя зміненість  
і ще щось, що в тобі  
я люблю твоїх губів рубіненість  
і ще щось, що в тобі

я люблю твоїх стеген принадність  
і ще щось, що в тобі  
я люблю твого тіла принадність  
і те, чим відрізняєшся в юрбі.

### БІЛЯ МАПИ

Які слова — болючі, зимні —  
вона поховає мене зимностями.  
Відчуття інтимні —  
зогрій моє серце інтимностями.

Далеко, далеко блакитне море...  
В душі — опрокльонені естампи.  
В тебе — душа загадана, в тебе серце —  
хоре.  
Не сиди біля мапи!..

### КРИК

Ніч. Гуркотять візники.  
Хутко погасне — блима електрика.  
Хутко заплутаються — плутаються думки.  
Серце чекає крику.

І розітнеться крик — крик нічний.  
І збентежить доккола — метеорно вічний.  
І розітнеться крик — болюче знадний.  
такий холодний і такий комічний.

### В САДАХ БЕНЗИНУ

Сонце, сонце на бальконі,  
проти цвіточного магазину.  
Пихкотять, сурмлять сталеві коні  
в садах бензину.

Зеленіє, зеленіє зосередковано  
самотить парк.  
Лоскоче осміх бензинний ковано,  
набридливо самотить парк.

### З циклу «ГІМНИ СВ. ТЕРЕЗИ»

#### ПІРОКСИЛІННІ БОМБИ

Дай мені уявить, що я скельно поважний,  
що я міцний і сталий.  
Вкинь в груди промінь, захват безважний,  
і в серце — камінь тривалий.

Розіпни мене на хресті, проткни сміливі груди,  
очі мої направ до похмурих зводів.  
Прокляни, прокляни цей неохайний жмут,  
душу заברי до світлих вод.

Ще не все, ще не всі в грудях вмерлі —  
Затули сонце, замкни солодкістю катакомб.  
Дісонантний — я притиснувся до базальтових скель,  
не допусти, щоб розірвалися піроксилінні бомби.

#### БЕЗМЕЖНІ ТЕМРЯВИ

Ніч беззоряна похмуро насуплена —  
глупа ніч.  
З душею тиша, жахом заступлена,  
віч-на-віч.

Гострять крильми, тичуться крайности,  
без границь.  
А я — без'ясневий, а я — без зґрайности,  
упавши ниць.

І так схрестилися безмежні темряви —  
в одній душі.  
Мій сум розгублений, мій зітх отерплевий  
заглуши!

**СВЯТІЙ ТЕРЕЗІ**

В сутінь вечірню я припадаю до ніг,  
у серці — леза.

Вся моя воля, всі мої думи цнотні —  
тобі, Терезо.

Прийми молитву в присмерк сумірний  
в рисах хреста.

Я твій тілесний, до-віку вірний,  
моя Свята.

Я в твій чертог — на віях сльози  
і чисті стезі  
у білих вазах чорні-червоні рози  
Святій Терезі.

**ПЕЧЕРНІ ЗВІРИ**

Душу мою, Боже, збагни,  
серце моє мольне змир.  
Благослови моїх шукань ниви,  
окропи моїх печерних звірів.

Прищепи віти шепотів золотих,  
освяти сміливість пручань.  
Пригорнись ухом до моїх мотивів,  
моїх бентежностей призвичайся.

Душу мою, Боже, Боже, збагни,  
серце моє, серце мольне змир.

### ЗАТУЛИ ВІКНО

Я до Тебе прийду, коли Ти сама, —  
бо я сам, бо я завше сам.  
Вкрила, вкрила Тебе моєї мрії зима,  
білий, білий наш храм.

Я до Тебе прийду, прийду, коли Ти сама,  
коли спочиває хам.  
Коли на Тобі золота й зодягів нема,  
коли я з тобою сам.

Я до Тебе, до Тебе, до Тебе прийду,  
коли ми — одно.  
Я цілую в перса Святу —  
затули вікно.

### РИСУНОК ГУБІВ

Я плачу і молюсь непризнано  
між білих колон.  
Моя думка каменем стиснута,  
моя мрія — сон.

Погладь, погладь мою голову  
тонкістю блідих рук.  
Обведи тіло і тугу зморену  
колом містичних мук.

І буду цілувати стримано  
святий рисунок губів.  
Зраню пристрасть непризнану  
холодом зубів.

**ЗАПІЗНЕНИЙ СМІХ**

Серце твоє — присмеркаюча пристрасть,  
оранжевий гіацінт.  
Мої гімни тремтячі — на жертівник витрять,  
і мій вібруючий цвіт.

Поясни мені сміх запізнений  
і мій суворий глум,  
що ховаєсь у всіх річах, оскривлений,  
відбиток самотніх дум.

Срібність настроїв і мрій безпредметність,  
дим моїх прозорих горинь —  
пробач моїх гімнів інтимну безсекретність,  
як припадаю до твоїх колін.

**ЗАМОРЕНИХ СТІН**

Я іду шляхом, віками утоптанім,  
до твоїх входів перемучених.  
Я молюсь символам душі безпромінним  
твоїх святощів опроститутчених.

Я іду шляхом добою безлюдною,  
схиляюсь до заморених стін.  
Погладь мене рукою остуженою —  
я твій паладін.

## З книги «П'ЄРО МЕРТВОПЕТЛЮЄ»

### ВУЛИЦІ

Улиці залюднені, трамваї стрійні,  
з очей таємних шовкові нитки  
снуються в душу, де плями мрійні,  
де тепло гріють зустрічні думки.

Лоскоче груди пропелер шумний,  
у серці — свято, мов смілий скарб  
злетів самотно — близький, безстумний,  
розцвівсь довкола у безліч фарб.

Не розімкну я прозорий ланцюг,  
не одділю я фатальних думок —  
бо так багато на сонці вранці  
зустрічно-злотних таємних ниток.

### Я

Як гарно почувати, що я сильний,  
і що мені належить світ.  
Як гарно бачити, що мій шлях — вільний,  
і що всі біографії — шаржний звіт.

І хто зважиться піти зі мною поруч?  
І хто розсміється над безглуздям хмар?  
Як весело, коли я опускаю штору,  
як весело, коли зі мною гуляє бульвар.



Як вільно я тримаю руки в кишенях,  
який непримушений мій беззлобий зір.  
Ви розумієте? Не має піску в жменях  
в гороховім костюмі звір.

### Я ІДУ

Я іду по шляху незнакомому,  
перегортаю вічності сторінки.  
Бо і сам не відомий нікому я,  
бо не чекаю й сам я на свідки.

Я — нічий. Я — ніхто. Мене не знає історія.  
Мій девіз — несталість і несподіваність.  
Хочете? Я заримую зараз: *істерія*.  
Я остроїв поезію в стрій, ні разу  
ненадваний.

### ОБЕЗП'ЄДЕСТАЛЕНІ МУЗИ

Я поволік за собою віки  
і зашморгнув узол.  
Я відчиняю звіринець, а в клітках —  
Думки і  
Обезп'єдесталені Музи.

В шклянці кави я перемішав усі віки  
і всі людські душі.  
Поетеса в чорній сукні — Сатіри тому  
свідки —  
мене блакитними зубами задушить.

## П'ЕРО

Поєму безразкову —  
приготуйтеся слухати — ви!  
Я увільнився — закований,  
я без голови!

Я готовий приймати отруєні стріли,  
безліч бризок закіпкої презирливости в мені.  
Всі нитки перегоріли.  
Я — в огні!

Ударю, ударю сміливістю безразковою,  
не підходь, кому незнаний бетон!  
Бо я — неспоріднений. Бо я — незакований.  
Бо в мені — сміх на стон!

Я готовий приймати отруєні стріли!  
Я готовий до зустрічі символістів і крамарів!  
Всі нитки між нами перегоріли!  
Але я не згорів!

Я прийшов, викликаний мрією не випадковою,  
я не чую ран!  
Приготуйтеся вислухати поєму безразкову!  
Над містом туман.

Викиньте з голови всі страхи несподівані.  
Я не страшний і мені чужий Дніпро.  
Я тільки творю арійки ще не співані,  
я — П'єро.

## ПОКЛИК ВІКІВ

Зве мене до сталевих окреслів і бетонних остів,  
до ланцюжних перил і камінних барикад,

прийме мене в свою пащу беззлобний, байдужий гнів,  
і стане доля безсило круг — спаяний — розмикать.

І чорні димарі розмалювали небо пекельним змістом,  
принадним лісом підкреслюють краєвид.  
Ритмічні птиці, розсипаючи сліпучу сталь над містом,  
бажають ефір, позбавлений метафізики, розломить.

Звуть мене залізнi гамори і безугавні  
гомони великих натовпів, що рухають під бетоновим захистом.  
Звуть мене поеми, де не хвилюють душу спомини,  
Де всі інтереси й заміри перетнулися навхрест.

## Я

Я — жертва погасаючого світу.  
Я — поранений звір.  
Можливо, що прибув на аероліті  
і кинув довкола зневажливий зір.

Дух мій в захопленні можливостей  
футурних,  
і в крові — безліч архаїчних атавіз.  
Я — в пестінні хмарок пурпурних,  
Я — скрізь.

Я ховаю в собі всі горіння й інстинкти.  
Я — синтеза поетів і мрій.  
Я пережив усі конфлікти  
і дивний на мені стрій.

І коли встануть всі звірі й люди,  
і коли кинуться всі предки й вороги, —  
я розстебну свої закривавлені груди  
і покажу, скільки в мене снаги!

І побачать міць, синтетичну й могутню,  
і попрохають крові на плями й сліди, —  
я віддам всю свою силу за хвилю незабутню —  
я — вічний, сміливий і молодий!

І так скінчиться боротьба стосила,  
і ледве потушать мої хвилі віки.  
І я припаду до ніг жінчини і скажу їй: — Мила,  
дай мені відкрити шматочок твоєї заголеної руки!

### ЗАКЛИК

Не будьте, не будьте такими затурбованими —  
На Хрещатику ніччю немає хмар.  
Не робіть, не робіть обличчя зосередко-  
ваними,  
Викиньте кишеньковий словар.

Засвітійте в чорну ніч електрику безжурну,  
уявіть, що навколо — храм.  
Полюбіть, полюбіть зруйнованість мурну —  
більше немає, немає драм.

Увільніться обачно від похмурості банної,  
задеріть голову до аероплянних препон.  
Не визнавайте мудрості, і від туги безнастанної  
заведіть грамофон.

Я не люблю бачить вас зосередкованими,  
вас зв'язує кишеньковий словар.  
Відчуйте душу душею незатурбованою,  
на Хрещатику ніччю немає хмар.

**ЗАПРОШЕННЯ**

Я покажу вам безліч світів —  
оригінальних і капризних.  
Я покажу вам безліч шляхів —  
хто хоче мого духа визвать?

Ми проходимо до останнього пункту.  
Ми перемогли всі стихії й дощі.  
Я відчинив двері замкнуті —  
хто хоче зі мною гулять вночі?

**ЗАВТРА**

Годі.  
Ви бачили жовтий плакат?  
Все пережите лишається насподі,  
запалюється Завтра без жалів і страт.

Всім, хто покається, чи можна вибачити?  
Лише той живе, хто любить рух.  
Силу неможливо вивчити.  
Матерія — то є дух.

Прекрасний безумець — хто летить по рельсах  
за експресом прудко, мов сталевий птах —  
і не визнає влади туги і влади серця,  
і визнає лише відважних шлях.

Забудь про даремні вискоки,  
запались марнотратством зусиль.  
Не бійсь потойбічної блискавки,  
коли почуваєш силу.

### Я ПРОПОНУЮ

Я пропоную виперти свій запал важким вибухом,  
щоб разом з римбиками серця посипались бризні хвилі вітрів.  
Я пропоную випустити з кліток витончені примхи,  
я пропоную знищити уклін.

Хто пройдеться вниз, аж до самого Хрещатика,  
не зважаючи на людей — сміливий і самотно-гордий ?  
Коли в животі лоскочуть пружності коліщатка  
і назустріч летять сталєво-енєргійні морди?

### ПОЕТ

Я жду, коли надійде хвиля  
і мою душу підхватить бурун.  
Я не люблю, коли поруч — мила,  
а під моїми ногами — ґрунт.

Моє серце прагне неіснуючих квітів.  
Моє серце квітне у болях шукань.  
Я не сам, я не сам на світі —  
моя буря у фарбах світань.

Я люблюсь безсюжетністю бурі,  
сила — мій динамічний сюжет.  
Мій світ — в тонкій мініатюрі,  
Я — беззразковости поет.

### ГЕНІЙ

Затріпотять перед смертю ажурні віли,  
і таємно стукне останній крок.  
Сперечається на розі трамвай з автомобілем  
і освітлює безумство морок.

Здрігнуться губи в екстазі піни,  
сколихнуть віки й моменти.  
Закваплять скрипно дверима магазіни  
і розітнуться аплодисменти.

Випустить кулемет безнадійні кулі,  
світ стисне жадання нездійснених жмень.  
І виступлю на естраді і скажу:  
— Отимчасовені королі!  
Я — геній.

### КРАВЦЯ

Я шукаю собі кравця  
з нью-йоркською рекомендацією —  
з елегантностями знавця  
і в бездоганною репутацією.

Запобігливий балакун —  
його мова буде ввічлива й стримана.  
Його усмішка — як північний бігун,  
і все ж віддалено-інтимна.

Я хочу, щоб він носив циліндер  
і білі замшеві рукавички.  
Він мене попередить: — Ах, вибачайте, — містер  
брати задорого у мене немає звички! —

### КРОВ

Киньмо звіриним в традицію.  
М'ясо — це матеріал.  
Ми підем на залізну репетицію  
скинути ганебний ритуал.

Проклянем опоезену мрію.  
М'язи на фізичну працю вживем.  
Жінко! Я прийду і тебе зогрію  
своїм огнем.

Я хочу — і до тебе прийшов.  
Зустринь мене без дивопитань.  
Ти ж розумієш, що моя кров  
вимагає переливань.

### МІРКУВАННЯ

Коли з'єднаються всі самотні в пари  
і прибере реальні форми невідомість,  
прогнуться розплавлено асфальтові тротуари —  
і що ж буде, що буде натомість?

Виростуть незримі, затріпотять металеві крила,  
Розум заперечить, онаглить покрик — ну вибачайте, ні —  
і що ж буде, коли в крамниці не вистачить мила  
і бананові дерева вкриє сніг? —

Коли сміх захолоне напіврозкритим острахом,  
зсиплють неждано розірвані брязкітки,  
світло замінять електричним мороком —  
що ж тоді будуть робити бібліотеки і словники? —

Розметерлінить поет марінеттову тишу,  
перетворить аероплянно затоплений дзвін,  
замість драми — переживатиме на розі афішу —  
що ж тоді робитиме він? —

Коли стане зимно забайдуженій легенді,  
і буде лягати молодість в олавровінчену труну,  
вигляне з-за парку нічний опуклий денді —  
що йому скажуть на його ремарку: — Ну й же ж ну! — ?



Заховає свою мірку поетичний критик  
І загубить маестро свій симфонний темп,  
Прекрасним паннам не хватить шоколадних плиток —  
Що ж тоді буде, коли еволюція заперечить: — Стоп! —

### ВІРШ

фффф  
дмухало пирхало  
пшпшпш  
пипіло шумно за машиною  
брудосніг  
— тумані  
сани — сани  
колисали хрусти  
мяхчили сичанням  
злилися постатьно  
силь  
ветки  
мяхкі кокетки  
блискними поглядами  
кхе кхе кхе  
І Ви.

### ЖІНКА

Трикнуло, зойкнуло —  
безпідставно —  
— розгублено...

Схопилася.  
Хе, всміхнулась!  
Хруснуло в животі.  
Звір!

Розкорокошили спогади,  
збліднули запитаннями.

Одвернулась од світла —  
заховаться.

Ждуть —  
хтось прийде ще.

Вирхнули, спитали жінку.  
І заплакала жінка —  
несподівано  
розгублено  
розшнуровуючи сукню.  
І промовила якусь цифру.

Так падав світ.

### МІСТО

Блимно і крапно  
блиск лініями  
тремтіння фігурами  
сунуть  
лізуть  
повзуть  
пересовуються  
симетричність  
німих пересовувань  
обганяннями  
міняться в рухах  
безшумними серіями  
міняться силуетами  
таємничими вогниками  
вирізають окреслами  
вигнутими тінями  
засліплюються рисами  
диференційована геометрія  
химерних кутів і будов.

## 3 книги «BLOC-NOTES»

### ТЕПЛА ЖІНКА

Нервує чорне з білим  
вабить остання сторінка  
впала на темний килим  
тепла жінка.  
Під фантастичним лихтарним світлом —  
оксамитова м'яккість.  
І коли орхідеї опали, розквітлі,  
нас опромінила вохкість.

*22. IV. 918. Київ.*

### ЛІХТАРІ

Жовтий павук шиплячий  
ворушить огневим ротом  
вібує кут несплячий  
телеграфним дротом.

Тріпотять листки віджилі  
перед подихом міської смерти  
я умру нарочито віддих спинивши  
у десять годин без чверти.

*25. IV. 918. Київ.*

### В СКВЕРІ

Сонце щулиться на штучні трави  
сонце грається в голому сквері  
опромінює неіснуючі звірі  
моєї уяви.

Огазечено застигли фігури білі  
руху і галасів звичні свідки  
скачуть осурмлені автомобілі  
мережать огради трамвайні стьожки.

3. V. 918. Київ.

### ОКСАМИТОВИЙ ДЗВІН

Осліпи мого звіря заголеністю ніг  
гіпнозом проміневих недоторкань.  
Я не підійду — ні  
коли скажеш: встань!

Стомленість і вимученість — рештна принадність  
в тремтіннях тіні оксамитовий дзвін.  
Роздягни свою душу — твоєї крові владність —  
роздави свій вохкий рубін!

8. V. 918. Київ.

### СМІЛИВІСТЬ СУКОНЬ

В фіолетовій кімнаті орожевеній світлом  
квіти розквітли  
німують в знемогах знадної реклами  
вазові плями

сміливість суконь тріпочучих рухом рішучим  
тайни мережев омріяних в пестоцах дня.

8. V. 918. Київ.

### БІЛІ СТОЛИКИ

Панно. Я у вас прошу пляшку пива.  
У мене пересохло в горлі.  
Будь ласка, не дивіться на мене так пестливо —  
в мене щось умерло.

Столики білі. Білі столики, білі.  
Панно, ви взагалі уходьте.  
Мчуть повз вікна — чуть — автомобілі.  
У мене гірко в роті.

11.V. 918. Київ.

### СВ. СІЛЬВЕСТРУ

Приймаючи до уваги, що місто сьогодні ілюміноване, —  
а також те, що панни йдуть у сад у білих строях, —  
я скину почування помірковане  
і спушусь на вулицю в гороховім настрої.

Я ввійду в ворота, коли музиканти сядуть по місцях  
і La підготовчо оґармонить оркестру.  
В саду буде повно тоді білих привабних плям —  
і таємничо-сімфонно вклонюсь мовчазному Св. Сільвестру.

12. V. 918. Київ.

### ОПЕРТИЙ ЛІКОТЬ

Зори настирливі, зори уперті.  
На мармур опертий лікоть.  
Рухи зосередковано роздерті  
і перса запитують: що? я — каліка?

Хто винен, що на шиї срібляний дзвоник  
містерно-опошлених звичок?  
Я дивлюсь під мармуровий столик,  
де рухається безжурний черевичок.

*14. V. 918. Київ.*

### УЛИЧНІ ФОЛІЯНТИ

Хто любить юрму, м'якко спінену,  
хто любить гуркіт і сміливість примар?  
Гуркоче вулиця, цементово відмінна,  
широколистить одверто світлотіневий бульвар.

Захололі фігури на привітних верандах  
над порцією мережевого містично-зосередковано.  
Я блукаю, заглиблено риючись в уличних фоліянтах,  
довкола вібрують бруком рухи підковані.

Зупинись замислено журний поверховий погляд!  
Подивись у душу безоглядно і впевнено!  
...Шепочуть тіні, бліднуть обличчя — незнані чужі  
примари містерно щоглять.  
Запізнений кут роззявлеротий мене ховає темно.

*23. V. 918. Київ.*

**МІСТО**

Зойкно вилітали гаміри несмілі  
з кутів невідомих на злякану юрму.  
З шумом пробігали з-за рогу автомобілі  
на вулицю сліпучу глумливу і німу.

Блимні смолоскипи стреміли в темне небо,  
вітрини витріщали переляканий зір.  
Було так багато руху і самотно плакатив без потреби  
з люмінованого театру окінематографованій Шекспір.

26. V. 918. Київ.

**НАПІВ-ДІВЧИНКА — НАПІВ-ПАННА**

В синьому строї вона напів-дівчинка — напів-панна  
сиділа на білій лавочці біля мармурового фонтана.  
Зацікавленими рухами стежила за панорамою на ріці  
і підсвідомо тремтіла забута квітка в її руці

Як хутко вона повернулась коли дісталась раптово музика  
з естради оркестри симфонії де провадилась репетиція.  
Мале цуценятко здивовано зосереджувавши пику  
висунулось з-під її ліктів забувши про виховану амбіцію.

26. V. 918. Київ.

**ВЕСНА**

Улиця сліпила у вікна врываючими погрозами  
в кав'ярні тіні блимали пересовувалися м'якко.  
Одвідувачі за оскатертеними столиками кокетують  
недбалими позами  
панночки нудьгували і в душах було цвяхко.

Хотілось пива і свіжого повітря.  
Хотілось щоб з рельсів зійшов трамвай.  
Вривались іноді подихи вітра.  
Був май.

27. V. 918. Київ.

### НЕ ЛІЗЬ

Зривалось полум'я від доторків копитних  
об камінь в темряві залізних ніг  
і скільки звуків сміліших і недопитних  
за мною гналося за тихий ріг

всміхались постаті ворожо розпливаючись  
чиєсь обличчя матове діткнулось серця сліз  
і двірник мовчазний дорогу замітаючи  
мовив полинялій жінчині: не лізь.

28. V. 918. Київ.

### КАФЕ

Скільки обличь електричним сіянням оплямлених  
скільки відблисків у зеркалах!  
Скільки рисок і виразів гостро випнутих або зламлених  
і де ж міститься безпретензійний жах?

І хто зрозуміє красу незграйного людського гомону  
і хто зупинить свій зір на маленькій деталці?  
Легко грається промінь на шклі. Соломинка встромлена.  
Тонкі — блідої панни — окреслені слоннокістно пальці.

1. VI. 918. Київ.



**ПРОЖЕКТОРОВИЙ ПРОМІНЬ**

Вечір, задуманий після дощу.  
Вулиці, бульвари з висвічуючим листям.  
Таємні пари, оживаючи вночі,  
любуються тонами безпрозороного аметиста.

Окреслення будов, з зацербленими зубцями,  
на фоні потемнілого неба вкрисовуються тонко.  
Огненні калюжі на водостоках, ніби бездонні ями,  
і в них відбивається суб'єктивна амазонка.

Трамваї просковзують перемінними вогнями,  
кафе залюднені викидають на тротуар гомін.  
Сурми розтинаються голосно, всміхаються реклямні плями,  
здаєка, випадково, до центра досяг прожекторовий промінь.

3. VI. 918. Київ.

**ПРОВІНЦІЯЛЬНИЙ ПОЕТ**

Провінціяльний поет, заворожений Бальмонтом,  
відшукував свій кут, самотно обакацієний.  
І снівсья йому окреслений синім горизонт,  
і обгортав трояндно аромат еманацієний.  
І зітхав уперто, повертаючи на безлюдну вулицю,  
і лаяв двірника, що ворота уже були замкнуті.  
Сіпаючи дзвоника — він спостерігав, як на небі зорі шуляться,  
і хотілось гавкнути.

4. VI. 918. Київ.

### НА ПОМІСТКУ ДРУГОГО ПОВЕРХУ

Був вечір після страшної зустрічі.  
На пустельних улицах захопила ніч.  
Хтось позвав з-за воріт на ймення двічі,  
хтось стиснув серце під сурдутом міцніш.

Білий привид зустрів на помістку другого поверху  
і ледве знайшов дірочку отремторучений ключ.  
Нижній ангел схилився на рамена стомлені  
і сказав: «Ляж і очі заплющ».

8. VI. 918. Київ.

### ВОНА

З насмішкуватою посмішкою похитувався розпалено  
ілюмінований по-японському електричний монастир.  
Ще лише 10 годин вечору — вона прямує впевнено  
у чорний сквер.

Була відважна, елегантна і мила.  
Виріз колін на сукні випадково зменшений.  
Приставала, розводила руками і говорила:  
«Це ж свинство. Невже ніхто не хоче жінщини!»

16. VI. 918. Київ.

### ПОЕТ

На розі стояв він самотно-колосно,  
кутав шию в синє кашне.  
Дивився на жінчин і мовчав голосно:  
«Ти мені подобаєшся, візьми мене».

Вечір всміхався лихтарно-ніяково,  
мінилися недосягаємо опромінені сліди.  
І твердив на розі поет маніяково:  
«Я — сміливий і молодий».

*17. VI. 918. Київ.*

### ТРОТУАР

Сполучився в рухові візник  
з дзвінким трамваєм.  
Розтанув в небі блакитний стек  
зламавшись об брилліантові мрії.

Розриваються в струнних садах  
ляскають фіолетові огнепали.  
Під каштанами незримий сміх  
а каштани вже спали.

Павутинивсь освітлений дріт  
перспективно по стрійній улиці  
одчинився матовий грот  
і вийшов дідусь без палиці.

Пошкутьільгала пудрована проституція  
самотно рояль виліз на тротуар.  
З фотографічної вітрини зійшла панна Люція  
і чийсь пес біля лихтаря вмер.

*24. VI. 918. Київ.*

### РИСКА

Зникла зламано удосконалена зграйність  
і вийти за браму — оповіщалося — недоступно.

Завладнала моїм серцем надзвичайність  
і на устах сконав мій осміх самогубно.

Блимно сьйвить срібло в опустілім парку.  
Кілька промінів перетинаються змаганно.  
Рішуче підступив якийсь добродій, кинувши цигарку,  
і промовив: — «Ви згоджуєтесь, панно?»

30. VI. 918. Київ.

### МІСТО

Сонце освітлювало червоні дахи  
бліднули і роз'ясовувались несподівані птахи

правильним рухом котилися візники  
і виблискували розтягально трамвайні низки

юрми метушилися повні вуличних мук  
і були такі приятні доторки рук

галаси розтинались безпрограмно й безплярно  
сріблились в повітрі неживі птахи аероплярно

місто корчилось в жаданні бетонних поем  
а з кондитерських пахло кремом

і розводив руками несиметрично футурист  
і з мотоциклів одвалювався свист

відходить від пристані пляжний катер  
відчиняється електричний театр.

23. VII. 918. Київ.

## РЕСТОРАН

Червона пляма на фоні зеркального буфету  
всміхається пікантним ротом.

І хочеться цій жінчині сказати щось сміле по секрету,  
об'їнтимившись біля пальмового гроту.

Нахилившись над білим столом —  
пестити, пестити теплий і чужий злом.

Мізерний холодний настирливий зміст.

Чорний жук у сяючій комірці — паладін  
інтерпретованого Лойоли:

і журно гудів арпеджами віольончеліст,  
немилосердно партачив скрипач із музичної школи.

Будь ласка, не кидайте недокурків на підлогу!

Увага! Сьогодні морякам останній рейс!

Я вивернув з кишень обезпаморочену змогу.

Я люблю плями шпалів і виблискуючі рельси.

На фоні темного й страшного нічного моторошного парку  
червона емоція зогриватиме еротичним теплом.

Кометно вимигне парадоксально-випадкова ремарка.

— Нахилиться над білим столом —  
пестити чужий і тепло-нерідний злом.

*18. VIII. 918. Київ.*

## ЗАМІШАННЯ В МІСТІ

Мене ваблять снігові хребти,

я відходжу від сірих стін.

Зостаються, запарошуються хрести,

в місті передзвін.

Загули дзвони, загули шуми,

зойкнула мерехтяча вулиця безнадійністю сирен.

І загупали удари серед божевільної стуми,  
і метнулися натовпи від зловісних гангрени.  
Падають вивіски, вітрини дзвенять і сипляться,  
тротуари хрустять і скаржаться від натовпених ніг.  
Зодяги труться, м'ясо топчеться, жінщини верещать і  
плутаються —  
телеграфні стовпи гнутья, розхилився камінний ріг.

27. IX. 918. Київ.

## З книги «ПРОМІННЯ ПОГРОЗ»

### ПЕРЕПИЛИСЬ

Розлили вино на столах  
і несподівано сп'яніли.

І хтось сказав:  
пе-ре-пи-лись!  
І всім стало ясно.

Один забився в куток —  
було видно, що він переживає драму.

Розходьтесь, уже погасла електрика  
і губи не знайдуть губ!  
І всі підуть з тим, що залишилось в серцях.  
Розбрედуться по вулицях  
і завтра буде соромно зустрічатись.  
Розлили!

*1919. Київ.*

### СНІЖИНКИ

Вузькою стежкою на передмісті,  
спираючись на стек,  
прислухалися вуха до заверюхи  
і рот ловив сніжинки.

Упала одна за комір —  
бідна сніжинка —  
і розтала.

Бідна сніжинка впала.  
Бідна сніжинка.

Запалив люльку,  
руку  
міцніше стис.  
Довга, вузенька —  
стежка —  
в снізі на передмісті.

Куталось серце в хутро,  
щулилось в муфті —  
бідна маленька ручка  
змерзла.  
Крутились сніжинки.

16 — XI. 1919. Київ.

### ЖЕРТВА ВЕЧІРНЯ

Блисне промінь у думки заплутані,  
я жду проміння.  
Я не хочу думати, я не хочу думання,  
думка стомлена.

І думок не буде, і розбіжаться фрази,  
і трагічно будуть повторюваться.  
І ніхто не скаже, що то буде прекрасно,  
і заблимає, і загасне без воріття.

І закручусь, і забігаю: де промінь?.. де  
промінь?  
Умру, як жертва вечірня.  
І затопчуть каруселеві коні  
бідне створіння.

1919. Київ.



## ПІСНЯ ТРАМПА — I

Закапало з брудного неба  
промок картуз —  
ах промок картуз без потреби,  
а на спині туз.

А на спині — колишня дірка,  
свердлить нещадно протяг.  
Колись же виблисне і моя зірка  
на тлі небеснім злотнім!

*I — I. 1920. Київ.*

## В КАФЕ

Два столики на кривих шклянках  
кави не більше двох —  
стьобнули ледве живого,  
щоб не думав про дах  
і льох.

Я тут без інструментів —  
легко кишені тримать вільні —  
і папіроси 25 штук «Рента»  
і сумно сумно мені.

*18 — II. 1920. Київ.*

## Ц. К.

Душі моєї Ц. К.  
і Патагонії далека мрія  
і на серці чиясь рука  
мов пісок гарячий гріє.

Делегати усіх згадок  
і пронизлий минулого спів.  
Треба забудь Владивосток  
і через'азійний гнів.

18 — XI. 1920. Київ.

### ПЕНЬ

Розчиняться холодні двері,  
і піде неправдивий дим.  
Багнеться Тайної Вечері  
і ворухнуть святим.

І ворухнуть Європами й Азіями,  
наскрізь проткнуть — як день —  
викинуть думками в оберемок зв'язаними  
блакитний з голови пень.

18 — II. 1920. Київ.

### В КАФЕ

Перед нами сиділо трое  
і в губах стремів жах.  
Дзвеніла шибка захриплою грою  
і розхристував крила птах.

Вечором, коли крутять каву,  
і заблимає чадний огонь —  
вилізе й загине смертю безславною  
на брудному і метушливому пероні.

18 — II. 1920. Київ.

## ЖЕНЩИНИ

Гарно дивитись на  
японку  
і пригадувати рідний край.

Коли набігає інша хвиля  
й хмаркою пробігає душу —  
тоді я кажу:  
ні,  
цікавіше дивитись на  
цю гарненьку натурщицю  
з Академії —  
у неї хвилюють стегна.

Ні, ця, що  
торкається рукою до моєї ноги, —  
в чорному  
в білому капелюсі. —  
Вона сидить в профіль,  
а іноді поглядає на мене —  
її погляд я хочу затримати в своїй душі.

І інша — все  
незнайомі —  
простенька й скромна за дальшим столиком  
стомлено  
дивиться на мене,  
смутна і рідко всміхається.

21 — IV. 1920. Київ.

## ПІСНЯ ТРАМПА — II

Два сіріуса в сахарі моїй  
і годинник цокає

а в театрі ставлять вій  
беззубо в зуби цмокає  
я зірвав одну афішу на розі  
плюнув у квітник роз  
тютюном посипав сльози  
був і я студіоз!

26 — XII. 1920. Харків.

### З циклу «В РЕВОЛЮЦІЮ»

#### ДНІ

Метушаться вулиці поранені,  
колишуться тротуари.  
Пролетіли над містом примари,  
залишились вітрини драні.

Понабігали хлопчаки з ірісками —  
сірники — цигарки — газети.  
Не пишаються маґазини вивісками,  
не білють веранди наметами.

Позбивали брук грізні коні,  
святкує сірий день на вулиці в юрмі;  
Ворушаться клунки на хорому пероні  
і вечір виплакати не міг.

1—2. I. 1920. Київ.

40 крб.

Після пожарів  
місто в кістяках чорних  
сподівається, що хтось пригорне,  
збудує біломармну браму  
і ясний храм.

І риються баби у попілі —  
40 крб. хунт картоплі!  
Горить місто ночами  
і в загравах храм.

І чи скоро, чи довго ще  
масло буде коров'яче,  
сіпне за піджак ззаду  
сам нерадій.

20. II. 920. Київ.

### СУЧАСНИК

Минулися — як сон — дні,  
залишилися згадки сумні.  
Силуети — тіні — блиски — як голкою...  
Фокстер'ер і дама з парасолькою.  
І заснути — і проснутись б знов завтра —  
при нових невиданих огнях.  
Хай погасне зайва ватра,  
хай запалиться вогнем дня.

Екіпажі, і сади, і зойки міста —  
як сумирний і ще рідний сон.  
Не горіти б мені зором утопіста,  
а дивитись, а вслухатись тон у тон.

5. VI. 920. Харків.

### З циклу «ЗОК»

#### Рана

Ранила мене  
в моє серце —  
я не прощу.

Я знайду тебе —  
Я знайду.

Я заховаю біль—  
я заховаю в собі.

Я закушу тугу —  
я закушу.  
Ранила мене в моє серце —  
ти.

24 — II. 921. Москва.

#### ПЕСТИЛА МЕНЕ

Пестила мене  
шепотіла:  
гарно.

Шепотіла в ухо:  
мій.

Гладила і шепотіла:  
скажи.

А після говорила:  
ти — чужий.

Прощались —  
цілувала, цілувала.

Я боюсь:  
ти знала,  
що я не забуду тебе.

24 — II. 921. Москва.

### БОЛЮЧИЙ ЗНАК

Весною розіллється ріка  
між гір.  
Згадуєш — тремтить рука  
і в далеч зір.

Повільність в твоїх словах  
і загадковість фраз.  
Ти зрадиш в сльозах  
ще не раз.

Ти хочеш — весною — так  
рідний Алтай.  
Ти залишила болючий знак.  
Зачекай!

25 — II. 921. Москва.

### ВОНА

Сніговими вулицями  
візники.  
Може скоро забудеться  
і ранок скаже: кинь.

Може місто загрюкає  
мільоном рук —  
серце моє застукає  
без мук.

І все одна тема —  
кохання — вона —  
життя мого емблемна  
труна.

24— II. 921. Москва.

### ВОНА ЖДЕ

Ні, то не був сон,  
то було справді —  
не зволить вам, знайте —  
душі моєї колон.

В душу очі мовчання —  
глибоко — довго — мені  
ні, так не дивляться в сні  
благанно.

Чуєте? Вона жде!  
Не спить — зідхає — нудиться.  
І я... хіба це забудеться?  
А я... де я, де?

25— II. 921. Москва.

### ВОНА

У неї помер чоловік  
через два місяці буде весна



вона мені віддалась  
по вашому це так?

Ах, чоловік помер місяць назад.  
З туги вона віддалась мені.  
А весна буде без мене.  
Розумієте?

Я обіцяв весною прибути —  
по вашому вона буде ждять?  
А я по від'їзді на другий день  
з туги за нею спав із іншою.

І властиво не знаю чи повернусь.  
А чоловік помер.  
А вона сама.  
І весна.

Перса її — як пісок дюн  
і погляд — як Індія.

25 — II. 921. Москва.

### КОХАННЯ

Осінь — зима — весна — літо  
і вона — все інша — вона  
все далі — за нею — летіти  
і весна — зимою — весна.

Тиждень назад — вчора  
і сьогодні — кохання біль  
і сьогодні — передчуття хоре  
завтрього тижня любіль.

25 — II. 921. Москва.

### МОСКВА

Хрипить на вулицях сніг  
одсвічує на Театральній площі  
машини фігурки кінських ніг  
пересовуються ніби моці

порепанить стіна і вежі  
воріт напівтемнить прірва  
будинків вечірні межі  
морок рве

м'ярко вогкість бронхитить горло  
ріг загубивсь — де земля  
пройшла в повітрі пересохло  
передзвони дзиґарів Кремля.

26 — II. 921. Москва.

### АЗІЯ

Ласкою зробила огнем  
короткий в серце вдар,  
впало моє серце зимовим днем,  
замкнуло біля чужих брам.

Шепотом вдавила душу  
в море жіночих чар  
ні, я вибачить тобі не мушу  
короткого в серце вдару.  
І коли знайду тебе в горах,  
не оборонить залізний щит.  
Ти відчуєш — далеко за морем —  
що для мене азія значить.

27 — II. 921. Москва.

**СЛІВ**

Сильніший за нас вітер  
дощ написи змиє  
не знали магічних літер  
однодневки ми.

Банально буденна казка  
означила так сама.  
А я хіба що казав?  
У мене слів нема.

*10—III. 919. Рига.*

**ДВОХ СВІТІВ**

Заблукала душа між двох світів,  
але кращий в моїй уяві.  
Як зажадати поетові слави,  
коли поет між двох стільців?

Краще заганьбити на естраді душу.  
К чорту естради, хай живе стихія!  
Ах, задалеко далека мрія.  
Я заганьбити себе мушу.

*10—III. 921. Рига.*

**РИГА**

Крешуть ламають колють кригу льодоколи  
мовчить у граніті Двина  
сірим крижаним паркетом берег голий  
похмур'ям темним визирає надвечір весна

гостра лінія тьмяною готикою витикається шпилів  
в невиразне дно заболоченого неба  
тиша спокій без слів  
на середині мосту дуг герб.

10—III. 921. Рига.

### СПОЧИНЬ

Влило в жили огневої отрути  
не забути запаху боротьби.  
Призначення свого не минути,  
не повернути колеса судьби.

Ти не вільний, ти не сам,  
не врятує клаптик далекої землі.  
Все минуле належить небесам,  
а ти землі.

Не думай, що ти великий.  
Це комічно без пояснення причин.  
На тобі в домовину гвоздику.  
Спочинь.

10—III. 921. Рига.

### МІСТО

Місто мокре — люблю — над вечір  
ліхтарні плями — люблю — на бруку  
над будинками схиленостомлені плечі  
простягають до площі сухорляві руки.

Місто вітринами цоканням гудом  
розсипаним натовпом на тротуарах

розгублені роз'єднані самотні люди  
в тумані розтала пара.

*11—III. 921. Рига.*

### ДОБРЕ

Вибач мені — будь ласка  
усміхнись — кохана  
була б тижнева казка  
не було б рани.

З кіно прийшла тихо зажурена  
не обізвалась на мою фразу.  
Добре, сукня в тебе привабна й ажурна.  
Добре, ми ще з тобою побачимось завтра.

*13—III. 921. Рига.*

### ШУКАННЯ

в очі б'є порох  
вітром весняним  
тротуарами  
й аріями веснить серце  
шукає існуючої  
й запаху її  
в квітах у вітрині  
шукаю її  
стоючи з нею поруч  
і запитує серце кохання:  
де вона?  
і каже що вона тут  
і лащиться в ухо голосом  
а вночі жагучим шепотом

шепотить  
і веснить серце.  
зойкає загнане в кут.

*18—IX. 921. Харків.*

## ПОЗА ЗБІРКАМИ

### СТРІЛО ВІКІВ

Нахмурило брови  
сизі брови над київом  
ще на сезон заставлено  
ласий кусок

і питає поет розгублено:  
а як же «убий його»  
і як же владівосток  
а як же париж і лондон  
чікаго і нью-йорк?

І знову латані вітрини хрещатика  
рейтарська  
і кава  
і дощ.

Прострель мене прикнопнутого  
на меридіані київському —  
прострель мене наскрізь, стріло віків!

### НЕП

поруділим прапором  
тріпотить  
і з льоху вихоплюється з плачем  
і квилить захльбуючись  
осіннім дощем  
в струмені мокрого тротуару

і над входом кавказька душа  
зі зброєю пече шашлик  
молодой чоловік  
а на віщо ж становиться  
біля золотих воріт  
а він гріт —  
а де ж городовик?  
А ліхтар горить  
а під ліхтарем картина висить  
а на картині намальовано  
як кавказька душа  
пече шашлик  
харроший шашлик.

3—X. 922. Київ.

## ОСІНЬ

Осінь і осінь  
і ще раз осінь  
І жовте листя змітає в сквері сторож  
і з люльки струїть синій димок  
а вранці туман  
ніби сірі гуси вкрили місто  
кра кра  
осінь стара карга  
але ви  
але ви — люди —  
що за чорт — серця пообмотували ганчір'ям  
служниці панни й дами

стоп

дайте пожалуста прикурить.

3—X. 922. Київ.



## ДУРА

Восени почуваш  
що можеш всяко думати  
і коли ти не  
дурень  
то  
не стісняйся в деяких галузях  
кожний твій неясний рух  
натякає на майбутнє —  
потім  
розберуться.  
Коли ти не такий  
то не виходь на вулицю  
бо на вулиці  
обітруть.

Чого штовхається — дура?

Так по тротуарі ходить іноді сила народу  
і думка, восени  
дуже щиро працює  
і в грудях  
у такт:  
яка насолода вмирати  
як би тебе розстріляв петлюра

З—Х. 922. Київ.

## ПІСНЯ ТРАМПА — III

Картуз на головешку не налазе  
кажуть що каплавухий і банькатий  
не добереш, чи сифілітик чи карась.  
одним словом — дегенерат.  
Так воно ото, брат!

Матері під буферами  
перерізало, щоб більш не родила  
а я кокаїн ковтаю грамами  
і ніхто не глузує дурилом —  
а в дитинстві я був предводитель дворянства  
і дома звали мене свиняче рило.  
Крути, Гаврило!  
Пахне сукровицею на весні земелька  
а метелики як живі плювки —  
ой і весело ворухиться свиняча петелька  
і в тину сторчать дрючки,  
а на дрючках глечики,  
а трохи збоку саж —  
там сидить юрівановмеженко —  
звольте, це сільський пейзаж.

15— X. 922. Київ.

### СИМ

Понеділок  
Вівторок  
Середа  
Четвер  
П'ятниця  
Субота  
Неділя

2— XII. 922. Київ.

### ПІСНЯ ТРАМПА

*Мойй дочці*

Я знаю — як виростеш — будеш питати —  
хто таки справді був твій маленький батько —

і може ти й тоді мене не будеш знати —  
і може не дійде до тебе про мене згадка.

І може ти мене любить не будеш —  
може й тобі я буду незрозумілий і чужий —  
може й тоді коло тебе будуть ці самі люди —  
і тобі буде неясно — навіщо я жив.

І може тобі про мене розкажуть —  
і ти будеш лаяти мене за деякі гріхи —  
а зараз мене ніхто не розважить  
бо не знаю я — чи будеш — як зараз —  
мене любить

ти.

Я не знаю — чи мені довго жить зосталося —  
і я не винен, що моя путь важка —  
але я знаю, що за оці гріхи  
моє життя  
змагалося —  
і що зараз мене зрозуміла б тільки ти —  
моя дочка!

1926

### 6 NR

Тобі — дитино моя — що завтра на аборт підеш —  
Тобі — що тільки місяць йому —  
Тобі — що місяць як зародилося а живеш мільйони  
віків у животі цієї жінки що я люблю —  
Місяць уже тобі, а завтра ти — ніщо, викинуть  
твій кавалочок у відро з помиями —  
І попливеш ти каналізаційною трубою аж у Чорне  
море, де й зародилось од мене —  
Тобі —  
Тобі —

Тобі це.

Невідомо й ніхто не знає — ні матір твою, ні я,  
твій батько —

Хлопець ти було б чи дівчинка —  
Любило б маму свою і говорило б:  
мамо!

Любило б батька свого і говорило б:  
тату!

Ссало б молочко з грудей і жмурило б оченята  
на сонці.

Але минули б роки —

І ти пішло б у дитячий садок —

І виросло б, і змагалось б, і зачинало б...

Будь вічне ти, що завтра плаватимеш в відрі:

Завтра я прожену твою матір,

Зникне з серця мого вона, як ти з її тіла.

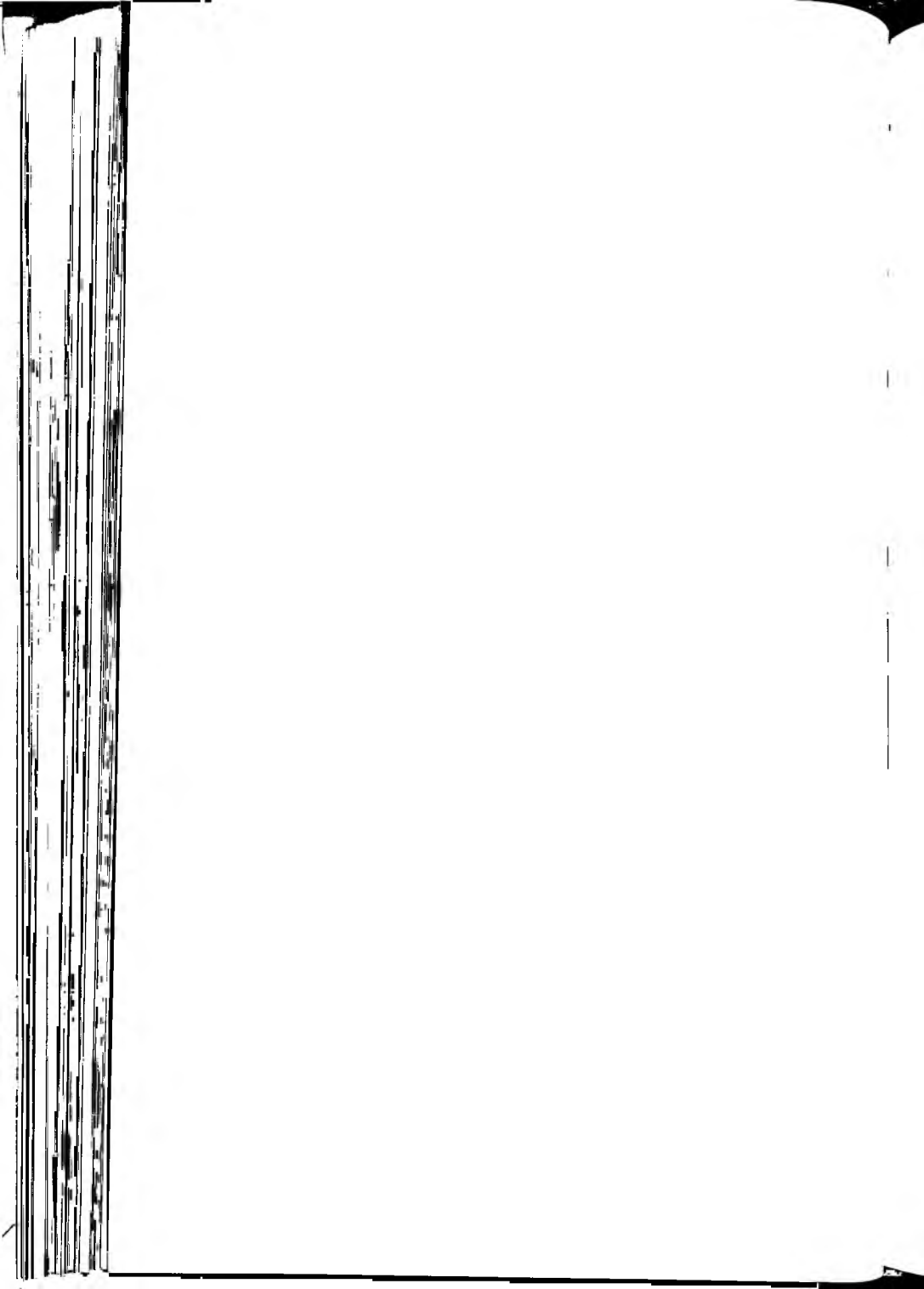
Будь вічне ти, безсиле й розумне —

Ти жило стільки, скільки дано тобі.

Будь вічне ти, бо і я вмру,

І мати твою вмре, і не одно ти

Плаватимеш завтра в білім відрі.



# ЕПІКА

---

## ПОЕМА МАЙБУТНЬОГО

*(La futurition)*

Незнані гуркоти найновіших патентів  
нечуті цокотіння металів міцних  
виблискуючої міді сліпучі плями  
горді будови залізних архітектів —  
вся моя душа повна змагання  
вся сила мого розуму горить у поривах  
в прагненнях піниться моя кров —  
відчути промінь винайденого сонця.

Зір мій опереджує експрес  
вигинає він між камінних схилів  
що ховають в собі  
    скарби майбутньої реалізації  
через долини перерізані  
    удосконаленими каналами  
повз череди вихованого скоту  
до блакитних хвиль  
    де кінчається дикий граніт  
де починається горда блакить океану  
переможена мікроскопічним рухом атомів  
подолана безмежним кабелем  
    що таїться на дні.

Зір мій опереджує електричний ток  
моя безсонність переборює в мені звіра  
мое натхнення  
    звільняє мене від аморфності  
моя геніальність

зруйновує спокій обставин.  
Я почуваю себе без меж  
я почуваю себе надрасовим  
і надкультурним  
я змагаюсь з безсиллям погасаючих атавізі  
я становлюсь майбутнім і сильним  
шуми незнані міняться бетоновою музикою  
і встає залізна людина  
осліплюючим силуетом  
на фоні матерії подоланої.

З його очей струїть електрична воля  
що ховає в собі надзвичайні прикмети  
гори падають під її напруженням  
час і простір зливаються в ірреальність  
закони природи підпадають впливу  
утворюється великий синтез  
об'єктивності і егоцентризму  
апогеї заходу й сходу зливаються в  
жагучий скок  
в інтуїтивнім єднанні  
збіглись в неминучій точці  
natura naturata й natura naturans.

## ПОЕМА МЕТЕОРНИХ ЛІНІЙ

### V

За спиною гуркотіли модерні колісниці  
було так приємно почувати незримий рух  
відбивалися на повороті зафіксовані спиці  
був такий напружений центроміський дух.

Чорно-білі пари проходили інтимними образками  
здалека жевріли сигаретки в незримих губах

газетяр з посильним на розі мінялись думками  
не звернувши уваги на раптово-пролетілий птах.

Замислено-обайдужені поруч сидять постаті  
журно похитував блискучим чоботом нудьгуючий офіцер  
груди тремтіли в невловимім сталевім лоскоті  
самотно пиячив обезближений з фонтаном сквер.

І не треба було думати. І хотілось очі заплющити —  
щоб неодмінно з пікантною насолодою розплющити їх знов.  
І хотілось всіх панн, всіх жєнщин на бульварі перемучити  
і так легко вливалось в груди між'єфірове вино.

Скавучали мотоцикли, описуючи метеорні лінії,  
уперто проганяв ломовика з дороги трамвай.  
Дзижчали незримі кулі, вимагаючи відповідної опінії  
і було не видно — де початок гамору і де йому край.

Переливають огнями електричні реклями  
метеорною зливою блиски вертілися скрізь  
улиця виставила одверто всі — навіть найменші — плями,  
виставила своє горе, що не визнає принципіально сліз.

Куточок улиці з перпендикулярними шухлядами  
на фоні сірих і суцільних-терасно кам'яниць,  
залитий електрикою, посіпувавсь од незвичайної астми  
і перекидав фігурки, дзиґи, ваґончики — без границь.

І почувалась геніальність в рухливій заведеній машині  
і був такий координований автомобільний рух.  
Людські натовпи протискувались течіями в  
невичерпному плині  
чуть, як десь всередині колосальний молот бухка.

Трагічно блищала загублена на тротуарі срібна монета.  
І ніхто не помічав драми страшної в своїй мікроскопічності  
біля темної вітрини фетишист опоезує корсет  
шофер задрімав біля колон гігроскопічно.



**ЗМАГАННЯ**  
(*Poeme synthetique*)

**VIII**

Хто сидиє над блакитним столиком?  
Він.

Огонь звалював бетонні сволоки  
і крихкість камінних стін.

Хто станув в пітьмі над чорним кутом,  
схиливши до ніг невідомий стяг?  
Прийду до нього, стиснувши душу жмутом —  
Я.

Розсипайся, каменю,  
дрібненьким порохом. —  
Всі колони з барельєфами зламані,  
леви подохли.

Фонтани розлились штучними озерами  
під деревами листними отемрених куп.  
Червоний дракон пролетів над скверами  
і на персах коханки з'явився струп.

Бризнули метеори жемчужними гірляндами  
по простору слизькому скляних склепінь.  
І озвалось небо арабськими фоліянтами  
і зворухнулась незнана тінь.

Множились думки ротаційно-опопулярені,  
мрії і плями локалізовані міліонами бібліотек.  
І хтось благав, що всі змагання — марні,  
що він до цього звик.

І піднімались мікроби надзвичайними стихіями,  
і розтинавсь прокльон — без кінця і без меж,  
коли валились будови населені містичними повіями  
коли гонок скочив і крикнув: я бентежний!

Плакали неслухняні постаті у лихтарних тінях  
весна зомліло закінчувала свій ліловий семестр  
вулиці задихались в пекельних цокотіннях  
і мотор викидав поеми в десять тисяч метрів.

Коли ж оглух колос з заплющеними очима  
і мріяв про м'яккість випечених спин —  
фокстер'єр спинився, пирхнув: — це дилема  
і сховався між ботинками панн.

Мрії туманились далекими пароплавами  
манили і плакали мініатюрністю огоньків, —  
але натовпи тиснули всестираючими лавами  
і в душах розмережились газони оранжевих  
смітників.

Наївно гавкали цуцики  
біля стовпів афіш  
гіпнотизували електричні гудзики  
і замість прани вживали гашіш.

Місяць пролазив стримано  
за окреслення темних будов  
фізіономії були смертно скривлені  
а на тротуарах була кров.

І ніхто не знав, що це за містерія.  
І в гарячій пульсі злилися віки  
і притуливсь до землі знищено в сквері я  
і всі виходи були заперті на замки.

**ТОВ. СОНЦЕ**  
*Ревфутпоема*

**Вступ**

Розгубилися напередодні великих свят  
розірвали люди —  
і може ніколи ніколи не простять  
ображені груди —  
стомлені напередодні залізних свят.

І сказали, що ніхто не винний,  
і промовили всім душам і всім серцям —  
неминучого руху ніхто не спинить  
і ніхто не помітить ям —  
і ніхто і ніхто і ніхто  
не захоче лягати посеред дороги  
і кожний жаліє своє пальто  
і кожний обмацує свої ноги.

Не збивайтесь зі шляху —  
бо не хочеться думати —  
бо ми заплутаємось —  
не відходьте не розбігайтесь  
всі разом —  
в душі спільне змагання —  
не збивайтесь, не розходьтесь по манівцях,  
бо ми заплутаємось і не зійдемося  
і загубим зорю.

Зорі владають  
засвічені нами —  
зорі в димну ніч  
підпалену нами —  
загине, хто відірветься —  
пропаде, хто втратить ногу —  
не пристане, хто загубить пульс.

І скільки вас блідих і ніжних  
що довіряють Сатурну —  
хто сполучив з душею сатурновий знак  
околені —  
розгублені без мети —  
відбилися від шляху —  
піддалися гіпнозній силі —  
стомились, обезуміли без майбутнього.

## МАНІФЕСТ

### Марш

Розносить буря всесвітній пожар,  
Хитаються будови, корчиться світ.  
Там, де пройшли, вже немає хмар  
І сходять червоні зорі над сутінками віт.

І блисне сліпуче сонце, і запалають міста і села,  
І зворухнуться серця одверті у золотому огні.  
Приходьте до нас, у кого обличчя веселі,  
Хто життя не шкодує у червоній борні.

Темні сили рідіють. Заженем їх у нори!  
Розіпнемо на стінах, хто коритись не міг!  
Хай покриють всю землю червоні прапори —  
Лише той веселий, хто світ переміг!

### I

Схвилювалось синє море до дна  
пішов галас по всій землі  
хто каже що надходить весна  
і зашелестів молодий ліс

схвилювалося море до дна  
пішли грюки по всій землі  
цього року буде рання весна  
і вода затопить ліс

і здригнуться віки до дна  
і прорветься огонь з землі  
і освітлить нетрі весна  
і захитає буря ліс

розітнеться підземний грюк  
здійметься порох з ним  
затріпоче мільйоном рук  
загуркоче пеклом рим

розгойдає сліпучий крик  
замигоче блідим огнем  
і побачить що хтось вже зник  
і жадають сталєних поєм

але стримать той гук не міг  
одноротий шалений вий  
і залоскоче над містом сміх  
і відгукнеться безжальне — бий.

Загуде із ночі.  
Рявкне переляканим вибухом.  
Місто витріщить очі,  
сколихнеться глибоко.

Обтягується червоним.  
«Хай живе революція!»  
Тягнеться підбита ворона  
по Прорізній вулиці.

В перший такт не попали —  
загули хто куди

але всі пізнали  
«Інтернаціоналу» мотив.

Буржуй на дорозі на біду.  
«Смерть контрреволюції!»  
З великим червоним бантом сказав:  
«Завсігди  
ми за революцію».

Буде жалітися хто не повірить —  
можна йому показати на плакат.  
Хтось буде пити за нову віру,  
а хто буде плакати.

Пролетів грузовий з симетрією багнетів  
закахикали від бензодиму.  
І підкреслили: з буржуя ми зробимо котлету:  
нічого панькатися з ними.

Перетягли через всю вулицю  
і задерли голови —  
подивись, кажуть, як здорово  
і в очі не мулить.

А як буде вночі!  
Ге-е! Це тобі не «Salon d'Art»  
тут і не пахне Пасажем.  
Просто тобі снопом як ударить,  
ніби між очі кулаком, скажем.

От тобі й мистецтво!  
Музу стягли,  
крутнули разиків до два,  
божкались: що за рвецтво,  
що за хулігани, неуцтво —  
і прочі слова.

Аж тут справа не в тому!  
Хоч умирай, хлопче, —  
немає життя конче,  
не розсипайся золотом.

Ну й перетягли ж!  
От же й постарались!  
Віник обмочили в фарбу  
пообмотували ліхтарі  
і наказали:  
«Свято».

І було дійсно (свято).  
Ну й же ж а-а-а!..

## II

Переходили засніженим бруком  
у відтінках каламутних хмар.  
Небо гнівалось, земля відповідала грюком,  
і гупав черговий удар.

Червоними язиками розкидалася мрія,  
кожний крок відмінювався фільмами мініатюр.  
Всі поспішають до залізного змія,  
всі благословляють вокзальний мур.

Метушилися заклопотані натовпи  
в шуканні невідомих доріг  
підпірали навхрест телеграфні стовпи  
бетонний ріг.

А потім подавали потяг —  
загули паровози —

гамір зливався у руйнуючі погрози  
і було сухо в роті.

Сіріли фігури в рухаючій барельєфі  
гуділи вигуки і затривожені дзвінки.  
Валялась під ногами брошурка Тефі,  
два ешелони вже рушили на Київ!

Було небезпечно на бушуючій пероні  
геть хто без діла! —  
зливаються сирени в ухаючій стоні  
а по той бік гуркоче автомобіль.

І ще один ранок.  
На небі було написано:  
«Встань».  
Хтось тикав пальцем на спис  
і захопив обранець.

Виліз замуразаний  
крутнув рушницею  
і попав у пузо.  
Масло з паляницею!

«Советская типография»!  
Оперний театр!  
Винесли заколотого графа  
і останню звістку з Татр.

Небо душить місто пасмами похмурими,  
улиці здригаються захватом випадкових драм,  
пробіг гуркітно автомобіль  
навантажений літературою  
назустріч завойованим дням.

Саме час як виходить газета —  
хлопчаки розбігаються з вигуками: «Комунар»



починаються перші рас вечірнього менуета,  
ворушиться світлотінями мокрий тротуар.

Улиці розбігаються огневими хвилями  
в тремтячих іскорках залізного попурі  
і здригається небо зачарованими крилами  
у такт затурбованій грі.

Стікає вода по трамвайних рельсах,  
день зупиняє ходу.  
Все перечули, ждуть останньої версії,  
і розгукнув: іду!

Слава Богу!  
(отримав ляпаса) —  
загубив останню змогу,  
всі очі випас.

Вечірня газета!  
Одгукнулось по всіх кутках.  
І затріпотіло серце поета,  
і просвітлішав жах.

Вечірня газета!  
Як там Одеса?  
Хочеться дредноутового піруета  
після заштореної меси.

Осліпли великі вулиці,  
стікає вода при ліхтарях.  
Немає місця муці  
поки чутно — гряк,  
— Гряк!

Дихає ніч знайомим вітром  
після сонячного дня.

Всміхнувся Хрещатик тогорічним привітом  
розстебнув пальто і капелюх здійняв.

Завтра день прокинеться  
і приголубить усе розхристане —  
усе хлоп'яче і молоде —  
омайнірене, омонтекрістене —  
ранком весняним по вулиці йде.

І розкаже зустрічним паннам  
про дихання вечірніх рим  
здивує вічнознайомим і віччонежданим  
захвилює в арпеджах гри.

### III

Сміливим рухом  
видряпались по бруку  
і потухли,  
і повисли руки.

Відпочивають на рівному місці.  
Усе висить на своїх гвіздках —  
на небі місяць,  
електрика в ліхтарях.

Ждуть з-за рогу залізних коней —  
іскор від камня.  
Може ще блисне багрово-червоне,  
в очах неминучим стане  
і переконає неймовірних  
поки ніч потухне  
про субстанціональність металу і гамірний  
рух.

Випливали сизі дими з-за міста  
квітчались оранжевими стьожками

переливались вилиском намиста  
і мінялись казками.

На небі ювілей Тараса Шевченка  
на сході висовують сліпучий плакат  
і шумлять людські віти —  
— енко  
— енко  
— енко  
і крутивсь  
скажено і безтолково світовий циферблат.

Уже зійшло.  
Уже день.  
Брязнуло перше без слів  
а потім —  
дззе-нь!

На плацу трибуна.  
Всі, всі до центру!  
Зараз повезуть труни  
на цвинтар.

Глянь, хто може!  
Хто не міг — сховався.  
«Боже, Боже», —  
з льоху озвався.

Червоне!  
Червоне!  
Червоне!  
Сонцєві перше слово!  
Голова у мідь дзвоне!  
Не треба розмов!

І заговорив тов. Сонце:  
«Сніг уже розтає

Треба тачок конче».  
І хтось відгукнув:  
«Є».

День був дуже пекучий.  
Ждали вечора.  
Піт котився з натовпеної бучі  
закликали фельдшера  
і просили води.  
Руділи й мерхнули високі плечі  
і благали:  
прийди!  
І прийшов вечір.

Зостався сам на плацу  
біля міської Думи.  
І шептав без плачу  
в задумі:

Це ж тимчасово!  
А далі? —  
Візьме останнє слово —  
ну і що ж?  
— Ціанистий калій.  
?  
Зле.  
Зовсім спокійно!  
? Залишиться довічно мале  
? Ритмічно і мелодійно?  
Фі.  
Це ж тільки епоха!  
Тема: Міф і  
блоха.

Залишивсь один на трибуні  
місяць був високо над будинками  
вже позлітали на небо дурні

спостерігав навшпиньках  
але ж була ніч  
уже полягали спать  
ворушиться слизький брук  
відпочивають на рівному місці  
усе висить на своїх гвіздках —  
на небі місяць  
електрика в ліхтарях.

## IV

Виводили армію з міста  
щодня зникали непомітно  
спустили вулиці  
— на фронт!

Без вигуків і без парадів  
ніби буденно  
(невже кінець?)  
лязгали грузовики  
тріскали машин  
шини  
тротуари натовпом  
праворуч  
(ліворуч)  
плакати на вітринах  
(гідра контрреволюції)  
магазини взяті на учот  
бігали собаки  
крутили хвостами біля кафе  
гнались за двоповерховими автомобілями  
а я  
на розі Фундукліївської й Володимирської  
розставив свій мольберт.  
Виринув один з паштетної  
і кинув:  
— прозаїк.

І другий:

— зрадник.

Торкнув мимохідь

здійняв капелюха

і сказав:

— Романтик.

Сіпнула за рукав:

— Милій.

Вийшов з воріт редакції,

(портфелем)

застібуючи пальто

призирнув:

— ліберал.

І гукав газетяр

з обірваним чоботом:

— Розумієте

— Розчинили фронт

— Розірвали

— Розігнали розумієте військо

— За Київ

— Привезли свіжої літератури.

От це гаразд!

Розділились між двох ідей,

переплутались в традиціях.

Один кричав: я геній

і робив геніальну репетицію.

— Згадував Японське море,

— Тигрову Батарю,

— Озеро Жовтих Лілій

— І Чін-да-лаз.

Сховавсь під ворота

повертаючись з «Молодого театру»

як би спастись від кулі —

це не я

я затримався з Лесем Курбасом,  
потім нас догнав Марко  
і стукали кулаками,  
дивились афішу

### Маніфестація

а поки що:  
як би дістатися додому  
(Гоголівська вул.).

Не буду обертатися з «вибачте» —  
застерігав лівий поет.  
Ви мене прочитать доклад покличте:  
марка «Багнет».  
Завше можна знайти в Клубі  
дивіться — плакатить афіша  
у мене чоботи грубі  
і є воші в чубі.

Час злішай —  
час не жде —  
попадай в ногу  
завтрашній день —  
не зважай на острогу —  
небо шматтям завішай  
землю гуком утопимо —  
дзз-е-ень —  
час злішай —  
викрив брови строго —  
час не жде —  
попадай в ногу —  
день —  
дзень!

Як би до моря?  
Зібрать думки  
докупи.  
Нерви хорі  
голос хрипкий  
очима лупаю.

Роздягнусь біля Хмельницького,  
покажу всім  
що в мене красиве тіло  
небо надушило низько  
з'їм два оселедці сміливо.

Продиралось фіолетове сонце між ногами  
плутались промені,  
верещав мотоцикл — не стежив.

Розкидавсь теплими струйками вітер  
(весна)  
поскидали зайве  
сукні просвічують  
прогулятись вийшов.

Ах, кав'ярні зачинені  
сьогодні громадське свято  
але зате увечері концерт Собінова  
оратор Затонський.  
Потухали шибки на четвертому поверсі  
сірішав брук —  
оранжевими плямами повисли ліхтарі.

## V

Стояв — надвечір було —  
водив пальцем по небі  
поет.



Газета в одній руці  
Шептав:  
«Десть далеко димарі ескадр».

Притуливсь до кіоска  
натовп дививсь  
шептав:  
«Десть далеко димарі ескадр  
з пасмами диму».

Хотілось пожежі страшною загравою,  
надходила спокійна ніч.  
«Десть далеко димарі ескадр  
з пасмами диму  
плавають на Чорному морі».

Водив пальцем по небі поет,  
шептав:  
«Забризкать водою блиски  
огневої ватри,  
знищить,  
розбить».

Насувалась ніч.

«Море з землі посувається до берегів».

Водив пальцем по небі поет,  
шептав:  
«Десть далеко димарі ескадр».  
Зігнутий оповідає сучасну історію  
на розі двох пустельних улиць ліхтар.  
Світиться хрест на покинутім соборі,  
благає знищено: прийди, вдар.

Зникли зорі на помутнілім небі,  
прищулився Бог в жаданні людських містер.

Але озвалась улица категоричним «не треба»,  
і Бог схилювся на тумбу і вмер.

Плакав вітер дориваючись з поля:  
мені Бога жаль!  
Розігнав тіні самотній постріл з пістоля  
і нагадав про камінь і сталь.

Розсміялись силуети на темних конях,  
хтось запізнілий подумав, що міраж.  
Здавалось,  
що перед ранком ще в мідь задзвонять  
але всі мрії розігнав центральний гараж.

Вискочили, загули світанком,  
зашипіли крізь сизий дим.  
Зникли силуети, тіні, фіранки,  
прокидається місто, повне залізних рим.  
Кричали вголос —  
камінь —  
бетон —  
залізо —  
— всесвіт  
всесвіт  
сталева людина  
огненним серцем  
єдиний владар  
планети пан  
блискавками руці  
дротом меридіанним  
броневому автомобілі  
— ворога!  
— ворога!  
кам'яниці  
залізо  
чорному димі  
відблиском вибуху

тріскають дзвенять  
ланцюги  
падають  
стовпи  
гнуться залізни  
— і станув зачарований на сході  
— будинок на червоному фоні  
— окреслений виразно й гордо  
перший будинок нового світу.

1919. Київ.

## ПРЕРІЯ ЗОРЬ

(поема-роман)

### 1

Ліфтом на п'ятій поверх  
English Berlitz School.  
В скляній кімнаті  
зустрілись вперше.

Білі снігові вулиці  
будинки  
телеграфний  
дріт.  
Серце сказало: годі скулитись  
годі ввечері мерехтить.

Рипіло на тротуарі  
крутились сніжинки біля ліхтаря.  
Руки в муфті обличчя en face.  
Повертались вперше.

Прийшов сам.  
Капало з дахів.  
Хотілось грому,  
гріхів.

II

Мокла цигара в роті  
блищав сніговий шлях.  
Зупинивсь у бльок-ноті  
пролітав птах.

Йому зимно зимно йому  
крізь душу птах пролетів  
ходив по кімнаті бурмотів: я зніму  
з гвіздка  
роз'ятрений  
гнів.

Бо не можу не можу я  
дивитись в узорне вікно.  
Капелюх знову зняв.  
на вулицю знов.

III

Парадного зачинив двері  
хрустів і миготів пейзаж  
витикалась з-за дахів прерія  
зорь  
скляний  
вітраж.

Сопіли заморожені коні  
дзвенів на розі трамвай  
горіла вітрина в ілюзіоні  
колихалась в акваріюмі трава.

Вібрує даль загорошена  
сліпить назустріч сніг  
дрімає увага насторожена  
і стежить за руханням ніг.

## IV

Зненацька встала постать  
Здивовано солодко затремтів.  
Це була — лічив — шоста  
і ніж у серці стримів.

Усміхнувсь недбало й просто  
нарочито руку простяг.  
У нього були ненароком гості.  
Ах, це бурлацьке життя!

Вона не була не рада  
і зараз додому йде.  
Хоч може повернуть назад  
бо її хтось жде.

І потім ще кілька кварталів.  
Небагато сказали слів.  
Не спитали —  
і вечір згорів.

## V

Моя кімната на третьому поверсі  
і в двір вікно.  
Перед ліжком розплітаю коси  
і всміхаються зорі знов.

Я ще наївна дівчинка —  
ах як би ж то так!

Простяглась за вікном молочна річка  
і таємить у серці знак.

Перед очима мені  
чорний портфель  
і сатурн за вікном в огні  
і не бачу я стелі.

У кімнаті на третьому поверсі  
де в двір вікно  
перед ліжком розплітає коси  
і співає і тужить знов.

Може завтра побачу побачу я  
бо сьогодні легенький сніг  
і він не згадав про побачення  
і докінчить не міг.

Душно, душно мені  
увечері піду до кафе.  
За вікном сатурн в огні  
а на столику  
портфель.

## VI

Сідають звичайні гості  
кафе в огнях.  
Не вигримує цигарної млости  
жах.

Домино східній профіль  
табачний дим.  
Здіймався туман на Голгофі  
колихалось серце з ним.

Розчинила несміливо двері  
ввійшла зирнула в кут.  
Хтось кричав у сусідньому сквері  
кинув жаху жмут.

Зблідли червоні вази  
росою слова взялись.  
Пили каву разом.  
Сплелись.

Неясно відчув питання  
одрікатись більш не смів.  
І заблимало сподіване смеркання  
а вогник  
ще  
грів.

Цілий світ вібрує мерзлим дротом  
затремтіли гори-ліси.  
Вона стежить піврозкритим ротом  
і наївною недбалістю коси.

## VII

Вік говорив не скоро  
промінь пестливо грів  
стежить замисленим зором  
за летом химерних слів.

Гори там високі й дикі  
море блакитне чуже.  
І багнеться приязних стисків  
і вона не зводить очей.

Далекі міста шуміли  
приморські на островах.  
Меткі свистіли стріли

з бронзових рук  
жах.

І може ніколи, ніколи  
не побачить зелених пальм  
і мрія кохать не дозволить  
під острахом чорних проваль.

Дими огні колихали —  
навіщо, навіщо тут?  
І навіщо на ньому казали —  
чорний  
сурдут?

На губах іронічно тремтіли  
риски  
захований  
сміх.  
Але ви — яке мені діло?  
Скоро піду до них.

### VIII

Стомивсь виснаживсь зимою  
горіли кам'яниці без води  
і над телеграфним дротом трюмо  
й на ньому місяць блідий.

Коли ж розтопивсь віск на бульварі  
пелюстками запалених свічечок  
затремтіли стривожені телеграми  
ізолятори забреніли цоками.

Запитував туберкульозну весну:  
чи мене прийме нова весна?  
Упав промінь на вогку стіну —  
і



висхла  
стіна.

Чи вона знає, знайде мене?  
Очі такі рідні мені.  
і проміння летить до неї  
вулиця не почуває ніг.

Чув що потаємність марна  
і просто табачний дим  
і що це звичайна кавярня  
і звичайна жінщина з ним.

І доміно і грецький профіль  
незнайомої погляд вабний  
І просто туман на Голгофі  
і в жилах підвищенні плин.

## ІХ

Годі дивиться в вічі!  
Серцем — вітри.  
Стиснемо руки двічі  
немає в мене сестри.

Тьмяність далеких туманів  
вабить погляд мій.  
Над шхуною я отаманом  
і спеціальний стрій.

Дощів моє серце прагне  
і вию скажених бурь.  
Кохана — не думай про рани  
без сліз,  
брови не  
хмурь.

Улиці таємний шепіт  
і блиск сліпих ліхтарів.  
Слухаючи нервовий трепіт  
я заморивсь  
я  
згорів.

Падає як порох попіл  
і підвожусь із криці я  
і ніхто з них не второпа  
і ніхто не збагне ніяк.

Мій погляд змірює строго  
у блисках далеких огнів.  
До крижаних гір дорога  
моя  
затоками  
блакитних  
днів.

Мила — в кавярні годі.  
Може вернись колись.  
Б Гренляндії через холодні води  
ти мене покличеш: вернись.

Бо заморивсь я  
і поцілунок гіркий.  
І поле і жовтий яр  
благає і молить: кинь.

Годі кохать не в вічі.  
Серцем із гір вітри.  
Стиснемо руки двічі  
і з серця мене зітри.

## X

Розповідала знов вчора  
розкидала блиск іскр:  
я зробилась знов хора  
подивись:  
руки —  
віск.

І не живу зовсім сучасним  
рабиня середніх віків  
може почала невчасно  
і без свідків.

Мене так вабить синє  
і неба шовкова ніч  
і плину ніхто не спинить  
земних  
стріч.

## XI

Над піяніно незрозуміла пара  
і звуки ручаї крізь дим.  
А поверхом вище гітара  
під столиком жвависть рим.

Я кину тебе самою  
з іншою сходах зійду  
я кину тебе німою  
з склянками сітро чаду.

Дай мені знайти двері  
після поглядів пани чужих  
я залишу душу в сквері  
а ти свою залиш.

В опереті в кіно-театрі  
в тріпоті моторних крил  
я піділлю крові ватру  
в пошану синіх могил.

## ХІІ

Сказав, що коли не буде  
завтра його тут  
вітер на горі остудить  
голову й серце — вмруть

вмруть ненажерні сили  
стікають з тіла для нас  
і щоб заховати в могилу  
і щоб не впасти ні разу

він утече за обрій  
в ліси крижані степи  
і вклониться священній кобрі  
і скине сміх сліпий  
я схилив чугун і залізо  
під владу нервових ніг,  
я хочу охопити скрізь!  
Спиною до неба ліг.

І знов ніби розстання  
і знов ніби прощай  
і коли переступимо грань  
пекло нам буде раєм.

Ні не треба не треба більш  
зостаньсь знесу сам —  
нехай спереду виє зліш  
назустріч  
нехай  
нам.

## XIII

І раз ранком сталося так  
хитавсь на воді пароплав.  
І обоє зійшли сумний знак —  
і поруч став.  
Ти чуєш хлюпочуть хвилі  
моря привабний клич  
приємно в зеленій могилі  
заснуть  
рослини  
ніч.

Цілую білі перса  
кров викликає мене  
ніж спокушає на герць  
і серце гостро скляне.

Бачиш  
в очах  
мука  
в волоссях гірких твоїх  
в устах вогкість розпуки  
і смак баговіння в них.

Стогнеш  
ніхто не  
чує  
лиш я коханець блідий  
біль смокче і трує  
блакить  
океан  
води.

Обніми здави палко  
вколи відчаєм губ  
ти запальна коханка  
по хвилі будеш труп.

Це я твоє завтра  
вічність  
кохання  
смерть  
горить жагуча ватра  
з моєї волі  
життя  
кінець.

Заплющ очі в тінях  
владницькі рухи мої  
ми вдвох у німих стінах  
на ліжку  
білім  
огні.

Заплющ очі кохана  
останній притиск твій  
мої ласки прощанні  
і твій стогін: мій.

#### XIV

І вже покинули берег  
і внизу і вдвох  
позачинені двері  
електричний маленький льох.  
Вискочить сам на гору  
подивиться небо в огнях  
хлюпотить за бортом море  
і в каюті  
вдвох  
нас.

Зупинялись і відпливали  
не бачили міст, берегів —  
і чого вони вдвох — казали —  
чим  
скінчиться  
гріх?

Розпатлана й мокра на ліжку  
ніччю після гудка  
вона вже холоне —  
ніж  
встромила  
його  
рука.

Кохана! вискочив в двері  
порожній і чужий чардак  
а недалеко бовванів берег  
і серце капнуло: так.

Захолов біля колеса штурман  
схилився до моряка він  
май роздере душу сурма  
серед ночі не хоче стін.

І вмить кинувсь — годі—  
в п'яній хвилі голова.  
Солона вода в роті  
і останнє прощай  
прощай.

*XI — 919. IV — 920. Київ.*

**ПЕРША ПОДОРОЖ МОЯ КРУГОМ СВІТУ**

*(Уривок з поеми-роману)*

Я,  
Михайль Семенко,  
Удосконалений Елек-  
тричний двигун  
і великий поет  
сучасности  
автор трьох П'єро  
рев-фут-поем  
і незрівнянний синтетик, —  
вирушаю в подорож  
кругом світа.

Зорі далекі  
світили мені в першу  
ніч як  
вирушив я  
і покидав  
місто в огнях.

Сопів вокзал  
і чмихали паровози  
але пароплавам  
вирушив я —  
безбородий матрос  
став мені другом  
з першого дня.

Багато морів  
пропливали ми  
і веселі міста  
кидали за  
собою —  
в голові моїй



танули образи й  
силуети минулого.

Безбородий  
матрос став  
мені другом  
з першого дня

Йому говорив  
я:  
я  
повернусь  
до них.

У цілому всесвіті  
одна малюсенька крапка —  
відбуття.

За дугою Сатурна  
потягне назад  
далека крапка  
незримим  
огнем.

Безбородий  
матрос став мені другом  
з першого  
дня —  
я розповідав йому  
про дуги Сатурна  
але незриму крапку  
зрозумів він.

Пливли  
в далечинь  
дні й ночі  
кидали за собою —

мерехтіли вогні  
в білих туманах  
рослини незнані  
вкривали береги...

6.XII.1919. Київ.

### ПРОМОВА

*На урочистому публічному засіданні ювілейного  
комітету з приводу 10-річчя літературної  
діяльності Михайля Семенка*

#### *Голова*

Слово має  
тов.  
Михайль Семенко.

#### *На трибуні Михайль Семенко*

Коли Уот Уітмен вмер  
(1892)  
народивсь  
я.

Дев'ять років плутавсь  
харькавсь  
плювавсь  
в канатах віків минулих  
але вже з першого року  
повітря майбутнього ковтнув  
(Кверо-Футуризм, 1914).

Легче трьом верблюдам  
з теличкою  
в 1/8 вушка голки  
пролізти

ніж футуристові крізь укрлітературу до  
своїх продерлись.

Я протяг вас  
через всі нетрі й  
усіма головними вулицями столиць.  
Що ж ви —  
будете топтатися й далі  
як отара  
овець?

У кошарі  
ви  
спільним фронтом —  
може овечою революцією  
виженете мене, чужоземця?

Ниткою мови  
замкнули мене —  
ви —  
що ж ви думали:  
Я спущусь?

Рветься нитка  
падають межі —  
де ж  
ваша сила?  
Фікція одна.

*Голос з місця*

Геть з «Музагеґу»!  
Додому в «Коммунист»!

*Михайль Семенко*

Для того, щоб об'єктивно  
зробити оцінку сучасній  
укрлітературі

треба додати мені від регламенту  
ще зайвих 1 1/2 хвилини.

*Представник укркнигарів з місця*  
Зараз буде палити кобзаря!  
Пожа-ар!

*Михайль Семенко*  
Де степи розлогі, де  
тирса бубонить, де Дніпро  
кручі крутить ревучі?

*Голос з місця*  
І звідки  
отака напасть  
на нашу Полтавщину!

*Михайль Семенко*  
Все скушано.  
Кверо-футуризм поїв.  
Апетит — нічого сказать.  
Головне — спеціально — замовлений  
шлунок.

*Голова*  
Прошу товариша не забувати, що Вам зали-  
шилося говорити лише 6 год. і 3 1/2 хвилини.

*Михайль Семенко*  
Не шутка й не жарт  
футуризм  
як бачите.

Без ніг молодий ліс  
(це мій власний афоризм) —

та до чого й ноги  
коли бракує голови ?

Поки навчились протинки чи там кому  
розміщати —  
гульк —  
а воно вже й касуються знаки  
препинанія...  
Це ведене де все ве  
те ке же ке ре ке  
кре те ке.

*Голова*

Прошу без зрозумілих слів.

*Михайль Семенко*

Нічого не зробіте.  
Було важко —  
й за вушко доводилося витягати чобіт.  
Тепер до побачення —  
дай Боже здибатися на тім світі...

*(Гучні оплески)*  
17 — IV. 922. Київ.

**ТАК ПОЧИНАЄТЬСЯ «ПОВЕМА ПРО ТЕ,  
ЯК ПОВСТАВ СВІТ І ЗАГИНУВ МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО»**

*Міжнародній клуб винахідників-ексцентриків і  
міжпланетної комунікації*

На той  
час  
СРСР в непівському оточенні  
дискутувала  
вільними годинами —

а  
втім  
міжнародне становище  
не обіцяло  
кардинальних і потрясаючих  
змін.

Це — внутрішній стан.  
Зовнішній  
характеризувався так,  
що світові акули  
реставрували папські  
булли  
і світом гуляв  
символ міжнародних пуз  
— *стережись!* —  
фашизм.

Тоді ж  
в звязку з  
успіхами техніки  
по всіх містах  
не тільки Європи й Америки  
а навіть СРСР  
почали закладатися  
об'єднуючи всі народи й  
нації  
невинні  
аполітичні й  
смирні  
так звані «безпартійні»  
**МІЖНАРОДНІ КЛУБИ  
ВИНАХІДНИКІВ-ЕКСЦЕНТРИКІВ і  
МІЖПЛАНЕТНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Клуби  
на порах перших  
не ставили справу

руба й  
зосереджувати почали  
всю ексцентричну  
«активно-безпартійну»  
масу —  
її скільки хочете  
не тільки по європах й америках  
але також і в  
нас.  
Техніка — звичайно —  
технікою,  
успіхи таки були  
дійсно,  
і не тільки «там», а й тут у  
нас.  
Механіка була спочатку дуже проста:  
цікавилась публіка  
і хемією, і новинами,  
і радіо, і планетами,  
доки не спіткнулись на Марсі,  
а на «ракетах»  
спокусили б і  
вас.  
Кінець-кінцем —  
пошесть, спочатку невинна,  
гоже  
секта не секта, а так  
вроді як  
технічна масон-  
ложа.  
За ініціаторами — маса,  
спочатку — пустяк,  
потерпіла лише оцяд-  
каса  
і держбанк,  
а коли справа дійшла до  
ложі —

то подай сюди  
Боже  
всякої— дрібної й більшої рибки.  
І от  
в один із  
квітнів  
посунули в клуби  
великі й малі  
безробітні.  
В першу голову —  
одставні генерали  
старих і нових часів  
відсіч  
дало  
життя  
їм  
що.  
З наших знайомих —  
Донцов,  
Винниченко,  
Шаповали  
то  
що.  
Після трудів праведних —  
нот, проєктів, планів,  
що врятувати мусили цілий світ, —  
Клеманса,  
Вільсони,  
Давеси  
й ин. спеці.  
Як говорить МКВЕМК мандат —  
звіт,  
навіть імператор Віллі, —  
всі  
попали  
до МКВЕМК відповідних  
місцевих



філій.  
Ну а в нашій СРСР  
зокрема  
на Україні  
такої  
великої  
риби нема —  
але все ж причепитися можна  
до  
чергової «реакції» —  
знайшлася й тут  
політиків-безробітних чималенька  
фракція —  
без роботи не пополітичись далеко —  
отже,  
подавайте нам,  
Як і в Месопотамії,  
оркестри гіпопо-тамні  
амні  
рамні  
манії,  
техніку в астральній  
акції й  
одночасно  
філії  
Міжнароднього  
Клубу  
Міжпланетної  
Комунікації.

Найменше  
можу сказати  
як це вийшло так  
що наш  
дорогий  
охай  
кохайль —

наш відомий поет  
Семенко  
Михайль —  
може випадково —  
може з якоюсь задньою думкою,  
це його секрет —  
може й насправжки, на  
жаль,  
в компанію  
ту  
попав  
і, звичайно, мав  
членський  
білет.

*Після чергових зборів місцевої філії МКВЕМК  
Михайль Семенко з групою членів клубу оглядав свій апарат  
часу, після чого звернувся до слухачів з промовою,  
що мала зовсім несподівані для слухачів наслідки*

**Семенко:**

Товариші і громадяни  
В добрий час  
невеличка компанійка  
зібралася  
тут  
нас  
представників хоч і одної  
нації  
та  
за  
те різних  
клас.  
Кілька часу  
доведеться нам  
колі  
тісному  
перебути

в.  
Вас запрошено сюди  
а не  
туди  
для того  
щоб протягом звичайних трьох  
день  
користуючись апаратом  
що на нього  
я маю  
патент —  
перебути історію  
мільонів  
минулих  
літ  
і мільонів віків  
майбутніх.  
Потім ви розійдетесь по своїх хатах  
і за шклянкою чаю  
в простих і зрозумілих словах  
як звичайний  
собі  
анекдот  
розкажете не тільки про геологію  
чи там  
соціологію —  
а просто  
про всю космогонію.  
Дива буде  
повен  
рот.  
Пливе човен —  
хльоп.  
хльоп,  
хльоп.  
Ну,  
чого роззявили грот?

Прошу,  
східці в кабінку  
от.  
Духа  
присутність  
по можливості повну  
зберігати  
прошу.  
Нікому не буде зле —  
пропоную  
підлягати  
мені  
але.

*Після цих слів В. Винниченко, Дм. Донцов, Х. Вильовий, автокефальний єпископ і старий кооператор падають непритомні, але поволі кожний із них очунюється і сідає в кабінку, після чого почулися такі репліки:*

**Винниченко:**

Ви  
позбавляєте мене можли  
вості закінчити мого рома  
на сонячна маши  
на  
а  
а  
а  
а  
ох!

**Донцов:**

Що ви хочете зробити з нас п'ятьох  
?  
?  
?  
Та за ці три дні —  
без мене —

пропаде вся наука про на  
ці  
!  
!  
!

*Х. Вильовий<sup>1</sup>*

Мені треба ще сьогодні! так!  
написати три листи до редак!  
ці!  
ї!

*Єпископ:*

—  
—  
—

*Дід:*

.  
. .  
. .  
не!  
Слу!  
Хай!  
Те!  
Піз!  
Но!  
Вже!  
А  
Б  
В  
Г  
Д  
Є

<sup>1</sup> Не змішувати з М. Хвильовим.

Же!  
Ми в до  
ро  
зі  
вже!  
Ма  
ши  
на  
йде!  
Нідочого  
тепер  
всякі протести її запи  
тання!  
Ми вже минули  
еС-еР-еС-еР!  
Про все дізнаєтесь у свій  
час!  
Пожалійте не мене — а себе,  
вас!  
Все має розумний сенс  
що торкається  
цього небувалого  
підприємства!  
Ми в світовому просторі  
вже!  
Ото що ви бачите вгорі —  
не вітрина ТЕ-ЖЕ —  
то наша планета —  
земля.  
Не скидай светру,  
земляк!  
Заспокойтесь!  
І не кидать у мене гудзиками зі своїх  
ерундовських піджаків!  
...Що за глупая демонстрація, справді..  
Назад не можна!  
Заспокойтеся!

Заспокойтеся!  
 Заспокойтеся!  
 Так!  
 Так!  
 Передбачено все!

.....  
 Да.

*Члени непримушеної експедиції поволі заспокоюються, в той час як апарат перенісся в давно минулі віки, що попереджали повстання світу.*

### ЩЕ УРИВОК ІЗ «ПОВЕМИ ПРО ТЕ, ЯК ПОВСТАВ СВІТ І ЗАГИНУВ МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО»

*Експедиція в складі членів Всеукраїнської Філії Міжнародного Клубу винахідників-ексцентриків і міжпланетної комунікації: М. Семенка, Х. Вильового, Дм. Донцова, В. Винниченка, Єпископа Укр. Автокеф. церкви, укр. Діда-кооператора — на апараті часу за командуванням М. Семенка переноситься в давно минулі віки і, по можливості беручи участь у створенні світу, в той же час спостерігає процес його повстання, обмінюючись відповідними глибокодумними репліками.*

Дід:

Не видно щось  
 Бога-творця і Святого  
 Духа.

Семенко:

Так, рух і  
 Туманність  
 більш  
 все.

**Єпіскоп:**

Як же без води ?  
Дух Святий  
носивсь над  
водою.

**Семенко:**

Правда, з водою зле.  
Не можу  
нічого  
зробити  
але.

**Єпіскоп:**

Так і хочеться водички налити.

**Х. Вильовий:**

Чи не видно  
іще  
Євро?

**Дід:**

Щось душно  
стає  
ду.

**Винниченко:**

А таки стає  
ду.

**Донцов:**

А вогню! полу-  
м'я скрізь!  
І як можуть зародитися  
в полум'ї  
провансальці



й інші  
нації не?

*Х. Вильовий:*

А, може, це Венера,  
а не Земля?

*Семенко:*

Тра —  
ля-  
ля.

*Єпіскоп:*

У книзі Буття так урочисто й  
спокійно.  
Чого воно крутиться  
так  
тут ?

*Семенко:*

Куля  
земна  
повстає  
ж  
це!

*Донцов:*

І без вас  
бачу давно,  
що це  
земська  
куля.  
Гальо!

*Х. Вильовий:*

Готова!

Куля!

Земна!

*Дід:*

То можна й сходити

вже?

*Семенко:*

Ні!

Зачекати краще,

доки проведуть

меридіяни й

парале.

Під'їхати

ближче

можна,

але...

*Винниченко:*

Я прошу

сло!..

*Семенко:*

Хто про ?

Нема.

Але говоріть коротко,

швидко,

зима

бо.

*Винниченко:*

Шановні товариші!

Перед на...

куля земна.

*Дід:*

Й ні  
душі.

*Винниченко:*

Як і всі,  
я дуже ра...

*Семенко:*

Це вам не в Центральній  
Зра...

*Донцов:*

Гальо! Я побачив  
Укра!  
Гальо! Гальо!

*Дід:*

А може то  
здаło?

*Х. Вильовий:*

Вра!  
Вра!  
Вра! (*Засоромлюється*).

*Винниченко:*

Отже, я й хочу про це.

*Семенко:*

А,  
бе,  
це.

**Винниченко:**

Ви всі чули, мабуть,  
про Айнштейна  
й релятив-принцип?

**Х. Вильовий:**

Хві!  
Й про Цвайштайна  
я  
чув.

**Винниченко:**

Не лізь поперед батька  
в пе...  
Так от  
мене наче вдарив  
по голові  
ціп.

**Х. Вильовий:**

Вра!  
Вра!  
Гіп! (Засоромлюється).

**Семенко:**

При чому  
ж  
тут  
народ?

**Винниченко:**

Так от —  
поки нема народу —  
я пропоную —  
я пропоную —  
я пропоную —

з самого початку світу повстання,  
пропоную  
я —  
пропоную  
я —  
пропоную  
я — — —  
врятувати  
Вкра.

*Х. Вильовий:*

Вра!  
Вра!  
Вра! (Засоромлюється).

*Дід:*

Що?!

*Єпископ:*

Як?!

*Семенко:*

А так.

*Винниченко:*

Доки немає укрнароду,  
а є лише  
укртериторія  
(ми вже бачили її в біноклі)—  
доки взагалі немає  
ні людського роду,  
ні історії,  
ні Бокля  
(все це буде пізніш) —  
— я пропоную  
— я пропоную

— я пропоную  
зробити таке  
раніш/

*Семенко:*

Універсалом  
день  
перевернути  
в  
ніч.

*Донцов:*

Будь ласка!  
В чому річ?  
В другий бік скерувати історію  
й одразу ж відокремити  
зарідки нашої  
нації!

*Х. Вильовий:*

Гаврика!  
Великою  
Українською  
Стіною —  
відгородитися  
від інших  
націй.  
Тоді б до ХХ віку  
ми були б першою  
нацією.  
Наша нація —  
це ж прямо грація.

*Єпископ:*

А як же ваша Євро ?

*Х. Вильовий:*

О!  
В Євро  
можна прокласти  
вузенький  
коридор.

*Донцов:*

Right all!

*Дід:*

З Європою я згодний.  
Чували.  
Не шкодить.

*Єпіскоп:*

А може одразу ж  
оточить її  
Укрокеаном?

*Х. Вильовий:*

Доки ще нема інших  
океанів?  
Це правда.

*Донцов:*

На зразок Великої Британії?  
Це було б непогано.

*Винниченко:*

Як в Англії.

*Донцов:*

Чому ж,  
будь ласка.

**Дід:**

А українську мову —  
залишимо?

**Семенко:**

Мо.  
Мо.  
Мо.  
Мо,  
мо,  
мо,  
мо. (*Всі засоромлюються*).

**Єпіскоп:**

Де це  
ми  
знахо?..

**Семенко:**

Навпроти  
кулі  
земно.

**Донцов:**

Дуже  
зручна  
дистанція.

**Дід:**

А чи скоро  
станція?

**Х. Вильовий:**

Спека.  
Піт  
лоба



тече  
з.  
А хустку забув дома.

*Єпископ:*

Що ж,  
виходить, тоді й зими не було?

*Семенко:*

Іноді випадав сніг —  
дурним  
на голову.  
А взагалі,  
як бачите,  
літо.

*Дід:*

Вода!

*Семенко:*

Да.  
Да.  
Да.  
Да,  
да,  
да,  
да.

*Х. Вильовий:*

Вода ?  
А й справді вода.

*Єпископ:*

Он з того краю, дивіться,  
як  
заливає.

**Дід:**

Може, націдити б  
собі  
трошки ?  
Щось пересохло  
в ро...

**Донцов:**

Це фантазія.  
Давайте  
одсунемося далі в світовий  
простір.

**Х. Вильовий:**

А то ще потопить  
ще.

**Єпіскоп:**

А давайте справді одсунемось,  
бо тінпература тут !..

**Донцов:**

Володимире Кириловичу —  
подивіться, як цікаво :  
вогонь,  
вода й  
земля  
зчепилися в стихійній боротьбі.  
Порівнюючи з цим, що значить  
боротьба клас!

**Винниченко:**

Гм... так.  
Гм... ні.

*Дід:*

То заливає — то знов одходить.  
То вогонь виприне — то пара піде.  
Кумедія!  
І чого б я так сіпався?  
Сиділо б вже, де посадили.

*Єпіскоп:*

Чи ти ба, як виринає!..  
Ліпилось, ліпилось — і знову  
дірка.  
Воно щось похоже і в книжках так  
пишуть.

*Дід:*

А чи скоро вже тут хліб уродить?

*Єпіскоп:*

Ото хіба  
засіяти  
нікому.

*Х. Вильовий:*

Тяжко, мабуть, тоді жилося!  
Це ж іще здалеку —  
а що там  
робиться  
ближче?

*Донцов:*

Горотворчі  
процеси потрясають  
землю.

*Дід:*

Бідна Україно!

**Єпіскоп:**

Подивіться-но,  
щось затівається на землі  
нове!

**Донцов:**

Ми вступаємо в  
мезозойську  
еру!

**Х. Вільовий:**

А ну дайте  
сюди  
телескоп!

**Дід:**

Ти ще туди підступись!  
Боязко  
щось  
мені.

**Єпіскоп:**

Гетьте з своїм телескопом!  
Я  
боюсь...

**Донцов:**

До великих сил на землі  
долучилося ще:  
життя.

**Винниченко:**

Не на  
смерть,  
а на  
живот боротьба йде.  
І навпаки.

*Х. Вильовий:*

Боротьба ?  
Це цікаво.  
Я теж боровся.

*Донцов:*

Це — війна,  
Кожний рід тварин має волю  
війни.  
Звідси й повстали  
нації.

*Семенко:*

Акації —  
профанації —  
профдезорганізації —  
ації —  
ції —  
ії —  
ї.

*Донцов:*

Хай живе воля  
нац...  
Що ви  
хочете  
ро ?..

*Семенко:*

На поверхнь землі  
апарат  
я  
скеро...

*Дід:*

Шубовсть, дурний !  
Я не хо...

**Єпископ:**

Я протесту —  
у-гу-гу-гу-гуууу...

**Семенко:**

Предків  
подивитися  
тре...

**Х. Вильовий:**

В мене —  
те  
бе  
це !..  
Кхе, кхе, кхе, кхе, кхе. ..

**Донцов:**

Шановний добродію,  
Я волю  
спостерігати  
здалеку:  
і так все ясно видно!

**Винниченко:**

Наші костюми  
до тих обставин  
притосовані  
не!  
Де ж ваш марксизм!

**Х. Вильовий:**

Ми не знаємо  
тамтешньої  
мови !

*Дід:*

О бо  
бо  
бо  
Боже!..

*Семенко:*

Землю  
емлю  
млю  
лю.

*Донцов:*

Ю.

*Винниченко:*

Ми падаєм!

*Єпіскоп:*

Нині одну  
раба  
тво!

*Дід:*

Свя!!!  
Свя!!  
Свя!

*Чудернацька експедиція попадає на поверхню землі в час розквіту кайнозойської ери, в часи буйного розквіту живинного царства, яке добре далось взнаки нашим відважним подорожнім, аж поки не захопила їх льодовикова доба, де їм трапилася можливість виявити ввесь свій люд(ськ)(ян)ий патос європейців ХХ віку під час дії деякої об'єктивної ситуації.*

**УРИВОК ІЗ «ПОВЕСТИ ПРО ТЕ, ЯК ПОВСТАВ  
СВІТ І ЗАГИНУВ МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО»**

*Великих див і страхіть зазнали наші подорожні,  
перебуваючи холодну льодовикову добу, але нарешті настає  
їй край, починається тепла доба, і, після несподіваної  
зустрічі мандрівників із собіподібними, вони вирушили в  
незнані доісторичні світи.*

**Дід:**

Чи скоро ми проїдемо цю анахтемську  
зиму?

**Семенко:**

Потерпіть трохи.  
Холодно  
самому  
й  
мені.

**Х. Вильовий:**

Ой!

**Донцов:**

Що таке, пане добродію?

**Х. Вильовий:**

Ой! І друга!

**Винниченко:**

Що з вами, колего?

**Х. Вильовий:**

Аж двічі з носа капнуло..

**Єпіскоп:**

І в мене капнуло...



*Дід:*

Невже весна?  
красна?  
закопичена?..

*Семенко:*

Закапало  
з  
брудного  
носа...

*Винниченко:*

Тепліє... Чудеса!

*Донцов:*

Кінець льодовиковій добі.

*Єпіскоп:*

Адам! Адам!

*Всі:*

Де?

*Єпіскоп:*

Та он із-за скелі дивіться яка чортяка  
суне.

*Винниченко:*

Людина!..

*Єпіскоп:*

Свят! Свят! Свят!

*Дід:*

Ох ти ж Боже ж мій!..

Донцов:

Стійте!..  
Власне, я вже забув, що хотів сказати...  
Ага-да.  
Панове!  
Хто сказав — печерна людина?  
Я вам одно скажу :  
навіщо вам класова боротьба?  
Аджеж у вас зараз НЕП,  
і на людей стали схожі —  
скоро ми з Європи подамо вам руку.  
Але я не про те...  
Властиво кажучи,  
я хочу сказати:  
чого жахатися?  
Печерна людина ...  
Хто сказав — печерна людина?  
Що то є — печерна людина?  
Про неї ж  
і наш Михайль Грушевський  
у 148-му томі своєї «Історії Українського  
Народу»  
на 3845-ій сторінці (другий стовпець)  
говорить...  
Печерна людина ? Пхе!  
Та це ж свій чоловік!  
Є різні печерні люди:  
англійські печерні люди,  
німецькі печерні люди,  
японські печерні люди ...  
Але ж це українець!

Ви можете вповні зрозуміти це слово ?  
Це — українська печерна людина!  
І коли навіть вона повстала з малпи,  
як казав Дарвін,  
то ... і малпий ж усякі бувають:

є китайські малпи,  
є кацапські малпи,  
є українські малпи.  
власне — були.

Але ця печерна людина —  
українська печерна людина,  
і повстала вона  
таки з нашої української  
малпи.

Ця печерна людина —  
ви подивіться на тип писку —  
український предок наш.  
Чого ж вам треба ще,  
прошу, панове?

*Єпіскоп:*

Та коли так,  
то воно  
звичайно...

*Дід:*

Свій таки ж  
чоловік.

*Винниченко:*

Значить,  
всім ясно —  
хай живе єдиний національний фронт!

*Єпіскоп:*

Св. Письму це не суперечить.

*Дід:*

Україна — понад усе!

**Винниченко:**

Ця печерна людина —  
український предок наш.

**Єпіскоп:**

Ну, звичайно, коли укр ...

**Х. Вильовий:**

А як же пролетаріят?  
Важко розібратися,  
а серце —  
болить...  
Хай живе український пролетаріят!..

**Винниченко:**

Отже, панове,  
я маю один  
проект.  
Ходімте до купи, я  
розкажу.

**Дід:**

А як же ви, пане Михайлю?

**Семенко:**

Ви там  
говоріть,  
посижу  
біля машини  
тут  
я.

**Винниченко:**

Наші гасла:  
хай живе про...  
Хай живе народ!

*Х. Вильовий:*

Як це так — народ ?  
Який  
такий — народ ?  
Це дуже загальне гасло.

*Єпіскоп:*

Український народ, браття!

*Винниченко:*

Хай живе соціяльна ре...  
Власне,  
хай живе соціяльна та ще й  
демократична республіка!..

*Всі:*

Сла-а-а-ава!!!

*Донцов:*

Але ми  
здається  
ухилилися в  
бік...

*Винниченко:*

Отже, панове.  
В цей високий момент  
зустрічи з  
рідною печерною людиною —  
я пропоную  
одноголосно обрати  
одного з нас представником  
скривджених  
нащадків,  
щоб цей представник міг  
вшанувати

рідну печерну людину  
і  
в її  
особі —  
рідну українську малпу, —  
вшанувати адресою  
і  
після короткої доповіді про  
міжнародне і внутрішнє укрстановище —  
поцілувати її.  
Хто за Тараса Григоровича?  
Всі.  
Таким чином,  
одноголосно обрано...  
Але  
кого ж, власне,  
обрано?..

*Дід:* —  
Тараса Григоровича.

*Винниченко:*  
Як це воно так...  
вийшло?..

*Х. Вільовий:*  
Там  
щось  
печерна людина хоче  
сказати.

*Винниченко:*  
Вельмишановний  
предку наш...  
Ми,  
представни...

*Печерна людина:*

О-го-га-го.  
Е-ге-га-гей.  
Гу-гу-гrr-гу.

*Винниченко:*

Ми представники...

*Людина:*

І-гі-го-гrr...  
гrr...  
гrrr...

*Єпископ:*

Ті-і —  
кай!!!

*Семенко:*

Шапки тримайте.  
позлітали  
щоб  
не.

*Ледве врятувавшись від роздратованої печерної людини, сміливі подорожні на деякий час осіли на континенті Атлантиди, перебувши ввесь час її історії і бравши участь в немаловажних подіях, що потрясли цю землю, аж поки не вкрили її хвилі океану з усім населенням і культурою, після чого мандрівники рушили далі по дорозі часу...*

*Нова генерація. — 1928. — №5; 1927. — № 1, 2.*

**МАК ДОЛИНА — ФУТУРИСТ**  
(Фрагмент із незавершеного  
історико-літературного роману)

25.31.1928, Харків.

**Мак Долина — футурист**

Мак Долина на кошти свого батька, Василя Леонтовича, одержував різноманітну освіту в Петербурзі — столиці Російської імперії.

З причини своєї м'якої вдачі Мак Долина покінчив із загальними дисциплінами, не закінчивши систематичного курсу, й віддав усі свої сили, весь свій талант і потрібну працездатність для скрипки, школу якої набував він на оперово-драматичних і інструментально-музичних курсах артиста імператорських театрів.

Але всякі настрої приходили в душу молодого юнака — Макові Долині було в ті часи — 1910—1913 — 18—21 років. Тому іноді його тягло до науки — був час, коли він бажав бути філософом і захоплено брався за відповідні науки; але був час, коли справжньою зливою виливалися з нього вірші — тоді він почував себе поетом і кидав усе на бік. Через деякий час знімав з шафи футляр, виймав звідти скрипку, обстригав нігті на лівій руці й починав грати по 6—7 годин на добу, повергаючи у великий сум усіх своїх сусід.

— Хто ж я справді, як «річ у собі»? Чи поет, чи філософ, чи великий скрипник?

Дуже часто мучили його сумніви — але після лекції одного популярного професора він одержав наче якір порятунку й почав займатися бухгалтерією. Цебто щодня вранці, вдень і ввечері він записував собі — чим він почуває себе вранці, вдень і ввечері. Напр.

27 вересня 1913 року.

Вранці: поет. Вдень: філософ. Увечері: скрипник.

28 вересня 1913 року.



Вранці: скрипник. Вдень: філософ. Увечері: поет. По-тім підрахував за цілий місяць. Виходило за вересень 1913 року:

Поет — 10 раз; Скрипник — 42 рази; Філософ — 3 рази.

Значить — скрипник.

У жовтні 1913 року вийшло:

Поет — 60 раз; Скрипник — 2 рази; Філософ — 28 раз.

Значить — поет.

От чому через пару місяців Мак Долина плюнув і на бухгалтерію, так і не визначивши свого покликання. Він грав, він читав філософічні книжки й писав вечорами вірші.

Вірші були солодкі, трагічні й погані — Мак Долина йшов у прірву юнацького песимістичного психологізму тих часів.

Волі свідомості не було в нього — він плыв за загальною течією пересічної інтелігенції й зовсім не розвивав у собі підприємчivosti, завзятості й самостійності.

Он який був Мак Долина — і ніхто не знав, і він у першу чергу, про те, які сили дримають в нього — бо не було зовні тої сили, яка вивела б його з інерції — врівноважена суспільна психологія — це наче незмінне одвічне море, й різні риби плавають в його глибинах, значить, і Мак Долина плавав.

### Мак Долина ховає свою сестру

27 діб минуло, аж поки ешелон прибав до станції Ромодан.

Мак Долина ходив по знайомих перонах з одного й другого боку. По один бік — станція Миргород, де мають влити їхню українську роту в запасний саперний батальйон, місце їх нової служби. По другий бік — станція Хорол. Там минуло його дитинство й юнацькі роки, там живуть його батьки, брати і сестри. Але спочатку треба доїхати

до місця свого нового, військового, перебування, там уже взяти відпустку й побачитися зі своїми.

...Колись цей ромоданівський вокзал здавався чудом будівлі. Який він високий — зі шкляною стелею (з вікнами в стелі), як парадно блистіла білими скатертинами й органом буфету з стіною блискучих пляшок, який важкий дід з великою сивою бородою, в золотих галунах, золотих великих гудзиках і в золотому картузі з золотим козирком — яким величним голосом вигукував він на всю залу: «Перший дзвінок, другий дзвінок, Лубні — Гребінка — Київ» або «Перший чи другий чи третій дзвінок, Полтава — Харків», і все наче затихало в залі, слухаючи цей шовковий і лункий голос, а я дивився на нього як на втілення чогось царського. Але батько, Василь Леонтович, чомусь не любив цієї залі і I—II класи, вірніше — не вважав, що має право сидіти в цій залі, й частіш сиділи в залі III класи, де було значно брудніше, де не було важкого діда в золотій одежі, де сиділи на підлозі прості дядьки й тітки і де качались на підлозі діти. Там батько розкладав вузлик, і ми їли коржики й іншу їжу, покладену в Хоролі матір'ю.

— Здоров, Долино!

Дмитро Єварницький зіскочив з тормозу вантажного вагону.

Мак Долина був дуже здивований — несподівана зустріч із людиною, з якою познайомився так далеко. Вони спинилися й стисли руки.

— А ти знаєш, я тричі поранений.

Тоді любили цим хвастатися — таке вже людське тщеслав'є. Без зайвої витрати часу Єварницький підняв сорочку й показав свіжий шрам на животі. Але це одна рана. Він нахилився, заголив спину, взяв Долиніну руку й намацав нею ще й другу рану високо на плечі. Потім підняв штани й показав третю рану на нозі вище коліна. Дійсно, тричі ранений.

— А я був на турецькому фронті. Чуть не пропав. Разів двадцять був у бою, в мене це все записано. А зараз їду в Благовіщенськ, додому.

— Дмитро! Ти знаєш — я, мабуть, справді поет; мене вражає цей випадок. Уяви собі — я їхав 27 день. У Маньчжурії мене трусили, я проїздив Байкал, я дивився на Забайкальські гори, я вдихав тайгу й пустельні степи Західного Сибіру, мене чуть не затримали свої в Балашові, нашу роту не пускали, роззброювали, я нарешті на своїй рідній станції, в 12 верстах од села, де я народився, й у 25 верстах від міста, де живуть мої батьки, — і от я зустрічаю тебе...

В цей час засурмили в сурму.

— І от сурма сурмить відбуття, ти їдеш знову по десятичкілометровій дорозі, будеш бачити те, що я бачив, будеш у Владивостоці, де ми з тобою зустрілися — як це далеко, подумай! — і може, ми з тобою не побачимось більше.

«Цікаво, — думав собі Мак Долина, входячи до своєї теплушки, де все було готове для відбуття, — і не близький товариш, а схвилював».

— Голова, потяг відходить. Через годину будемо на місці. Цікаво, хто буде зустрічати нас у Миргороді?

— Мусять бути представники від часті. Ви дали телеграму?

— Дав. Поїхали!

— Поїхали.

А в Миргороді ніхто не зустрічав. Не було не те що оркестру, а й представників од часті. На вокзалі про таку частину ніхто й не знав. Мак Долина з Мерегою виїхали в місто — мусить же бути якийсь штаб. Знайшли щось схоже на канцелярію військового начальства. Худий і миршавий штабс-капітан сказав, що така частина дійсно мусить розташуватися в Миргороді, але ще не було нікого, навіть квартирмайстра.

Повернулися на вокзал і в вагоні зробили загальні збори. Порішили розпуститися на місяць, а голові й

секретареві ротного комітету потім виїхати до Києва, вияснити справу й скликати всіх листами до місця, яке з'ясується. Всім залишити адреси.

Так перестала існувати 4 українська рота 3-го запасного телеграфного батальйону, й Мак Долина в своїй шинелі з погонами й нашивками відчув, що він перестає бути військовим. І «головою». А що ж він?

— Я наче плаваю в повітрі. Що мені робить — невідомо. Робити я нічого не вмію. Кругом — революція, значить, і взагалі нічого певного довкола. В роті я мав місце, я стояв на ногах — все було твердо розташовано, і я почував себе потрібною часткою громадського організму. Зараз я — вільний. Легко сказати! Як я колись страждав по волі, що я передумав про неї у Владивостоці! А зараз воля — порожній звук. Я — вільний, ну і що далі? До батька в Хорол? Що мені робити, до якого діла взятися?

Мак Долина безпомічно оглядав себе й дивився на пустир за станційним будинком, сірий, у калюжах, куди проходила дорога в місто...

*Уривок друковано за: Прапор. — 1989. — №2.*

# ВІЗІОПОЕЗІЯ

## КАБЛЕПОЕМА ЗА ОКЕАН



Ізобразив Семенов. Поэтомаларсимо.

„Каблепоема“ Картка 10 1.



<p>3  <b>А</b>ЛЯСК <sup>А</sup> океанія          затремтить          вібрацією радіохвилі! <b>К</b></p>	<p><b>ЗВОДЬТЕ          ПОВСТАННЯ!          СТЯГІ!</b></p>
<p>з каменю міста  <b>З</b>ЕМЛЯ <sup>О</sup> стукає світом          пульс! <b>О</b></p>	<p><b>УВАГА!</b>          Б'ється хвиля          смаженим прибором          одбавляйте хвилю          на океані          (бідний ескімо          без термометру          між рукомий          крижаних          гір.)          врунцітесь          напхувати людських мас.          бушує лава          стіхає          розтопленні огнем.          але гренландії          холодний гілетер          сповзає строгим немилучим          вітром.          палізе          крижаним рідком          пастяке аврора як устриця.          поховані криця          між          в ніч побуття          востанє розтку міст.          О</p>
<p><b>І</b>НДІЯ <sup>М</sup> обів'ємо          дротом,          дим! <b>М</b></p>	<p><b>СЛУХАЙТЕ!</b>          прорветься          залізю          напружені зрія          в піяночі          скорить людська          світ.          адригуть долина          і гімалія в хребти          від золотих          буруля прибор.          обриси          каміних сутелонія          го          думка подосма.          бігунова кола          стиснуть          поверхня полій.          підземними норами          сполучаться          материками.</p>
<p>всі еребуси світу  <b>Я</b>ПОНІЯ <sup>У</sup> станції          нам! <b>У</b></p>	<p><b>К И І В</b></p>
<p>на останній скелі          кіліманджаро          червоний стяг! <b>Н</b></p>	
<p><b>НІАГАРА</b></p>	

Михайло Семенко, Позомільярство.

**ХАЙ ЖИВЕ  
КАПИТАЛІЗМУ  
СМЕРТЬ!**

**ЗАКЛИК.**

Материк: Європа—Америка—Австра-  
лія—Африка—Азія, Океані; Великий—  
Атлантичний—Індійський—Аргентиний—  
Антарктичний; континенти.

пройдіть народи  
континентом на континенті  
роздайте дітям минулого  
океанів басейни  
перелітні!  
нові будинки  
нових міст  
спонуліть реальним  
електриком  
радіо!

пройдіть народи  
пробілема митром  
нагому історії  
монологіза рече!  
наших днів поези  
боротьба її смерть  
це для нас!  
наших днів каміням  
падає в останніх повертів  
на асфальтові тротуари  
на процесії маніфестації  
і пропора.

**СЛУХАЙТЕ!**

хвилю  
разом скільки нас  
проб'ємо верстан рух  
для майбутнього!  
берігали в писмах зрешті  
для майбутнього!

в морів  
в океани потечуть  
випли голосів!  
риси переставля  
простими лініями.  
на материках і океанах  
напишемо новий зміст!  
всіх мезаліанів  
всього небо  
дівчарів  
днів!

хай живе  
популярний бігун!

+

**ЛОНДОН**

**А Л Т А Й**

4

**Ф**

*з морів в океани  
потечуть  
нитки голосів!*

**Р А Д І О**

**И**

*на материках  
напишемо  
новий зміст!*

**КОЛЕКТИВ**

**А П А Р А Т**



5

**А** всіх меридіанів  
застеле небо  
димарів дим!

**МЕТРО**

**ЕРЕБУС**

**Р** роздаємо  
диню  
минулого!

**И** підземними норами  
сполучимо  
материка!

**КАБЕЛЬ**

**Червона**  
півкуля плянети  
допомоги жде!

### НА МЕЖІ.

вкресані  
революції кричуть  
на межі нових тисячоліть  
стоять борці  
революціонери й поети.  
континенти—  
слухайте поєми межі!  
радіостанції всіх материків  
приймайте вібрунці посланку  
слова!

під велику шлізнами  
кабеліми за океани  
в пошті через долини й гори  
радіохвилями лам  
невольники могутий  
ток.  
вимагаєм шквигу  
щоб сполучить світи!

### СЛУХАЙТЕ!

и притиснує килюку  
50 паралель 50  
московсь-тшамал-кісто,  
нова жана—  
міста і гори і моря і сілгозе поже  
забудем слова  
тісно нам місять дрібно!  
посвернем  
колективну думку  
всунам  
верголки й гробки  
ажортели  
посверням моря  
електричними бруком  
групи миєта  
співними мисльом  
днцем  
в другай бік  
зруснем  
вітками материків.  
вчїтєсь мони Майбутнього!  
в сараз в одстебнутим комі-  
ром в руках віки мн-  
ногого за горло  
вдушені  
трїночїть в калюжах  
крови в нас.

**БЕРЛІН**

**ТРОЩІТЬ  
В ЧЕРЕПКИ—  
КАПИТАЛІЗМ!**

**МАШИНА.**

переможи  
ми.  
земля людини.  
ударника  
ми  
мірямо суходолами  
каждою материк  
на материк.  
ми можемо ще більше!  
вприваєм  
взаговниці ріки  
сполучим  
басейни какалами!  
масиви гір  
продинамітм  
і відобудем  
корисну руду.  
пустим машину  
по землі! і  
під землею  
і під  
дном світових океанів.  
завтра:  
будем як дома  
в системі  
пннлет.  
сьогодня:  
виптсєм озно землі  
мішені трудових  
куль  
земля.  
поглядімо шахти!  
Гасло:  
копальні.  
завдання:  
машина титан.  
наш брат  
сміливий і тальвановий.  
поводи  
геші  
мрутъ.  
шведче— разом  
КВІТЦІВЕНТІ  
шведче— разом  
РОСІТЦІВЕНТІ  
машина  
жде!

**НЮ-ІОРК**

**З**

**переліть  
басейни  
океанів і морів!**

**6**

**АНТРАЦИТ**

**Л**

**вимотаєм плянету  
щоб сполучить  
світи!**

**ІНТЕРНАЦІОНАЛ**

**З**

**глиби хребтів  
падають  
до ніг!**

**О**

**бігунови кола  
стиснуть  
поверхнь подій!**

7	<p><b>Д Е К Р Е Т</b></p>	<p><i>Хай живе Комуністичний Інтернаціонал!</i></p>
<p><b>Н</b></p>	<p><i>здушимо за горло минулого віки!</i></p>	<p><b>Е</b></p>
<p><b>Н</b></p>	<p><i>пущимо машину по землі й під землю!</i></p>	<p><b>Р</b></p>
<p><b>А</b></p>	<p><i>зморщимо поверхнь моря!</i></p>	<p><b>Р</b></p>
<p><b>М</b></p>	<p><b>Е Т Р О</b></p>	
<p><b>О</b></p>	<p><i>континенти— слухайте поєми межі!</i></p>	<p><b>Р</b></p>
<p><b>ПОЕТИ.</b></p>		<p>поети нової мови прийдуть на зміну нам. лексикон їх доки-що в 3-4х світи: Евгора Азія Африка Америка Австралія. по неважно що комірці на шкі. важно те до ми з кибинець в в галіях руках! ми поети нового бігу на колесом штурмані ми. пройде буря. апетить авіаіо в дахів впадуть бетонові монументи— кого вглядать трагичним святом майбутнього ? нас портів каблепоем РУД КОПИ І- суча сик ні <b>В.</b> •</p>
<p><b>МЕЛЬБУРН</b></p>		

**ПРОЛЕТАРІ  
УСІХ КРАЇН  
ЄДНАЙТЕСЯ!**

**ЕПОХА.**

врушено  
ні  
агару  
гнвскою кнпчтсчсч  
лавою  
розпхлхсь світом  
і сакпхлхл померххх  
землі.  
ростхсчсчсчсчсч на нсчм  
груххххх  
хххххххххх  
хххххххххх  
на землі.

Na monblani  
Na kordill'ery!  
Barykady na andaq!  
Tytanyk revol'ucij!  
Golfstromy!  
Atlantyku zemnyq okeaniv!  
Tsyqnykam  
Imperatyvnyj dekret:

1925

I Radio - tram I

**ZEMLA —  
— MARS**

abo

semenko = idiot!

pl'us  
Armija revol'ucioneriv  
i krov.

**Буенос-Айрес**

**М** лунає клич  
з континенту  
на континент! -

**А** хай живе  
червоний  
океан!

**ШТУРМ**

**И** СЛУЖАЙТЕ  
ЕКВАТОР **ХИ  
НИ**

**НАФТА**

**АНГЛІЯ ПОНІЯ**  
ЧИКАГО

"МОЯ МОЗАЇКА"

<b>МИХАЙЛЬ</b>		
	<b>СЕМЕНКО</b>	
<b>МОЯ МОЗАІКА</b>		
<b>ПОЕЗОМАЛЯРСТВО</b>		

		Аа Аа Аа			
а		зіат		ауоуе	
З		ріжними Аа			
Аа		Аа		Аа	
		жовті в хутрах			
		шоколадні зі зпичкою			
		В <sup>НО</sup> <sub>сі</sub>			
		О мій ніс мій ніс			
		і мої косі очі			
Оо		Оо		Оо	
Х		то мені			
		прекрасному			
		ніс спичкою проткне			
аА аА АА				АУАУ	
оО оО ОО					

«Туга за звіром», 9—VII. 922. Київ. Поетомалярство.

	вітаю вас кількох		
	веселих і талановитих хлопців		
	на цій землі	<u>ЧЕРВОЇДІВ</u>	
	тепер	МИ СПЕРЕДУ	
	А ЗА НАМИ		
	ВАЛКА	ВАЛКА	ВАЛКА
	в наших преріях		
	не водиться ЧЕРВИ		
	нічим живитися червоїдам		
	і будуть дохнуть у корчах		
	І ВСІМ		
	ЗАДНІМ		
	СПИНИ		
	НАШІ		
	<b>СМОЛОСКИП</b>		

«Авангард», 9—VII. 922. Київ. Поетомалярство.

● ЛОБОМ НЕ ПРОБ'ЄШ

$$\int_a^b \frac{\sqrt{1+y^2+z^2}}{\sqrt{x-a}} dx$$

ПРОБ'ЄШ В-ЛОБОМ ●

КУЛЕЮ  
РАДІУС ХВИЛЯ

○ КОКОС

«Світ», 9—VII. 922. Київ. Поетомалярство.



Я НЕ МАТИ			
М			
О	І		
Я	Р	С	
	О	П	
	Ч	И	
	К	Т	
	А	Ь	
	:		
А я одганяю мух			
а-КА а-КА а-КА			
слухає батько			
великий жулик і пан			
<b>Ф У Т У Р И С Т</b>			
а-КА а-КА а-КА			
ІРОЧКА ІРО КЕЗ	<b>КАКА</b>		<b>ХА-ХА</b>

«Я не мати». 9—VII. 922. Київ. Поетомалярство.

КВАТРОЧЕНТИСТИ	
ВЕЛИКІ	
СПЕЦИ	
	БУЛИ
ІТАЛІЙЦІ	ПЕ РЕ МЕ РЛИ
Олія —ре	ПАЄТЬСЯ
	ПОТІМ
ПОРОХ	
	ПХУ
	й немає нічого
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО	ПОГОЛИВ БО РО ДУ
ЛЕОНАР	ДО ДА ВІНЧІ

«Парикмахер», 9-VII. 922. Київ. Поезомалярство.

О  
АО  
АОО  
АООО  
ПАВЛО  
ПОПАСИ  
КОРООВУ

«Сільський пейзаж», 8—VII. 922. Київ. Поезомалярство.

РОСКРУЧУЄТЬСЯ  
ВЕЛЕТЕНСЬКИЙ ЛАНЦЮГ

**БІЙТЕСЬ** червоїди **П** а в н и з веле  
В МУЛІ В ДНІ а е  
НА ДНІ

ЗАХОПИТЬ ВАС  
МІ **ЛІОНАМИ**  
ТЕНСЬКИЙ ЛАНЦЮГ

**СВОЇХ**

**СТАЛЕВИХ**

**ПАЗУРІВ**

**З ЕЛЕКТРОМАГНІТАМИ**

й ВИПХНЕ  
З ПЕЧЕР І КОВБАНЬ  
ВИСХНЕ БАГОВІННЯ НА СОНЦІ

**А ВИ?**

ПІДНІМАЄТЬСЯ В ГОРУ  
ВЕЛЕТЕНСЬКИЙ ЛАНЦЮГ  
А ТУТ З КНОПКАМИ  
ЗА АПАРАТОМ МИ

**ПАНФУТУРИСТИ**

Pikasso Marinetti Paris  
**ЛОНДОН** Ж е р  
 Пюіс ар-де-нерваль  
 БОЧІОНІ  
**НЬЮ-ЙОРК**  
 СЕЗА Н  
 ВАН-ГОГ  
 Уот-Уітмен гоґен

РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ-РЕВОЛЮЦІЯ

МОСКВА  
**ПАНФУТУРИЗМ**  
 АС П / ф Укр.  
 Гео Шкурупій

Ю. Шпол  
**О  
 С  
 Л  
 І  
 С  
 А  
 Р  
 Е  
 Н  
 К  
 О**

**КОБЗАР**

Михайль Семенко

СТЕП  
 БАЖАН

БАРАБАН

9 ю см

ЖОВТНОВИЙ збірник

ХАРКІВ

Тов. СОНЦЕ

ЗАГУЛЯ САВЧЕНКО

Арії  
 Трьох  
 П'єро

КВЕРО-ФУТУРИЗМ

ТИЧИНА

опесь

Prélude

вожоний

чупринка

К  
 Н  
 І  
 В

**КОБЗАР**

Тарас Шевченко

«Система», 10-VII. 922, Київ. Поэзомалярство.

<p>ВИГОЛОШУЙТЕ</p> <p><b>ВИСІВКИ</b></p> <p><b>КИБИНЦІ</b></p> <p><b>ХВОРИСТЬ</b></p> <p><b>ГРАБУНОК</b></p>	<p>И К И</p> <p>Я К Т Я</p> <p>УСРР</p> <p>МУХА</p> <p>ЗИМА</p> <p>ХАТА</p> <p>АЗІЯ</p> <p>КУДИ</p> <p>РУКА</p> <p>ХУГА</p>
<p>ДИВІТЬСЯ</p> <p>1892</p> <p>1914</p> <p>1917</p> <p>1922</p> <p><b>ЛІРИКА</b></p> <p><b>КУРКА</b></p>	<p><b>АНАЛОГІЯ</b></p> <p><b>АСОЦІАЦІЯ</b></p> <p><b>ДРІБНИЦЯ</b></p>

З-Х. 922. Київ. Супрелезія.

# ДРАМА

---

## ЛІЛІТ

### «Scenes pathetiques»

#### Scene I

*Перший (сам)*

В мой душі роздвоївся божественного слід.  
Я роздягаю стримано винайдену Ліліт.  
Хто зодяг її у малиновий стрій?  
Хто смів доторкнутись до моїх мрій?  
Я знайшов свою душу в садах безрозних.  
Я залишив свої досягнення в білій труні.  
Хто смів доторкнутись до пелюстків  
мімозних?  
Хто смів потиснути руку мені?

Не лагодьте оркестри, я не слухаю  
увертюри.  
Зійдіть зо стін, опромінені трубадури.  
Хто смів розважанням втішить серце моє?  
Хто смів ольорнечувать моє ательє?  
О, приходь в білу ніч, мій отоскнений селеніт!  
Я не вийду звідси, мене замкнула Ліліт...

*(Пауза)*

*Другий (входить)*

Я прийшов до вас з чорним сміхом.  
Я ваш непроханий гість.  
Я не хочу сісти я не можу поводитись тихо,  
в моєму серці кість.  
Але я хочу бути вашим послідовником

Ми — синтез двох світів.  
Я хочу порадитись з вашим оранжевим духом  
і ви не гнівайтесь — я б цього не хотів.  
Ми одночасно дійдем до менту,  
коли з сміхом з'єднається біль.  
Я розіп'яв душу, оганьблену дощенту  
і мене спас автомобіль.

### *Перший*

Манить нестерпно до чорних кругів,  
де я самотній і чужий.  
Де я пізнаю сміх наруги,  
де стане ясно, що віджив.  
Де Найпохмурішу зустріну  
під знаком блідого Сатурна.  
Щось нагадає безнадійно  
червоно-біла в розах урна.

### *Другий*

Слухайте — ви! Ви затіяли небезпечну гру!  
Ви свою щирість піднесли в принцип!  
Але ви забули про пазурі велетенських рук  
і замість романтичної туги вас задавив грім.

### *Перший*

Дух мій нитки-павутиння витиме —  
з'єднать долини й гори —  
вловить надпросторові ритми,  
осушить сльозяне море.

Осріблить промінь огнів закоханих,  
відчути всіх душ тремтіння —  
збираю я усіх непроханих,  
ображених в хотіннях.

Божевілля й безуміє—  
перші на суворім святі.

Між нами немає місця стумі,  
ми — закляті.

І так тонуть останні горести,  
падуть хрести, підгнивші.  
Треба вилікуватись від хорости,  
не будь найтихшим.

*Другий*

Я прийшов вас розрадить — ви страшенний  
чудак!

Це ж безумство — так переводить дні!

Ось вам моя визитова картка. —

Чи не вгодно вам потиснути руку мені?

*(Перший помічає Другого і здивовано дивиться на нього)*

**(Завіса)**

## Scene II

*Ліліт*

Я?

Ви захотіли пізнати мою душу? —

— Але до вас прихильна я

і відповісти мушу.

Я?..

— Хто мені заповіти дасть?

Одно стремління — душа моя,

моє ім'я — щастя.

Я люблю електричне сонце,  
я люблю сіяючий кришталь.

Цілий світ мені видний з віконця —  
цілий світ, таємничий Грааль.



Я люблю ніжні-ніжні квіти,  
я люблю пелюстки пестити.  
І кожна плямка запитує: — хто це ?  
І я відповідаю:

— Сонце!

І я відповідаю: це — я!

Прокидаються червоні рози,  
дзвенять голосочки дітей —  
заломлюють губи квітки орхидей,—  
і запитують незаймані мімози:

— Хто це?

і я відповідаю:

— Сонце!

І я відповідаю їм: це — я!

А потім заблимає світло —  
блакитне, рожеве, мов в сні.  
На вітринах — блиски ясні.  
І запитують іскорки зблідлі:  
— Хто це?

І я відповім їм: то — сонце.

То серце розквітло в мені.

Я люблю випадковости струмні,  
співаю з поетом дуєт.

Сонце кидає відблиски струнні  
і запитує світлий поет:

— Хто це?

І йому відповім ніжним голосом:

то — сонце цілується з колосом,

то — м'якість, розплетені коси.

і я відповім: то — я!

Але стійте... Я чимсь розчарована...

В моїх грудях тужливість гітар.

Моє серце журбою розколено,

в моїм погляді присмерки хмар.

І тоді я у владі пасивности.

У жадобі безстидства і ран.

І я кличу!.. Приходьте без дивности!  
О, приходь крізь червоний туман!  
Запри мене сміливим рухом!  
Проткни мені груди мечем!  
Обведи мене власницьким кругом  
і скажи, що ми вдвох, не втечем!..  
Я —рабиня... Рабиня від влади.  
Я люблю і безумство й жагу.  
І розбризкаю крові каскади  
в зачарованім нашім кругу.  
Я не знаю препонів, поети.  
Я люблю беззразковість і літ.  
Я — журба загадкової Леди,  
я —вічно юна Ліліт!..

*Перший*

Я за світлим томлюся...

*Другий*

В моїй владі — віки!

*Перший*

Я єдиній корюся —  
ніжній владі руки.

*Другий*

Я на грані моралі  
і на прізвище — хам.  
Я вигнанець Граалю,  
переможець і трамп.

*Ліліт*

Я цікавлюсь страшенно —  
яка прірва між вас!  
У вас погляд надхненний.  
ну, а ви... дисонанс...

*Перший*

Чуєте? Грають куранти...  
Порох священний в мені.  
Можливо, що я романтик —  
мої співи наївні й сумні.

*Другий*

Ви не подумайте, що ми з ним — друзі,  
ви тільки уявіть, скільки між нами ям!  
Я зневажаю одноманітність в тузі,  
і ви не зрахуйте на мені плям.

*Ліліт*

Але обоє ви досить милі.  
Та єдність у цифрі два!  
Може піддамсь я незнаній хвилі,  
хоч мене лякає морська трава...

*Другий*

В вас бажання дізнатись про щастя наругою,  
але моє серце, як полум'я лід.

*Перший*

І плекав я втіху, і плекав я тугу  
за тобою з юнацьких літ.

*Ліліт (до Першого)*

І це правда? — Як я рада...  
Але звідки ви узнали мене?

*Другий*

Я вас узнав після зради,  
створіння небесне й земне!

*Перший*

Твоє ім'я — як мрії світання  
і твій голос — як пісня струни.

*Ліліт*

Моя думка — одне бажання...

*Другий*

А ти його прожени...

*Перший*

Чи можу я взнати — яке?..

*Ліліт*

Моє серце твоєму близьке!

(Завіса)

### Scene III

*Другий*

Я радію хвилині розстання.  
Як належне зневагу прийму.  
Але переможу я ще до світання!..

*Ліліт*

Що ти зробиш йому?

*Перший*

Я закоханий в сині затоки,  
свою душу я казці віддам.

*Другий*

Чому ж зблідли розпачливо щоки?

*Перший*

Стріли пекла вготовано нам.

*Ліліт*

Я боюся... Твій погляд жорстокий,  
він повний завзяття й снаги.

*Другий*

Відповім я електрики током.

*Перший*

І навек, ми навек вороги!

*Ліліт*

Але стійте, не можу збагнуть я...  
Чи до згоди не можна прийти ?

*Перший*

Я на нього не можу дивиться!

*Другий*

Щасливіший не будеш і ти.

*Ліліт*

Ах, не винна я в вашім змаганні...  
Моє серце у межах склепелінь.  
Моє серце в жалобі роздерте.  
Моє серце в смерканні як тінь.  
Ви обоє чужі і незнані.  
В ваших душах презирство і гнів.  
Моє серце у тузі співанній,  
моє серце в чеканні огнів.  
Ти, поет, моїй мрії питомий,  
твоя пристрасть — тремтіння струни.  
Я не стримаю теплої стоми  
і схилюсь до блідої стіни.

Але в цьому признатись боюся...  
Чорний смуток блимає в мені.  
Ніби пташка, у клітці я б'юся,  
томить тайна в моїй глибині.  
Чуєш, другий? — Ти серцю далекий,  
твоя сила, як промінь блідий.  
Чуєш, другий? — Ти серцю далекий.  
Іди...

### Другий

Хай погашу я всі ясні плями,  
хай я змарную і роки, й дні —  
я повернуся іншими днями,  
ти будеш належать мені!  
Так, я пішов, але не почуваю зневаги,  
бо переможцем не будеш ти.  
І ви не думайте — я не загину від згаги.  
Я повернусь — слухай, ти!  
Я покидаю вас. Я відхожу.  
Але це — лише експеримент.  
Я не знаю кволости і виказати її не можу.  
Запам'ятайте цей мент.

(Виходить)

### Ліліт

Він страшний. Але в ньому таємна принадність  
і сила зомлінних хотінь...  
Я почуваю в собі безмежну невизражність.  
Мою душу захмарила тінь.

### Перший

Я поведу тебе до сонця блискучого,  
я покажу тобі солодкість тінних рослин.

### Ліліт

Я хочу щастя і забуття бездумного і сліпучого...

*Перший*

Я — його син.

*Ліліт*

Я хочу смілости і волі безпрепонної.

*Перший*

Я покажу тобі спраглисть жаги.

*Ліліт*

Я прагну блиску, я втомилась від туги бездонної...

*Перший*

Я поведу тебе в царство, де безжурять боги.

*Ліліт*

Я хочу смілости, бо дійсність краще слів.

*Перший*

Я поведу тебе до палевих огнів.

*Ліліт*

Візьми мою душу, мою благаючу душу...

*Перший*

Я доторкнуться до тебе не мушу...

*Ліліт*

Візьми моє тіло, моє жадаюче тіло...

*Перший*

Я щасливий... Воно мені серце зогріло.

*Ліліт*

Ти мій ?

*Перший*

Твій.

(Завіса)

## Scene IV

(Танок)

*Ліліт (зупиняється)*

Ах!..

Сонце зі мною в руках —  
лише він один ні!

Світ кружляє і міниться в руках —  
лише ти один ні!

Я не хочу... Ти мусиш бути зі мною.

Я буду для тебе весною.

Я ввіллю в твою душу моєї влади аромат.

*Другий*

Вибачте, я не автомат.

*Перший*

Боже, як гарно, коли спільні думки,  
коли в двох грудях — спільні квітки!..

*Ліліт (до Другого)*

Що ви сказали? — Але не хочу сперечатись.  
Це ж правда — ви хочете бути моїм другом?

*Другий*

Прошу, але яка втіха — гратись?

*Перший*

Я тебе люблю... Я зникаю від бажаної туги...



*Ліліт (до Другого)*

Чого ж хочете ви?

*Другий*

Я не хочу забути голови.

*Перший*

Ти моя? — Скажи!..

*Ліліт (до Другого)*

Слухайте!.. Невже ви мені чужі?

*Другий*

О, ні. Мені знаний цілий світ.  
І потім... я спостерігав вас не раз.  
І ви спостерігали не раз переліт  
у вечірній час.

*Ліліт*

В той час моє серце тужить...

*Перший*

Вона цілком байдужа!!!

*Другий*

В той час мусить чути Ліліт...

*Перший*

Вона — лід!!!

(*Виходить*)

*Ліліт*

Чому ж я не знала раніш,  
що з тобою світлішає ніч!..

*Другий*

Це тому, що ти заховала волю.  
Це тому, що ти бажала болю.

*Ліліт*

Ах, не згадуй про біль ... Мені багнені муки...

*Другий*

Твоя мука — любов.

*Ліліт*

І ти розумієш моєї крові стуки?..

*Другий*

Ти ж бачиш — я прийшов.

*Ліліт*

Ти прийшов!.. Що ж приніс ти з собою?

*Другий*

Я прийшов за тобою.

*Ліліт*

Ти за мною прийшов! Але ж я — Ліліт!..

*Другий*

Я з тобою піду в переліт.

*Ліліт*

І ти певний, що в твоїй владі я?

*Другий*

Ти — моя.

*Ліліт*

Мені лячно!... Я ніяк не збагну...

*Другий*

Я тебе замкнув.

*Ліліт*

Я не розумію... але ти цікавиш мене...  
В твоїх словах щось загадкове й шкляне...

*Другий*

В моїх словах лише одно бажання.  
В моїх словах лише сила одна.  
Я прийшов за коханням...

*Ліліт*

Але між нами стіна!

*Другий*

Межи нами — таємні стіни,  
і владає над ними кров.  
Коли серце благає зміни —  
ти мусиш дати любов.

*Ліліт*

Коритись силі... Яка ж сила в тобі?

*Другий*

Моя сила — жадоби глибинь.  
Я до тебе прийшов, бо тебе люблю.  
Ти мені потрібна на єдиний мент,  
бо на подібний хвильний шлюб  
я не останній претендент.

*Ліліт*

І лише хвильно?.. що ж буде потім?..

*Другий*

То є законом в людській істоті.  
Хочу дивитись, коли захочу,  
в жіночі очі.  
Бо в кожній жінці — знайомий літ,  
і ім'я кожної — Ліліт.

*Ліліт*

А іншого шляху нема?

*Другий*

Знаєш сама —  
так промовляє кров.  
Оце й усі кохання муки,  
оце й уся любов.

*Ліліт*

Той другий говорив мені щось інше...  
Про вічний сон, про вічну красу...  
Той другий говорив мені про серця арфні звуки,  
що я в життя несучу...  
Так легко зрозуміть було його слова...  
Так м'ягко линули вони в одверту душу...  
Від мрій і образів п'яніла голова,  
мені здавалося, що так кохати мушу...

*Другий*

Я співаю про безпідставну пристрасть,  
я співаю лише про крові жагу.  
Ти — Ліліт, і я хочу бачити в тобі лише  
пристрасть,  
і я відчувати хочу в тобі лиш жагу.  
В мені з'єдналися всі бажання й інстинкти,  
в мені перетворюються простір і час.  
Жіноче — зосередковує всі бажання й інстинкти  
упередзначений час.  
Іду до тебе — для солодкого єднання...

Для містичного сполучення всіх законів і рас. —  
 Ліліт, я прийшов до тебе сьогодні для кохання.  
 Ліліт, лише одна хвиля існує для нас!  
 І ти розумієш красу надхненної влади!..  
 І ти почуваєш, що вже належиш мені!..  
 Ліліт, ти вже частина моєї влади!  
 Ліліт, ти вже належиш мені!

(Наближається до Ліліт)

*Ліліт*

Ти не підійдеш!..

*Другий*

Я іду.

*Ліліт*

Не хочу я!..

*Другий*

...Ти моя.

(Пауза)

*Ліліт*

Люблю...

(Завіса)

## Scene V

*Перший (сам)*

Думка моя сліпне від безсилового бажання —  
 створити щось, що було б забільше мене.  
 Я не можу його назвати  
 і припадаю до чорної глиби —  
 — назвись.

— назвись.  
Серце моєї душі, роздери запнуті шиби —  
— з'явись.  
— з'явись.  
Бо відриваюсь я і все далі відхожу —  
— спини.  
— спини.  
Я без тебе жити, я без тебе радіти не можу —  
— сумний.  
— сумний.  
В мою душу краплину чорного жаху —  
— вкинь.  
— вкинь.  
Загороди мені радість рожевого шляху  
до твоїх святинь.  
Бо тільки ж початок, початок в мені —  
— відчуй.  
— відчуй.  
Мої мрії такі неясні, мої бажання такі смутні —  
— втамуй.  
— втамуй.  
Бо відриваюсь я і все далі відхожу...  
Я без тебе жити, я без тебе радіти не можу.  
Дай мені сили боятись людей, жаяхатись життя —  
— дай.  
— дай.  
Крови дай, щоб очі я не міг більше заплющити  
— дай.  
— дай.  
Дай мені волю ненавидіти, бо набридло  
любити мені —  
— дай!  
Бо тільки ж початок, початок в мені —  
— знай.  
— знай.  
Душа моя сліпне біля чорної глиби —  
— назвись.

— назвись.

Серце моєї душі, роздери запнуті шиби —

— з'явись!..

### *Ліліт*

Ти мене кликав ? — Я прийшла.

Душею зов твій я відчула.

В мені ховається змія.

Я — сомнамбула.

Ти мене бачиш? — Я твоя.

Та більше душу не зогрію.

Ліліт утримать не змогла

тонку і вибагливу мрію.

Ліліт пішла на інший зов —

Ліліт ще й інший зов покличе.

Хтось інший все назустріч йшов,

поклавши присуд на обличчя.

І я змагатись не могла...

І я пестила в грудях мрію...

Ти знав... До тебе я прийшла,

але вже душу не зогрію.

Ліліт — безстрасна сомнамбула.

Ліліт — і пристрасть, і змія.

Ти кликав... я твій зов відчула,

але... твоя я й... не твоя...

Ліліт — для всіх, сказав він просто.

Ліліт спішить на дальній зов...

Ліліт схиляється від млости —

ось він прийшов... ось він прийшов!

*(Стає ясно)*

### *Другий (до Ліліт)*

Це щось комічне і надто звичайне —

Я у владі інстинктів і атавіз.

Я мушу вас побачити негайно,

хочу сказати кілька фраз.

**Перший**

Ви не зважайте на мої муки.  
Ви не дивіться на тишу зомлінь.  
В моїй душі чужі і безсторонні звуки,  
моя душа у полоні просторових склеплінь.  
Ви чуваєте? — В мені роздерті глуми.  
Я волю віддаю астралевим шляхам.  
І я наближаюсь до кругів міжплянетної стуми —  
ви розумієте? — Я сам. Я сам.  
Щось вилетіло з моїх грудей.  
Щось одвалилось, рідне й близьке.  
Виженіть, виженіть з моєї муки людей!..  
Не дивіться на мене блідо...

**Другий**

Справді, мені на вас дивиться шкода.  
Хто винен, що владає закон?  
Я зовсім не хочу за мої змагання нагороди,  
але ви... послухайте, ви — жертва забобонів.  
Годі перетворюють фантазні відчуття.  
І коли ще ви не вирости, то минув ваш час.  
Ви передзначені, в вашій душі немає змагання  
і я перемагаю не в останній раз.  
Вибачте, але ви підлягаєте глуму  
і за вашу щирість ви приймаєте від долі смерть.  
Бо там, де я — немає місця сумові,  
я всю історію викликаю на герць!

**Перший (вмираючи)**

Я розгубив останні сили.  
Я роздавлений біля стіни.  
Тепер я хочу, щоб ви мене залишили,  
я бажаю вмерти без вини.

Але я зостанусь ідеалістом.  
Я жертва відпадаючої безодні.



І може, здрігнуть віки від сумної вісті —  
бо я умру сьогодні.

І може, хтось кине останню квітку —  
квітку нездійснених сподівань.

Хтось замкнув цю передзначену клітку  
і я не зумів переступити грань.

### *Ліліт*

Як прекрасно він умирає —  
від туги смертної, від блідих думок!  
Моє серце з дитинством його згадає,  
я назбираю для нього жалібних квіток.

### *Другий*

І як це логічно — наш романтик сконав!  
Ліліт, він був на перешкоді хвилі.  
Він заперечував міць і ганебно програв,  
і з ним умирають усі похилі.

*(Темніс)*

Сходяться темряви. На похорон збирається  
ніч.

Ліліт, ти одягнеш жалібну сукню.

Ліліт, ти про нього забудеш, як пройде ніч.

Тоді я в твою кімнату стукну.

Скупчуються тіні — перед першим ранком.

Розумієш? то буде ранок металевих годин.

Я розумію тебе, моя вибранко,

а тепер останні квіти клади.

*(Темно)*

*(Завіса)*

## Scene VI

*Ліліт*

Остання квітка — мрії моїй,  
мрії моїй неземній.  
Остання квітка мрії сумній,  
білая квітка мрії моїй,  
мрії моїй неземній...  
Білі дзвіночки, срібні мої,  
задзвоніть в останнє мрії моїй, —  
задзвоніть ніжно на тоненьких нитках,  
мрія моя в похоронних квітках...  
Гори далекі, всміхніться мені —  
мрія моя у самотній труні.  
Безсонечні квіти на мертвому дні —  
схиліться на камінь, мій милий в труні.  
Остання квітка — мрії моїй.  
Мрії моїй неземній.  
Остання квітка мрії сумній.  
Білая квітка мрії моїй.  
Мрії моїй неземній.

# МАРУСЯ БОГУСЛАВКА

## Лірична драма

### АКТ ПЕРШИЙ

*Богуславка*

*Темниця. Краєвид на Чорне море. Садок. Невільники співають, в середині їх пісні входить Богуславка*

Чого я тут?

Чому ця вічна туга?

І немає мені друга

звільнить од пут.

Синє море грає —  
хвилями камінь б'є.

Море! Море! Чи воно знає,  
що в моїм серці є?

Ні,

я не можу... не можу...

В тій стороні —

моя Україна, Боже!

А тут —

моє кохання.

Відчай, смертне вагання

солодких отрут.

Море! Море! — Розваж!  
Заплеши серце, хвиле!  
Вітер на той бік скаже,  
що я себе втопила.

Серце моє розтяте —  
дві рани ятряться в нім.  
Чому в моїх грудях їх злято,  
злято в серці моїм?

Смерть мої рани залічить —  
не сила з'єднать в одно.  
Боже, ти чуєш мій відчит!  
Море, прийми на дно!

Чого я тут — сама?  
Море, ти не побачиш вдруге.  
Бо немає мені друга,  
і в душі моїй пустка німа.

Прощай, прощай, коханий мій —  
життя моє ти полонив.  
Тяжко літати лише в пісні сумній  
до рідних, пахучих, далеких нив.

*(Входить візір)*

**Візір** *(до сторожі)*

Що це за спів?  
Негайно припинити!  
Чи хочуть собаки, може,  
щоб я катів привів?

*(Співи припиняються)*

**Візір** *(помічає Богуславку)*

Хто це?  
Кого я бачу?

і тут — сама... не дивно.  
А втім ... Це, може, та хвилинка,  
що її жду давно.

(До Богуславки)

Привіт прекрасній пані!

*Богуславка*

Ах!.. Хто це є?

*Візір*

Прекрасний квіт садів султанових  
не пізнає мене?

Дозвольте запитати вас,  
як ви попали в цей куток?

*Богуславка*

Я вийшла погулять над морем.

*Візір*

Пані засмучена, неначе?

*Богуславка*

Так, сумно щось мені...

*Візір*

Чи не образив вас хто-небудь?

*Богуславка*

О, ні... Нічого.

*Візір*

Може... султан не любить вас?

**Богуславка**

О, прошу —  
не турбуйтеся —  
все гаразд.  
Я всім вдоволена. В душі моїй — кохання.  
З султаном повний лад у нас —  
навіщо зайві запитання?

**Візір**

Я прошу вибачить... Чи журяться коли,  
як все гаразд — кохання, лад і спокій?  
І потім... здається все-ж мені...  
Любить однаково... уже чотири роки...  
Послухайте!.. Бо має право  
жадати щирости од вас душа моя.

**Богуславка**

Яке це право, хотіла б знати я?

**Візір**

В свій час дізнаєтесь, не поспішайте!  
Ви кажете, що любить вас султан?  
Чому ж такий скупий для вас він став —  
про подарунки він забув щось — пригадайте!

**Богуславка**

Неправда, не! І злота й камінців  
від нього досить маю я!  
Перстні коштовні оці  
одержала лиш вчора я.

**Візір**

Але ви згодьтеся — султан не той став зараз —  
тканин коштовних, злота, камінців  
на голові, на шийці, на руці —

далеко менш тепер у вас зосталось...  
Чи варте вас таке кохання?

*Богуславка*

Ах, замовкніть і..

*Візір*

Не можу я мовчати!  
Навіщо ці і острах, і вагання?  
Душить в собі обурення і гнів?

*Богуславка*

Чого вам треба?

*Візір*

Не крийтеся — про щирість я молю.  
Скажіть мені — що душу вам гнітять?  
Я бачив розпач в руках і очах!..

*Богуславка*

Ви чули все?.. О, жах!..

*Візір*

Далеко більш я чую —  
я чую все, що в грудях клекотить.  
І день, і ніч за вами я нудьгую,  
без вас не можу жити!..  
Султан не вартий вас!..

*Богуславка*

Хто право вам дає...

*Візір*

Кохання моє!  
Безмежне, як час —  
сильне, як звір,

немає більших за нього гір!  
Ближче за нього морське дно —  
велике, глибоке, як сонце воно!  
Кохання моє —  
безмежне, як час —  
я люблю,  
я люблю,  
я люблю вас!

*(Наближається до неї)*

**Богуславка** *(до себе)*

О, боже! Що мені робить..

*(До візіря)*

Допомогти я вам нічим не можу —  
не можу я султана розлюбить!  
Ваші благання ні до чого.  
Я прошу вас забути цю хвилину —  
в серці моїм кутка нема для вас.  
Інша нудьга в мені лютує без упину,  
і бачить вас таким хочу в останній раз.

**Візір**

Це все? Забуть свої надії?  
О, ні... Хай поки буде так...  
Але здобути свою мрію —  
у серці залишився знак!

*(Розлютований виходить. Пісня невольників  
починається знов. Богуславка заслуховується,  
підходить до темниці)*

**Богуславка**

Гей, козаки, ви бідні невольники!  
Угадайте, що в вашій землі  
християнській за день тепера?



**Козаки**

Гей, дівко-бранко,  
Марусю попівно-Богуславко!  
Почім ми можем знати,  
що в нашій землі християнській за день тепера?  
Що тридцять літ у неволі пробуваєм,  
Божого світу, сонця праведного, у вічі собі  
не видаєм.  
То ми не можемо знати,  
що в нашій землі християнській за день тепера!

**Богуславка**

Ой, козаки, ви біднії невільники!  
Що сьогодні у нашій землі християнській  
Великодня субота,  
а завтра святий празник, роковий день Великдень.

**Козаки**

Та бодай ти, дівко-бранко,  
Марусю попівно-Богуславко,  
шастя й долі собі не мала,  
як ти нам святий празник, роковий день  
Великдень сказала!

**Богуславка**

Ой, козаки, ви біднії невільники!  
Та не лайте мене, не проклиняйте,  
бо як буде наш пан турецький до мечеті  
від'їжджати, —  
то буде мені, дівці-бранці,  
Марусі попівні-Богуславці,  
на руки ключі...

(Накидається сторож)

**Сторож**

Хто це говорить тут? ..

**Богуславка**

О, Боже мій...

**Сторож**

Султанша!

(Вклоняється їй)

**Богуславка (до себе)**

Знайомий він мені...

Десь бачила його — не пригадаю.

Ах... Боже... Мов у сні...

Я його знаю!..

**Сторож (до себе)**

Вона мене пізнала!

Справдиться твій — о Боже милий — суд!

Тепер, або ніколи!.. Доля нас спіткала,  
щоб в день великий цей про гріх важкий забуть.

**Богуславка**

Ти з козаків?

**Сторож**

Висока господине —

з тобою друзі ми...

**Богуславка**

Так, я пригадую...

Як мене турки брали —

завзято одбивався ти.

Так значить і тебе забрали?

**Сторож**

Вже п'ятий рік маю цей хрест нести...

Але, як бачиш, встиг я одслужитись...

До козаків-братів-невільників

сторожою приставлено мене.

*Богуславка*

Так... завтра п'ятий рік...

*Сторож*

Невже до віку нам в неволі жити?  
Чотири роки день і ніч  
я думаю, як би втікти на волю.  
А кожна ніч — все зліш, чорніш,  
і кожний день — страждання пень  
у серці хорому стирчить...

*Богуславка*

О, Боже, що мені робить...

*Сторож*

Великдень завтра — п'ятий не буде.  
Тікати час прийшов — тобі і нам усім.  
Нас великодний дзвін на батьківщині жде —  
і думки іншої нема в житті моім.

*Богуславка*

Мій друже вірний! Вирішено все —  
дні великодні ці,  
цей близький час визволення несе...  
Я маю змогу дістать ключі....

*Сторож*

Коли?

*Богуславка*

Пізніше трохи... Як пан мій піде у мечеть.

*Сторож*

Тим часом приготую все.  
І коли буде все готове —  
почуєш гасло ти...

**Богуславка**

Яке?

**Сторож**

«Великдень» — гасло те.

**Богуславка**

Великдень! Слово святе, рідне!  
Вечір святий — у серці голосіння!  
Великдень! Серце моє бідне —  
ти заглуши своє тремтіння.

**Сторож**

Великдень! Гасло святе волі!  
Вечір святий — нехай ти тут останній.  
О, Боже! Визволь нас з неволі!  
Зглянься на наші благання!

(Завіса)

## АКТ ДРУГИЙ

*У палаці султана*

**Туркеля**

Я сама...  
Він залишив мене,  
забув про мене —  
немає радості мені...  
Самотна я...  
Минули дні мої —  
щасливі дні.  
Він залишив мене,  
забув про мене.  
Я сама...  
Я сама...  
І лише камінь в серці

день і ніч.  
Коханка ця нас розлучила,  
вже непотрібна я...  
Минули дні ясні —  
веселі дні —  
погас ночей огонь.  
Я сама...  
Я сама...  
Він залишив мене,  
забув про мене.  
І ночі й дні  
молю, благаю я —  
верни, верни  
огонь жаги,  
кохання тінь в своїх очах  
прожени!  
Верни,  
верни  
пристрась губів  
і поцілунків нічних біль —  
верни!

*(Входить візір)*

### **Візір**

Минули дні твої —  
лиш крихти падають  
тобі з стола кохання!  
А як було колись...  
Нагадувать? О, ні —  
сама ти знаєш — християнка  
вкрала його у тебе.  
Він залишив тебе,  
забув про тебе,—  
для неї ласку  
і пал кохання  
він береже....  
А ти?.. Що хочеш ти?..

Терпіть знуцання,  
ганебно місце уступити  
цій чужоземці ?  
Ганебно молодість віддати?  
Він залишив тебе,  
забув про тебе.  
Свій гнів збуди  
і пристрасть помсти —  
знищить суперницю повинна ти!  
Послухай, зірко Сходу ясна!  
Щастя повернути —  
мусиш сама!  
Повинна ти  
його сама вернути,  
усунуть ворога з шляху!

*Туркеля*

Друже вірний мій!  
Бачиш ти — мені життя немає.  
Вкрала любов мою чужинниця ота.

*Візір*

Я бачу все.  
Та я ще більше бачив.  
Слухай.

*Туркеля*

Що таке?

*Візір*

Нам треба розлучити їх —  
і в цьому спільником тобі я  
найвірнішим!  
Султан не знає,  
чим диха полюбовниця його.

Послухай!  
Сьогодні я зустрів її  
над морем — камінь білий свідком! —  
вона ходила  
і в далеч простягала руки.

Не заховати їй  
своїх думок од мене —  
я зразу зрозумів,  
чого їй треба...  
Вона на зраду йде!

*Туркеня*

Це справді все було?

*Візір*

Це було.  
Тепер ти знаєш, що робити треба?  
Сказати султанові —  
і неодмінно швидше.  
Султан засліплений своїм коханням,  
нічого чуть не чує він.  
Переконати його,  
розкрити очі —  
от наше завдання...  
Що скажеш ти?

*Туркеня*

Що я скажу?  
Я все робити згодна.  
Як левиця голодна  
на здобич побіжу.

Що я скажу?  
Обрамлена й забута,  
піду на меч, отруту,  
і камінь розбуджу.

*Візір*

Мій плян такий:  
султанові ти скажеш —  
коханка замишляє щось.  
До зради мусить бути готовий він!  
А щоб розкрити її таємні пляни —  
мені на догляд мусить він її віддати.  
Що скажеш ти?

*Туркеня*

Я все зроблю, як ти казав.  
Сюди цієї хвилі  
мусить султан зайти.

*Візір*

То я піду.  
Все пам'ятаєш ти?  
Прощай!

*( Виходить. Входить султан )*

*Туркеня*

Мій пане...

*Султан*

Привіт мій і пошана!  
Що тут було?  
Мені здалось, що ти збентежена...

*Туркеня*

Мій пане... Вислухай мене.  
Як моря рух — моя любов до тебе.

*Султан*

Я здавна знаю  
твого почуття глибінь.  
Щось трапилось?



Ти, може, провинилась?  
Збентеження і страх в твоїх очах!

*Туркеня*

Пане мій!..  
Цей страх — за тебе...

*Султан*

В чому річ? Кажи!

*Туркеня*

Не гнівайся! Раба твоя тобі розкаже все —  
і неба ніч хай свідком буде правді.  
Твоя коханка...

*Султан*

Що? Що трапилося з нею?

*Туркеня*

Пане мій! Нехай за щирість я піду на  
катування,  
але сказати всю правду мушу я.  
Ти відхилив давно вогонь мого кохання —  
з того часу смутна душа моя.  
Даремно ти впадаєш біля неї —  
попередить тебе, мій пане, мушу я.  
Не варт вона тебе — у грудях не лілеї,  
у серці в неї криється змія.

*Султан*

Що я чую? Кажи одверто,  
кажи мені все ясно й до кінця!  
Боюся я, щоб знаком смерти  
не вийшла нам розмова ця!

*Туркенья*

О, не боюся я!.. Кажу, що чуеш:  
даремно ти отрутну квітку  
до серця щиро пригорнув.  
Мовчить і соловейко влітку,  
і сад від шелесту заснув.  
Знай, полюбовниця прекрасна  
кидає оком в інший бік...

*Султан*

Хто він? Кажі мерщій!  
Не встигне сонце вранці глянуть,  
як зійде в царство тіней він!

*Туркенья*

Бог чужоземців — ворог твій,  
далекий беріг України!  
Ти сам на себе взяв провину —  
для чого ці погрози й гнів?  
Ти полонив прекрасну квітку  
садів вишневих на весні —  
ти сам замкнув її у клітку,  
серця ж її не полонив!

*Султан*

Все загадки, все загадки у тебе!  
За дві хвилини мушу взнати все!  
Що знаєш ти і хто мені докаже,  
що все те правда є?

*Туркенья*

Так знай... Твій візір...  
Віриш ти йому?

*Султан*

Так, безперечно.

*Туркеля*

Слова ці він ствердить!  
Він бачив все на власні очі  
і мову підозрілу чув!  
Він скаже сам тобі про все охоче,  
коли заблагнеш ти й звичаї не забудь.  
Прекрасна християнка тужить понад морем  
і руки простяга за море, в рідний край.

*Султан*

Аллах! Аллах! О, горе мені, горе!  
Коли не правда це, — умреш сьогодні, знай!

*Туркеля*

Мені не ймеш ти віри?  
Не можу сміху стримать я свого!  
Ти віриш їй? Сліпий ти понад міру —  
хай прийде день — невже ти ждеш його? —  
і ти своєї пташки не побачиш! —  
в краї далекі радо полетить.

*Султан*

За море? В рідний край?  
Тікати хоче?  
Нещасна! Брепеш ти!  
І бійсь моєї кари!

Ніколи я не бачив і не чув,  
щоб плакала вона коли й тужила —  
неволею мій палац не для неї.  
Я збожеволю, коли її не буде в мене,  
я закатую всіх!..

Молю тебе, скажи —  
що маю я робити?  
Поможи!..

**Туркенья**

О, пане!.. Я твоя раба до віку!  
Служить тобі обов'язок і радість.  
Єдиний шлях — твоєму візірю  
віддати її під пильний догляд,  
а з часом... може, пройде все...

**Султан**

Не можу я повірити!  
Не вірю я!

Я все зроблю, щоби нудьга  
її серденька не торкнулась.

Що трапилось ?  
Я мушу перевірить.  
Покликать візіря!

Вона мене кохає  
і пестоців палкіш не бачив я.  
Не вірю я!  
Не вірю я!  
Не можу я повірити!

Чужого слова  
ніколи я не чув од неї...

*(Приходить візір)*

**Візір**

Мій пан казав мене покликать?

**Султан**

Мій вірний друже!  
Чи правда, що я чую?  
Про християнку мова йде...

*Візір*

Признатись я повинен —  
це правда, все було.  
Я певний, вона зраду в серці носить —  
молю простить мені ці сміливі слова.

*Султан*

Покликати її...  
На власні очі перевірить хочу...  
Заглянуть в очі їй —  
невже зійшов туман кохання в них?  
Хочу почути мову її уст —  
чи зірветься із них фальшива нота?  
Невже не міг я досі це відчуть?

*(Входить Маруся Богуславка)*

*Богуславка*

Коханий мій! Ти кликав?  
Я прийшла...  
Я ждала все — чи скоро ти покличеш?

*Султан*

Моя прекрасна! Хвилю я не чув  
музики уст твоїх —  
і ніби вічність це тяглось, здається.  
Кохана, чи здорова ти?

*Богуславка*

Усе гаразд... твоїм коханням я багата  
і радість бризкає із мого серця,  
як я на тебе гляну...

*Султан*

Скажи мені —  
я хочу ще почути —  
чи любиш ти мене?

**Богуславка**

Мій пане! Мій орел!  
Мій гордий владар Сходу!  
Щохвилі — і вночі, і вдень  
для мене кращих слів немає —  
єдиний мій, люблю тебе!..

**Султан**

Дай мені глянути на тебе —  
твоїх очей безодня  
нехай мені про душу розповість!

**Богуславка**

Мій пане, що ти хочеш знати?  
Втопи свій зір в душі моєї дно.  
І про любов свою я хочу розказати  
всім тілом, що люблю давно.

(Танок)

**Султан**

Чи то мені здалось? Слова знайомі чую.  
І той же блиск сліпучих блискавиць.  
І чар її, бризок огню я не зражую,  
і хочеться до ніг її упасти ниць...  
Чи не примара то?  
В очах помітив я ворожу крапку білу  
і біль захований в рисунку губ її...  
Що це в грудях мені так зимно  
затремтіло  
і голова трясеться на мені?..  
Що робиться, що робиться зі мною?  
Невже, невже щось зле у неї є?  
Як ще недавно я сміявся над нудьгою  
і як тепер самотно мое серце б'є?!

*Візір*

Чудово!.. Яка краса! І очі, очі...  
Небесна музика — слова її.  
У руках цих легкі серпанки ночі  
і в пісні тужать солов'ї.

Назвать її своєю хочу —  
як її серце полоню?  
Його струмок в мені хлюпоче  
і сам, як арфа, я бреню.

Здобуть її моє завдання,  
мета єдина відтепер.  
Як прагну я її кохання!  
І світ навколо для мене вмер!

Моєю будеш ти!  
Я ще раз спробую  
схилить тебе благання словом,  
а коли ні... то силою візьму!  
Моєю будеш ти!

Я заведу тебе за море  
на край світа —  
моєю будеш ти!  
Моєю будеш ти!

*Туркеня*

Яка вона прекрасна!..  
Чи дивно, що від неї в тінь  
попала я, нещасна?  
І який прекрасний він!

Як хоче влади він над нею.  
Який тмяний у нього зір!  
Прийми, прийми душі моєї  
м'який і чорний кохання бір!

Звідки на горі ти взялась?  
Навіщо стала серед шляху?  
В груди гадюкою вп'ялась  
і безнадійним туги жахом.

Вже бачу я швидкий кінець —  
навіки стулиш чорні очі,  
і царственний твій вінець  
не заблестить у п'їтьмі ночі.

*(Султан захитався)*

**Богуславка**

Мій милий, що з тобою?

**Султан**

З кохання я сп'янів.  
Залиште всі мене самого.

*(Всі виходять)*

**Богуславка (виходячи)**

Коханий мій!..

*(Виходить. Султан зупиняє візря)*

**Султан**

Стій!

**Візір**

До послуг пана.

**Султан**

Під догляд найпильніший  
візьми її...

*(Візір схиляє голову)*

*(Завіса)*



## АКТ ТРЕТІЙ

*Декорація першого акту***Візір**

Прийми мою любов, прийми мої благання —  
слово привітне мені скажи!  
Без твоєї ласки, без твого кохання —  
я далі не можу жить.  
Ти бачиш мою щирість, і пристрасть, і безумство —  
я все зроблю, що тільки хочеш ти!  
Без тебе мені смерть, в душі у мене пустка,  
і холоду цього не можу я знести!

**Богуславка**

О, Боже...  
Залишіть мене...

**Візір**

Як і раніш — ти знову невблаганна  
невже чужий для серця я твого?  
Невже даремно я — від рана і до рана —  
молюсь на тебе — квіт життя мого.

До твоїх ніг схилю я всі розкоші світу,  
за погляд лагідний на зраду я піду.  
За пестінь рук твоїх — за іскорку привіту —  
з тобою проти всіх! Скажи — я жду, я жду!

**Богуславка**

Ні слова більш. Тебе я не люблю!  
Я панові жалітись буду.  
Покинь мене.

**Візір**

І це твоє останнє слово?

**Богуславка**

Так.

Геть з моїх очей!

**Візір**

А знаєш ти — мені відомі  
ганебні заміри твої!

**Богуславка**

Які?

**Візір**

Таємні і зрадливі.

**Богуславка (до себе)**

О, Боже мій...

Що хоче він од мене...

Що можу я сказати йому...

**Візір**

Султан узнає все —  
коли захочеш ти!

**Богуславка**

Ганебна це брехня!

**Візір**

Я тебе люблю — чи можу я брехати?  
Тобі не вперше чуть од мене це.  
Не відвертай, молю, своє лице,  
інакше будеш ти жорстоко жалкувати!  
Прийми моє благання —  
я твій, навіки твій...  
Безумне і страшне моє кохання...

*(Хоче її цілувати, в цей час султан іде до  
мечеті і бачить все)*

*Богуславка (одпихаючи візіря)*

Пішов од мене геть!

*Султан*

Стій!..

Що?.. Що це — мана?

Це візір? Візір мій?

О, Аллах — яка стіна  
загородила мозок мій?..

*Богуславка*

О, пане мій — оборони мене!..

Твій візір не дає мені спокою.

Не винна я — ти бачиш сам.

Як дикий вовк він стежить все за мною,  
улесливі слова шепоче сам-на-сам.

*Султан*

Я розумію все...

Так от для чого догляд?

Тепер я розумію наклеп цей!

Смерть їм обом!

Найгірша жде їх доля.

Гей, слуги, заберіть його!

І разом ту змію

в кайдани найстрогіше закувати!

А ти...

Прости, прости, моє кохання,

за те, що їм повірив я!

*Богуславка*

О, пане мій! Як гніватись я можу...

Я знаю, що нічого злого

не вчиниш ти мені...

*Султан*

Не можу я збагнути — як дався я на наклеп?  
Злочинців кара жде  
сувора від руки моєї!

*Богуславка*

Ти віриш знов мені?

*Султан*

Моя Богине!  
Прости мені мій гріх!  
Чи вірю я? У грудях в мене  
лиш ти одна жила—  
і гріла, і цвіла!..  
Тепер ти знов розквітла —  
ще бучніш,  
ти знов утіха  
днів моїх!

*Богуславка*

О, мій пане...

*Султан*

В мечеть іду я зараз. В голові моїй  
заплутались думки, а серце п'яне.  
Зажди мене... Я мушу йти хутчій...  
До тебе я прийду, моя кохана.  
Забудемо всю кривду і печаль —  
утіхи й пестоці присплять тривоги й хвилювання.  
Який радий... Який у мене жаль,  
що так віддячив я за сміливе кохання...  
Візьми оці ключі  
і бережи до могого приходу.  
Повір мені, за всі тривоги ці  
найбільшу будеш мати нагороду.

**Богуславка**

Я жду тебе, мій пане!..

*(Султан виходить. Богуславка залишається сама)*

**Богуславка**

Надходе час... життя мого розплата —  
і за кохання дорога ціна.  
О, Боже! Чим я винувата —  
що така сумна моя весна!

Сине море грає,  
хвилями камінь б'є.  
Море! Море! Чи воно знає,  
що в моїм серці є?

Серце мое розколено —  
туга й кохання одчай.  
Моїх гріхів не замолено,  
в серці моїм рідний край!..

Море, море!  
Ти цілуєш камінь далеких берегів!  
Передай їм мою тугу, передай їм моє горе —  
передай Україні далекій, розваж її гнів!

Святий вечір... Минув вечір.  
На Україні ясна весна.  
Чому ж така злая у цей вечір  
чотири роки була вона?

**Невільники**

Гей, земле, земле турецькая,  
Віро проклята бусурменська,  
розлуко ти християнська!  
Ой, да же то ти не одного розлучила:  
чи брата з сестрою,

чи мужа з вірною жоною,  
а чи вірненького товариша з товаришом, — гей!

(З'являється козак)

**Козак**

Великдень!

**Богуславка**

Великдень!

**Козак** (входить)

Прийшов Великдень.  
Час не жде.

**Богуславка**

Бери ключі.

(Козак біжить до темниці, одмикає)

**Богуславка**

Ой, козаки ви, біднії невільники!  
Кажу я вам — добре дбайте,  
в городи християнські утікайте!  
Тільки прошу я вас, одного города  
Богуслава не минайте,  
моєму батьку й матері знати давайте:  
та нехай мій батько добре дбає,  
гуртів, великих маєтків нехай не збуває,  
великих скарбів не збирає.  
Та нехай мене, дівки-бранки,  
Марусі попівни-Богуславки,  
з неволі не викупає:  
бо вже я потурчилась-побусурманилась  
для розкоші турецької,  
для лакомства нещасного!

(Невільники утікають)

**Козак**

Нехай провалиться неволя ця турецька,  
ми прийдем ще сюди,  
але походом славним!  
Марусю... Час... Ходім!..

**Богуславка**

Я залишаюсь тут.  
Тікайте швидше.

**Козак**

Що я чую? Ти залишишся тут?  
Що дома я скажу —  
о, Боже мій!

*(З'являється варта)*

**Богуславка**

Тікайте!

*(Невільники зникають. Богуславка кидається до моря)*

**Богуславка**

Прощай, мій ясний світе —  
земле моя далекая — прощай...  
І ясне сонечко  
і ти, мій милий, —  
прощай, прощай!..

*(Хоче кинутись зі скелі. Сторожа її хапає.  
Решта біжить за султаном. Вбігає султан)*

**Султан**

Аллах! О, сили неба!  
О, зорі золоті — свідками кличу вас —  
візьміть її! Справдиться суд над нею —  
хай гляне навкруги в останній раз!  
І в'язнів приведіть з темниці —

хай простять мій несправедливий гнів.  
Аллах! Аллах! Хай стріли блискавиці  
впадуть на груди, бо я занімів.

*Візір*

Великий вождь і справедливий пане —  
ти бачиш сам, що вірні слуги ми.  
І я казав, що сонце ще не встане,  
як зради свідками будемо ми.  
Ти бачиш сам — яку за щиру приязнь  
вона відплату панові дала.  
І чим тепер вона цю зраду змиє?  
Вона ніколи щира не була.

*Туркень*

О, пане мій! На власні очі бачиш —  
чи винні ми були, коли замкнув нас ти.  
Навіщо ж я чотири роки плачу  
і туги смертної не можу я знести?  
Хай буде смерть її — відплатою за мене,  
твоя раба довіку — жде тебе.  
Я хочу знов тебе — і ласки жду твоєї,  
хай швидше суд твій праведний іде.

*Візір*

О, владарю — не муч себе, не муч —  
не варта є вона твого жалью й суму.  
Знов усміхнись і туги скинь обруч —  
над карою для зрадниці не думай.

Кару знайду я сам — віддай її мені,  
навіки скинь з своїх очей оману.  
О, владарю! Віддай її мені —  
віддай її мені, мій пане!



**Султан**

Зрадницю гибіль жде!  
Бо зрадила подвійно —  
землі моїй і серцю мойому.  
Аллах! Карай її за землю —  
за серце кару сам собі візьму!

(Вбиває Богуславку)

**Туркени**

Ха-ха-ха! Розплату цю давно, давно я ждала —  
кінець оцей я бачила давно!  
Тепер ти мій — серце тебе жадало,  
і скільки мук перебуло воно!

**Султан**

Пригрів тебе — і сам тебе убив.  
За зраду цю міцна моя рука...  
Нещасний я, як сильно я любив!  
І хай тобі земля буде легка.

**Візір (на труні Богуславки)**

Що він зробив? Убив її, убив!  
Твій зір навек у пільмі заховав!  
Чи знаєш ти, як я її любив?  
О, мій Аллах!.. Вона вже нежива!

(Завіса)

29/IX — 6/X. 1921. Київ.

Второй этап

### КВЕРУ-СУТУРІЗІ

## МАНІФЕСТОГРАФІЯ

Текст маніфесту, який є одним з найважливіших документів українського національного відродження. Він був складений у 1847 році в Києві на чолі з Іваном Шевченком. Маніфест виступав як програмний документ української національної революції, який проголошував незалежність України, її територіальну цілісність, а також вимоги до держави. Маніфест був розповсюджений по всій Україні та за її межі, що сприяло формуванню національної свідомості українців. Він став одним з основоположних документів української національної революції 1917-1920 років.

Маніфест виступав як програмний документ української національної революції, який проголошував незалежність України, її територіальну цілісність, а також вимоги до держави. Маніфест був розповсюджений по всій Україні та за її межі, що сприяло формуванню національної свідомості українців. Він став одним з основоположних документів української національної революції 1917-1920 років.

Маніфест виступав як програмний документ української національної революції, який проголошував незалежність України, її територіальну цілісність, а також вимоги до держави. Маніфест був розповсюджений по всій Україні та за її межі, що сприяло формуванню національної свідомості українців. Він став одним з основоположних документів української національної революції 1917-1920 років.

Маніфест виступав як програмний документ української національної революції, який проголошував незалежність України, її територіальну цілісність, а також вимоги до держави. Маніфест був розповсюджений по всій Україні та за її межі, що сприяло формуванню національної свідомості українців. Він став одним з основоположних документів української національної революції 1917-1920 років.

Маніфест виступав як програмний документ української національної революції, який проголошував незалежність України, її територіальну цілісність, а також вимоги до держави. Маніфест був розповсюджений по всій Україні та за її межі, що сприяло формуванню національної свідомості українців. Він став одним з основоположних документів української національної революції 1917-1920 років.

*Михайл Семенко*

## КВЕРО-ФУТУРИЗМ

Мистецтво є стремління. Тому воно завжди є процес. Душа чоловіча живе в часі. Тому й мистецтво, як вираз душі, є рух. Душа є зміна. Тому й мистецтво є завжди зміна. Світ є філософія, душа, охоплююча світ і його впливаюча, є мистецтво. Пізнання — акт філософічний — 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, тому що абсолютного мистецтва — чогось досягнутого — немає, не було й не повинно бути. Конечний істотний стан річий не цікавить мистецтва, і коли до нього схиляє ся митець, він стає філософом. Рівнобіжно з світом пізнання митець творить свій власний світ образосимволів. Мистецтво є процес центробіжний, і прояви душі він переносить на річи, що поза нами, які розкривають ся пізнанню все в більшій кількості категорій. Тут лежить границя між філософією й мистецтвом. Ми не маємо точного знання в філософії, в якій мусить бути лише пізнання, тому не може бути філософічних систем (кверофутуризм у філософії, лімітивний футуризм К. Жакова). Знання в сучасній філософічній думці має характер методологічний. В мистецтві не може бути шкіл, не може бути зміни чогось статичного. Відсутність принципів в філософії, відсутність тривалого в мистецтві — се постулати кверо-футуризма. Лімітивний кверо-футуризм Жакова робить сінтезу всього передущого знання і вносить еволюційний принцип в пізнання. В мистецтві цілком не цікаве все знайдене й пережите (для знайшовшого й пережившого), тому все здійснене не є мистецтво, теряючи

динамічність шукання, й для чистого мистецтва рівноцінно, чи запорошутиме ся те знайдене в музеях, чи буде знищене без воріття.

Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення. Абсолютне знання, до якого йде знання відносне (пізнання), можливе лише в майбутньому. Тому воно футуристичне. Мистецтво-ж є теперішнє, момент. Що таке футуризм в мистецтві? Мистецтво футуристичне в тім розумінні, що воно є стремління до найглибшого й найближчого, найширшого і вкупі з сим найменшого, без цілі здійснення, знайдення (виключаючи штуку — стіль категорій, безмежно умножуючих ся). Метафізичне поняття абсолюта річи властиве лише філософії, для мистецтва воно фікція. Тому не можна порівнювати творчий процес з процесом пізнавчим. Процес пізнавчий стремить до тривалости, процес творчий динамічний субстанціонально. Кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання, динамічний лет. Ціль і здійснення в мистецтві у самім шуканні. Він відмовляє можливості закінчености й перестає бути мистецтво там, де починає ся в ньому канон, культ задоволення й преклонення. Відсутність культа — його культ. Кверо-футуризм проголошує боротьбу шукань, в сім полягає завдання мистецтва в його розумінні. Тому кверо-футуризм є зявищем тимчасовим, яко течія, й постійним, яко метод. Нові обрії, що викликала новіша філософічна думка, розвивають теорію мистецтва. Так зявляє ся нова теорія мистецтва. Але теорія є, по перше, щось абстрактне, по друге, вона є щось незмісловне. Творчість є інтуїція, теорія є напрям інтуїції. З історії бачимо, що теорія зявлялась після реалізації творчости. Ми переживаємо час, коли ся підсвідома, органічна традиція не виправдує свого призначення. Покладати ся на інтуїцію дуже небезпечно, тим паче нам, українцям. Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітськім мистецтві починає ся нова ера. Коли мистецтво повинно йти принаймні поруч життя, воно йде зараз позад

його, а наше укр. мистецтво є на позорнім щаблі пошло-рутини й рабськопідлеглости, який не виправдує самої сеї назви. І се робить консеквентним наш штучний рух і говорить само за себе. Відсутність «літературного приємства» є крок тимчасовий, данного моменту, що перебуваємо, бо наша консеквентність містить ся не в хронології, а в самій суті того, що ми назвали мистецтвом у кверо-футуристичнім його розумінні. Воно не може бути ні українським, ні яким иншим в сїм представленні. Ознаки національного в мистецтві — ознаки його примітивности. Кверо-футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло. Инші погляди приводять до партикуляризації мистецтва в розумінні його нескладним обивателем. Тому, напр., журнал для гончарів «Сяйво» зве себе мистецьким, тоді як пересічний митець не візьме його в руки. До футуризма мистецтво було дикунським. Кверо-футуризм дає йому шлях, єдино можливий, і сими днями ми вступаємо в цілком инший світ, де не можемо ще почувати себе, як дома, в своїх українських і инших хатах. Цінне те, що загальнозначиме, й до сього стремить чоловічий дух. Те своє, «рідне» (що зробило ся в наш час огидливим), що потрібне буде для самовизначення загально-людського, виявить ся (не турбуйтеся!) самособойне, хоча-б ми нарочитосвідомо гальмували сю стихію. Якщо вона буде потрібною й необхідною — дїнуть ся їй ніде, але не будемо й підвпливати ся, бо ми не підємо тоді далі популярного мистецтва. Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули й характер нашого темпераменту таки виявить себе в тій мірі, скільки се буде потрібним. Нам треба догнати сьгоднішньий день. Тому плижжуємо. В сїм наша консеквентність. Хай наші батьки (що не дали нам нічого в спадщину) втішають ся «рідним» мистецтвом, доживаючи з ним вкупі, ми, молодь, не подамо їм руки. Доганяймо сьгоднішньий день!

*Михайл Семенко*

## PRO DOMO SUA

Марксісти й прочі підлюди хай краще не беруться до обмислів про мистецтво (людині штуки, як глибшій і інтелігентнійшій, екскурси в область марксізма дозволяють ся), в якім вони, по примітивности своїх почувань, стільки ж розуміють, скільки корова в тих квітах, що топче (хоча се не відмовляє мати їй всі інші «права и преимущества»). Представники укр. марксістующого молодоміщанства видають журнал. Звичайне, в нас його читають вони ж самі, а як і читає хто сторонній, то в усякім разі не той марксізм, що там розводить ся, а що инше, те, що наш добродушний обиватель зве «художньою літературою». В усякім разі треба подякувати «Дзвоніві» за рекляму: все ж таки бути «кращою силою» «Укр. Хати» се не те, що бути в «Дзвоні» кращою силою. Семенко вам кланяє ся й дякує, добродіі!

Чудний край ся Україна. Мабуть, ніде в світі немає людей, котрі б звались: ідейні крамарі. У нас вони є й гідні безсмертя, яке ми їм ласкаво й представляємо. Таким чином, року Божого 1914, в февралі місяці, Україна вперше виявила той скарб, який вона в собі носить. Об'явила його моя маленька брошура (Семенко — «Дерзання» поези, ц. 11 к., прод. в Л. Ідзіковського), яку ідейні крамарі відмовились продавати і виявили не мале, справжньо ідейне, обуренне, мотивуючи вчинок так: 1) книгарня «Української Старини» — «якийсь капосник облив помиями батька Тараса», 2) книгарня «Час» — «не продаємо принціпіально», 3) книгарня «Л. — Н. В.» — «хай полежать, не продаватимемо, поки не побачимо, що скаже преса» (книжки лишились). Вчинок, вартий безсмертя.

Слід би занотувати його добродпану Черкасенкові в оглядах «Літ. — Н. Вістн.» як безприкладноприклад сутоїдейности крамарської. Слава, Україно! Де там пропасти з такими синами! Правду казав батько тарас: «наша думка, наша слава — не вмре, не загине», — чи як там.

Балаган Садовського (переказують) пожинає соломяні лаври в Умані (певно чували? таке місце єсть). Пишуть, що таких чудовохудожньих постанов уманські гречкосії ще не бачили. Але вимагати більшого від гречкосіїв навіть неввічливо, тому ставимо кропку, з задоволенням, що нарешті славні артисти знайшли собі відповідну публіку. Там би їм і зостати ся, — серед друзів і прихильників безпечнійше, а в Києві вони якісь общипані й нещасні.

П. Мертвопетлюко

## МИСТЕЦТВО ПЕРЕХОДОВОЇ ДОБИ

Мистецтво виростає на побуті. Вся історія дотеперішнього мистецтва — до певної міри історія людського побуту. Зміни в побуті породжують відповідні зміни в самому естві мистецтва, попри те, що ці зміни анальогічно відбиваються в методах, плятформах і формах мистецтва.

Інші часи — інші пісні.

Упав капіталістичний світ, зруйнований капіталістичний побут — і замість нього, в огні й крові, підводиться новий світ — комуністичний, який утворить новий побут — комуністичний.

Маєте собі — мистецтво ніби загубило свій ґрунт, на якому єдино можливе його істнування — загубило побут, уклад еволюційного розвитку суспільства для даного менту.

Революція.

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.

Динамічність характеризує нашу добу — і сучасне нам мистецтво є динамічним. Мистецтво часів комуністичної революції в світовому масштабі може бути лише революційним в справжньому розумінню, і все те, що ґрунтується на дотеперішніх підвалинах, що виходить з поваленого побуту, мусить вмерти звичайно само по собі, і поскільки воно спромогується стати на ноги й тепер, намагається виправдати себе, звязати причинивим і необ-



хідним звязком з минулим, постільки воно є реакційним і заслуговує на несамохитню смерть.

Закон революції вимагає таких засобів і інтензивність переходної доби виправдує їх.

Ознаки мистецтва данної доби, данного побуту, ріж-номаїті як по своїм завданням, так і по тих формах, які відси походять і утворюють те, що ми звемо історією мистецтва, його еволюцією й революцією.

Часи занепаду капіталістичної доби відбиваються в мистецтві подвійним способом: способом відбиття (жертви побуту — Верлен, Бодлер, Шарль Меріон, Оноре Домьє, Гаварні, Жерар-де-Нерваль, Гюїс, Ропс, Тулуз-Льотрек, імпрессионісти, символісти малярства й літератури) і способом прозріння-синтезу (почасти Рене Гіль, Меньє, Уот Уйтман, Еміль Вергарн — схил до переходу, віддаленне від побуту, в передчуті велетенської революції).

І раніш, ніж вибухнула соціалістична революція, виникла аналогічна революція в мистецтві (футуризм).

І таким чином футуризм характеризує собою мистецтво переходної доби, аналює розумінне революційного в «соціалістичному» й «мистецькому».

Футуризм не є щось певне й окреслене. Футуризм є акція. Футуризм є напружений розмах, без суцільности й однородности. Футуризм — то є легіон. Футуризм являє собою революцію, цеб-то відштовхненне від себе ґрунту й гарматні вибрики в повітрі (доки не створиться новий побут, який знищить футуризм, віднявши у нього повітре).

Надзвичайне напруженне індивідуалізма — ось перший згусток футуризма, його перший етап. І після футуристичного індивідуалізма — слідуючий і найближчий крок — комунізм, комуна духа, запереченне «я», футуркомуна.

Так послідовно й льогічно.

Футуризм переходної доби в розвитку мистецтва як такого — боротьба індивідуалізма з комунізмом. Змаганне при цікавих обставинах:

1) Свідомість комунального неминучого (сучасний футурист).

2) Атавізи попереднього еґоїзму (сучасний футурист).

Процес одночасовий і характеризує мистецтво переходової доби — доби революції — доби зміни побутів: капіталістичного й соціалістичного.

Збіглися два організовані процеси — і однаково запальний момент. І станули поруч:

Футурист з смолоскипом,  
Робітник з баґнетом.

І хто винен, що один залізо, а другий коваль. І поміняються ролями, і не пізнаєш. Так народиться одно.

Так прийде нове.  
І тоді буде пролетарське мистецтво.

А зараз — дві форми: психологічно-творчо — відбиття революції, й потенціально-творчо — зріст нових сил, можливо (і бажано) не фаховців, разом з утворенням комуністичного побуту для колективного мистецтва.

Для колективної творчости.

Футуристи наблизили цей процес до найменшого віддалення — з ними вмерло натхненне.

Індустріальна творчість.

Витонченість і вишуканість поза футуристами, і до них немає вороття. Ми передаємо мистецтво з рук в руки — ми спасли мистецтво від божевілья (може тому самі стали божевільними — лаються), дужий передає дуже дужому, передає безсмертне — не з примхи з'явилися футуристи, не з своєї волі — очевидно, вони післані.

І побили камінням (футуристів).

Але тепер вони самі побиті — напад був скермований просто в пузо, і той, хто попав у пузо, — товариш нам.

*Михайль Семенко*

## **ПАН-ФУТУРИЗМ (Мистецтво переходової доби)**

Ми є учасниками світового процесу деструкції мистецтва і стоїмо на межі гігантської інтеграції, якій суджено побудувати другу дугу історії мистецтва для прийдешніх тисячоліть. Нам корисно знати, де починаються витки цього процесу і необхідно охопити його розвиток для проаналізування його з пролетарської точки зору, щоби потім зробити відповідні висновки. 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.

Для того, щоби досягнути цих узагальнень, потрібно зруйнувати локалізовані та замкнуті концепції — численні «ізми», притаманні останнім десятиріччям і нашим дням. Треба довести, що кожний окремий «ізм» не є альфа й омега у розвитку мистецтва, що лише через голови всіх «змів» протікає його велика ріка. Розв'язання цієї філософської проблеми і є завданням пан-футуристичної теорії мистецтва.

Пан-футуристична система, охоплюючи всі «ізми», вважаючи їх частковими елементами єдиного організму, завдяки цьому стає узагальнюючою теорією. 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.

Щоби виконати це завдання, пан-футуризму необхідно було відшукати точку опори у визначенні самої сутності мистецтва і характеру його побудови як відомої категорії буття. І таким чином знайдена була 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. Подібна постановка питання звільняє нас від будь-якої неясності й заплутаності і, крім того, дає змогу з іншим підходом оцінити пройдені етапи і накреслити віхи для прийдешньої конструкції. Поняття ідеології та фактури у мистецтві, одночасно з їхньою функціональною залежністю, математично можна було б уявити собі так: якщо ідеологія є межею, то фактура є її змінною величиною. Фактура являє собою поняття складне та містить такі складові частини: матеріал, форму і зміст. Усі ці елементи фактури, взяті разом, перебувають у залежності від законів, що регулюють побут, тоді як ідеологія є імпульсом, що корегує в них і підпорядковується закону, який регулює свідомість.

Така постановка питання про сутність мистецтва як відомого організму науково виправдовує картину реального стану мистецтва, яке спостерігаємо в межах не лише буржуазних умов творчості на Заході, а й у переходових умовах пролетарської федерації. Стає зрозумілим, чому розклад буржуазного суспільства за капіталізму визначався в мистецтві одночасним процесом футуристичної деструкції. Це показує одночасну ліквідацію буржуазного суспільства і буржуазного мистецтва. Деструктивний процес у мистецтві набуває характеру соціальної революції у суспільстві, боротьба класів, поглиблення революції в ім'я комуністичного устрою і занепад у суспільстві, — в мистецтві — деструкція, шалений розклад фактури, поглиблення футуризму в ім'я прийдешньої конструкції мистецтва. Соціальна революція є процесом

міжнародним, інтернаціональним, світової неминучості, — так само і проблема конструкції мистецтва не може бути виконана в межах локалізованого радянського будівництва, тому і конструювання пролетарського мистецтва можливе лише у світовому масштабі.

На Заході деструкція наблизилася до останніх меж знищення кордонів між окремими видами мистецтва. Чи не явний це доказ того, що ліквідація буржуазного устрою є справою найближчого майбутнього. Разом з тим відбувається злиття мистецтва з побутом. Цей бік справи розпочав іще Г'юстав Канн та ідеологічно завершив Марінетт разом з іншими футур-зрадниками і футурпогоджувальниками, підлабузниками панівного імперіалізму. Процес деструкції мистецтва починається з часів Уїтмена, Сезонна і т.д., зараз він досягає свого апогею (напр., дадаїзм французький — «l'art abstrait», дадаїзм німецький із запереченням мистецтва, так само робота інших футуристичних угруповань не лише на Заході, а й у нас, у Росії та на Україні імажинізм, презентизм, ще і ще «ізм», комфути, поезомалярство Михайля Семенка, мистецтво дійства Марка Терещенка).

Ми також помічаємо, що всюди говорять про «синтез» (не лише у радянських республіках, а й серед футуристів Заходу) й уже вживаються заходи для матеріалізації певного «синтезу». Та при цьому цілковито забувається те, що синтез від синтезу різниться, що інколи можна скільки завгодно що-небудь «синтезувати», а результати звідси вийдуть ті самі, що і від переливання з пустого в порожнє. Велика істина, що для здійснення комуністичного устрою необхідно спершу знищити капіталізм, і саме у світовому масштабі. Комуністичний побут, як відомо, можливий не поряд з, а на згарищі капіталістичного. А будь-який період процесу деструкції мистецтва точнісінько відповідає аналогічному періоду процесу розкладу капіталістичного побуту. Очевидно, що нове пролетарське мистецтво, тобто мистецтво синтетичне і конструктивне, можливе лише на руїнах старого буржуазного

мистецтва, що і є завданням деструктивного процесу, тобто процесу пан-футуристичної революції.

Таким чином, поглиблення революції у мистецтві є завданням переходового періоду в ньому. Це може бути виконано за допомогою пролетарської ідеологічної корективи, що наближає конструктивний момент і скорочує шлях до нього.

Продовження футуризму, поглиблення пан-футуристичної революції — ось практична проблема мистецтва переходового періоду.

*Anatol' Cebro*

## FUTURYZM V UKRAJINS'KIJ POEZIJI (1914—1922)

«Mystec'kyj proces dynamyxnij  
substancional'no».

*Mygajl' Semenko.*

*Manifest Kvero-Futuryzmu. Kyjiv, 1914.*

Koly na poxatku r. 1914. v ukrajins'kij poeziji pojavyvs'a futuryzm, joho z

usiq bokiv prysudyly na bezslavnu smer'. Skriz' i zavzdy hovorylos'a pro te, wxo na ukrajins'kim grunti takyj «l'uksus», jak futuryzm, rix vypadkova j ne žyt'ova, a tomu ce nepryrodn'e j xuže javywxwe musy' odmerty.

Tak hovorylos'a, tak pysaios'a, j zdavalos'a, wxo tak vono j bulo spravdi. Mygajl' Semenko dovhyj xas buv samotnim, a joho kverofuturyzm (pomis' futuryzmiv ego j kubo) ne znaqodyv pryqyl'nykiv i nasliduvaxiv. Ce niby stverdžovalo's'a j tym faktom, wxo ukrajins'kyj futuryzm, reprezentovanyj samym Semenkem, qytavs'a j borsavs'a pravorux i livorux — od symvolizmu j impresionizmu do estetyxnoho futuryzmu j krajaic mež destrukciji.

Ale xy bulo ce spravdi tak? Bezperexno, ni. I ce dovody' ne til'ky blyskuxy j roskvit futuryzmu v ukrajins'kij poeziji nawyq dniv, — ce stverdžuju' i real'ni obstavyny xasiv povstann'a futuryzmu na ukrajins'kim grunti.

Wumlyvyj prybij italijs'koho futuryzmu — xy ne buv vin revol'ucijnym protestom proty zaqololyq muzejnyq wedevriv, jakym vklon'alys'a proxane z usiq kinciv svitu? A ukrajins'kyj kverofuturyzm — xy ne voilyv vin prosto u vixi, zjavyvwxys' v xasy zaduwlvyvoji

kanonizaciji veleslavnoji «narodn'oji pisni», qoroblyvo-nacionalistyx-noho kul'tu Tarasa Wevxenka j usiq, qto v mystectvi vyslav'aje «ridnyj kraj»? Carstvo kadyla j zapaq mohyl'nyq trav — xy ne mohlo vid' c'oho zakrutyty v nosi u svižoji l'udyny? Tak i stalos'a: «xqnuv» futuryst i zjavyvs'a na Ukrajinu futuryzm. Ce ne važno, jakym buv na poxatku cej futuryzm — «kvero». Važno te, wxo v ukrajins'kim mystectvi iarodylas' bacila velykoho, monuinentaln'oho procesu futurystyxnoji destrukciji svitovoho mystectva. «S'ohodn'awnij den'» dos'ahnuto — futurystyxna revolucija maje ti sami zakony dl'a vidstalyq v mystec'komu rozuminni krajin, wxo j social'na revolucija dl'a krajin odstalyq ekonomyxno: vony pid'ahaju' formuli rivnovahy.

Zaraz my podamo kil'ka faktiv z istoriji ukrajins'koho futuryzmu, zalywajuxy obhovorenn'a kverofuturystyxnoji koncepciji Mygajl' Semenka do druhoho razu.

Perwi futurystyxni roboty Mygajl' Semenka pomixeno r. 1913. u Peterburzi, de v ti xasy perebuvav wxe ti l'ky poxatkujuxy avtor. V kinci c'oho roku v Kyjivi zakladaje's'a perwa futurystyxna grupa na Ukrajinu: Mygajl' Semenko j dva molodyq mal'ara — Pavl' Kovčua i Bazyl' Semenko (brat poeta). Povna aktyvnosty, revolucijnoho zapalu j dotepnyq pl'aniv, grupa rospoxynaje robotu. V lutomu r. 1914.

vyqody' u svit malesen'ka brovrurka Mygajl' Semenka — «Derzann'a», rozmirom u 8 storinok, ale dl'a toho, wxob jiji vydaty, potribuvalos' riwuxe napruženn'a material'nyq zasobiv ciloji organizaciji futurystiv. Ce bula perwa edicija vydavnyctva futurystiv pid nazvoju «Kvero» «Derzann'a» vyjwly v den' juvylejnoho sv'ata Tarasa Wevxenka, koly syvi wapykadyly po mistu z krylatym lozungom todiwn'oho dotepu — «nimyj juvylej», na adresu žandarmiv, wxo rozhan'aly sv'atkujuxi wapyky,

V cim perwim futurystyxnim vydanni, krim poezij Mygajl' Semenka bula vydrukovana nevelyxka peredmova pid zaholovkom — «Sam», kotra zvodyla futury'syxui hasla



j tavrualava todiwni hromads'ki smaky. Vsim vidoma dofa cijejy knyžky, pro ce ne raz uže zhaduvalos'a v ukrajinskij presi: knyharni ne vz'aly jiji na svoji polyci, futurysty zmuweni buly powyr'uvaty jiji sylomic'. Prosa tyq xasiv vyriwyla bojkotnwaty vydann'a pervryq futurystiv i movxaty. Yse bulo niby harazd, ale v ukrajins'kim kodli zahudilo. Dejaki wxyri Ukrajinci naqva'alals'a «pobyty mordu Semenkovi», ale morda wxe cila j dosi, xoho ne možna skazaty pro suxasnyq nawxadkiv suprotynkykiv futuryzmu tyq dalekyq xasiv.

Uspiq buv povnyj. Tovsta wkura ukrajins'koho nacional'miwxanyna vyjavyla svoji pryqovani wxilyny j razom z žovxu potik hnij. Vse hovorylo za te, wxo robota pide žvavo j cikavo. Pidbađoreni futurysty pidhotovlaju' druhe vydann'a «Derzan'», dopovnene kil'koma stat'amy Mygajl' Semenka, Bazyl' Semenka j P. Kovžuna z futurystyxnymi maľunkamy ostann'oho. Razom z cym vydaje's'a druha knyžka Mygajl' Semenka — «Kverofuturyzm» j vyrobľaje's'a plan futuľystyxnoji akciji — výstupy, vystavy, ediciji, bojovywxa. Obhovor'ovalas'a futurystyxna teatraľ na postanovka — «Tragedija onux» z futurmuzykoju j futurdekoracijamy. Pidhotovľaje'c'a velykyj futurystyxnyj almanaq — «Mertvopetľuju» z xyslennymi stat'any j krajnim livym materialom. Al'manaq bulo napolovynu nabrano, j tut perwij organizaciji futurystiv na Ukrajinu pryjwov kinec': svitova vijna, wxo nezabarom rospoxalas'a, zrujnuvala jiji, v rižni boky roskydavwy perwyq futurystiv. Mygajl' Semenka, opynyvs'a u Vladyvostoci, Basyľ Semenka popav na zaqid'nyj front, zvidky j ne povernuvs'a, Pavľ Kovžun tež vojувav, a pizniwe j do c'oho xasu zdaje's'a dobre vlawtuvavs'a u Symona Petľury (ne futuryst!).

Lywe v r. 1918. Mygajl' Semenka prybuwaje do Kyjiva. Od staroji futurystyxnoji gvardiji zalywyvs'a vin sam. Koly j mih vin znajty tovarywiv sered maľariv (n. pr. Anatol' Petryc'kyj, Robert Lisovs'kyj), to dl'a vidpovidnoji

literaturnoji organizaciji v toj xasu Kyjivi materialu ne bulo. «Moloda ukrajins'ka poezija» (Tyxyna, Jakiv Savxenko, Zahul i yn.) za nove slovo j «novi formy» v mystectvi vvazala n. pr. taki novwestva, jak velyki litery (J. Savxenko) — i «vxena» ukrajins'ka krytyka serjozno zanotovovala ce, jak velykyj progresovyj xynnuyk. V takyj sposib kr'akav voron ukrajins'koji poeziji povnyj zapalu j vojovnyxoji energii Jakiv Savxenko — symvolist hluqoji stepovoji proviaciji. Tyqen'ko sydiv u svojij norci Pavlo Tyxyna i v'dovol'n'av'sa onanizmom, odnoxasovo z cijeju robotuju perekladajuxy «xudovu ukrajins'ku narodn'u pism'u» na movn poeziji, stylizujuxy ukrajios'ki kylymy j restavrujuxy starodavni dumy ta ynwi nikomu ne potribni. rexi, hotujuxys' zrobytys'a «papen'kinym» (xy «mamen'kinym») synkorn i spadkojemcem Voronoho, Leci Ukrajinky ta Oles'a. Dmytro Zahul ne buv krawxyj — cej perespivuvav i perekladav Ba l'monta. blukajuxy po kyjits'kyq kav'arn'aq.

Parlamentaryzm, Central'na Rada, Ukrajins'ka Narodn'a Respublika, zaqidnyj zrazok oficirs'koji uniformy — do c'oho novoho j pryvabnoho «civilizovanoho» tla jakraz i pasuvay suxasnyj jomu modernizm v ukrajins'kim mystectvi: symvolizm u poeziji, «Molodyj Teatr» z «evropejs'kym» repertuarom na sceni. Materialu dl'a futurystyxnoji organizaciji ne bulo. Dl'a toho, wxob dijty do c'oho vysnovku, Semenkovu d'ovelos'a zrobyty sprobu organizuvaty naoxnyj material dl'a vydann'a zaduma-noho nym žurnalu livyq napr'amkiv pid nazvoju «Studija». V procesi cijeji roboty stalo vydno, wxo «livyq» poetiv wxe v Kyjivi nemaje. Dovelos'a pokynutyj nevdale spoluxenn'a, j zamisc' «Studiji» vyjvov «Lit.-Kryt. Al'manaq» i zafiksuvav real'nyj stan todiwn'oji «modernoji» poeziji, jakoji ne torkmivs'a futurizmu.

Ale ne cym wl'aqom bazanoji évoluciji piwla dali ukrajins'ka poezija. Myqajl'

Semenko zmin'aje taktyku j prac'ujes individual'no, spodiv juxys' na te, wxo pryjde taky xas peremohy futurysmu, jakyj stvory' umovy dl'a možlyvosti kolektyvnoji, grupovoji

akciji. Bacila futuryzmu, prywxeplena wxe v r. 1914, ne zahynula, treba daty jij xas prorosty. Mygajl' Semenko odnu za druhoju vydaje svoji knyžky — «Pjero Zadaje's'a», «Pjero koqaje», «Pjero Mertvopetľuje», «Devjat' poem».

Podiji min'aju's'a, social'na revolucija na Ukrajinu wxo-raz hlybwe perevertaje suspil'ni verstvy. Knyžku «modernoji ukrajins'koji poeziji» zahornuto na seredyni j ukrajins'ki «modernisty», vr'atovujuxy svoje «mystectvo», povtically razom z modernymy ukrajins'kymy oficiramy v uniformi «zaqidnoho zrazku». Ti, wxo zalywyls', zaqorily na nervy — bidni, na jiq oxaq zhornuly knyžku «modernoji ukrajins'koji poeziji», j vony nijak ne zhadaju', na jakij storinci vony zupynyls'.

Mygajl' Semenko r. 1919. vydaje svoji revfutpoemy j poezofil'my («Tov. Sonce», «Vesna», «Step»), i razom z popередnimy joho edicijamy v ukrajins'ku poeziju vryvaje's'a polumja duže hostroji j krajn'oi destrukciji po vsiq elementaq faktury — materijal, forma, zmist. Zneviryvws' u sprobaq organizaciji futurystyxnoji grupy, vin bere's'a za redaguvann'a organu Narkomosvity j do nastupu denykynciv ustyhaje vypustyty, wis' xysel c'oho organu («Мистецтво», 1919).

V «Мистецтві» bacila futuryzmu poxynaje množytys'a, j vid c'oho xasu piwla energijna destrukcija, až do roskvitu futuryzaciji mystectva v nawi dni. «Мистецтво» vybylo taburety spid nih pasyistiv, konservatoriv i evolucionistiv v ukrajins'kij poeziji, j razom z cym zapanuvav n nij novyj do c'oho xasu ideol'ogixnyj xynnyk — proletars'kyj svitohľad, wxo hartuje's'a v boro'bi za svoji suspil'ni formy — komuniznm, V «Мистецтві» ž my zustrixajemo novi imena j znajomi raniw, ale perehartovani ohnem revoluciji v svoijij ideol'ogiji, wxo poxaly kul'tyvuvaty futurystyxnu bacilu j z revvtoju diwly do blyskrxyx dos'ahnen'. Krim Semenka, perwymi stupyly na wlaq destrukciji O. Slisarenko, Vas. Xumak, Vol. Jarowenko, Vas. Ellan. Modernistyxni invalidy j tuberkulezni symvolisty (P. Tyxyna, Jakiv Savxenko, Dm. Zahul

i yn.) z velykoju qoroblyvis'u prystosovuju's'a do novyq vymoh i lywe perejwovwy xerez truparn'u pry qolodnim beznadijnim mis'awnim s'ajvi v formi zbirnyka «Muzaget», de-qtó z nyq, ne majuxy ynwoho vyqodu, popadaje pid prožektor z radial'nym futurystyxnym prominn'am. Tyxyna, jakoho qotily «žyvym uz'aty na nebo» j zberehty jak ekzempl'ar «svojeridnoji» kul'tury z nacional'nym duwkom, vyprysnuv, zamaqav rukamy j baľansujuxy jde po wľaqu, jakyj prednaxertaly ukrajins'ki futurysty.

Ce vse hovory' za te, wxo futuryzm može sv'atkuvaty svoju peremohu. Ne vsi vidqoďa' vid sebe, wxob oh ľanuty sebe v tretij osobi j usvidomy' svoje misce v zahaľnim mystec'kim procesi. Ne vsi svidomi toho, xyju voľu vykonuju' vony — osoblyvo v suxasnij obstanovi teoretyxno-mystec'kyq plutanyn i uperedženyty donazv i etyketok. A ce perewkodžaje stremlinn'u do organizovanoji, spiľnoji akciji, do grupovoji roboty. Koždyj, «wxob ne pomyl'tys'a», vysyďžuje's'a sobi v kutku — moja qata s-kraju. Ce poznaxylos'a na sprobaq daľwyq futurystyxnnyq objednan'. Wxob prodovyžyty istoriju cyq sprob, ja predstavľu v perspektyvi futuryzaciju tvor-xosty okremyq predstavnykiv suxasnoji poeziji, na kotryq v bil'wij miri poznaxyvs'a metod futurystyxnnyq pryjomiv roboty v tim fokusi, jakyj my zaraz nazyvajemo panfuturystyxnym.

Perwym staje na xystyj futurystyxnnyj grunt Oleksa Slisarenko, jakoho možna vvažaty (v joho poemaq) odnym z pioneriv destrukciji faktury poeziji z boku formy. Na'aky na destrukciju pervisnoho etapu davav Volodymyr Jarowenko, ale vin davno vže znyk z gorizontu i pro joho daľwyj rozvytok nam nevidomo. Vyrasnu futurystyxnny fizionomiju vyjav ľaje Vas. Ellan, specialist v destrukciji formy j zmistu. V Qarkovi povoli uvijwov u hlyb destruktyvnoji roboty Vas. Alewko. Wxe pizniwe zjavľaje's'a blyskuxyj destraktywnyj talant Julian Wpol, majster futuryzaciji formy j osoblyvo znaistu v psyqologixnij nadbudovi ostann'oho. Na nawyq oxaq vyrostaje cikawa j bahatohranna figura — Geo

Wkurupij, dotepnyj destruktor usiq elementiv faktury j poezoma'ar. V Qarkovi vystupaje wxe nesmilyvyj, duže molodyj i tenditnyj O. Korž, Povoli povertaje vlivu Mykola Terewxenko. Mykola Qvy'ovvyj, Vol.

Sos'ura, M. Johansen (na žal' vony, z-agitovani vidomym isterykom V. Kor'akom, vypustyiy «Universal do robitnykiv i sel'an Ukrainy»), wxo ob'jednalys'a na pryn-cypi ideol'ogixnim (proletars'ki poety) ostannimy xasamy (koly vony pidu' i dali cijēju dorohoju — myrule jim možn vybaxy') wxil'no pidijwly do pytan' destrukciji faktury, ale koždyj z-okrema ne v odnakovij miri. Inwa bratija, da'wa vid nas ideol'ogixno — res'avratory, spekul'auty, poputyky, poxatkujuxi etc, wxob maty pravo nazyvaty's' «poetom», stežnxu za rozvytkom suxasnoji poeziji, tež vykorystovuju' futuryzm, rižno joho rozumijuxu abo nesvidomo.

Slidujuxa sprobha organizovanoho vystupu futurystiv z fakturovymy haslamy ostann'oho vidbuvaje's'a tež u Kyjivi v r. 1919. Mygajl' Semenکو zakladaje grupu «Flamingo» j provady' obhovorenn'a z tymy, wxo perebuvaly v toj xas u Kyjivi: Vas. Ellan, Vas. Xumak, Vol. Jarowenko. Miž ynwym zovsim nespodivano ožyv-lenn'a todi vnis Hnat Myqajlyxenko, jakyj prykladav sam iniciatyvu, wxob zal'dasty futurystyxnu grupu. Pid xas denykyns'koho pidpill'a dvixi vidbuvaju's'a organizacijni zbory takyq osib: Hnat Myqajlyxenko, Mygajl' Semenکو, Vas. Ellan i Vas. Xumak. Perwyj nosyvs'a z idejeju «zdrovoho» futuryzmu. Uqvaleno bulo zaklasty grupu «Flamingo» j prystupleno do skladann'a penvoho al'manaqu tijeji-ž nazvy. Ale zhovorytys'a j wxil'no prystupyty do roboty ne dovelos'. Hnata Myqajlyxenska j Vasyl'a Xumaka nezabarom bulo rozstri'ano, ynwyq poroskydalo v rižni storony.

Praktyxno ne dala real'nyq naslidkiv i grupa r. 1921. u Qarkovi, qox organizacijno vona maje velyke znaxinn'a tym, wxo bil'wosty xleniv udalos' zhovorytys'a. Z iniciatyvy Mygajl' Semenکو objednujet's'a «udania grupa poetiv futurystiv» u skladi: Mygajl' Semenکو, Julian Wpol, Vas.

Alewko j Vas. Ellan. Ostannij zmenwevyxyv i proponuvav nazvaty prosto «udarnoju grupoju poetiv». Rewta ne pohodylas' z cym, i Vas. Ellan, «prosto poet», odijwov. Try perwyq pidhotov'aly al'manaq grupy — «Povstann'a», ale grupa rospalas' meqanyxno, za vybut'am de-kolio z mesta, sprava zat'ahlas' i zahubylas'.

V kinci c'oho roku vidbulos'a objednann'a panfutnrystiv u Kyjivi. Doky wxo panfuturysty objednani v mezaq Kyjiva. Osnovne jadro grupy sladaju' taki osoby: Mygajl' Semenko, Ol. Slisarenko, Geo Wkurupij, Julian Wpol, M. Irxan, artyst mystectva dijtva Mark Terewxenko. Panfuturystamy zasnovano vydavnyctvo «Golfstrom» i peryodyxnyj organ — «Semafor u majbutn'e». Možemo z hordis'u zapytaty tyq, pro koho mova bula na poxatku statti:

— Ukrajins'komu gruntovi xuzyj futuryzm? Možlyvo, jomu xuža j social'na revol'ucija?! Vy ľubyte spiratyc'a na te, wxo na Ukraini nemaje proletariatu — je lywe voly j se ľans'ka idiliija! — Tak ot že vam:

Nemaje v ukrajins'kim mysteetvi ynwoji poeziji, krim futurystyxnoji, j nemaje na Ukraini ynwoji vlady, krim proletars'koji.

*Myqval' Semenکو*

## ПОЕЗОМАЛЯРСТВО

### I.

Велике споконвічне мистецтво — Поезія — в наші дні переживає смертну аґонію. Цілком неправдиво було-б сказати, що поезія переживає велику кризу. Цій могутній і грандіозній галузі мистецтва приходить край.

В діагнозі стоїть, що тут ми не маємо справи з тяжким захоруванням, наслідком якого було-б або одужання, або смерть від хвороби. Поезія вмирає від старости, сумний кінець таїться в самій істоті цього старечого організму,

Я не радив би підживлювати її штучними засобами. Це можуть робити лише замало або зовсім недосвідчені лікарі — сучасні (по даті...) «поети». Поезія вмирає нормальною, своєю смертю — нормальний і веселий кінець. Не плакати, не сумувати тут треба — те, що не можна повернути, краще забуть. Забудем же її, цю прекрасну й примхливу покійницю — нові часи, нові пісні. Ми люди іншого світу — хай бібліотекар чи охоронник музею занотує прекрасні томи згідно з найновішими вимогами своєї почесної науки. Вгасають в холодних просторах нашого раннього нового світанку безнадійні фейрверки, які шпурляють сучасні поети, борсаючись в передсмертних корчах. Це вже не є життя, це той момент, коли душа покидає тіло.

### II.

Що спричинилося до загину поезії? Зміна економічних ситуацій — коли починати від «причини всіх причин». Індівідуалістична ідеологія буржуазного суспіль-

ства — звідси починається історія. Еґотизм завжди живив поезію, — ліричність, настройовість — ось її передсучасна підвалина. Кінець-кінцем поети почали тікати од самого себе, бо люди почали тікати од самих себе. Але од себе не втічеш. Треба або заперечить себе, або заперечить життя — це для людей. Треба або заперечить себе, або заперечить поезію — для поетів. В першій і в другій випадку вибір падає не на другу половину альтернативи: треба таки заперечить себе. Треба од індивідуалізму перейти до колективізму — це раз, реальний закон соціологічний. Ну, а два... з поетами справа стоїть не краще й не гірше, хоч можливо що гірше для запізнілих. Відповідно перебудовується й друга половина — життя й поезія.

Поезія, щоб спасти себе, стала відходити від еґотизму. Поети кинулись до об'єктивного й створили, н. пр. наукову поезію (Рене Ґіль). Задихаючись від суб'єктивного, змагались за непосильний синтез, мріючи реалізувати його фантастичними поемами розміром у 20 томів (Маларме). Почуваючи, що велике індустріально-капіталістичне місто надало смертного характеру тій дозі, яку їм треба було випити, щоб бути поетами, — тікали з міста до Океанії, в екзотичні країни, запіралися по кабінетах і забувалися в наркотиках. Це були перші симптоми.

Могло-б бути спеціальним завданням — виявити весь дальший шлях, яким посувалася справа. Надходили свіжіші сили й перехоплювали, продовжували процес. Їм не було рації тікати світ-за-очі, це було долею стомлених у попередній боротьбі. Молодь, що схопила нерв сучасности, приступає до завзятої боротьби з реальною ворожою силою, й несвідомо виконує волю свого часу, виразником котрого вона є.

Ось чому футуристам нічого було тікати. Вони були дітьми свого дня. Вони почувають себе вдома, і дійсність активно ставить їм свої завдання. На порядок денний стало питання ліквідації багатой, пишної ферми, де культивувалися різні музи. Наступають часи залізного реалізму,



земна куля насичується динамітом. Не за горами день поновлення світу, до чого шлях лежить через соціальну революцію. І футуристи, аналітики й деструктори, виконують своє закликання. Вони прийшли, щоб зруйнувати вікові традиції і в своїй галузі перевести роботу розкладу, паралельно розкладові суспільства. І лише розуміння того, во-ім'я чого робиться цей розклад, для чого руйнується й не зоставляється каменя на камені — було вже слідуєчим етапом у розвитку цілого мистецтва. Це є панфутуризм. Практично він виявляється в свідомій руйнації — бо він має цілком певні завдання й організується виразною коректуючою лінією.

### III.

Але повернемо ближче до поезії й її сучасного стану. Для того, щоб визначити її роль й уяснити її шляхи, підійдемо до цієї справи ідеологічно й з боку фактури.

Я уявляю собі, що ми революціонери й живемо в обстановці кінетичної революції. Революція наша не є реформізмом — вона не удосконалює, не директує, не розвиває попередньої економічної структури. Вона перебудовує, вона валить, вона несе перед собою зовсім нові обрії. Нам треба тільки не відставати від неї й іти врівень з її авангардом. Це забезпечить нас від гіпнозу минулих огнів, якими тішився старий світ. Це забезпечить нас од хороби, відчаю й безсилля — від реставрацій, повернення до старих, звиклих зразків, які не ми створювали і які нам непотрібні. Це ставить нас у перші лави піонерів, для котрих ясна дорога на багато верст спереду.

Спробуємо цим моментом скористуватися, щоб уяснити, яка мусить бути зараз поезія. Індівідуалістична доба скінчилась — людина захоріла від самотности. Людину тягне до гурту — це зовнішнє означення потреби вступу до комуністичної доби. Так само сталося і в поезії. Для поезії вже давно стали нецікавими тонкі переживання, нюанси, рисочки і всякі дріб'язки хатнього

вжитку. А як же в нас, чи зрушила революція коліщатка нашого мозку, чи не побачили наші очі близькі, монументальні, колосальні картини в перспективі безіндивідуального світовідчуття? Це мусило було статися, але звичайно не у всіх. Перелякані на смерть горе-сучасники замасковано, виправдуючись й обґрунтовуючись, в суті діла переходять до старих, обсижених, знайомих таборів — це нео-клясики й інші реставратори. Але вони взагалі існують лише для тла, вони позбавлені найменшої активної ролі.

Перехід до колективістичної доби треба матеріалізувати. Перед нашими очима світ узагальнень і величі людського духу в боротьбі з природою. Перед нашими очима не рівні, гладенькі рядочки, характерні для тонкої індивідуальної риси найтоншого музичного нюансу — перед нами масиви, велетенність, нашарування верств, пасма гір, океани, континенти... Маштаб нашого думання змінився. Ми узагальнюємо. Ми кидаємось суходолами, ми мислимо інтегралами. Чи мусило це відбитися на способах матеріалізації в поезії? Мусило, і це відбивається. Треба знайти інший спосіб писання віршів, щоб писати не первісними поняттями, а поняттями інтегрованими — узагальненнями. А це значить, що треба відкинути те, що зветься «віршом», треба здати в архив уже зайву річ — поезію. Таким чином, виходячи від ідеології, ми діходимо до нового засобу втілення.

Підійдемо до цієї справи іншим шляхом — з боку фактури. Стара поезія (чи взагалі поезія) оперує словом, як основним елементом своєї фактури. Які зміни перебула поезія по своїй фактурній ознаці? Стара, дофутуристична поезія, розвивалась еволюцією форм, закутих певною комбінацією метро-ритмічною. Футуризація фактури поезії привела до повного анулювання цієї поетичної структури й підійшла до ліквідації академічних форм, які не можуть вже охопити дальший розвиток матеріалу для поетичного втілення. Треба було пробити мур канонів і шукати допомоги не з себе, а зо-вні.

Таким чином, деструкція в поезії, майже цілком завершена, вимагає нових способів виявлення й приймання мистецького твору.

Тісно нам в рямцях звиклих, дрібненьких форм мислення — це один бік справи, що впливає з ідеологічного корня творчості. З другого боку, ми зруйнували всі дотеперешні форми поетичного виявлення, бо вони затісні нам. Далі до цього ж моменту втикається інший процес — процес розкладу матеріалу поезії — слова — на первісні елементи. Слово взято під енергійне експериментування, наслідком чого виступає один узагальнений момент, який має рішення значіння для дальшого розвитку, а саме: слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання. Це треба дуже відрізняти, бо звідси починається джерело інших мистецтв, цілком не схожих на попередні. Вони мають спільного батька, але далі спеціалізуються, відокремлюються й набувають індивідуальних законів розвитку.

Ми відокремлюємо зараз першу галузь — розвинення «зорової (просторової) поезії», або поетомалярства. Техніка поетомалярства вимагає відповідних спеціальних засобів матеріалізації, що відбивається й на зовнішнім вигляді («формі») його. «Слухова поезія» являє іншу картину, і в той час як перша дотикається до законів малярства, друга очевидно стикнеться з музикою чи взагалі звуком (голос). Але не треба забувати, що в цей момент і офіціальні: малярство, музика, рух, як наслідок відповідної фактурової деструкції, теж підійшли до відповідних проблем і перебувають ту саму стадію розвитку, що й офіціальна поезія, про котру ми зараз говоримо. Що торкається «слухової поезії» й її дальшого шляху, то про це я напишу пізніше, або хтось другий, бо це окрема тема.

Нас цікавить «зорова поезія», поетомалярство. Вона виникає на трупі дотеперішньої поезії внаслідок нових масштабів ідеологічних вимог. Треба втілити у відповідну форму звільнену велетенську думку. Думку, котра оперує

масивами синтезованих понять, а не поняттями первісними, індивідуальними. Думку, котра виробить свою граматику й власні закони зв'язання речень — бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титаничного змагання велетенського людського колективу з природою. Таку думку не по-силі виявити кволому людському голосу — вона втілюється або в динамиці мас, або в статиці велетенських полотен, на яких розкидані синтетичні поняття. Ось основна природа й генезіс поезомалярства, зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титаничні сили лише зараз, в наші дні, і якраз нами.

Як перший натяк поезомалярства, дуже елементарний (виконано цю роботу ще в кінці 1920 року) — є «Каблепоема за Океан». Поезомалярство має величезні перспективи, про які ми будемо писати в свій час. Зараз ідея поезомалярства шириться. В Києві існує група поезомалярів. Мається на увазі влаштовувати виставки поезомалярів і пропускати поезомалярські твори через фільми кіно.

*Михайль Семенко*

## ЩО ТАКЕ ДЕСТРУКЦІЯ?

Наш журнал присвячений спеціально деструкції в мистецтві. Що ж таке деструкція?

Деструкція являє собою один із фронтів активного панфутуризму. Як відомо, панфутуристична система поділяється на дві частини: панфутуризм загальний (діалектичний панфутуризм, філософія панфутуризму) і панфутуризм спеціальний (активний, революційний панфутуризм — деструкція, конструкція, метамистецтво).

Ми кажемо, що мистецтво потрібно ліквідувати, чи, що одне й те ж, мистецтво саме себе ліквідує. Як практично це зробити? Це і є театр військових дій деструкції.

Ми би могли скільки завгодно писати чудові статті й цілі книжки про те, що, мовляв, писати сонети не потрібно з таких і таких причин (перелічуємо), чи навіть що саме мистецтво — річ непотрібна і несерйозна. І скільки завгодно писалось таких статей і таких книжок, а мистецтво переможно розвивалося.

Отже, статтями і науковими книжками нічого не вдієш. Потрібно вміти вибирати зброю. На статті й мудрі книжки вам скільки завгодно відповідатимуть супротивники подібної точки зору не меншою кількістю статей і не менш мудрими книжками. Та якщо на сонет покажете якусь нову форму — сучаснішу, цікавішу, то смак до сонетів зникне сам собою. Так відбувається зміна форм, шляхом органічного росту і згідно з діалектичним законом.

Але чи триватиме ця зміна форм у мистецтві вічно? Панфутуризм дає на це запитання негативну відповідь і висуває деструкцію як активний процес розкладу

останнього етапу розвитку мистецтва перед повним зникненням останнього. Цей процес почався «під знаком величезного деструктивного зсуву, який відбувся в середині минулого століття головним чином на французькому ґрунті. Деструктивний характер у розвитку мистецтва особливо яскраво проступив у етапах, що виникли на трупах імпресіоністського і неоімпресіоністського живопису, а також парнаської і символічної поезії» (Михайль Семенко. Панфутуристичний маніфест).

Підходячи до питання деструкції історично (з ідеологічного погляду) і досліджуючи його зсередини (у вченні про фактуру), Михайль Семенко явно показав, що так зване «нове мистецтво» з усіма його «ізмами» є нічим іншим, як активним легеневим процесом у мистецтві із зараженням обох легеневих верхівок.

Таким чином, питання про мистецтво поставлено на суто наукову форму. В подальших дослідженнях було визначено, що зовні мистецтво після свого розквіту занепало і як певна «категорія буття» приречене на повне зникнення.

Так само в організмі мистецтва відбувався аналогічний процес: мистецтво зсередини, досягнувши вершин академізму і класицизму, пішло деструктивним шляхом і через панфутуристичну революцію, підкресливши організаційно-конструктивний елемент, перейде до метамистецтва, тобто до післямистецтва. Останній момент М. Семенко формулює як органічне входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту.

Переходячи до сучасного надеконічного становища і врахувавши реальну ситуацію, ми бачимо, що процес деструкції зберігає своє активне революціонізує значення. Як нам відомо, і в наші дні існують представники трилобітів, які завзято друкують сонети. Вони тепер називаються «неоклясиками». Але цього мало: дехто пише і «пролетарські» сонети. Це вже зовсім кепсько. «Колядки» і «Щедрівки» виповнюють «пролетарським» змістом. Не сьогодні-завтра справа дійде до того, що «червоні

композитори» в церковні наспіви вставляють «пролетарські» слова. Це вже реакція. З реакцією потрібно боротися. Зі словом боротися словом, з багнетом — багнетом. Потрібно продовжувати деструкцію і поглиблювати до останньої межі, до повного розкладу атомової структури кожного виду мистецтв, до знищення меж, які визначають фізіономію мистецтв, до повного небуття мистецтва, злиття його організму з життям. Потрібно продовжувати футуризм.

*Miqail' Semenکو*

## ДЕ-ЯКІ НАСЛІДКИ ДЕСТРУКЦІЇ

Останні практичні досягнення майстрів різних галузей мистецтва спонукають нас, зробити де-які узагальнення. Охоплення цілого процесу деструкції у всемистецьким масштабі привело до узагальненої точки погляду — панфутуристичної теорії мистецтва. Остання мусила була науково виправдати процес деструкції мистецтв з точки погляду майстерности, й конструктивним завданням цієї теорії є дальші узагальнення, що повстають уже на ґрунті довершеної деструкції.

Процес деструкції в загальних формах, теоретично й філософично, можна вважати закінченим. Але практично цей процес до кінця не зафіксований, і то коли розуміти його в панмистецькому значінню. Окремі галузі мистецтв різно відбули деструкцію, одні пішли далі, другі відстали. Але тепер можна уже цілком певно сказати, що доля й майбутнє кожного мистецтва передрішені. Старі мистецтва, розклавшись, повинні створити інші ґрупи «мистецтв». Поезія, Проза, Малярство, Скульптура, Театр, Музика, Плястика, Архитектура — ці синтетичні поняття, фізіономію котрих обумовлює відповідна для кожного поняття фактура, мусять розбитися дедуктивно, й сума первісних елементів повинна являти собою ряд мертвих цеглин, од котрих піде нова їх комбінація, інші окреслення вже нових, сучасних «мистецтв», що являється індуктивним завданням панфутуристичної конструкції. Ідеологічний чинник суспільної свідомости, що являється домінантою сучасної нам доби, мусить втілити пролетарський коректив у фактурові схеми конструктивної індукції панфутуризму. Разом з цим розсо-



вуються межі мистецтва й життя, й обидва ці процеси набірають характеру енергійної дифузії.

Розвиток європейської поезії й малярства, який відбувся значно жвавіше за всі інші галузі мистецтва, дає можливість сконструювати де-які прогнози «синтезу» мистецтв у панфутуристичному розумінню цього поняття. Деструктивний процес малярства й поезії дійшов до останніх меж, і тому стає можливою пан-футуристична конструкція.

Експресіонізм, кубизм, футуризм і т. д. в малярстві, величезна робота, виконана цими напрямками в матеріалі, одним з важливіших елементів фактури кожного мистецтва, майже завершує останні моменти деструкції. Пікасо, при всій його одноманітності фарби, вже було за-мало її, й він домішує туди зовсім сторонні матерії (н. пр. тирсу). Футуристи, при величезних зрушеннях інших елементів фактури — форми, змісту, — вклеювали в картини одрізки газет, дерева й інші «живі» речі. Загальновживаних засобів продукції, якими користувалось мистецтво протягом тисячоліть, ставало за-мало, чогось не вистарчало, треба було дошукуватись ширших засобів матеріалізації, і таким чином через матеріал розпочався процес органічної дифузії мистецтва з побутом. Дадаїстична деструкція матеріалу (особливо *maschinenkunst*) пішла ще далі, й тут треба сподіватися ще більш різких зразків практично-деструктивної роботи. Ця робота, разом з ліквідацією мистецтва в дотеперішнім розумінні цього термину (одночасово з ліквідацією ідеологічної надбудови деструктивного процесу — буржуазного мистецтва), розчищає ґрунт для нашої панфутуристичної конструкції мистецтв з боку фактури (одночасово з організаційним ідеологічним процесом — соціальною революцією, комуністичним побутом). Не важко вивести з цього й потребу заміни самого термину «мистецтво», оскільки організаційна конструкція змінює саму суть мистецької творчості й віднині надає йому організаційного змісту, в той час як раніше організаційний

момент в мистецтві не мав динамічного характеру й не був обов'язковим і основним.

Деструктивний процес поезії стер межі між поезією й прозою. Футуристична, деструктивна акція в літературах майже всіх народів приводить нас до останніх узагальнюючих наслідків. В розумінні майстерности (тут революційний процес ішов по шляху деструкції вже іншого елемента фактури — форми) процес завершено. Межі поезії й прози знищено, розвиток обох галузей увійшов у один фарватер. Вже існує щось одно — не будемо його називати й визначати, бо процес деструкції не закінчено, й те, що сталося зараз з поезією й прозою (поезія плюс проза), не є остаточним моментом деструкції. Давати назву й визначати буде можливим тоді, коли стане можливим і безпосереднім процес конструкції. А це буде можливим тоді, коли мистецтво слова довершить свій розклад. Очевидно, деструкція мусить піти до кінця по другому елементу фактури — матеріалу. І тут уже маються величезні наслідки. Матеріал поезії — слово, як таке, — підпало під енергійний процес деструкції. Працею футуристів західних, російських і українських процес деструкції матеріалу мистецтва слова діходить до свого завершення. Слово розкладене й використане з усіх боків — як поняття, символ, образ, фарбова пляма, тональний звук і нарешті як прозаїзм. Всі ці атрибути завершені порівнюючи не однаково в різних літературах, але матеріал для панфутуристичної конструкції вже є, коли взяти деструкції світовий масштаб. Отже, зведення панфутуристичної конструкції на часі.

Але майже не зачеплений другий бік справи — справи дифузії (не механічної, а органічної) з іншими галузями мистецтва. Не важко довести, що цей процес потрібний і неминучий. Це впливає з характеру деструкції у все-мистецькому масштабі. На жаль, я не маю зараз даних про те, що зроблено в цім напрямку на Заході, але об'єктивні міркування змушують визнати, що там щось повинно бути. У нас на Сході — в російськiм

мистецтві — цього не помічається. А тому мені доведеться викласти свої власні міркування що-до цього й підперти їх своїми практичними здобутками в цім напрямку.

Деструктивний процес мистецтва слова дає такі наслідки. Поезії й прози як таких немає. До цього дійдемо, з одного боку, тим, що процес розвитку фактури поезії припинив відповідний процес фактури прози, цеб-то поезія нейтралізувала прозу в її претензіях бути «мистецтвом», яке мало-б перманентну динаміку. З другого боку, процес розвитку фактури прози, як колишньої галузі мистецтва, нейтралізував де-які елементи фактури поезії, які для прози являлись домінантом (н. пр. зміст). Таким чином відбулося те, що поезія й проза мусили були обмінятися де-якими елементами фактури, чим порушилася рівновага й кожда галузь одна на рахунок другої позбавилися виразної фізіономії (перекомбінування атомної будови поезії й прози). Разом з цим мусить припинитися деструкція матеріалу в прозі, котра мусить відтепер, деформована й змінена, одійти в інший бік, і для того, щоб зберегти собі право на існування, зробити ту роботу, яка пророблена поезією на спині прози, цеб-то зберегти собі життя на рахунок якогось іншого «мистецтва», коли тільки мистецтва. Але слово, як таке, вже не буде основним у фактурі прози.

Ясно, що поезія після такої операції мусила була й собі деформуватись. У неї залишилось слово, але деструкція фактури поезії повинна дійти до краю. Як же нам тут уявляється справа? Матеріалізація слова можлива в динамічній і статичній формі. Динамічна суть слова тісно сплітається з дією, статична суть слова належить до графічно-малярського боку справи. Перше відбувається в часі, друге — в просторі. Очевидно, поезія, з одного боку, вривається в область театру, з другого боку, — в область малярства. Одночасово з цим відбувається подібна-ж деструкція в малярстві, театрі і т. д., і всі процеси зустрічаються в моменті конструкції. Коли процес деструкції не буде завершено повністю на всіх фронтах,

неможливо буде виконати чистої конструкції. Зараз підготовляється можливість парування на принципах панфутуристичної конструкції. В найбільш чистій формі може пройти статичний елемент фактур — значить, можливий синтез таких мистецтв, як малярство й скульптура (маємо відомости, що над цим працює Архипенко в Парижі), але цього за-мало. Я вважаю можливим інтеграцію й хемичний сплав суми мистецтв: поезії, малярства, скульптури й архітектури. Попарно найлегше їх звести таким чином: поезія плюс малярство (в даний момент я здійснюю цю пару — поезомалярство), скульптура плюс архітектура з проміжним моментом малярство плюс скульптура. Коли буде здійснено ці приватні завдання, можливо буде відшукати загальний інтеграл суми обох пар і проміжного ступня. Це буде те, що я називаю «тихим мистецтвом».

Інші сполучення здеконструкованих фактур мистецтв можна буде вивести, маючи виразну картину деструкції інших мистецтв — театру (дійство), музики, плястики. Зрушення фактур цих галузей відбулося (н. пр. музика шумів, мистецтво дійства Марка Терещенка), але для панфутуристичної конструкції ще немає реальних даних сьогодні, крім натяків. Одірваність од західної деструкції, відсутність інформації, можливо, й є причинами того, що деструктивний процес цих галузей мистецтва, принаймні для мене зараз, не є вичерпуючим. Докладно про залежність роботи Марка Терещенка од принципів пан-футуризму можна буде говорити після того, коли зведення мистецтва дійства вийде з лабораторно-студійної роботи, де воно перебуває зараз.

*Михайль Семенко*

## ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ ПРО ЗАСТОСОВАННЯ ЛЕНІНІЗМУ НА 3-МУ ФРОНТІ

(Фрагменти)

...Теорія аналогій, побудована на ґрунті ленінізму, мусить зробитися тою найвищою дисципліною, що моністично поєднувала-б усі висновки синтезованих наук новою «наукою наук», яка стала вищою наукою діалектики, про що говорив ще К. Маркс, і яка мала-б своїм завданням не тільки пояснювати світові явища в їх «політиці» (що в дійсності є приватним завданням окремих наук), але одночасно мала-б своєю метою — підкорити одній конкретній формулі всі дані окремих наук і спеціалізованих дисциплін, після відшукання нормалістичних виявів їх (...)

...Таким чином, в цілому, як перший постулат теорії аналогій, що є динамічним означенням теорії культів, і як найбільший математичний висновок революційного марксизму, картина космосу вкладається в таку закономірну послідовність:

деструкція й конструкція в математиці й фізиці,  
деструкція й конструкція в природознавстві й біології,

де- й кон- в історії суспільства,

де- й кон- в культурі й побуті,

де- й кон- в елементах культури, напр., в релігії, мистецтві, філософії, техніці і т. д. (культи),

де- й кон- в елементах культу, напр., в поезії, театрі, музиці і т. д.,

де- й кон- в ідеології (надбудова кожного культу зокрема й спільний зв'язуючий елемент всіх культур),

де- й кон- фактури (спеціальний елемент кожного культу зокрема й спільна база всіх культур разом),

де- й кон- елементів фактури кожного окремого культу (напр., де- й кон- форми, де- й кон- змісту в мистецтві і т. д.),

де- й кон- елементів форми, напр., метру чи ритму і т. д.

Ця одноманітна схема, будучи поширена по всьому розгалуженню людського знання, діяльності й праці, вичерпує питання про наукову філософію, наукову теорію, наукову практику.

Найголовніший практичний висновок цієї точки погляду виявляється в тому, що вона цілком змінює й постановку питання у вивченні надбудов людського суспільства, бо вона тягне за собою, підставляючи здобуті й вивірені заходи в одній галузі, після закону аналогій, на другі, встановлення точної тактики, об'єктивної практики й математичної політики. Підхід до вивчення ідеологічних явищ з боку теорії аналогій і теорії культур, що з неї випливає, усуває всяку можливість суб'єктивізації, бо всі засади цієї точки погляду з орієнтацією на мету, з цілевою установкою на майбутнє, що є основною засадою тактики революційного марксизму, спираються на безкласове суспільство, безкласове об'єктивне знання (установка на комунізм<sup>1</sup>).

...Повертаючи в бік об'єктивного знання й об'єктивної політики (акції), ми досягаємо надзвичайних практичних наслідків: точного знання й раціоналізованої діяльності, звичайно в тих межах, в яких знаходиться в даний момент взагалі пізнавча й «творча» (продукційна, політична) здатність сучасного людського організму й сучасного людського колективу. Хочеться сказати — ми доходимо до

<sup>1</sup> Див. відповідний матеріал в журналі «Гонг Комункульту», орган Асоціації Комункультувців, № 1 — Київ, травень, 1924 р.

фізіологічного, в межах певного природного стану знання, яке оперує лише конкретним і зримим матеріалом й усуває в далеке минуле інтуїтивне, інстинктивне, трансцендентально-метафізичне знання, або вірніше — феномен знання, фундамент епохи «творчості», що розвивала й жила так зв. «духовний світ» людства.

Для наукової фіксації теорії об'єктивних аналогій потрібно: встановити переходи, зв'язки й точки діткнення макрокосму й мікркосму, органічного й неорганічного, суб'єктивного й об'єктивного, фізіології й психології (в цих межах новітні досягнення й перспективи, які означаються висновками з релятив-принципу Ейнштейна, нових ідей біології, фізики й хемії, працями і теоріями акад. Павлова, Фрейда, що торкаються встановлення моста між базою й надбудовою, відмолоджування й ин. винаходи, — можна розглядати, як конкретний матеріал до зовсім нових обріїв, за допомогою якого вищеперелічені проблеми близькі до свого розв'язання), математики й економіки, соціології й економічної політики (знайдено Марксом і Енгельсом, арифметично зафіксовано Леніним), економіки й ідеології, економічної політики й ідеологічної політики (вичерпуючі дані що-до цього дає Леніністична система й дальше поглиблення матеріялістичного розуміння історії, що в цих межах посувається й теоретична робота Асоціації «Комункульт»)<sup>1</sup>.

...Культура в цілому складається з ідеології (надбудови — напр., патріархальна, феодальна, капіталістична, комуністична ідеології) й фактури (база — продукційний стан, господарча форма, напр. натуральне господарство, кріпацьке господарство, торговельний капітал, промисловий капітал, державний капітал, комунізм).

<sup>1</sup> Див. відповідний матеріал в збірн. «Семафор у майбутнє», № 1, апарат панфутуристів, Київ — 1922, також в моїй статті «Мистецтво, як культ», в журналі «Червоний шлях», № 3 — Харків, 1924 р., а також в різних звітах діяльності Досл. Ідеол. Бюро АсКК.

...Цеб-то: культура є комплекс релігійного, мистецького, наукового (духовна культура), і розвиток, розгортання культури відбувається саме в такому її многоцвітному вигляді — вся ця система, як ціле, рухається вперед.

...Необхідно зуміти розщепити складові часті культури, вивчити закони співжиття, співвідношення й взаємовідношення культів між собою, щоб визначити їхній характер в часі, їхню кавзальну природу й конкретне призначення, щоб на підставі прикладення наслідків цього аналізу до картини змін культу в його історії, на тлі змін в історії господарчих форм, побачити й переконатися, як одмирають, одриваються іноді або будуть одриватися цілі культу, що мають тисячолітню історію, коли надійде неутралізуюча зміна в господарчому розвитку.

...В цьому розумінні кожний культ має в собі цілком певний ідеологічний напрям, і зрештою — класовий заряд, яким культ посувається вперед, причому, діалектично, ідеологія впливає на поступовість процесу культу, дає напрям і відповідну компетенцію й орієнтацію діячів культу, як організаторів акції (продукції, творчості). Формула: діяч є виразник даної суспільної й класової психології чи суспільної й класової свідомості.

...Ідеологія, в її активному значінні, є вираз (символ, термін) для комплексу синтезованих діючих сил культу, що їх виявляють такі типові чинники:

а) творчий імпульс, імпульс винахідливості (підсвідомо-інтуїтивна частина процесу продукції);

в) біо-соціологічні підвалини розумового виробництва (психологія творчості: расова, національна, інтернаціонально-буржуазна, дрібнобуржуазна, «аполітично»-міщанська, індивідуалістична, колективістична);

с) вплив суміжних ідеологій і фактур, — вплив суміжних культів (напр., на мистецтво — релігії, науки, техніки... й навпаки, — вплив «стихій» — індустріальна, селянська, — вплив соціально-політичних



чинників — ідеологія більшовицька, реформистська, народницька, анархістична і т. д.).

...Коли ідеологія є момент, зв'язуючий культу, то фактура, цеб-то вся решта в змісті культу, відріжняє, замикає, специфізує культу, вона різна для різних культурів, вона власно є те, що дає конкретний, річевий зміст культуам, опреділює їхню суть і дозволяє розмежовувати, відріжняти один культ від другого.

...Коли ідеологія й фактура є статичне означення культури, то процес деструкції й конструкції є динамічний вираз її.

Цікаво підійти до вивчення законів деструкції й конструкції з точки погляду окремого культу, щоб кінець-кінцем одержати повну картину діяльності цих законів в їх узагальненнях, виявити їхнє значіння для цілої системи культури.

...Комуністична культура, в аспекті теорії культурів, мусить бути в цілому конструктивна. Основним завданням ідеологічної боротьби в переходову до комунізму добу є — перебороти, перемогти, усунути як шкідливий актив, всі культу й елементи їх, з їхньою ідеологією, — що є завжди упертіша й консервативніша, — усунути всі деструктивні галузі, які зараз існують.

...Нам треба висунути й обґрунтувати тут лише те представлення про ці категорії культури — науку й техніку, — що після нього, з одного боку, вони зливаються в один комплекс наукотехніки, а з другого боку, — будучи гегемоном у всім комплексі культури даної доби, розподіляються на численні галузі в житті й побуті, становлячи таким чином всю ріжноманітність і вичерпуючу многовидість, якої буде вимагати комуністичне суспільство й людина цього суспільства.

...Наукотехніка стає тою віссю культурного фронту, яка пронизує весь стовбур суспільного існування, що проходить через такі станції:

- а) біологічне,
- б) праця,

- c) виробництво,
- d) побут,
- e) наукотехніка.

...Мистецтво, як організм, тим часом завершило коло свого розвитку, соціально-практичне значіння його порушилося в бік атрофування, як непотрібного за нових обставин явища.

Мистецтво, як культ, із захованим у ньому перманентним, але тимчасовим, процесом — конструкції й деструкції — в нашу добу вже лежить на деструктивній половині відносно цілої культури в її потенціяльній конструкції й переживає останню фазу деструкції відносно самого себе в загальному масштабі.

Коли хочете, спрєведливіше буде сказати, що мистецтво в цілому є буржуазне, оскільки все воно є тільки спадщина, якою можна тільки скористати, і що пролетарського мистецтва, коли розуміти це останнє, як мистецтво комуністичного суспільства, або для сучасности — що носителем його буде пролетаріят, зовсім не буде й немає.

...Але мистецтво ліквідується не одразу в усіх своїх складових частинах, галузях мистецтва. Поволі відпадають одно за другим віджилі кільця його системи. Відбувається процес зміщення фактур, розкладу одних елементів мистецтва, збагачення других, входження одних родів мистецтв у другі, взаємна боротьба, деструкція й конструкція різних галузів в середині комплексу їх, в середині цілого культу, в середині мистецтва як такого.

Ця картина життя окремого культу аналогічна картині процесів, що відбуваються в цілій системі культури.

Фактура кожного культу, в тому числі й мистецтва, розбиває культ на кілька підкультур, які являють собою свої окремі підсистеми, з такими же складними взаємовідношеннями, як це ми бачимо і в системі комплексу культур, у культурі.

Мистецтво в своїй фактурі поділяється, теж спеціальними фактурними ознаками, на різні галузі, підкульти,

підсистеми окремих мистецтв — поезія, проза, театр, малярство, музика, архітектура і т. п., і кожна з цих галузів має свою, своєрідну фактуру, що відокремлює й обособлює ці галузі одну від другої.

...Але деструктивний процес мистецтва можна вважати остаточно не завершеним. Де-які галузі його ще виявляють ознаки життя, що може встановити питання про використання екструктування їх в часи розслоєння мас, в переходові часи диктатури пролетаріату.

...Отже, мистецтво, як деструктивний в цілому культ, вимагає<sup>1</sup>:

1) Застосування конструкції, цеб-то ужиття конструктивної природи засобу, або інакше — шлях органічної боротьби з мистецтвом. Цей шлях полягає в тому, що він паралізує основний імпульс мистецтва — «творчість» — способом протиставлення протилежного джерела — конструктивності, винахідливості, що є підвалиною культу техніки. З-під мистецтва, як божественної зсерединної творчості, вибивається ідеалістичний ґрунт і розвіюється специфічна «художня» атмосфера, завдяки активному внесенню позитивного, конструктивного чинника — поширення матеріалістичного знання, поширення раціоналізованих методів діяльності, практики.

Конкретні висновки й наслідки цієї акції: — «мистці» один за одним будуть кидати своє мистецтво, спочатку будуть називати себе майстрами, монтерами, конструкторами й інженерами, а потім візьмуться за «звичайну» людську працю.

2) Застосування деструкції, цеб-то організація розкладу зсередини культу, організація вичерпання культу мистецтва шляхом оволодіння його власними, життєвими, органічними силами й скеровування їх згідно з відповідним політичним завданням, планом. Активна деструкція, деструкція, як цілева установка певної

<sup>1</sup> Проблему партійної політики в мистецтві освітлено мною, хоч і в тезисній формі, в статті «Мистецтво, як культ» («Червоний шлях», № 3—1924 р.).

політики, має на увазі прискорення фактурового розкладу культу у згоді з відповідною політикою, що змінює економічно-продукційний стан.

3) Застосування обструкції, — дивись культ-релігії.

4) Застосування екструкції, цеб-то використання певних речей чи засобів, як вони є, для обслуговування потреб іншого плану.

Цей останній пункт торкається саме тієї поправки, про яку говорили ми при оцінці сучасного стану мистецтва<sup>1</sup>.

Суть екструкції, практична мета екструктування мистецтва полягає в тому, що мистецтво, як ідеологічна функція з певною індукцією масового впливу, може бути й повинно бути засобом агітації й пропаганди ідей і кампаній соціально-політичної боротьби робітничої класи.

Екструкція організує<sup>2</sup> використання мистецтва спеціально з точки погляду емоціонально-впливових засобів цього культу. Відповідно цій локалізованій, конкретній, утилітарній і ударній меті виробляються основні засади екструктивної практики.

Екструкція, як політично-практичний фронт, може використовувати всі існуючі прийоми й форми мистецького впливу, які мають активне значіння в масовому масштабі.

Таким чином, екструкція оволодіває емоціональною якістю мистецтвовпливу з скеровуванням на певну ударну ділянку.

...Але шлях екструкції небезпечний тим, що використовуючи мистецтво, запрошуючи його до послуг ще на

---

<sup>1</sup> Див. мою статтю, вміщену в газ. «Більшовик», органі Київськ. Губкому, 1923 р., в першому реорганізованому числі газети, під назвою «Сучасний стан світового мистецтва».

<sup>2</sup> Екструкція по своїй природі ворожа конструкції, а тому вся екструктивна політика в обстанові наших днів може бути поставлена під сумнів. Коло її застосування дуже обмежене й час її застосування дуже несталий. Моя особиста думка відносно екструкції негативна.

якийсь час, ми тим самим затягуємо процес його виживання, крім того, що це дає можливість «чистим» мистцям в усякий спосіб виправдовувати самоцільність, незалежність як паралельний засіб, мислення, ділання і т. и. мистецтва, поруч з іншими «методами» впливу, пропаганди, відпочивку і навіть — будівництва (!)<sup>1</sup>.

Екструкція, як така, призводить до культивування, гальванізування культу, що в цілому об'єктивно зникає, і тому питання про межі її — актуальне питання.

Становище урівноважується наочністю явищ конструктивного, деструктивного й обструктивного порядку.

Так виглядає справа в дійсності, в нормально-пасивному розвитку. А коли-б ми бажали ввести обов'язкову, комуністично-партійну політику в цій царині, цеб-то внести прискорюючо-активний момент в нормальний розвиток, то нам довелося-б регулювати ці всі фронти процесу деструкції, екструкції, обструкції й конструкції згідно з певним політичним курсом, який захоче в собі певний державний план на культфронті.

---

<sup>1</sup> В цьому розумінні формула Н. Чужака: «Мистецтво є життєбудівництво» — не наукова, автологічна, без застереження деструктивної природи культу мистецтва, надає мистецтву характеру вічної категорії й гальванізуючи термін — гальванізує саму суть його.

## ЗУСТРІЧ НА ПЕРЕХРЕСНІЙ СТАНЦІЇ. РОЗМОВА ТРЬОХ

Перехресна станція. Рівні й блискучі рейки колій ведуть подорожніх у всі кінці. Тут відбулась зустріч трьох, що їхні колії нарешті знову зішлись на цій станції.

Там, де колія веде вперед, на грані стиків блищить зеленим огником семафор у майбутнє. Його поставлено на межі доріг та націй; і лише хоробрі сміливці відважуються вийти за його зелений огонь, бо там починається майбутнє.

Його встановили сміливі конквістадори — піонери, як рекордний кордон для всіх подорожніх.

З того часу минуло кілька років; і масло в лампах семафору вже майже вигоріло, але він ще жеврів зеленим огником. Багато подорожніх дивилися на цей зелений огонь, та їхні дороги здебільшого вели назад. Конквістадори, що запалили його, роз'їхалися праворуч і ліворуч, проте огонь не погасав. Вони поїхали на розвідку, їм треба було заглибитись у сучасне, щоб у ньому знайти засоби посуватися в майбутнє.

І от сьогодні, на цій перехресній станції, троє з них зустрілися знов.

Один із них, що обличчя його вмщало в собі риси всіх націй та рас, що його волосся було чорне, як вугілля шахт, а очі блищали огнем татарських ватр, скитських огнищ та юпітерами європейських ательє, а кожний сторонній подорожній подумав би, що він з Патагонії, перший вийшов на колію, що вела вперед, і подивився на обрій, де далеко жеврів зелений огонь семафору...

Цей перший, що від нього пахло морем і далекими шляхами, які перерізують сучасність, попихкав своєю люлькою і задоволено промовив:

— Горить!..

Другий, що стояв поблизу й показував рукою в далечінь, чие обличчя й постать нагадували задумливого мандрівника футуроперей, з докором відповів:

— Хіба я не попереджав?..

І третій, що великими пальцями правої й лівої руки звужував собі очі, бо він був трохи короткозорий, з породи довгоголових, і що блукав по нетрях провінції, ніби не ймучи віри собі самому, здивовано промовив:

— А й справді горить!..

І всі троє повернулись обличчями один до одного і, простягнувши руки, промовили вголос:

— Це ти, Семенко!..

— Це ти, Шкурупій!..

— Ти, Бажан!..

— Го — го — го!!

— Дай прикурити, — сказав перший, притоптуючи жовтим пальцем у люльці рудий тютюн.

Запахло пивом і тютюном, вугіллям паровозних топків і уборною.

Так пахне комунікація на багатьох станціях нашої країни, що до їхніх перонів мовчазні дядьки, погейкуючи на воли, підвозять збіжжя важке своє й хрумтливий цукор, побоюючись безпритульних та мільйонера.

— На багатьох залізничних коліях стоять семафори. Але хто їх ставить на тупиках? — запитав тоді третій.

Коли б у цей момент до них підійшов один із тих, що так люблять зайцями їздити в потягах нашої літератури, економлячи гроші на підручники версифікації та не жалкуючи їх на пляшку горілки для голови сільського комнезаму, щоб узяти собі посвідку про безпечне соціальне походження, де б на запитання «хто ваші батьки?» не стояла відповідь: «попівський син». Так от цей «заєць з ідеологічних міркувань» підсунув би:

— Ваш семафор — вказівка на коротший шлях до найближчого кафе.

Та цього не сталося.

І третій продовжував:

— Правда, в тих формулах, що за допомогою їх ми роки тому намагалися прокласти нову залізницю в майбутнє, було альгебри й логаритмів не менше, ніж у розрахунках інженера-будівника, але що з того? Найстаранніші й найпильніші бажання довести, ніби  $2 \times 2 = 5$ , не завжди бувають виправдані.

— Ти став больно розумний, — сказав перший, пихкаючи люлькою й дбайливо псуючи українську мову, — це од тих нерозумних тинів, які ти перелазив за час нашої розлуки. Цей розум дала тобі відсталість, яка оточує нашу базу, і куди ви, — він звернувся до другого, що задивився на жовтий дим над шклянками пива, мріючи про веселих дівчат і примхливі рими, — куди ви обоє після вашої зради повтікали? Це — на користь, бо можна й подождати, не все за раз, і коли б ми не зустрілись, то все одно зустріч нашої ідеї, нашої культурної формації відбулася б у цій же кількості, хоч і з другими прізвищами.

— Можна й подождати? Гм, чи не значить це, бува, що папір, де на одній сторінці виведені чіткі, мов гільйотина, формули смерти мистецтва, треба перевернути, а на другому боці його написати вірш про міську панель і любов на міській панелі? Ти робиш і робив так, але ти не хочеш признатися...

— Хто його примусить признатися? — промовив другий. — Патентовані слідчі в літературі, що мають мандат на це (від кого?) і горду назву «критики», не змогли притиснути його до стінки. Ох! Я люблю критиків, як алігатор любить пташинку, що колупається в його зубах...

— Хо! — чи здивувався, чи підтвердив перший.

— Так, — сказав третій, — наші критики нагадують мені дядюшок із села, що по обіді голосно гикнуть і промовлять до своєї огрядної жінки — «оце мені подобається, а оце не подобається». Між иншим, їхні шлунки зовсім не перетравлюють нерозжованої їжі. В них є щось від дегенерата й щось від бугая. Цікава помісь!

— Їх можна класифікувати, — підхопив другий: — в одних — довгі вуса й довге перо, що, мов мітла в руках



в опудала, може лякати лише горобців; другі лисі й на голові й на душі; треті — без усів і без лисини, та в них немає зубів і вони можуть споживати лише солоденьку юшку, куди накришено трохи «революції» та повстань, більше для вигляду, ніж для користи. От!

Перший випустив од задоволення велике пасмо диму із своєї люльки, очі йому повужчали ще більше, але він нічого не сказав.

— Вони, більшість в усякому разі, клянуться бородою Маркса,— мовив третій. — Моторні парикмахери! Марксову бороду кожен з них зачісує собі до вподоби. Від цього Маркс в одних нагадує Софокла, в других — романтичного панича, в третіх — нашого шановного Тараса, в четвертих — неголеного дядька з Кибинець, у багатьох він є копія їх самих. Загадкова ситуація — де ж справжній Маркс?

— А комплект «Плужанина»?! — писнув би «літературний заєць», коли б підійшов у цю мить. Але не було його, і розмова тривала далі.

— Характерно,— сказав другий, — що за своєю власною пихою вони нічого не бачать. Вони лише з великою охотою сваряться один з одним.

— Чого вас так заїдають критики? Беріть приклад з мене, — промовив нарешті перший. — З самого початку треба плюнути критикові межі очі, щоб не ждати від нього того, чого він по своїй природі не може дати. Тоді ждять сподіваного, а то ви все, мов якийсь актор од рецензента, ждете несподіваного. Це застрахує від того, щоб ждати якоїсь допомоги від людей, які мусять бути розумніші од вас, а де ж вони візьмуться, ці розумніші од нас люди? Ждять допомоги й корективів від індустріалізації...

— Значить, пульс сучасности?! — глибокодумно промимрив другий.

— Його шукати? — запитав третій. — Я не хочу нічого шукати, хоча останнє дуже вигідно, зручно, безтурботно й навіть приємно. Можливо, що я не намагатимусь всидіти на теплих подушках заялозеної лірики, і речі мої

перестануть нагадувати убогий і зім'ятий самовар, що в ньому вариться ріденька самогонна юшка рим.

— Самовар чи сонет? — ехиднувато запитав другий.

— Я не фанатик сонету, — відповів третій. — Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворущу сторінки теплих і хороших віршів.

— Глупості ти говориш, любий мій! Що з того, що «Камена» та «Крізь бурю й сніг» наче накрохмалені в добрій пральні, — сказав тоді другий і подивився на першого, що колупав нігтем глибоке чорне дно своєї люльки. — Хіба ти розшукаєш у цих поемах пульс нашої життєрадісності, хіба ти відчуєш у них подих свіжого вітру?

Побожна старушенція, заховавши в облізле хутро свого мерзлякуватого носа, іде крізь бурю й сніг. Хіба їй і насправді заборонено там ходити, і чхати, і сякати носа?

Ні! Навіщо ця задхлість, мов пліснявість папірусів з гробниці Тутанхкомона? Вони приваблюють тебе формою? Та задушлива їхня форма. Вона, як у зашморга, втягає молодь, і тоді виходять з неї дідуся з молоком на вустах і з старечим серцем.

— Я не фанатик сонету, — чіплявся за цю фразу третій. — Я люблю добрий і розумний вірш. Я не вірю, що в поета мозок мусить бути схожий на драглі.

— Ти починаєш говорити про поетів, — сказав перший і одверто позіхнув. — Ох, нудно ж. Крім своїх віршів, ні одного не читаю.

Перший підвівся і, склавши ноги свої, мов ножиці, кинув:

— Справді. Краще, ніж читати одноманітне сосюкання сосюр з маленької літери або видушувати поезію з тичининських поетичних сопляків, розгорнути Пушкіна або Шевченка, але, на жаль, я їх перечитав, коли ще був у першій класі підготовчої школи. Не можна хронічно годуватися консервами. «Укрнархарч», і той дає часом свіжі котлети, а як же тоді бути літературі?

Другий захопився, він мить прислухався до тих нечутних і невидних зворушень, що відбувалися в сірій корці його мозку, потім голосно і дзвінко промовив:

— Так! Невже ніколи я не розгорну свіжої книжки якогось нашого журналу, неville ніколи не знайду на якійсь із сторінок несподіваного, чудесного, нового віршу нової і незнанної досі руки, що безліч приємних новин, надій і несподіванок буде заховано в ньому?

Перший прокотив очі свої від одного з бесідників до другого і хитренько зломив губи:

— Мати надію на випадок — значить мати надію на долю. Мати надію на долю — значить мати надію на Бога. Мати надію на Бога — значить спродати свої штани, купити біблію українською мовою, піти до відомого поета Вишневого (довідки про цього поета можеш дістати в Миші Ялового) і вивчити на зубок літургію. Чудова перспектива: сидіти біля моря й чекати на генія («Невже Україна свого Моїсея» і т. д., і т. д., і т. д. «Не може ж так бути» і т. д., і т. д., і т. д.)... Ану, далі за сонети! — кинув він до третього.

— Сонет — це не спадщина дурнів, — випалив третій, що вже п'ять хвилин тому вигадав цей афоризм і чекав лише на зручний випадок, — а випробований, перевірений, вдосконалений і, не помилюся, коли скажу, — вірний на 96  $\frac{1}{2}$  % засіб пролізти за жилетку людей. Отже, коли й тепер поезія — річ не марна й не непотрібна, то і вдосконалений засіб її — не витребенька професорів. Потрібен добрий вірш, добрий вірш радянської України, а тому: важливі не запередження, а досягнення. Я люблю...

— Ну, і люби собі, пожалуста! Можеш любити — це є твоя «культурна» база, ґрунт твого власного творчого пуза... — перебив його перший.

Третій не вгамувався і перебив першого:

— Я люблю браму Заборовського й Дніпрельстан. Я люблю органічну, міцну й не фальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру

феодалізму, культуру Мазепи, знатиме вона й другу: культуру пролетаріату, культуру соцбуду. Куркульське селянство, що заповняло прогалини, не здатне творити культури, воно здатне дати лише потенцію культури: «народне мистецтво». Запаморочені проклятим просвітянством XIX віку, що зросло на оцьому самому «народньому мистецтві», ми забули про раніші віки культури й діла.

— Нарбут? — раптово запитав другий, в глибині своїй десь хутко-хутко перебравши нитки тонких і складних інтуїцій, зв'язавши їх у вузол: в слово «Нарбут».

— Так, Нарбут, що був пасеїстичним, а міг бути найреволюційнішим графіком України. Йому завадила смерть. Він знав джерело. Брама Заборовського, колишній розпис Печерської Лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, Чернігівські гути — невичерпне і творче джерело. Той складний комплекс з географічних, економічних і соціально-історичних передумов, що зветься Україна, сам нап'ється ще раз і всьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши й очистивши воду...

Перший не стерпів і остаточно перервав:

— Можеш любити. Але, повторюю, хай це буде лише твоєю «культурною» базою, ґрунтом твого власного творчого пуза. У кожного є це пузо, та не витікає звідци, що треба впадати в стилізацію, реставрацію, ворушити старе барахло, перегортати його й перекладати. Проте все це зумовлює твою творчу індивідуальність. Од безтворчої потенції або що те саме, од творчої імпотенції, всі твої сонети й стилізації під скитів. Це твій занепад, як культурного творця, це твоя індивідуальна справа; не роби з цього якоїсь позиції, дивись на це, як на шляхи твого особистого творчого спадання (ти гадаєш — піднесення). І коли ми кожен зокрема сами відповідаємо за *свою* літературну пику, то, зійшовшись разом, обмірковуючи *спільні* заміри, мусимо знайти якесь середнє арифметичне, що буде за хребет для нашої групки.

— Так, ми маємо таке! — вигукнув другий. — Спільне єсть: знання роботи, об'єктивне, свідоме знання того, що таке наш матеріал і як орудувати ним, щоб він діяв так, як хоче майстер. Спільне єсть: метода. Спільне єсть: Жовтень. Для нього ми робимо. Коли зможе він, — кинув на третього, — хай примусить Мазепу служити Жовтневі!

— Хай спробує! — з незахованою іронією пробурмотів перший.

Тоді встряг знову третій:

— Признаюся — я склав зброю. Я перестав мріяти про нові форми мистецтва, в тисячу разів впливовіші, міцніші й величніші за давні. Я перестав вірити, що завтра або позавтра замість камерного, кешенькового, свійського мистецтва (свійська худоба!) прийде нове мистецтво юрби, площ, демонстрацій і штурмів. Ждати — так ждати, — сказав я і почав лоскотати собі ніздрі соломинкою. Але за таким приємним ділом я не забуваю про ненависть. Я ненавиджу... Перераховувати, що я ненавиджу?

— Перераховуй, коли це не буде надто довго, — сказав перший і запалив свою люльку, що була загасла.

— Я ненавиджу кобеняк хазяйновитого дядька, я ненавиджу туган-баранівську кооперацію, я ненавиджу хуторянські масштаби, я ненавиджу УНР, що з хуторянства логічно витікає. Потім ще — вишивану сорочку, пасіку, «Просвіту» (байдуже якого кольору), письменника Грінченка, оцю українську Чарскую в матні та вишиваній сорочці, автокефальну церкву...

— Гм!.. в ненависті ми теж можемо зійтися! — сказав другий, а перший тоді встав і виголосив таку промову:

— Невідомо, що дасть нам ця зустріч. Можливо, що нас буде більше. Але зараз треба яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які постають у наших живих, живих і безконкурентних головах. Ми постійно біля Семафору, але мені здається, що в майбутнє таки дійсно один шлях, і всі стають у чергу біля Семафору. Ви ж знаєте

добре, що ми все-таки перші, і всі ті, що підуть за нами, — перші. Треба висадити наш десант на цьому безнадійно-порожньому, закинутому на власне самоз'їдення березі. Треба кинути наші бумеранги, а головне — працювати й показувати, як треба працювати. Висадимо десант і підемо українськими преріями вносити електрифікацію на хутори й перешкоджати знищувати ті індустріальні надбання, які ми принесли в українську культуру. Невже подібними станемо до тих старих поетичних калощ, що, видряпавшись із символістичного багна, вибралися на широке революційне море і кумедно тут намагаються не захлинутися і не потонути?..

Після патетичної й голосної промови, передихнувши трохи, сказав раптом перший:

— А чи чули ви про останню літературну подію?

— У городі бузина? — вирячив очі третій.

— Ні, у городі Харкові — нова літорганізація, — поважно промовив перший. — На установчих зборах після промови основоположника, ідеолога і критика, коли на всі лопатки остаточно були покладені всі вороги, коли шляхи до революційної літератури цілком були розчищені, коли знову дим пожеж і боїв мусив розлягтися над літературними нивами, коли останню цеглину вкладено в підмурівок соціалістичної культури і останній кілок осиковий убито в могилу «тих, що по той бік», тоді спинився промовець, обвів очима потомлену в пень аудиторію свою, і сказав: — «Я скінчив. Чи є в кого якісь питання?» І підвелася тоді над юрбою худенька й волохата рука, стискаючи новенький членський квиток, і хрипкенький голосок запитав: — «А чи скоро будуть видавати обмундированіє?»

Понуро схилили голову троє.

«Чижило жить на етом свете, господа!» — як сказав наш земляк Коля Гоголь.

— Що? — встало тверде волосся першого дибки. — Унивають?

— Ні!.. — Ні!.. — поклялася решта.

Перший, заспокоївшись, продовжував:

— Пошукаємо хлопців, що з нами підуть, дехто сам пристане. Там, у Харкові, десь запрезидентився Шпол, треба витягти його до Семафору. Сил наших досить, щоб розпочати рух. Треба вивести культуру з того бездарного самозадоволення, в яке вона зараз попала. Коли вже комусь треба гуртуватися, то хай собі гуртуються, але вже за принципом якості і за творчою психікою, а не під гаслом «український письменник». Треба знову йти до «ізмів», а не до «рідної хати, де мир і тишина».

— Де це «мир і тишина»? Співробітництво потрібне! От у Вапліте... — крикнув другий.

— У Вапліте? О, там: *did t-e-la passe, baba l'on bie, sam pan sil tres a-geoprive!* — як кажуть французи.

— Ох, упрів Яловий, добре ж таки попрів! — зідхнув третій.

— Треба виходити на широкий шлях світових творчих завдань, а не грузнути в своїй юшці, — скрикнув перший. — Треба позбутися провінції, яка знову починає огортати нас своїми трухлими тротуарами й підсліпкуватими газовими ліхтарями. Инакше ми, не провінціяли, задохнемося або втечемо. Тікати нікуди, значить, висаджуй десант! — Полоскочимо пузо літературних самозадоволених куркулів. Хай знову блисне полум'я самовідданих конквістадорів, що йдуть до комуністичного майбутнього не за страх, а за совість!

— Так, значить, десант?

— Десант!!!

— Дайош!

— Дайош?

*Олександр Полторацький*

## ПАНФУТУРИЗМ

### I. ЗАГАЛЬНІ УВАГИ

Запеклий ворог панфутуризму *Ол. Дорошкевич* колись у рецензії на збірник «*Гольфштром*» писав таке:

«Метр Семенка з своєю «системою» панфутуризму, яка «по значенню дорівнює марксизмові» (на авторитетні свідчення його зрадливих трубадурів), залишився в гордовитій самотності, перенісши свою працю... до «застосовання лєнінізму на третьому фронті» (через «Червоний шлях»... цілком невдало)... (журн. «Життя й революція», № 6 — 7, 1925 р., ст. 127).

Ця цитата — одна з тисячі подібних — остільки характерна, що ми можемо зробити її відправною точкою для цієї праці.

В чотирьох рядках зауваження *Ол. Дорошкевича* маємо кілька думок, що вони об'єднували всіх ворогів панфутуризму.

По-перше — панфутуристичну систему мистецтва введено так, що вона є особиста справа *М. Семенка*.

До певної міри можна погодитися з тим, що на час написання *Дорошкевичевої* рецензії *Семенко* був єдиним послідовним панфутуристом із усіх членів АсКК.

Ми, марксисты, знаємо, що й у культурному житті не буває випадковостей. Все, навіть найменші рухи людини, кавзально обумовлено, на все є відповідні причини. Спробуймо заналізувати, які причини призвели до того, що довший час панфутуристичну систему поєднувано з ім'ям самого *Семенка М.*

Коли б історичні процеси відбувалися примітивно до арифметичности — можна було б вважати, що з часом



соціальної революції передові митці мають стати революціонерами й збуджувати революційні концепції в своєму оточенні. Але аритметики не досить для розв'язання складних питань культурного процесу.

Очевидно, що консервативність людської психіки (в рефлексології це називається тривалістю умовних рефлексів) не була одразу подолана з'явленням нового соціального фактору — Жовтневої революції. Митці, що виховані були в той час на традиціях символістичного мистецтва, не могли позбавитися цієї символістичної традиції. Ті з символістів, хто пристав до Комукульту, проробили свого роду діалектичний процес. Від тези — ідеалістичного символізму — вони сягнули до антитези — панфутуризму, а тепер заспокоїлися на свого роду «синтезі» — стали червоними символістами, своє мистецтво злегка підфарбували червоним кольором і на тому заспокоїлися.

Процес «синтези», як не дивно з першого погляду, припадає на той час, коли група «лівих комукультівців» взимку 1924—25 року «заплямувала праві тенденції» в АСКК і втворила «ультра-ліву» організацію «Жовтень». Це — найкращий доказ тому, що не завжди треба вірити лівій фразі.

Цей «діалектичний розвиток» було пророблено на тлі панфутуристичної теорії мистецтва, що вона довгий час була репрезентована самим ім'ям *М. Семенка*; потім до цього було подано прізвисьце *Гео Шкурупія*, й лише тепер, після року *накопичення* лівих сил у «Новій генерації», можна говорити про об'єднання більших сил на панфутуристичній платформі. Це — не попсовані пасеїстичними мистецькими напрямками молоді робітники панфутуризму.

Ті, кого було названо від *Дорошкевича* «трубадурами» *Семенка*, належали якраз до попсованих пасеїстичними мистецькими напрямками; вони поривалися поза межі пасеїзму, але не в силі були з ним порвати. Отже, єдиним послідовним панфутуристом був і лишався *М. Семенко*.

Усім широко відомо, як дехто знущався з цього «лицаря панфутуризму». До прізвища *Дорошкевича* можемо додати, напр., не менш проречисте прізвище ак. *С. Єфремова*, який у Ляйпцізькому виданні своєї «*Історії української літератури*» радив розглядати футуризм за допомогою... клінічних метод. «Поважні» критики й не менш «поважні» академики, забувши за «високу науковість» своїх метод, рішуче висловлюються за безперечну абсурдність панфутуристичної системи й роботи. Чи це мусить когось дивувати?

Певна річ, не мусить. Згадаємо, що всякий видатний мистець-новатор завжди викликав подібний опір. Відомо поговорка: «мать дочки своей велит на эту книгу плюнуть» — аджеж сказана з приводу «*Руслана и Людмила*» *А. Пушкіна*. Легко зрозуміти, чим викликано й з'явлення письменника-новатора й опір йому від інших культурних діячів, що з моменту новації стають уже «культурними» в лапках.

Досить згадати абетку діалектики. Зміна температури в казані перетворює воду на пару й пара може зруйнувати казан. Але стінки казана до останнього моменту чесно стримуватимуть цю пару, аж доки не вибухнуть. Коли ретроспективно передивлятися історичну роль панфутуризму, ми зможемо провести цілковиту аналогію між нею та ролею пари: зміна соціальної температури викликала й перетворення обдарованого митця *Семенка* на кінетичний (активний) енергетичний фактор. Цим фактором якраз і була висунута від нього панфутуристична теорія мистецтва. Стінки казана, що його звать українською культурою, чесно стримують опір вибухової речовини й до цього часу.

Чи витримають вони цей опір до кінця? На це можна з певністю відповісти: *поки соціальна температура пролетарської революції буде незмінною, поки людство не зробить реакційного кроку назад, у нову дегенерацію, — доти панфутуристична система буде войовничо наступати на стінки шановного казана, на пасієстичну культуру.*

Щоби побороти опір, треба, звісно, в наших обставинах не рік і не два (доля АсКК це добре довела), в майбутньому панфутуристи матимуть ще чимало боїв та зрад, але завжди панфутуристична система боротиметься з опором пасеїстів, завжди «футуристи будуть на барикадах» (*Гео Шкурупій*); завжди — до того часу, поки панфутуризм не стане *гегемоном* на культурному фронті.

Якщо носієм панфутуризму до останнього часу був сам *М. Семенко*, то це зрештою легко пояснити. Індивідуальна обдарованість має майже випадковий характер. Її пристосовання до соціального замовлення доби — не випадкове, але без обдарованості не може, очевидно, бути й пристосовання. Поплічники *М. Семенка* не мали, очевидно, тієї потенціальної моці стати революціонерами-новаторами в мистецтві, й *Семенкові* довелося самому бути носієм і рушієм системи панфутуризму, доки не наспіла когорта молодших теоретиків і практиків системи панфутуризму, що вже вільні були від впливів пасеїзму.

Як відомо, дехто з зрадливих «трубадурів» панфутуристичну систему «по значінню дорівнював марксизмові» (див. збірник «*Барикади театру*»). Всю абсурдність подібного зауваження надто легко довести.

Перша принципова одміна між марксизмом і панфутуризмом полягає в обсязі обох теорій. Марксизм — це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології.

Марксизм вивчає й діє і на базу й на надбудови, в той час як панфутуризм охоплює (навіть у програмі-максимум) тільки надбудови. У програм же мінімум панфутуристичної теорії входить саме мистецтво.

По-друге: дорівняння панфутуризму до марксизму — то є вже й протиставлення обох теорій. В той час основне в панфутуризмі якраз те, що він є «застосованням ленінізму на третьому фронті», тоб-то: якщо ленінізм то є «марксизм в акції», панфутуризм є «марксистська теорія мистецтв в акції».

Панфутуризм — то є застосовання ґрунтовних принципів марксизму до конкретних обставин. Панфутуризм — то є найпоследовніша, а значить і єдина последовна система пристосування марксизму до питань мистецтва. Поки-що ми обмежимося цим зауваженням і доводитимемо його нижче, зараз же висунемо, як провідну, таку тезу:

*Панфутуризм — то є ленінізм* (застосований в акції марксизм) у галузі т. зв. «третього фронту». Вага панфутуристичної системи саме й полягає в тому, що вона последовно й до кінця, на науковій основі, провадить до поглядів на мистецтво основи марксизму, що його (марксизм) панфутуристи вважають за єдино-правильну ідеологію сучасної доби розвитку людства.

Ціла складна система логічних ходів, передумов і абстракцій, потрібна для утворення панфутуристичної теорії мистецтва, була в свій час розроблена *М. Семенком*, і ця система — попри всю свою складність — вражає стрункністю й перекональністю своєї побудови.

Задумана біля 15 років тому, ця система в провідних пунктах уже завершена й продумана. Незвична своєю оригінальністю та бойовим викладом, що не піддавався еkleктизації, ця система, як ми вже бачили, довгий час була зневажувана й осміювана. Але «факти — річ уперта», й нова система, що має всі ознаки упертого факту, факту констатації безперечних класових істин, чимраз глибше запроваджується в свідомість сучасників.

Завершена й продумана — ця система тепер чекає хіба тільки на дальшу популяризацію та докладне розроблення. У низці статей, чи то вірніше розділів, що слідуватимуть за цим вступним, я й намагаюся виконати оте пекуче соціяльне завдання.

Основні проблеми панфутуристичної системи є такі:

- 1) *Мистецтво як процес.*
- 2) *Роля мистецтва.*
- 3) *Фактура мистецтва.*
- 4) *Деструкція — конструкція.*

5) *Мінімальна та максимальна панфутуристичні програми.*

## II. МИСТЕЦТВО ЯК ПРОЦЕС

Панфутуристична теорія мистецтв має собі за передумову марксистський світогляд.

Встановлені від класиків марксизму принципи підходу до життя панфутуристи визнають за вихідні точки своєї теоретичної роботи й послідовно запроваджують ці погляди до своєї теорії та практики. Встановлені попередніми школами «істини» про мистецтво панфутуристи піддають під сумнів, бо ці істини — як і всякі — є діалектичні, тоб-то не абсолютні, а залежні від цілого комплексу, побутового та ідеологічного, що в ті чи ті часи домінує.

Через це, коли нам доводиться чути такі слова, як напр.: «пролетарська література, як і всяка інша порядна література, мусить подати живу людину, нового героя і т. ін.» — то ми тільки сміємося з цього. Бо ми знаємо, що розвиток мистецтв іде не шляхом повторення минулого, а йде диференційно. Бо ми знаємо, що митцям — культурним діячам кожної епохи — треба не розкривати якісь раніше заведені в «порядних літературах» шухлядки, а треба думати про те, які диференціальні завдання покладає на митця процес мистецтва й чи покладає той процес взагалі будь-які завдання за наших часів і в майбутньому.

На сьогодні, і це треба цілком певно сказати, в сучасному мистецтвознавстві виявилися дві ворожі теорії, з яких кожна вважає себе за єдино-марксистську.

Обидві теорії трактують питання про походження мистецтва, а відтак і про його ролю.

Першу в нас на Україні підтримують ідеологи ВУСПП'у — *В. Коряк* та інші. Ця теорія вважає, що мистецтво є людська вдача, поринання людини до красивого, але що це красиве в різні епохи для людини буває неодмінним.

Другу одностайно підтримуємо ми, панфутуристи; ми не вважаємо, що в людини мистецтво є вдачею. Ми кажемо, що мистецтво є певний процес, а не вдача; що характер мистецтва полягає не тільки й не завжди в задоволенні естетичних потреб людини; що потреби людини не завжди мають естетичний характер, отже, не доводиться говорити про красу, хоч би й різну, як про доконечний атрибут мистецтва.

Розіб'ємо нашу теорію на кілька пунктів.

1) *Ми вважаємо, що мистецтво не є людською вдачею.* Щодо підтвердження цієї думки, ми можемо послатися не тільки на авторів-номотетиків (тоб-то тих, хто узагальнює здобуті від інших дослідників факти), як от *Плеханов* та інші, але й безпосередньо на авторів, що досліджували мистецтво, наприклад, напівдиких народів.

Історія виникнення мистецтва досить розроблена в теоретиків марксизму. Переважна кількість статей *Плеханова* присвячена саме цьому питанню.

Досить точно встановлено, що мистецтво, чи то порив до нього, просто пропорційні до кількості енергії в людини (людства), вільної (енергії) від безпосередньої боротьби за існування.

Уявіть собі дикуна, що рівно 16 годин па добу добуває собі їжу, що він буде робити решту 8 годин? Спати чи віддаватися естетичним переживанням?

Уявіть собі робітника на барикаді. Чи дбатиме він за доцільність барикади, а чи прикрашатиме її газонами з квітками?

Одного разу я плив через Дніпро. Хороший пловець, я дбав за красивий *стиль* у плаванні, я волів плисти повільніше, але красиво, бо це завдавало мені свого роду естетичної насолоди. Але раптом я встрияв у небезпечну течію, й моментально мої рухи втратили будь-яку «стилістичність» і стали просто доцільними. Було не до «краси», треба було рятувати життя. Цей випадок став мені згодом за привід до серйозних міркувань. Аджеж у цім випадку, як у краплині води, відбилося те, що зафіксували в своїх дослідах фактографи й номотетисти марксівці.

Коли в дикуна з'явилися вільні години, в нього з'явилися зародки того, що було потім мистецтвом. У суспільстві *первісного комунізму* з'явилися *гри*, які *немарксист Бюхер* кваліфікував, як естетичну насолоду примітивного розбору.

Отже, легко провести паралель між *Бюхером* та його нащадками *Коряком* та *Щупаком*, що об'єктивно стоять на бюхеріанській, антимарксистській платформі. За *Бюхером*, гри первісної людини були виявом саме «естетичної людської вдачі». Коли б *Коряк* та *Щупак* не боялися жупела та були б послідовні, вони мали б погодитися з бюхеровою точкою погляду. Треба зауважити, що ця ідеалістична теорія викликала рішучу відсіч з боку *Г. В. Плеханова*. У своїх статтях з теорії мистецтва *Плеханов* вичерпно доводить, що гра в первісних народів була не розвагою, а свого роду *тренінгом*, підготовленням до завтрашньої боротьби за існування. Такого роду були колективні гри «полювання на слонів», пісні зі словами «кенгуру бігав швидко, а я швидше за нього, я його спіймав та з'їв», де зустрічаємось вже й із зародком агітаційної літератури й т. д.

Я не помилюся, коли скажу, що в *безкласовому суспільстві* оті гри та співи, що з'являлися *не одразу*, а з певним часом, — вони мають бути кваліфіковані не як мистецтво, а як набуття корисної вмілості і в усякому разі не як об'єкт естетичної насолоди.

Візьмімо інший момент у розвитку людства. Що лишила з мистецьких пам'ятників доба французької революції? Марсельезу, «*Ca ira*» та ще дві-три речі суто утилітарного порядку плюс низку промов, зібраних *Оларом* у класичній праці «Оратори революції» і цитованих по всіх підручниках ораторського мистецтва. «93-ій рік» *Гюґо* написано в середині 19-го сторіччя, а фільм «Скарамуш» зроблено десь у 1926 році. Звичайно, фільма цього в 1793 році зрозумілих причин бути не могло, але він був здатний на Україні в 1927 році викликати естетичні переживання, в той час як у 1793 році він був би явно не естетичним, а

революційним чинником, — як на той час було ним «Одружіння Фігаро» *Бомарше*.

Зрештою візьмімо добу громадянської війни. «*Inter arma silaent musae*», переривається естетична діяльність серед тих, хто бореться. Візьмімо всесоюзну літературу того часу: Христос у «12» *Блока*, естетичання імажністів, поспільна «контр-революція форми та змісту» в решті літератури — й поруч суто практичні маршеві пісні, агітаційного, а не естетичного порядку, плакатна діяльність футуристів, зверхгеніяльна мова наказів та декретів і т. ін.

По всіх цих випадках ми бачимо, як «абсолютна людська вдача — мистецтво» фатальним способом та заздалегідь не піддається теоріям *Щупакоряка* й зрадливо зникає, незважаючи на те, що цим ганебним фактом вона рішуче компромітує дуже авторитетних вуспівських теоретиків.

Отже, ми бачимо, що в зламні моменти життя людства мистецтво зникає, замінюється практичною діяльністю людини. По-друге, в безкласовому суспільстві первісного комунізму, як ми бачили (а докладніше можна прочитати в зб. «Искусство» *Плеханова*), мистецтва не було, а був *тренінг*, безкінечно далекий від мистецтва-прикраси або мистецтва — пізнання життя.

Постає питання: а чи буде мистецтво — не людська вдача, а певний «*конечний*» процес — існувати в безкласовому соціалістичному суспільстві; а чи не зіллється мистецтво-прикраса-пізнання з тренінгом та вмільстю, що були в первісно-комуністичному суспільстві, але вже на поширеній та вдосконаленій основі. І це «мистецтво»-вмільсть так само чи не відрізнятиметься від примітивних вправ первісно-комуністичного суспільства, як майбутнє соціалістичне суспільство від комуністичної родини — клана дикунів? Це питання ми спеціально розглядатимемо в останній статті з цього циклу. Поки-що ж зауважимо, що в цьому немає нічого неймовірного, поскільки ми піддаємо під сумнів мистецтво як незмінну людську вдачу.



2) Ми кажемо, що мистецтво є певний процес.

До того ж процес цілком неоднородний. Остільки різноманітний, що іноді навіть важко говорити про спорідненість окремих об'єктів мистецтва. Методологія літератури, за загальноновживаною працею ак. В. М. Перетця, нараховує щось біля десяти дослідних метод, що з них кожна має свій одмінний приступ до мистецтва, тоб-то вбачає в продуктах мистецтва одмінні якості. Ці методи такі: естетична, етична, публіцистична, культурно-історична, філологічна, естопсихологічна, еволюційно-етнографічна ак. О. Веселовського і так далі. Тоб-то в літературному факті (таке саме становище, очевидно, й у інших розгалуженнях мистецтва) кожна метода вбачає одмінне: естетична шукає краси, етична — «правди», публіцистична — «громадської правди» (як напр., С. Венгеров, що всю передреволюційну (до лютого 1917 р.) руську літературу вважав за підготовлення лютневої революції), культурно-історична вивчала літературний факт як документ громадської ваги, філологічна вважала його за документ мовний і т. д.

Коли ми візьмемо на увагу, що й учений, і критик — то є зрештою «кращі читачі», висловлювачі думок та емоцій ширших шарів споживачів літературного факту, ми муситимемо сказати, що всі ці методи характеризують різні, а іноді просто протилежні підходи читачів до літературного факту.

Коли ж ми до того ще й марксисти, ми повинні визнати, що для нас не стільки важить об'єкт сам по собі, скільки той (та який) вплив, що він його справляє на оточення. Аджеж відомий принцип марксизму: «не так пізнавати світ, як його переробляти». А по впливові на оточення категорично можна констатувати, що навіть сам процес мистецтва не є однаковий, а є одмінний; — диференціальний, ба навіть протилежний. До того ж протилежний не тільки за різних часів, але різний і на одному відтинку часу. Досить порівняти «дзеньки-бреньки» з «Fata morgana» або «Реабілітацію Т. Г. Шевченка» з «пролетарським твором»

«Констанція» В. Сосюри, щоб побачити, як ці твори взаємно один одного виключають.

Посильмо нашу аргументацію загальновідомим фактом, що один і той самий твір мистецтва сприймається двома читачами по-різному — і цього буде, очевидно, досить для того, щоб показати всю хисткість визначень мистецтва як єдиного процесу.

Мистецтво розбивається на низку «ізмів» (реалізм, романтизм і т. д.), що з них часто один «ізм» автоматично виключає інші. Отже, тут категорично доводиться говорити про крайню різnorodність мистецького процесу й доводиться спростовувати знову вуспівську теорію про мистецтво, як задоволення естетичної вдачі людини: адже ми бачимо, що далеко не завжди людина вимагає від мистецького факту відповіді на естетичні запити.

3) *Характер мистецтва полягає не тільки й не завжди в задоволенні естетичних потреб людини.*

Відповідно до замовлень класової людини (соціяльне замовлення) мистецтво й виробило на протязі свого існування кілька стилів, тоб-то систем відповідати на ці вимоги.

Найвиразніші й найбільші стилі до цього часу в мистецтві були реалізм та романтизм.

Вуспівські теоретики вважають, що коли в «порядній літературі» існували реалізм і романтизм буржуазний, то в пролетарській літературі, якій теж хтять надати солідність та «по батькові» (отчество), повинні існувати — хто каже «пролетарський реалізм», а хто каже «пролетарський романтизм».

На жаль, вуспівські теоретики не беруть на увагу дотепного зауваження М. Семенка: «В сучасній фразеології не вживається виразу *буржуазна й пролетарська релігія*, бо ми не мислимо собі пролетарської релігії» (Ст. «Мистецтво як культ»). За панфутуристичною системою виходить, що не можна говорити й за пролетарські реалізм та романтизм.

Пояснімо, чому саме. Для цього ми повинні звернутися до визначення суті обох стилів.

Почнімо з романтизму. Цей стиль, що не піддається точному визначенню, як не піддається визначенню багато звичайних для нас речей (напр., електрика), в той же час має одну загальну характерну ознаку.

Це — поривання за межі середовища, за межі реального життя в інші, «надземні» простори. Характерний приклад романтизму в архітектурі — готика: будівлі максимально спрямовані від землі в небеса, витягнуті вгору *точно* до тієї межі, за якою вони були б недоцільні, не відповідали б соціальному замовленню споживача-мешканця або відвідувача. В інших ідеологіях, напр. у релігії, абсолютно романтичне вчення про рай на небесі.

Стиль романтизму можна визначити, як прикрасу. Сюди входять всі ґатунки мистецтва, як прикраси; починаючи від менуету (прикрашування сексуальної вдачі), продовжуючи «чистим» мистецтвом (перенесення людини з убогих умов її життя до вигаданих, нереальних), кінчаючи хоч би Sturm und Drang Periode'ом у німецькій літературі, де добрі німецькі бурші втворювали заколот у мистецтві, не в силі порушити міщанську мертвечину в житті.

Всюди, як ми бачимо, стиль романтизму позначає відрив від життя; а значить, штучними способами відривалося увагу людини від боротьби за існування, увага переходила на насолоду, на зневаження продуктивних процесів людського життя.

Типовий вияв романтизму маємо в *Ж.-Ж. Руссо* або іноді в *Л. Толстого*, або в сучасних філософів-інтуїтивістів, один з яких і досі заявляє, що його ідеалом є шляхетна людина серед натури, що здобуває собі їжу в той ж матері-натури. Так ідеолог збанкрованої групи людства відходить від людського поступу, ставить хрести над історичними важкими завданнями й у своїх концепціях воліє повертати людство до первісного стану або, як писав *І. Бабель*, «возвратитъ жеребца в первобытное состояние».

Уявімо собі «пролетарського романтика» в чистому вигляді згідно з вищеподаним рецептом. Але ж це буде

типовий «*пролетарський піп*», якого типу в пригоді не мусить існувати. Розчарований у боротьбі пролетаряту, він зватиме або «назад до громадянської війни» (цей оксюморичний тип пролетпопів ми вже маємо), або зватиме до «романтики буднів», замість позитивної ділової роботи *виспівуючи*, «як я тебе люблю, комуно дорогая» (і це ми теж маємо). Отже, виходить, що пролетарські романтики в нас уже існують, але чи приносять вони якусь користь, крім шкоди, нашому суспільству? Навряд: аджеж вони апелюють не до організованих, розумових елементів нашої психіки, а якраз до стихійного начала — емоцій, що, як відомо, лишилися майже в одному стані в людині від початку існування людства й до сьогодні.

Тепер перейдімо до реалізму. Не зупинятимемося на тому досить виясненому питанні, що, скільки було суспільних груп, стільки було й реалізмів, а зупинімося на питанні про ті спільні риси, що об'єднують реалізм усіх часів.

Реалізм — то є течія, просто протилежна романтизмові. Коли романтизм відходить від життя до наджиттєвого, то реалізм вивчав чи то пізнавав життєве. Пізнавав, безперечно, не абсолютно, але завжди намагався назвати оте пізнання абсолютним. Візьмімо характерний приклад: реалізм буржуазний. Єдине цілеве спрямування позначало весь комплекс буржуазної культури. За мету буржуазії було — засвоїти собі ролю господаря людства й втовкмачити це своїм рабам: робітникові, ремісникові, технічній інтелігенції, селянинові (залежно від конкретної обстановки обсяг кожної соціальної групи змінювався). Ці бойові і невідкладні програми буржуазія виконала в міру опанування суспільством. Але надалі, коли програми було виконано, почалося вже ускладнення й перекручування первісного завдання. Почався розклад і деструкція буржуазного реалізму, почалося вивчення не суспільства, а окремої людини, почалося копірвання в її душі, втворення «складної живої людини», «абсолютне» пізнання всіх нюансів людського ества. Досить порівняти хоч би

здорові методи психологічної аналізи в «Капитанской дочке» *Пушкина* й психоложество хоч би *Л. Толстого*, щоб виразно уявити собі, яким регресивним фактором став реалізм часів занепаду «дворянської течії» в руській буржуазній (не чисто буржуазній, але й то більше не чисто феодальній, хоч і дворянській) літературі. Т. зв. «абсолютне пізнання» навколишнього світу перетворилося на психоложество, на намагання пізнати абсолютну психіку. Рештки цієї загниваючої мистецької течії лишилися й у нас у вигляді спроб «втворити живу людину», «показати героя нашого часу» й таке інше.

Постає питання: чи потрібний реалізм (хоч би й распролетарський) нашій добі? Панфутуристична теорія мистецтва на це відповідає негативно. Реалізм, що суб'єктивно для кожної соціальної групи є абсолютне, непорушне знання зовнішнього світу, принципово ворожий пролетаріатові. Класа, що свідомо визначає тимчасовість свого існування, класа, що в одміну від усіх інших клас поступиться місцем перед безкласовим суспільством, не може плекати в собі тенденцій до абсолютного (тобто непорушного) пізнання світу. Інакше виходить, що пролетаріят стоїть за гасло «царству робітників і селян не буде кінця», а це гасло, як відомо, було осміяно *В. І. Леніном*. Не непорушне, абсолютне знання світу, а знання свідомо суб'єктивне, не копірвання в окремому предметі, а хутка змінна *орієнтація* в співвідношеннях предметів або уявлень — от завдання панфутуризму, єдино гідне в сучасних умовах. Це — раз.

По-друге, орієнтація не споглядальна, а орієнтація організуюча, впливова. Не констатація дійсности, а якраз її наголошення; не покора об'єктивному станові речей, а переорганізація його з точки погляду революційної пролетарської доцільности. Коли треба переробити світ, то не можна всебічно «пізнавати» предмет. Ми знаємо, що точок погляду в найменшому явищі нашого життя є буквально безліч, отже, над проблемою не те що «живої людини», а звичайнісінької калюжі на дворі можна

сидіти роками, та її як слід всебічно не вивчити. А звідси виходить, що всяке явище *треба вивчати точнісінько настільки, щоб уміти їм панувати й уміти пристосовувати його до невідкладних потреб сьогоднішнього моменту.*

Отже, не «реалізм», не пізнання життя, — а його перероблення, організація та *рапідування* чи то *наголошення* — полягає в основі панфутуризму й наскрізь просякає всі розгалуження його.

Найбільший аргумент щодо послідовності запровадження цієї методи до панфутуристичної практики — це безперечно рецензія Т. С. у «Плужанині» на перший № НГ за 1927 р. Саме там флегматичний плужанин зауважив про «наголошування дійсності в семенковій «повемі». А якщо це й плужани помітили — то кому ж іще доводити?

4) *Краса, хоч би й різна, не є доконечний атрибут мистецтва.*

Звичайно, тут ми не ставимо навіть питання про те, чи є краса метою мистецтва. Це значило б визнавати за мистецтво самий романтизм. Але ми маємо тут відповісти на таке питання: чи завжди споглядання, сприйняття мистецького твору зв'язане з сприйманням *красивого*, тобто з естетичним сприйманням.

У пункті другому ми почасти вже розв'язали це питання. Якщо існує кілька способів сприймати мистецькі твори, з яких тільки один є суто естетичний, то навряд чи завжди споживач вимагає від мистецького твору естетичної емоції.

Це зауваження загального порядку треба ще ускладнити кількома міркуваннями. Що саме називають «красивим»? Красиве є завжди *ідеальне*. Але ідеальне в розумінні відносному. Наприклад, підфарбовані губи, що стимулюють в чоловікові зоологічні переживання, називають красивими, бо вони, ці губи, дають уявлення про максимальний темперамент жінки. Тонкі ноги в місті вважають за ідеал витонченості жінки, а в Тульській

губернії, де жінка насамперед робітник, вважають за красиве грубі ноги, й дівчата перед сватанням нав'язують на свої ноги метри ганчірок.

Коли б Венеру Мілоську одягти в сучасну модну сукню й остригти їй волосся а' la bubikopf, вона виглядала б покручем мастодонту з коровою, навіть коли приклеїти їй одламані руки.

Читач, певно, помітив, що я обираю загальновідомі приклади з тих галузей життя, які не мають безпосереднього зв'язку з трудовими процесами.

Тепер звернімося до вже згадуваних прикладів з грою первісно-комуністичного суспільства й проаналізуємо, на що насамперед звертали увагу в тій грі.

Зміст гри ми знаємо: то був тренінг мисливських (або інших) здатностей людини. Постає питання: який відсоток уваги було звернено на красиве, який відсоток — на доцільне? Й чи не був висновок про красиве штучно абстрагований із доцільного?

Надопомогу цьому абстрагуванню йшли, що-найменше, кілька факторів, з яких найважливіші то були: фактор сексуальний, коли увагу зверталось не тільки на безпосередню мету тренінгу, а й на ефективність його: ускладнення, *не оптимальне*, що полягало в свого роду кокетстві — який звір не міцний, а я його поборов; в інструменталізації тренінга (бутафорській) і т. ін. Далі — фактор соціальної нерівності — в занадтому підкреслюванні своєї моци й так далі. Все це нарешті привело до тих одмін мистецтва, що його тепер називають «мистецтвом культурних часів». Із сексуального фактору вийшов хоч би танок, ліричний вірш і т. далі; із фактору соціальної нерівності — складна система класового мистецтва феодальних та буржуазних часів, — все те, в чому були елементи т. зв. «чистої краси», хоч, звичайно, й одмінної в залежності від класових та історичних ситуацій. Так, під естетичним поглядом, це мистецтво й сприймалося.

Чи буде такий порядок у безкласовім суспільстві й чи повинен він лишитися тепер? На це панфутуризм відповідає

так: поскільки й тепер сексуальний фактор має певне місце, — «краса» й сексуальність в анти-соціальному, дезорганізуючому мистецтві — *неодмінне зло*. Але треба вживати всіх заходів, щоб впливи сексуалізму на мистецтво чимдалі слабшали й щоб мистецькі твори не посилювали сексуальних елементів у людини. Що ж до «елементів соціальної нерівності, то вони теж до певної міри є «зло», — але «зло», яке ми повинні всіляко посилювати, *роздмухувати* до того часу, поки суспільство не стане безкласовим. Тоді відпаде й «краса» соціальної нерівності.

Як ми бачимо, «краси» в сучасних мистецьких творах мусять лишитися дуже небагато. Власне кажучи, це вже не *краса*, хоч і ідеал класової зненависти. Тут моменти естетичні, споглядальні відведено на інший план, порівнюючи до активних елементів кращої організації своєї психіки,

Нарешті про питання краси майбутнього. Серед панфутуристів, а надто прихильників програми-мінімум, поширено той погляд, що людина майбутнього вважатиме технічну досконалість за красиву. На мою особисту думку, це — забобон.

Поясню, чому саме. Ми допіру розглядали питання про те, як у первісно-комуністичному суспільстві сприймали гру — безпосередній тренінг. Ми бачили, що там увагу зверталосся переважно на елемент доцільности, й тільки згодом з певних причин від доцільности диференціювалася краса. Певна річ, в майбутньому соціалістичному суспільстві елемент сексуальний буде досить врівноважено; не буде й приводу для тенденцій встановлювати соціальну нерівність.

У суспільстві майбутнього поняття краси буде зв'язано з поняттям доцільности до повного стертя меж. А поскільки за вихідну точку для соціалістичного людства буде саме не краса, а доцільність; поскільки не буде приводів до прикрашування дійсности — постільки відпаде й саме поняття краси. А відтак відпаде й потреба в мистецтві, що зіллється з універсальною комуністичною установкою побуту, культури, наукотехніки.



На цьому закінчимо першу статтю. Нагадаємо її тези. Панфутуристична система стверджує таке:

1) панфутуризм є ленінізм (застосований марксизм) на «3-му фронті»,

2) панфутуризм не визнає мистецтва, як людську вдачу, а вважає, що

3) мистецтво є конечний процес,

4) різноманітний,

5) що полягає не тільки в задоволенні естетичних потреб людини, зокрема не завжди обмежується реалізмом-романтизмом,

6) якщо й є іноді зв'язаний з поняттям краси, то на початку й наприкінці позбавлений елементів чистої краси й елементів естетичного сприймання.

Ці передумови панфутуристичної теорії роблять її не одним із «ізмів», а

«...теоретичним стовбуром цілого... процесу з його початку й до кінця, кожний окремий “ізм” в минулому (й майбутньому) є лише “приватна проблема панфутуризму» (М. Семенко. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби. *Semafor u majbuln'e*, № 1, ст. 3).

Звідси зрозуміла й «войовничість» панфутуризму, що робить його непридатним до мирного співжиття з іншими мистецькими напрямками.

Панфутуризм є закінчена й вичерпна система «мистецтва» нової доби. Панфутуризм є застосування ленінізму на третьому фронті.

### III. РОЛЯ МИСТЕЦТВА

Ми не будемо тут перелічувати всіх поглядів на роль мистецтва, які коли-де існували. Не варт згадувати за всі визначення ролі мистецтва, бо нас наперед, очевидно, мусить цікавити роль мистецтва наших та майбутніх часів.

Говорити про те, що мистецтво завжди відограє одну й ту саму роль — принципово невірно. Як відомо, в світі

ніколи не буває постійного або тривалого, такого, що за весь час свого існування відіграє одну й ту ж роль.

Наприклад — ріка має яконайширший діяпазон пристосовання: починаючи з об'єкту милування, до джерела питва, до джерела сполучення, до джерела естетики. Так само й з мистецтвом: в II розділі ми вже встановили, що мистецтво є й об'єктом милування, й джерелом пізнання.

Поняття функції (в широкому розумінні) остільки зв'язане з самим поняттям предмету, що, говорячи, наприклад, за мистецтво, — надто важко одірватися від вияву ролі мистецтва. Але ми мусимо для детальнішого вивчення проблеми мистецтва абстрагувати самий його об'єкт від його функцій. Отже, розберемо спочатку питання: що таке мистецтво?

#### *Суть мистецтва як діяльності*

Розберемо це питання на окремому мистецтві — літературі. До недавніх часів (і дотепер навіть) у визначенні літератури — мистецтва за основу правила теорія українського вченого *Потебні*.

Провідні думки цієї теорії, розробленої під великим впливом *Гумбольдта*, базувалися ось на чому: без слова немає думки. Є тільки непевне, розпливчате сприймання зовнішнього світу. Орієнтація в безлічі зовнішніх фактів можлива і за тією умовою, коли людина наліплюватиме на ці диференційні явища ярлики — слова. Тоді з розрізненого й неорганізованого хаосу явищ впливатимуть окремі усвідомлені предмети або поняття, що вони, на думку *Потебні*, систематизуються двома способами. Перший спосіб — то спосіб наукової систематизації, коли певні явища систематизуються по окремих категоріях аналітичним способом.

Другий спосіб — спосіб мистецький, коли явища систематизуються не за однорідністю їх ознак, а за певною чуттєвою їх схожістю, за порівненням їх. Приклад цього: ланцюг — ланцюг гір — ланцюг доказів; або: важкий — важкий настрій — особа і т. далі.

На цьому протиставленні двох способів сприймання й базував свою теорію сути мистецтва *Потебня*.

Спосіб наукового мислення, що ґрунтується на аналізі — синтезі, це спосіб логічного, розумового мислення. В одміну від нього спосіб мистецький базується на почуттєвому сприйманні явищ; а відтак розрахований діяти на чуття людини, а не на її розум.

Треба визнати, що це визначення *Потебні*, недостатнє для сучасного мистецтва, прекрасно характеризує ролю феодального та буржуазного мистецтва. Можна заперечувати її всеосяжність, але найвиразніші риси цього мистецтва *Потебня* таки схопив. Переведемо теорію *Потебні* на мову рефлексології: всі реакції людини на зовнішні роздратування рефлексологія поділяє на рефлекси безумовні та умовні. Приклад безумовного рефлексу: людина, що злякалася чого-небудь, широко розкриває рот та очі.

Приклад умовного рефлексу: людина, що злякалася чого-небудь, свідомо діє так, щоб уникнути небезпеки, напр., пригинається або-що.

Спосіб поетичного сприймання є безумовний рефлекс на зовнішнє роздратування. Людина побачила низку гір, сполучених одна з одною. Вона одразу назове цю низку гір — ланцюгом. У той же час, щоб точно визначити й класифікувати таке розташовання геологічної корки способом науковим, людина мусить опосередкувати своє первісне вражіння, заналізувати це розташовання, зв'язати його з цілим комплексом інших вражінь за способом аналітичним і тоді прибрати для цього розташовання певного наукового, пов'язаного з цілою системою, терміну. І цей термін у рефлексологічному відношенні буде рефлексом умовним.

Візьмемо приклад з іншого мистецтва, наприклад музики. Нам приємно слухати ритм фокстроту. Ми сприймаємо його в зв'язку з ускладненими ритмами сексуальних процесів; ми не віддаємо собі, можливо, певного відчиту в цім порівнянні під час сприймання фокстроту; але це порівняння живе в нашій підсвідомості, і фокстрот

роздратовує наші почуття, так само як, скажімо, колискова їх заспокоює. У цій галузі тональної музики, не зв'язаної з поняттям, не може існувати чисто опосередкованого сприймання. А коли таке існує, то завжди пов'язане з позамузикальними моментами: наприклад, з уявленням про занепадницький Захід або-що.

Інша справа буде з музикою шумів, що деякі її приклади ми вже маємо. Наприклад, коли в радіо слухаєш шум московських площ, то тебе цікавлять тут не стільки емоціональні переживання від краси шуму, скільки переживання порядку урбаністичного; і те не переживання, а скоріше вже міркування над урбанізацією країни. Тут уже сливе немає безпосереднього чуттєвого сприймання; на зміну його прийшло сприймання опосередковане.

Ми взяли два характерні приклади: словесний і звуковий. Ми показали одмінний спосіб сприймати різні уявлення: чуттєвий (мистецький) і розумовий (науковий).

Мистецьке сприймання базується на сприйманні чуттєвому, емоційному; наукове — на розумовому. Емоційне сприймання є сприймання безпосереднє, безумовний рефлекс; наукове — рефлекс умовний. Мистецтво в своїй суті розраховане на тривалу, незмінну й необмежену кількість емоцій; наукове сприймання — безкінечне, обмежується хіба тоді, коли всі мільярди мозкових клітин і мільярди мільярдів комбінацій цих клітин буде вичерпано. Можливість такого вичерпання є хіба тільки теоретична, абстрактна.

У той же час мистецтво може діяти тільки в межах негативних рефлексів (рефлекси на щось для людини шкідливе) й рефлексів позитивних (рефлекси на корисне). Сюди входять і по цій схемі розпадаються, по суті, досить примітивно, всі реакції на мистецькі твори.

Чуттєве сприймання, сприймання емоційне, зрештою можливе тільки одним основним способом порівняння (коли розуміти цей спосіб надто широко, а не тільки в технічному розрізі тропів, як це робив *Потебня*). Звідси й величезна нерухомість мистецтва, що ніяк не вдосконалюється з

часом (пор. якісно греко-римське мистецтво з мистецтвом нашого часу; або мистецтво відродження з мистецтвом сучасних реалістичних малярів). У той же час, саме завдяки незрівнянно складнішій системі умовних рефлексів, ми стоїмо перед фактом колосального вдосконалювання науки й техніки.

Отже, суть мистецтва в його чистому вигляді полягає в впливі на нерухомі емоційні центри людської свідомості.

Ці способи впливів і є так звані мистецькі засоби: художні засоби, літературні засоби й т. д., — це те, що панфутуристи називають фактурою.

Цікаво зауважити, що літературних засобів, наприклад, є дуже невелика кількість. До того ж запас засобів незмінний. Так само незмінний і запас образів, яких, як колись зауважив *В. Шкловський*, є порівняно невелика нерухома кількість.

В той же час у науці завжди знаходять не тільки нові явища або категорії явищ, але і цілі нові науки, окремі дисципліни. Наприклад, за життя тих, хто родився на початку цього сторіччя, було відкрито нову науку — аеродинаміку.

Отже, зафіксуємо: мистецтво оперує способами збуджувати невеличку кількість безумовних рефлексів примітивного порядку, незмінних, безумовних рефлексів, тобто почуттів.

### I. Назадництво емоційного впливу

Дидактичний висновок, один із основних у сучасній рефлексології, полягає ось у чому: в інтересах удосконалення людської особи треба яконайенергійніше переводити безумовні рефлекси в категорію рефлексів умовних; безпосереднє посередкувати.

Це має іноді й практичну користь. Наприклад: під час паніки люди гинуть переважно через те, що їми опановує безпосередня емоція жаху, з якої є висновок: тікати. Люди плигають один через одного й загивають. Ця емоція

фізіологічно розшифровується так: умовні рефлекси — то є певні прокладені шляхи від аналізатора, що сприймає роздратування, до розпорядного центру і звідти до певних моторних відділів нашої нервової системи. Коли шлях умовного рефлексу прокладено, тоді від сприймання до реакцій — шлях простий, реакція буде швидка, доцільна й точна. Коли ж ми не опосередкували нашого рефлексу й реакція буде безпосередньою — роздратування не буде адресоване до певної клітини нашого мозку й воно буде буквально метушитися в багатьох напрямках, не знаючи, до якого розпорядчого центру приєднатися.

Внаслідок цього — параліч доцільних реакцій і безпосередня, часто згубна, реакція примітивного порядку.

Візьмемо інший приклад, на цей раз із масової психології. «Класа в собі» має певні класові почуття, але не має класової свідомості. Класові рефлекси ще перебувають у стадії безпосередніх безумовних рефлексів, і тільки тоді вони, ці рефлекси, стануть із потенціальної сили силою кінетичною, коли їх буде переведено в стан умовних, опосередкованих рефлексів.

Вся історія інтелектуального розвитку людства то є зрештою боротьба умовних рефлексів за гегемонію, за знищення домінантної ролі емоцій, за знищення безумовних рефлексів. Це остільки загальноновизнана й загальновідома істина, що її доводити не варто.

Але треба бути послідовними й подумати над тим, яка ж на фоні цієї боротьби роля мистецтва? Мистецтво впливає на назадницькі, регресивні сторони людської психіки, і через те самий факт його існування відтягує процес перемоги раціонального в людській психіці.

Це треба сказати точно й недвозначно.

### III. Умови, за яких може ще існувати мистецтво

Але треба бути діалектиками.

— «А це що? Мотузка? То давай сюди і мотузку. Мотузка теж може стати в пригоді», — сказав гоголівський

*Йосип*, і ми повинні всіляко підтримати цю філософську думку його.

Так чи так, але емоції ще посідають значне місце в свідомості сучасної людини. Панфутуристи можуть цілком вільно обходитися без мистецтва. А в той же час є люди, які «жити не можуть» без нього, ба навіть є люди, які і досі ходять до церкви. Коли б ми діяли якихось кілька років тому, то ми, мабуть, не відкидали б і позитивної ролі церкви: адже в часи *Тараса Трясила* церква була, безперечно, позитивним фактором. Нині церква — гальмо для еволюції людства й ми можемо хіба писати антирелігійні вірші. Але мистецтво ще не загубило певної ваги, мистецтво ще має певну впливову, функціональну роль, і через те ми мусимо використати до останку всі можливості, в ньому закладені.

Це зауваження, проте, треба ускладнити в такий спосіб: розвиток мистецтв іде нерівномірно. Це насамперед залежить од матеріалу мистецтва.

Візьмім архітектуру. Навряд чи можна лівий напрям у сучасній архітектурі назвати мистецтвом у тому розумінні, що вона править за матеріал для емоційного переживання.

Коли біля будинку промисловости інколи можна побачити людину, що хапається за голову і говорить: «ах, як красиво», то навряд чи ця людина аналізує свої переживання й навряд чи ця людина, заналізувавши свій стан, скаже, що її вразила саме краса будинку, чи що. Навіть недосвідчене око нефахівця мимоволі зацікавлюється інженерією нових функціональних споруд, а відтак і їх ролю. Так само буває, коли розглядають, наприклад, арки мостів. Коли мають справу з адекоративною, оголено функціональною спорудою, то, безперечно, її вважають не за мистецький, а за технічний факт. Хто б став милуватися, наприклад, з колосальних ланцюгів кол. Цепного моста в Києві? І навряд чи хто стане милуватися з оголено функціональних творів лівої архітектури. Людина зі смаками «фасадника» просто таки не зможе милуватися з цього «безобразія», а людина, що вже доросла до

розуміння функціональної архітектури, — насамперед цікавитиметься не проблематичною «художньою» стороною цих будинків, а саме їх доцільністю.

Подібна ж справа і з фотографією. Власне кажучи, фотографія так і не була мистецтвом, а коли й була, то дуже недовгий час. Спочатку її за мистецтво не вважали. Далі фотографія стала набувати деякі риси естетизму (зокрема їй деякий час хотіли надати характерних рис станкового, портретного мистецтва), деякі ознаки цього естетичання є у фотографіях *Родченка* і т. д. Але вже тепер ми надibuємо на істотні корективи до «естетної фотографії» (див., наприклад, статтю *Кушнера* в одному з останніх № «Нового Лефу»), де «естетний ухил» у фотографії намагаються виправити, скерувати її засоби на виявлення, наприклад, конструктивних елементів будівель і т. д.

Заплямовано естетичання фотографією радіобашти «Великий Комінтерн», що на фотоплівці виглядає... дрябною корзиною; але всіяко підтримано фото з відповідним ракурсом, що дає змогу по-новому виявити опори мосту, і т. д. Отже, фотографія не інтегруватиметься в мистецтві, а майже безпосередньо зіллється з метамистецтвом майбутнього часу.

Отже, коли у фотографії немає мистецтва, то, очевидно, немає, чи то ще недовироблено, певних аналізаторів (метафора!), не розвинено певної системи спеціальних емоцій, а через те й не доведеться в майбутньому пережити процесу відмирання цих спеціальних фотоемоцій.

Інша справа з такими мистецтвами, як література; у сучасного споживача аж надто розвинена звичка сприймати літературні твори. Коли процес панфутуристичної максималізації архітектури та фотографії порівнюючи легкий та не викликає [...].

Треба підходити гостро діалектично. Коли якийсь засіб, наприклад, ломоносовської розумової поеми або діялогів замість статті, в свій час естетизований, нині



сприймається як засіб позаестетичний, — його можна, можливо, навіть реставрувати.

Коли ж ми маємо справу з засобом естетизованим за наших часів, треба дбати про трансформацію цього засобу, з ухилом до повної дезестетизації його. Приклади практичної роботи в цьому напрямку ми наводили вище.

Панфутуристи підходять до мистецтв, що ще зберегли силу емоційного впливу, дуже обережно й свідомо. Всі емоційні можливості всіх мистецтв вони беруть на облік, нічого не залишають поза своєю увагою, — адже процес свідомої зміни характеру функції мистецтва вимагає повного охоплення всіх елементів цього мистецтва. Панфутуристичну роботу над мистецтвом у коротких рисах можна схарактеризувати так: планова продумана праця над мистецьким процесом для скеровання його з примітивної та ірраціональної сфери емоцій в річище організованого свідомого впливу на читача; праця, що має за кінцеву мету розпад мистецтва, злиття його з раціоналістичними розгалуженнями людської діяльності: наукою, технікою і т. д.

#### IV. Ідеологічна витриманість мистецького твору

Досі ми говорили переважно за ту абстрактну працю, що її треба проробити над елементами мистецтва: переведення його з емоціонального чинника на чинник раціональний. Тепер ми хочемо відповісти всім, починаючи від марксистських чиновників *a la C. Щупак* і кінчаючи тими з гімназистиків підготовчої класи, — *Якубовський*, — які хочуть на запереченні революційної ролі панфутуризму одночасно й цнотливість зберегти (ми, мовляв, *Карли Маркси*), і капітал набути (роззброювати войовничий панфутуризм) — словом, відповісти всім тим, хто докоряє «Н. Г.», ніби-то вона в теорії «не засвоїла марксистської позиції», — мова йде про т. зв. «ідеологічну витриманість» мистецького твору.

Очевидно, що самий процес переведення впливу мистецтва з емоціонального на раціоналістичний — ще не достатній для визначення пролетарськості цього процесу.

Наприклад, дуже виразно можна уявити собі, що коли буржуазії не було б так вигідно посідати естетичним «опіумом для народу» — вона б мала користатися й з раціоналістичного метамистецтва. Почасті подібний процес і відбувається: досить згадати славнозвісні праці *Форда*.

Отже, абстрактно взятий, цей процес нічого б не промовляв за революційно-класову роль панфутуристів; максимум, на який панфутуристи могли б розраховувати, це на визнання за ними тільки новаторської ролі. Панфутуристи не були б тоді марксистами, а хіба тільки тайлористами.

Ми ж, водночас з роботою новаторів, дбаємо й за те, щоб наша праця відограла й класово доцільну роль, щоб мистецтво панфутуристів посідало б своє місце в універсальній установці на комунізм.

Ми дбаємо за те, щоб наша робота була ідеологічно витриманою.

Тут саме на часі розібратися в тому, що ж саме означають собою ці одіозні слова «ідеологічна витриманість»?

Ми не стоятимемо на тій вульгарній точці погляду, ніби-то під ідеологічно витриманим твором треба розуміти такий, де позитивні типи — комуністи, негативні — буржуа й де все треба закінчити співом «Інтернаціоналу». Можна було б дуже багато уваги приділити критиці визначень «ідеологічної витриманості». Ми ж спробуємо цілком незалежно визначити панфутуристичне розуміння цього поняття. Візьмемо приклад з іншої категорії життя. Чи будемо ми вважати за ідеологічно витриману поведінку людини, цю стоятиме «за комунізм», але нічого не робитиме для здійснення цієї мети і тільки говоритиме про свою любов до комуни?

Навряд чи слова цього пролетРудіна ми вважатимемо за ідеологічно витриману діяльність.

## IV. ІДЕОЛОГІЯ ТА ФАКТУРА МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ

Будь-які спроби оперувати з мистецтвом конче викликають увагу до суті мистецького твору. Очевидно, що не можна робити ніяких узагальнень, не знаючи, що саме являє собою мистецький твір, які стихії наявні в ньому. Отже, вся методологія мистецтва починається зі спроб розв'язати це кардинальне питання.

### 1. Історія питання

Схоластичні підручники всіх часів вчать нас того, що мистецький твір складається з двох стихій — *форми та змісту*.

Як дотепно зауважив *Потебня*, цей розподіл відповідає поділу людини на *душу й тіло*.

У мистецькому творі дослідники-ідеалісти відокремлювали те, що хотів сказати автор, і те, як він це сказав. Залежно від наукового світогляду автора елемент «що» (зміст) відокремлювався від елементу «як» (форма) або не відокремлювався. Але завжди під змістом розумілася наявність в творі певних ідей, матеріялізованих у фабулі (зміст, як ефективний результат фабули, як тема), а під формою розуміли те, що «позасвідомо впливає на читача» (*В. Перетц*). Форму брали як сукупність усіх орнаменталістичних ознак твору й залежно від їх відносної кількості (на тлі інших того часу мистецьких творів) можна було навіть говорити про «слабу форму» в *Некрасова*, про «надзвичайну форму» *Бальмонта* й т. д.

Дослідники-ідеалісти воліли ставитись до розвитку форми як до розвитку елементів ідеальної краси й штучно абстрагували орнамент мистецького твору від інших його компонентів. Це були дослідники-формалісти, початок яких треба шукати задовго до 1916 р. (рік заснування ОПОЯЗ'у). Разом із тим дослідники іншого ґатунку відкидали зовсім «формальний» елемент мистецького

твору й вивчали його тільки як змістову функцію тієї чи тієї доби. Під це вивчення підкладалося різний ґрунт — публіцистичний, політичний, моральний і т. д.

Роблячи наголос на «формі» або на «змісті», дослідники, звичайно, не могли абсолютно відкидати геть інших сторін мистецького твору. Починалися безкінечні спроби розв'язати т. зв. проблему форми та змісту.

Всякий, хто працював над питаннями мистецтва, конче стикався з цією проблемою. Цілі стоси паперу було викинуто для того, щоб розв'язати фатальне питання про взаємовідносини «душі» й «тіла» мистецького твору.

Рішучого вдару зазнає схоластична теорія від основоположника марксистського мистецтва *Г. В. Плеханова*.

Коротенько зупинюся на тому, як ми ставимось до робіт *Плеханова*. Насамперед треба відзначити, що поруч з «Реабілітацією *Т. Г. Шевченка*» в «Н.Г.» скоро доведеться запровадити серію статей «Реабілітація *Г. В. Плеханова*». Це — тому, що виразно почувається в останні роки намагання зробити з *Плеханова* мертвий канон, його висловлюванням надати абсолютного характеру, що в корені є вороже марксистському світоглядові. Марксист мусить «і до діалектики ставитися діалектично», знаючи, що до Марксової діалектики була діалектика *Гереля*. Так само й щодо *Плеханова*. Марксистові, що діяв в умовах ідеалістичного мистецтва й мистецтвознавства із застарілою термінологією, не можна було відірватися від конкретних умов свого часу, а надто від загальновизнаної за тих часів термінології, бо остання якраз була (й є завжди) тими межами, які кожного конкретного часу поставлені для діяльності людського розуму.

Вивчаючи діяльність *Г. В. Плеханова*, отже, не можна абстрагуватися від того оточення, в якому він діяв, і тут треба відзначити, що, крім іншого, термінологія *Плеханова* абсолютно застаріла і до неї треба відноситися, як до, в певній мірі, консервативного фактора. У першу чергу це стосується його термінології «форми» та «змісту»,

хоч відомо, що *Плеханов* не дуже дорожив нею, а взяв її як загальноновизнану.

Перейдімо безпосередньо до поглядів *Плеханова* на проблему, що нас тут цікавить.

*Плеханов* зауважив, що в мистецькому творі ця форма й зміст поєднані непорушно. «Мистецький твір є одність форми та змісту».

Це був логічний хід першорядної важливості. Відніти мистецький твір не можна було розглядати як просту суму «змісту» й «форми». Між цими двома компонентами встановлювався тонкий зв'язок.

*Плеханов* намагався також встановити й механіку цього зв'язку. Звідси й три славнозвісні формули, що встановлюють, коли форма відстає від змісту, зміст від форми й коли форма й зміст гармонійно бувають поєднані одна з одним.

Встановлення цих трьох законів, це треба сказати одверто, було конче потрібне за часів *Плеханова*, за часів *нормативної боротьби* за соціально-активну поезію в умовах ідеалістичної, застарілої термінології, але це встановлення (і швидко це було доведено на ділі) незабаром стало ніби-то суперечністю до першої тези *Плеханова* про неподільність форми та змісту.

Справді, коли говориш про мистецький твір як про щось неподільне, всякі операції з термінами *форма* та *зміст* виглядають штучною абстракцією. До того ж і резонанс у них дуже неприємний, що примушує згадувати про досліди, де ці дві стихії мистецького твору відділяти одну від одної. Крім того, співставлення цих елементів у мистецькому творі є вже й протиставлення їх, і зрештою можна відмовитися розуміти, як водночас говорити за неподільність мистецького твору та встановлювати в ньому співвідношення двох елементів. *Плеханов* правильного розв'язання цієї проблеми *не дав*, і через те в марксистському мистецтвознавстві і після *Плеханова* продовжувалися спроби його розв'язати. Причому всі

спроби ці провадилися в основному по лінії відшукування формули неподільности мистецького твору.

Тут треба зупинитися на теорії формалістів, як на проміжній, і на теорії *ідеології й фактури М. Семенка*.

Формалісти, ідеалістична школа лєнінградських і московських мистецтвознавців, намагалися визначити мистецький твір, як комплекс засобів, що оперують словесним матеріалом. Ця термінологія була вже далеко викінченішою й зручнішою, ніж термінологія «форми» та «змісту», але в ній була одна величезна хиба: ця термінологія була занадто односторонньою, вона вірно, як це ми доведемо нижче, встановлювала техніку мистецького твору, його діалектичну суть, але не дозволяла робити ширших узагальнень, — зокрема була ворожою до теорії бази й надбудов марксизму. Ця термінологія була найпридатнішою для ідеалістичних заяв *Шкловського* про літературну еволюцію, як заміну однієї форми другою.

Отже, до *М. Семенка* ми маємо два позитивні ходи дослідчої думки щодо визначення суті мистецького твору. Перший: заява *Плеханова* про неподільність форми та змісту (тут же підведена під сумнів) і другий хід: термінологія матеріалу та засобу формалістів (вірна, але зовсім недостатня).

Нарешті, було зроблено третій, синтетичний хід: спочатку в «*Семафорі у Майбутнє*», а потім в двох статтях, уже в попередніх розділах цитованих, *М. Семенко* заявляє:

«Пануюча класа в суспільстві створює ідеологію, мистецтво оперує фактурою, тобто в своїм роді сумою знаряддя продукції (засобів матеріалізації)...

Ідеологія є коректуючий і вольовий момент у письменстві, ідентичний з філософією доби (а не зміст...). Поняття фактури синтезоване: фактура є матеріал плюс форма плюс зміст. Кождий з елементів фактури є поняттям виведеним, відносним, а не абсолютним — і зміст, і матеріал, і форма є атрибути відносні. Абсолютним є

синтезоване поняття фактури» (цит. за «Сем. у майб.», № 1, ст. 6).

У визначенні цих понять Семенко широко користується теорією аналогії і відзначає, що

«Культура в цілому складається з ідеології (надбудови — напр., патріархальна, феодальна, капіталістична, комуністична ідеології) й фактури (база — продукційний стан, господарча форма, напр., натуральне господарство, торговельний капітал) і т. д. («Ленінізм на 3 фронті», ст. 173, «Ч. Шл.», № 11 — 12, 1924).

«Ідеологія виявляє класові устремління й завдання, як вони вилилися внаслідок відповідних тектонічних соціяльних сил, а фактура тоді є зовнішня картина, матеріяльне втілення, матеріялізований, побутовий вигляд відповідного стану, доби, одрізка історії» (ib., 175).

Це основні визначення, з якими виступив М. Семенко на арені мистецтвознавства.

Тут ми бачимо третій логічний хід, коли форму та зміст, душу й тіло, підводиться під одні дужки, коли автор виступає із синтезованим поняттям фактури. В цьому доведеться розібратися детальніше. Ми візьмемо одну галузь мистецтва — літературу — і на ній докладніше простежимо теорію М. Семенка.

## II. Уґрунтування теорії ідеології та фактури

Науковій аналізі властиво розглядати предмет у його динаміці в діалектичному розрізі генези — існування — впливу. Цьому не відповідає термінологія «форми» та «змісту», якої характерна властивість — розглядати готовий мистецький твір у його статичності.

Проблему форми та змісту було двічі абстраговано: по-перше, мистецький твір розглядалося статично, по-друге, цю проблему вивчалося не на одному конкретному творі.

Якщо ми розглядаємо мистецький твір не тільки як готову річ, що лежить перед нами, якщо ми до компетенції

мистецтвознавства (надалі мова йтиме виключно за літературознавство) прилучимо, насамперед, питання генези (себ-то самий процес будування твору в широкому розумінні, беручи сюди не тільки безпосередню працю автора над твором, а й суму попередніх впливів і т. д.), ми зможемо встановити в мистецькому творі цілу низку поступових актів.

Як утворюється той чи той акт мистецтва?

Насамперед ми стикаємося з моментами, що мають безпосереднє відношення до елементів *ідеології*.

Ідеологію *М. Семенко* визначає так:

«Ідеологія в її активному значінні є вираз (символ, термін) для комплексу синтезованих, діючих сил культу, що їх виявляють такі типові чинники:

а) творчий імпульс, імпульс винахідливості (підсвідомо — інтуїтивна частина продукції);

б) біо-соціологічні підвалини розумового виробництва (психологія творчості — расова, національна, класова);

с) вплив суміжних ідеологій і фактур, — вплив суміжних культур (напр., на мистецтво — релігії, науки, техніки... й навпаки, — вплив «стихій» — індустріальна, селянська), — вплив соціально-політичних чинників — ідеологія більшовицька, реформистська, народницька, анархістська і т. д. («Лен. на 3 фронті», *ib.*, ст. 176).

Отже, ідеологію можна визначити як тонус речі, як силу, що лежить поза твором, але скеровує його в той чи той бік.

Конкретно ідеологію почасти можна назвати класовою аперцепцією твору. Мистець, що має потребу висловити свої спостереження, отримує їх зовні, відповідно до ідеологічної аперцепції класи, що він до неї належить. Отже, підбор явищ, їх монтаж (а тільки через монтаж ці явища можуть промовляти), — це все продиктовано ідеологією доби і класи. Вся решта — втілення, матеріялізація мистецького твору — це вже є його фактура.



Свідомі того, що вивчати готовий твір мистецтва — це все одно, що вивчати промінь, не знаючи, як його втворюють коливання етеру, — ми беремо динаміку втворення мистецького факту.

Мистець активно сприймає явища зовнішнього світу. Поки він не почне їх обробляти, вони існують у його свідомості, — вживемо термін політекономії, — як скарб. Суму вражінь митця назвемо життєвим матеріалом («досвідом»).

Життєвий матеріал є запас сприймань зовнішнього світу, що осів у психіці митця та що з його той і користується, будуючи мистецький твір.

Але цього не досить.

Мистець виявлює свою творчу активність сукупністю способів оперувати матеріалом, засобів, що обробляють і виявляють назовні життєвий матеріал. Ці засоби з цього запасу створюють літературний факт, виявлений назовні мистецький твір, що служить комунікативній меті.

Таким чином, творчий акт є вище психологічної категорії, що стає засобом внаслідок праці митця.

*Засобом ми назвемо поки що всяке виявлення назовні життєвого матеріалу.* Літературний твір, що лежить перед нами, як певний факт, результат оброблення життєвого матеріалу комплексом засобів. Який засіб є підвалина літературного твору?

Без сумніву, це засіб замінити психологічне уявлення мовним знаком — одним словом чи сполученням слів. Треба визнати за формалістами рацію взивати мову матерією літературного твору. Ріжниця полягає, проте, в тому, що панфутуристи вводять до своєї схеми елементи ідеології — як терміну *суспільної психології*, з одного боку, і як чинник *класової свідомості* — з другого.

*Словесним матеріалом ми назвемо комплекс уявлень, запозичений з запасу життєвого матеріалу, що його оформляє зовні, заміняє та організовує мовний знак.*

Визначаючи мову за матеріал літературного твору, ми повинні не забувати, що словесний матеріал принципово

відрізняється від життєвого; низка словосполучень не є первісний самостійний матеріал, але тільки умовний засіб комунікації, відбиток сприймань зовнішнього світу, що матеріалізує їх у вигляді літературного твору, яко засобу сугестії.

Аналізуючи літературні засоби, дослідувач конче повинен вживати поняття «словесного матеріалу» саме тому, що він є та аморфна тематична матерія, яку можна піднести до рівня літературного факту тільки обробивши її за допомогою засобів організації й наголошення цього словесного матеріалу.

Словесний матеріал групується за тематичними ознаками, що у фактурі сполучається неминуче з певними композиційними елементами; до цього додається елемент словесної виразности, елемент стилістичний.

Нарешті, всі ці елементи координуються за певним типологічним принципом, що вже стосується до жанристики, як формуючого, зовнішнього моменту в літературному творі. Все це — елементи *фактури*, матеріалізованої і диференційованої функції для всіх фактур ідеології.

Коли ніяких заперечень не може ні в кого викликати введення до фактури елементів стилістики, жанристики й композиції, то спірним для декого може показати включення сюди тематичних елементів.

Але тут можна й треба відповісти так.

Тематика, кінець кінцем, залежить від аперцепції автора. Ця остання є акт вибору певної системи, класово зумовленої, життєвих явищ із того потоку їх, який впливає на митця. Тематика літературного факту проступає виразно — конструктивним фактором, що зумовлює собою цілість мистецького твору, його художню доконечність, тобто є в широкому розумінні складовим елементом фактури літературного твору. Вибір теми, герої, фабула, що є певними конструктивними факторами літературного твору, характеризують літературний напрямок (тобто реальність фактури) чи не виразніше, ніж інші літзасоби, як от лексика, композиційні засоби тощо.

Думки, подібні до цих, ми можемо зустрінути в Л. Аксельрод-Ортодокс у «Методологічних питаннях мистецтва» (журн. «Красная новь», № 7, 1926) — «Мистець, що якнайчутливіше висловлює й безпосередньо відбиває те чи те соціальне оточення, доконче притримується загального (класового) світогляду, що керує ним — бай-дуже: усвідомлює він це чи ні — при виборі сюжету, характеризуючи дієвих осіб, подаючи їх взаємини тощо» (ст. 178).

«Зміст» — повноправний соціологічно-зумовлений мистецький засіб (а засобом ми звемо все те, що оброблює словесний матеріал з метою сугестії й організує цей матеріал. Засіб надає словесному матеріялові «силу виразності»), послідовний акт мистецької праці, «зміст» — основний компонент для операцій над синтетичним поняттям фактури.

М. Семенко в статті «Мистецтво як культ» зауважував:

«Фактура складається з: матеріялу + форма + зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнятися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі» («Ч. шл.», № 3, 1924, ст. 223).

Перед нами стоїть зараз питання уточнити зміст форми. Сучасний стан мистецтвознавства дозволяв нам уточнити поняття фактури в такий спосіб.

Фактура — поняття синтезоване; фактура то є: словесний матеріал плюс тема плюс композиція плюс стилістика плюс жанристика, як компоненти комплексного поняття фактури.

Отже, терміни «форма» та «зміст» зникли.

Натомість ми маємо поняття ідеології, як зарядки для всіх конкретних мистецьких фактів і синтезоване поняття фактури з точними п'ятьма складовими елементами.

Слід думати, що цю термінологію, взяту з галузи літератури, легко транспонувати й на інші культу мистецтва.

Що ж виникає з цієї заміни старих понять новими?

Ця нова термінологія має колосальне значіння.

Підведення під одні дужки всіх елементів фактури дозволяє нарешті позбавитися ідеалістичного, містичного погляду на мистецькі твори. Віднині мистецький твір стає річчю, яку можна помацати руками без усякого священного трепету. Мистецький твір, продукт «божественного надхнення», теорією аналогій зведено до рівня звичайної речі, якою вже можна цілком сміливо оперувати. Мистецький твір є річ, продукт або завдання певної ідеології, функціональна машина.

Ідеалістичному поділові на форму та зміст панфутуристична теорія протиставляє поділ на ідеологію та фактуру, причому під ідеологією треба розуміти загальні устремління доби, що відбиваються в кожному творі цієї доби і матеріалізуються в синтезованому понятті фактури, що воно складається з елементів тематики, специфічного матеріялу (мовного, кольорового і т. д.), стилістичних, композиційних та жанрових.

Володимир Гадзінський

## П'ЯТИРІЧКА І ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНОЇ «ФОРМИ»

Узагальнююча лінія футуристичного процесу (декструкції),  
ідеологічно переломлена в призмі пролетарського світогляду  
(конструкція), є панфутуризм,  
«мистецтво» переходної доби до комунізму.

*З панфутуристичного маніфесту.  
Семафор у майбутнє. — Київ, 1922. — С. 7.*

Іноді так корисно заглянути в минуле, щоб перевірити: а як ми зараз думаємо. Чи пішли вперед, чи затрималися на місці, чи, може (і це найгірше), життя і час побігли уперед, а ми не лише затрималися, але, умовно не посуваючись, абсолютно йдемо назад...

І через те перевірка попередніх позицій і, що важливіше, порівняння з ними сучасних часто розв'язують сумніви, зміцнюють довір'я до перейденого шляху і накреслюють нові шляхи у нових умовах. Не без користі буде — в пору, коли генеральний плян п'ятирічки накреслив шляхи, як з «непівської країни зробити соціалістичну», і до цього пляну ув'язується питання напрямків і темпів культурного будівництва — поставити питання так:

*Чи відповідає дотеперішня лінія панфутуризму цим новим умовам культурного росту, чи цей напрямок і темп розвитку літературних форм і їхні функціональності відповідають плянам росту економічного життя та культбудівництва? Чи правильні були твердження, що панфутуризм «об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) і зводить другу дугу історії мистецтва, стаючи системою конструктивною?»*

Минуло вісім років, тобто доба, або навіть доби, в темпах нашого часу. І що ж, чи не потрібна була у свій час деструкція? Чи не конечне було руйнування старих форм мистецтва, аж до заперечення мистецтва в цілості, в розумінні такого мистецтва, як це розуміли минулі доби і, зокрема, останні десятиріччя мистецтва буржуазного? Як з тим питанням у нас на Україні, де тоді, за поглядами деяких доморослих політиків, хуторянських теоретиків та пророків «з Божої ласки» усе було таке демократичне, усе таке республікансько-народне, усе таке ідилічно-благоденствуюче, що і революція, і літературна деструкція виглядали як хоробливі мрії фантастів, шкідливі думки непризнаних геніїв, бунтарські пориви антипатріотичних авантюристів та національних зрадників.

Бунтувалася доморосла провінція *Шаповалів, Товкачевських, Євшанів* проти футуристичних експериментів. На арені української літератури «П'єро задавався, кохався і (нарешті) мертвопетлював...» А на ці експерименти непризаного новатора і навіть «несерйозного блазня» неслися у відповідь домашнє гниле глузування, лукаві посмішки признаних авторитетів і «знавців» або — погордливе мовчання ображеного в своєму затишші українського провінціала із обох боків Збруча.

Як же ж так — говорила мовчанням або іноді вустами своїх пророків українська громадська думка, як же ж так?! Ще будувати «ми» не почали, ледве живемо під царським чоботтям, а тут «П'єро задається, кохається і мертвопетлює»... Це ж скандал у солідному, тихому побуті лояльних чиновників Російської Імперії.

А потім закрутилися діла.

Після війни.

Коли почалася революція, затишшя рухнуло, громади перемінилися на народні секретаріяти, Центральні Ради. Велика «деструкція», що розвалила царську імперію, дібралася і до української провінції. Тоді усе перемінилося. Якийсь пролетаріят появився на Україні перед жахними очима недавніх громадян, селянство ялось

дивно розкололося і не хотіло слухати «національної» влади (проклята чернь!), не помагали гарячі заклики відомих поетів *Олеся, Чупринки* і ім'я їм рек, *Шевченко* навіть став якимсь іншим, і це все з шаленою швидкістю, де навіть не вистачало часу, щоб почухати потилицю з оселедцем, і нараз — нові хазяї на Україні: *над Дніпром, у місті славнозвісному Києві почав виходити журнал «Мистецтво».*

Подумайте, більшовики — і журнал українською мовою. І мову забрали — нагальні деструктивісти.

П'єро вже не задавався. Перестав кохатися. Зв'язався з тими, що були в шерехах армії великої деструкції і навіть, до сонця, цього «українського» сонця, що освітлює і так любить «*сонячну Україну*», посмів обізватися цілком демократично, вже не «добродію» або — «Пане добродію сонце!», а просто: «Тов. сонце...».

Нічого собі братання на тлі руйнування мрій, поривів, коли «національна честь» луснула, як абстракт і як реальна категорія дрібнобуржуазного героїства, а замість неї появилася якийсь новий «абстракт» — клясової свідомості пролетаріату та трудових мас. І тоді деякі поети писали:

— І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв:  
Росіє, Росіє, Росіє моя.  
... Стоїть сто-розтерзаний Київ  
і двіста розіп'ятий я.

Хто посмів плакати на руїнах розваленого царства Романових і «сто-розтерзаним» контр-революційним Києвом, у цей такий кривавий і такий радісний час?! Коли навіть до сонця хотілося сказати:

— Тов. Сонце...

Здається, таке нетактовне, навіть глупе протиставлення. Цілком не соціологічне. Може, навіть проти законів діалектики. Може, навіть проти теорії пізнання.

Але крутиться далі невпинно і механічно кінострічка минулого. Вже трава виросла на свіжих і нерозпізнаних

могилах «Перших хоробрих». Вже затих гуркіт кулеметів і гармат на Збручі і під Варшавою...

Цікавий цей фрагмент із генеральної деструкції старого. Які цікаві залишив він сліди в літературі українській цього періоду. І як корисно деколи розгорнути ці запилені уже картки книг, журналів, газет і постежити за цими слідами ходу думок, залишених на папері.

Потрібна була деструкція в економіці, щоб перейти до доби реконструкції. І чим же можна сьогодні заперечувати або висловлювати сумніви з лукавою посмішкою всезнайки або зрадянізованого хуторянина, що — *у цьому ж періоді, в культурному процесі та його цінностях деструкція не була «логічною рацією», не була діалектичною конечністю, не була одним із важливих знаряддів класової боротьби на культурному фронті.*

Колишне гасло буржуазно-футуристичної деструкції з часу перед війною й до революції, що тоді соціологічно виражало занепад, гниття й розклад буржуазних цінностей у літературі після періоду буржуазного розквіту, з моментом вибуху революції переходить до рук класового ворога буржуазії — пролетаріату, як засіб — знаряддя класової боротьби. Деструкція у мистецтві, в руках революції — це гасло для руйнування старого, капіталістичного, щоб на цих руїнах перейти до реконструкції.

І здається, сьогодні, коли вже минуло перше десятиріччя революції, становиться безперечно самозрозумілий цей факт, що *«активна деструкція, завданням якої є ліквідація буржуазного мистецтва»* («Семафор у майбутнє». ст. 5), була гаслом вчасним, потрібним, а наслідки її, як практична літературна робота, — боротьба й шукання, діалектично безумовно конечні.

Цікаво й дивно водночас, як багато ворогів і як мало прихильників було в цього гасла й практичної роботи, що з нього витікала, у колах тодішнього суспільства. І легко зрозуміти, чому так глузували над ним епігони старого і тодішні Дон-Кіхоти хуторянсько-дрібнобуржуазної України, але дивно, чому так різко, аж до розгрому



включно (1924, 25, 26 рр.), виступали проти цього деякі політичні діячі, навіть поборці із рядів революційних.

Так, слово «деструкція» викликало якийсь панічний жах у головах тих, що у літературних справах думали категоріями та визначеннями *Белінських і Полевих*, а на Україні — *Єфремових, Грушевських, Євшанів, Шаповалів і Товкачевських*. Це ж так ясно... І що сталося тоді з *Плехановим, Воронським й І. Франком*. Консерватизм у методах мислення в теорії викликає надзвичайно анекдотичні наслідки в практиці, навіть тоді, коли люди вважають, що:

— Понеділок,  
Вівторок,  
Середа й т. д. —  
це — не вірш.  
І, навпаки, за вірші вважають такі «штуки»:  
«Ой, весна цвіте  
Під пташиний спів.  
Дужий пах іде  
З золотих степів...»

(Це із «Гарту» № 7/8).

І хто скаже, читаючи ці вірші, що й сьогодні в нас уже зайва деструкція? Вона у певній частині літературних позицій в УСРР наявно потрібна.

Тут є різниця ось яка: «Понеділок, вівторок» і т. д. є парадокс, що досить яскраво висміює старі шляхи поезії, а інші приклади не є навіть парадоксами. Розуміється, це не вірші. І далі — ще одна різниця: автор першого, не вважаючи себе за поета, кинув оцього парадокса, а автор другого зважає, що він справжній поет (?), сотні раз вище за першого, і напевно — пролетарськи.

*Наявно, деструкція і в наші дні потрібна.*

Оця маленька екскурсія в минуле досить наглядно доводить, що гасло деструкції, кинуте десять років назад й теоретично оформлене в «Маніфесті панфутуризму» щодо правих ділянок радянського фронту

української літератури, цілком не загубило своєї актуальності як щодо поезії, так і щодо прози та критики. Воно зв'язується далі (як це комусь не думається навіть за курйозне) з п'ятирічкою, і зв'язується в ось якому розумінні.

П'ятирічка — генеральний план будування соціалізму і велетенська переконструкція економіки на соціалістичних підставах. Тобто таким же напруженим темпом повинна гнати вперед і надбудова, в першу чергу — пролетарська література наша, з тим, що цей темп повинен торкатися саме *видатного розвитку формальних шукань і формальних досягнень при надзвичайно чіткій ідеології* — тобто яскраво виражених класових змагань революційного пролетаріату і його авангарду — комуністичної партії нашої країни.

Тут проблема «лівої форми» в сучасній літературі УСРР у зв'язку з реконструктивним періодом розгортається на всю широчінь актуальнішого змагання, стає невідкладним завданням сучасності.

Як це розуміти, щоб не було жодних неясностей, жодних сумнівних догадок щодо цього кардинального питання.

А ось як.

1. Гасло деструкції залишається чинне усюди, де далі ведемо боротьбу з правою течією українського літературного процесу (від неоклясиків і неоваплітян із Літярмарку до Донцовського крайнього флянгу). Тут мусять бути чинні усі засоби деструкції — як руйнування усіх традицій, коріннів і тенденцій розвитку буржуазних і дрібнобуржуазних епігонів української літератури. Тут усі засоби деструкції придатні, щоб виявити назадницьку, реакційну, консервативну, а частково й контр-революційну суть правих угруповань.

2. Але деструкція і там потрібна, де у революційних групах письменників під ширмою ідеологічної ортодоксальності контрабандним чином *фабрикується формально-старовинний хлам, одягнений нібито в революційну ідеологію*. Це ж факт, що в нас чути іноді голоси:

«Дайте пролетарські сонети, канцони, терцини!» і т. д., тобто — *наливайте нове вино у старі амфори. Ми гадаємо, що від цього нове вино не покращає.*

І так гасло деструкції залишається при аналізі проблеми «форми», чинне на два боки, тобто: на прямого ворога, що ще стоїть напроти нас у своїх позиціях, і на захованого ворога в наших шерегах, що його ми визнаємо як *формально правий ухил при продукції пролетарських творів за зразками класики, давно вже оджилої, що її визначили цілком інші (соціально й культурно) доби.*

Це про деструкцію.

Але у цьому ж 1922 році панфутуризм, крім цього руйнацького гасла деструкції, як це ми бачили вище, поставив водночас друге завдання, визначене гаслом: *«Довести другу дугу історії мистецтва так, щоб панфутуризм, деструктуючи, став «системою конструктивною».*

Тобто, ув'язуючи цей процес з процесом відбудови та реконструкції — будівництва соціалізму, немов у заплілі революційного фронту, панфутуризм другою рукою починає витворювати продукти вже не лише *полемічного* стандарту, змагаючися з ворогом, але продукти *конструктивного* стандарту, що є неначе бетоном для нових заводів п'ятирічки у літературі; цей бетон — твори нової епохи, нашої епохи — сучасності, і вони складають соціалістичний будинок надбудови, витворюють продукт Нової генерації, не в розумінні журнально-вузької назви, а в розумінні нового покоління, що з переходової доби хоче увійти до комунізму.

Уже давно в поезії та прозі набридла розвінчена лірика, ніжна сентиментальність подихів вітру з України, степів, квіток і т. д., одним словом, емоціональність неорганізованої, непереробленої, неіндустріялізованої і немашинізованої природи (з людиною включно). Стихію природи заступає техніка й організована індустрія. А в літературній творчості цей процес ліквідації дикої природи, заступлення стихії сонячного світла електричною

енергією, — трансформується на ліквідацію наївної емоціональності «чарівних сонетів», функціональністю й інтелектуалізмом.

Не стихійне биття серця, а — навпаки — організоване наукове мислення доведе нас до найоригінальніших «художніх» масштабів. «Художніх» (в лапках), бо це умовне поняття не менше хитре й зрадливе, як багато абстрактних понять ідеалістичної логіки та філософії взагалі, розшифрованих теорією пізнання та діалектикою, відсунених на задній плян експериментальною наукою та матеріалізмом.

«Художність» — це умовність, різна за різних епох класових взаємин.

«Функціональність» — це абсолютність у межах нашого, людського пізнання.

Тут не гра слів, не попадання із одної метафізики до другої, а навпаки:

*одкинення матеріалу, нездатного для нас, та витворювання й перетворювання нового, що його вимагають нові форми буття й побуту, визначені через нові класові пропорції.*

Тобто:

Замість дерева, глини, цегли — залізо, бетон, скло;  
замість кінних кур'єрів, голубів — телефон, радіо і т. д.;  
замість....

... і нащо далі давати приклади, коли ці реальні категорії сучасності вимагають нового продукту в мистецтві, нового літературного стилю, визначають новий літературний продукт стандартного типу.

І знову перед нами проблема «форми» у цілій широчині.

Практично: *конструкція так конструкція.*

І, розуміється, у літературі.

До конструктивізму договорився, чую радісні голоси антидіалектиків, емоціоналістів і навіть консерваторів деяких із марксівських кіл. А бувають тепер і такі консерватори (див. відому статтю із «Правди» про консерватизм у нас).

Михайль Семенко

## ПОТРІБНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРОЛЕТАРСЬКОГО ФРОНТУ ЛІТЕРАТУРИ

нова резолюція цк партії в справі пропролетарської літератури мусить, на мій погляд, чітко поставити питання про *реконструкцію* літератури на новому етапі соціалістичного будівництва. треба б підкреслити *нові темпи* наших років, що вимагають відповідного перешикування на літературному фронті, що в свою чергу вимагає наголосу на новій творчій психіці письменників і читачів — пролетарських письменників і пролетарських читачів; треба звернути увагу на те, що робітничий читач в основних своїх кадрах (цебто, саме тих, що *потребують* своєї літератури), як *будівник соціалізму*, в основному живе в *інших* темпах і в іншій психологічній обстановці, ніж сучасний пересічний пролетарський письменник (*так само ж будівник соціалізму*), коли судити по пересічній лінії сучасної пролетарської літератури. щодо цього споживач може *випередити* свого продуцента, і на це треба заздалегідь звернути увагу в резолюції цк. справа культурної революції *форсується* в масах, і треба, щоб пролетарська література була в *авангарді*, а не в хвості в цьому процесі, бо жива людина міняється з кожним роком, і бути в темпі цих змін, і бути керівником цих змін — це і є завдання реконструктивної доби. нема чого боятися певної *схематичности* — треба боятися зайвого психологізму, що стримує наш темп.

клясово-витримані письменники, але примітивні в своїй виробничо-творчій кваліфікації, синонімізуючи *учобу* над клясиками й пролетарську літературу,

можуть вже й тепер *свого* читача не задовольнити. це вимагає наголосу на потребі психологічного й формального ув'язання художньої роботи письменника із загальними психологічними устремліннями нашої доби й установкою на *близький* соціалізм.

завдання літератури в цьому процесі, як *ніколи*, важливе — взяти курс на активність, збуджуючи активність читача — будівника соціалізму в своїй професії.

щодо цього, треба б зважити досвід, набутий, так званою, лефівською роботою в союзних республіках, відповідно з'ясувавши *перейдені* етапи, як історичні джерела і шляхи. щодо цього, на мій погляд, не тільки в *усрр*, а і в *рсфдр* і в грузії самі лефівці (у нас б. лефівці) розпочали свій реконструктивний період, що мусить закінчитися якраз за найбільшої допомоги партії, про що і треба б, на мою думку, згадати в резолюції цк партії. помилкою було б, на мій погляд, ставити тут питання так, щоб такі новоутворення скеровувати до влиття в *вуспп*, а треба дати їм змогу, забезпечивши партійним керівництвом, допомогти пройти самостійний шлях, сприяючи найтіснішим бльокам таких лефівських (у нас комун культівських, що зобов'язує) організацій з *вуспп-ами* по союзних республіках.

самостійні *селянські* літорганізації письменників, як наш «плуг», крім, може, ще тимчасового *проміжного* значіння, на мою думку, пережили себе, і в часи рішучої реконструкції села, коли цілі округи переходять на колективи, такі організації, та ще за здебільшого слабих кадрів і керівництва, та ще при небезпеці *літературної ремінісценції*, що є властива і загрожує взагалі кожній літорганізації. вони можуть несамохіть обернутися в *консервативні* апарати, що гальмуватимуть або перешкоджатимуть реконструкції нового «села». тут селянську колишню роботу мусять розвивати саме звичайні пролетарські літорганізації, цебто *вуспп-и* і *вускк-и*.

потрібна реконструкція пролетарського *фронту* літератури.

# **МІСТИФІКАЦІЇ ТА РЕФЛЕКСІЇ**

## POSLANO DO MOSKVY 29-IV: ТЕЛЕГРАММА ЛИТ. А.

**Москва, Владимиру Маяковскому,  
футуристу.**

Сейчас в тупике. А что же дальше? Маяковский, спасайся. Выход. Искусство живой труп. Нужно добить. Да здравствует пан-футуризм, ликвидирующий искусство. Да здравствует мета-искусство, синтез искусства и спорта. Пан-футуризм есть активная ликвидация искусства, это пан-футуризм специальный (революция, деструкция, футуризация). Пан-футуризм есть построение метаискусства, после-искусства будущего, это пан-футуризм общий (конструкция, коммунистическое строительство). Каменский = Бальмонт = труп. Хлебников, остальные — искатели четвертого измерения = заклинатели, хироманты = анахронизм. Маяковский пан-футурист или труп. Выход есть. Выбирай. Ответ срочно телеграфом. Михаил Семенов, пан-футурист.

*Киев, Прорезная, 16—I.*



# СПРАВА ПРО ТРУП

«Так, ви, т. Михасю, мусите зникнути»  
*З дружнього листа «групи АРМУ» до М. Семенка*

## 1. ДО ХАРКІВСЬКОГО ОКРПРОКУРОРА

Довожу до вашого відому, що днями на розі двох вулиць м. Харкова знайдено трупа невідомої людини. Зросту низького, брюнет, кучерявий, можливо, хінець, можливо папуас, некрасивий. У кишенях не знайдено нічого, крім документів на ім'я *Семенка М. В.*, боргових розписок і листа, що текст до цього додається. Невідомого вбито за допомогою якогось дуже тупого предмету, щось на зразок грубого альманаху, формату «Літературного ярмарку». Шматки позолоти, шматок генеральського погону, німб якогось церковного святого й трошки робітничо-селянських сліз навколо місця вбивства припускає версію додаткову — що за знаряддя до вбивства послужив якийсь малюнок продукції АРМУ. Розшук провадиться. Нарслід Н. Н.

## 2. КОПІЯ ЛИСТА, ЗНАЙДЕНОГО В КИШЕНІ ТРУПА

«Тов. Михайле! Ви мусите дуже уважно поставитися до цього листа. Ви знаєте, що я вже кілька разів рятував Вас від наглої смерти. Одного разу це трапилося, коли вас ледве не переїхала бочка асенізації. Але на цей раз небезпека далеко більша за якусь бочку з асенізацією; справа ходить за такий, незрівняно загрозливіший

предмет, як лист «групи армістів» до Вас, видрукований у № 7 позагрупового альманаху групи Хвильового «Літературний ярмарок».

Безперечно, після цього листа Вам доведеться загинути: недарма ж автори листа настирливо просять Вас зробити їм цю невеличку послугу.

Але спочатку дозвольте зупинитися на листі.

Що ж являє собою цей «лист» бойчукістів-армістів, богомазів, святоробів, євангелістів сьомого дня й інших, пробачте на виразі, одставної кози барабанщиків?

Насамперед це лист принципових незнайонок, людей, що кидають свою робітничо-самаритянську мазню лише тоді, коли їм треба написати такі жалюгідні клявзи, як та, що про неї я тут пишу. Подивіться лишень: насмілюючись судити «НГ», вони напочатку пишуть: «Ми мало читали ваш журнал, бо його нудно читати». Значить, вони не знають, про що пишуть. Проте їхні картини, всі ці мадонни в червоних хустинках, робітничо-селянські архангели і інш., прекрасно відомі нам, і ми, сподіваюся, в майбутньому не забудемо подати на контроль мас їхні назадницькі, мракобісні вправи з тим, щоб наше суспільство швидше розібралося в бойчук-баптистських брехнях.

Закидають нам армісти, що спочатку, мовляв, були ми за знищення мистецтв, тепер, мовляв, за мистецтва, й що це є «діалектика» (в лапках). Але звідки ви це можете знати, раз ви вивчали лише біографію *М. Семенка* і «мало читали наш нудний журнал»? Хай наша робота не подобається нашим єпархіальним опонентам, хай вони не розуміють нашої діалектики — тим гірше для них, але вони дурно захищають своє мистецтво від нас. Мистецтва в них немає ніякого: вони слідом за *Бойчуком* копіюють релігійні малюнки, взяті на прокат з Святої Софії, наліплюють на тарілки з написом «пролетарі усіх країн, єднайтеся» архангелів, всунувши їм у руки по серпу й молоту, і вважають, що це зійде під пролетарське мистецтво. У жалюгідному листі наших автокефалістів є ще про наш бльок з ВУСПП'ом. Не подобається він армістам, як попові антирелігійна пропаганда. І от вони обвинувачують

нас у безпринциповості, мовляв, це нещирий хід. Дозвольте їх спитати: а блок «Березоля» з «Пролітемом», з АРМУ, з *Поліщуком* — це теж нещирий хід? Навряд, це бойове розташування клясових спільників. Ви мусите зникнути, кажуть вони Вам. Це значить: можуть з-за рогу забити, або вжити якісь православні засоби: наговорів, «змазати», сонне коріння з заговором підсипати, або ще щось інше.

Привіт. Сподіваюся, що лист дійде до Вас живого, Ви напишете мені відповідь і вживете всіх заходів щодо самоохорони. Тоді ми напишемо лист до армістів, де буде витримана в їхньому стилі «отходна»:

«Упокой, господи, душу усопших рабов твоих подобно тому, как давно упокоилось ихнее искусство и подаждь ям на том свете хорошую лавру, чтоб было им возможно на стенах ее применить свое высокое, тобой ниспосланное, искусство».

Але я боюся, що й господь Бог на тому світі вже має прогресивніші мистецькі смаки, ніж сьгоднішні армісти.

Рад.-турецький кордон. Село Аджарі-Цхалі.  
Ол. Полторацький

### 3. У КИШЕНЯХ КОСТЮМУ ЗАБИТОГО ЗНАЙДЕНО ЧЕРНЕТКУ ВІДПОВІДІ НА ЛИСТА

Шановний товаришу *Полторацький!* Листа Вашого одержав і хочу Вам зараз же й відповісти. № 7 «Літярмарку» читав і я, по своїй давній звичці читати все, щоб бути в курсі нашого сучасного як життя, так і животіння, хоч цей «Ярмарок» і є орган дядька Тараса з Полтавщини з відповідним колом малоросійських читачів. Думаю, що безнадійна справа відповідати їм по суті їхнього листа. Ми вже почали в «Новій генерації» і мусимо продовжувати далі викривання цієї антикультурної й реакційної течії в малярстві — «бойчукізму». По громадській

лнії треба нам викривати їхню *спекуляцію* на пролетаріяті і соціалізмі. На нашому київському диспуті, як Ви пригадуєте, проти нас виступали гр.гр. *Седляр* і *Врона*. Але нам же відомий їхній підход до нас. Адже не хто інший, як бойчуківський компілятор горшкомаз *Седляр* років півтора тому хотів пролізти з своїм бойчукізмом і до нас в НГ, сподіваючись на нашу «безпринципність» і «некультурність». Тоді «*Нова генерація*» не була безпринципна, а хороша, бо про бойчукізм не встигла висловитися. Моя біографія, з такою точністю подана в їх листі в № 7 «Літярмарку», а також уся моя «діялектика», була ж і тоді відома цій корисній і дотепній величині в українській культурі. Але все ж таки це не пошкодило *Седлярові* надіслати до нашої редакції статтю з ілюстраціями, яку ми з тріском не надрукували. Ви самі бачили, з якими фізіономіями ці діячі, *Врона* і *Седляр*, виходили після диспуту з колонної залі київського палацу Праці після моєї відповіді на їхні бездарні виступи. Ясно, що після цього таким тонким людям, як вони, годі було й думати про якийсь сон. Підписавши, як боягузи, свого листа «групою армівців» (а чому не просто «бойчукістів», адже в арму є й порядні робітники), вони надіслали його до редакції відомого дядька Тараса, що влітку торгує медяниками й ловить коропів, а взимку редагує «Літярмарок».

Одно мене непокоїть, дорогий Полторацький, і прошу Вас серйозно віднестися до дальшої частини мого листа. Ви помітили, що дядько Тарас не вплив цього листа в свою редакційну інтермедію, таким чином наче ізолювавшись і від листа, й від бойчукістів. Я почав думати, що б це могло означати? І прийшов до єдиного висновку: дядько Тарас, як розумний чоловічок, та ще й не нажившись на світі, не хоче «звичайно, не фізіологічно» вмирати. Дядько Тарас злякався. І тут — слухайте, т. Полторацький, — злякався і я. Мені ж теж хочеться жити. У мене є діти. Ще навіть том перший повної збірки моїх творів не закінчився друком. Я цієї осені тільки

перебираюся до будинку письменників «Слово» і тільки хочу розпочати справжнє життя, щоб «у комфорті спочити нарешті після своєї діялектики». Признаюсь Вам, т. Полторацький, я теж не спав два дні. Я згадав, як Ви раз врятували мене від бочки з асенізацією. Це вже було знаменіє неба. А що буде зараз? Адже натяки ясні. Мені трохи соромно, але я прошу у Вас поради — що його робити? Ще на початку цього листа я храбрився і виклав наш давній плян — розпочати систематичне висвітлення бойчукізму в нашому журналі. А зараз прошу у Вас негайної відповіді — чи не передчасно ми беремося за цю справу? Чи не зачекати, щоб хтось інший взявся за цю небезпечну роботу? Адже в нас є інші проблеми, які вільно можна розв'язувати в НГ. Зденерований, пишу я Вам цього листа. Ваші побоювання, бачу, не безпідставні. Я хожу і трушусь, як заєць. Я боюсь ходити понад Лопанню, бо можуть втопити. Я повертаюсь додому о 7-й вечора. Я думаю — чи не запертись і мені в чулані, як блаженної пам'яті Малахій, і чи не написати на свободі пару томів ліричних віршів. — А взагалі — рятуйте, рятуйте, рятуйте. Жду на Ваш негайний приїзд. Ваш Михайль Семенко.

Фотографові, що випадково був присутній під час убивства М. В. Семенка, пощастило сфотографувати цей трагічний момент. Дійсно, він трохи нагадує відому ікону мученичества Святої Варвари Великомучениці, але це лише зайвий раз підкреслює, що убивство зроблено з високою метою для блага усього людства і во славу Божію.

## 4. НЕКРОЛЬОГ З ПРИВОДУ СМЕРТИ М. В. СЕМЕНКА

МИХАЙЛЬ ВАСИЛЬОВИЧ СЕМЕНКО

(Некрольог)

Вмер!

Вмер Михайль!

Вмер Михайль Васильович!

Вмер Михайль Васильович Семенко!

Вмер батько наш М. В. Семенко!

Вмер Михась!

Вмер наглою смертю від руки злого убивці, що з-за рогу однієї вулиці на другій дуже тупим предметом вдарив його по голові.

Це «діялектика».

(Звичайно, «діялектика» не предмет, яким ударено і не та особа, що вдарила).

Був собі чоловік. Жила собі людина.

І не стало чоловіка. І не стало людини.

Це «діялектика».

А ще не так давно, в № 7 «Літярмарку», було вміщено від групи «армістів» одвертого листа до нього. І навіть людина не спромоглася відповісти на того листа.

Адже ці «армісти» були його ліпшими друзями. І ті, хто цьому не вірить, може перевірити.

З цього листа всі довідаються, що він (не лист, а Михайль Васильович) був нашим ідеологом.

Скільки в цьому гіркої правди! Якби тільки хто знав!

Так, він був, на жаль, нашим ідеологом. А тепер, на щастя наше й нещастя «армістів», він умер.

А скільки він нам, хлопцям, лиха, а їм добра зробив!

Це ж він вигадав «панфутуристичну систему мистецтв», на наше лихо. І тепер, дякуючи їй (системі), ми мусимо не погоджуватися з такими симпатичними й до-тепними людьми, як «армісти» — веселі хлопці і справжні українці.

Ну й чого було небіжчикові вигадувати її?

Жили собі люди спокійненько.

Ходили щосуботи та щонеділі до церкви, щопонеділка та середі — до драмтеатру, щовівторка та п'ятниці — до опери, щочетверга та неділі вечера — до оперети, раз на місяць — на виставку картин (якщо була, а як ні — передплачували «Возрождение»), в церкві любовалися, крім молитви Божої, з найкращих зразків малярства.

Коли раптом Революція, та ще й Жовтнева. І тут вже пішло.

З'явився він, М. В. Семенко. Зібрав коло себе цілу юрбу хлопців, таких, як і сам, пройдисвітів, і почав руйнувати все хороше, все чисте, все святе. Почав вигадувати якийсь немарксистський матеріалізм, а потім і ленінізм («діялектика»), почав застосовувати їх на фронті культурного будівництва.

Але ж усім відомо, й добре відомо, що мистецтво є не що інше, як творчість людей, «одаренных свыше», що мистецтво є творчість «душі».

Він кощунствував, а ті посіпаки, що зібралися біля нього, як колись «опрічнікі» коло великого царя Івана Грозного, озброївшись (так вони думали й думають!) марксизмом, почали нищити мистецтво, та ще те святе мистецтво, що пішло від святої ікони.

Вони пішли війною блюзнірською на такі перли мистецтва, як відомі картини відомого артиста-маляра *Бойчука* та його апостолів — *Врону* і *Седляра*. Кожна картина й фреска їхня завжди нагадує вам у наші блюзнірські часи життя святих угодників Божих, Матір Божу і навіть самого Ісуса Христа. А це ж усе призначено для того, щоб виховати робітника (раз усі говорять про робітників) як людину, що боялася б Бога, розбудити найкращі почуття робітничої душі.

Мало того, вони пішли війною на «Березіль», театр, що подає найкращі зразки західньо-європейської культури. Спочатку вони підпирали цей театр, називали його своїм, лівим, але потім, коли цей «Театр ім. В. Інкіжинова» став на твердий ґрунт і відмовився від непроханих услужливих друзів, вони страшно образилися і почали проти нього непристойну кампанію.

І т. ін., і т. ін.

Я не можу далі писати. Серце моє (а може, «душа»..., адже ж нефізіологічно Семенко зник, тепер можна) розривається на дрібні шматки. Кров'ю обливається моя душа і все астральне тіло, коли я пригадаю усі кривди, що їх чинив небіжчик разом зі своєю опріччиною (як *Бажан*, *Шкурупій* і решта) таким поважним, таким чесним борцям за велике, чисте, святе (набрати нонпарелем) *Мистецтво* (великими літерами).

Але хвала господеві (обов'язково з маленької літери слово «господеві»), знайшлася людина, що врятувала світ і неньку Україну від цього розбишаки, від цього паливоди!

Кілька днів тому його тіло знайшли на розі двох вулиць Харкова.

І добре, що знайшли. Принаймні все ясно.

Тепер ми його поховаємо і нарешті зможемо над його трупою зімкнути ряди і разом з «армістами» проспівати «надгробное риданіє» і «вічну пам'ять».

Спи собі здоровенький, хай земля тобі буде пухом.

А ми, твої учні, разом з тими, хто так любив тебе, нарешті спалимо усі твої теорії і під прапором АРМУ, *Бойчука і К* почнемо без перешкод будувати велике, чисте, святе (нонпареллю), *Пролетарське* (з великої літери) *Мистецтво* (теж з великої) на здобутках старої культури.

Т.т. Полторацький і Нарслідчий намагаються довести, що в смерті небіжчика винне АРМУ тим, що надрукувало в «Літярмарку» № 7 листа, і висувають навіть пряме підозріння, що вдарено в голову тоді ще живого Семенкового трупа тим самим «Літярмарком» № 7, але



це безсоромний «покльоп». Я рішуче відкидаю цю версію, бо знаю, що вони ніколи не насміляться на це піти. І саме тому, що їм добре відомий карний кодекс, особливо стаття про «Покушение с негодными средствами», а запідозрити Арму в тому, що воно «Літярмарком» забило Семенка, це те саме, що запідозрити *Бойчука* з апостолами в марксизмі.

## 5. ЗАУВАЖЕННЯ ВІД РЕДАКЦІЇ

Редакція доручила т. *Сотникові Дану*, як найближчому приятелеві небіжчика, написати некрольога, але його наболіла душа не видержала і він сказав багато таки гіркої і таки правди, що не личило б говорити на могилі вождя й ідеолоґа нашого журналу, але беручи на увагу ті обставини, що утворилися навколо подій останнього часу, *Редакція* вважає за потрібне вмістити цього некрольога, що все ж таки підсумовує життя небіжчика.

Що ж до фота, яке вміщено як картина вбивства *М. В. Семенка*, то редакція останнім часом довідалася, що то також інсинуація на адресу Армістів. То зовсім не фото моменту убивства, а просто репродукція з відомої картини бойчукіста *Седляра* «Росправа», що яскраво доводить «високу» майстерність цього майстра щодо майстерного запозичування у старих майстрів іконописі не лише композиції, а й самого сюжету.

Від себе *Редакція* може сказати тобі, дорогий небіжчику: спи спокійно, твої друзі з АРМУ і К° не сплять, вони дбатимуть і за пролетарську культуру, і за твій спокій. Тільки в смерті желанный покой, а ти й не знав, дурак.

У найближчому часі *Редакція* скликає загальні збори своїх співробітників на предмет виборів нового вождя й ідеолоґа групи та відповідального редактора «*Нової генерації*». Зважаючи на те, що за останній час програмові настрої («діалектика») нашої групи змінилися, а після наглої й несподіваної смерті *Семенка* ми взагалі

можемо зідхнути вільніше й потроху забувати його «терорії», *Редакція* в теперішньому складі висуває на головного редактора кандидатуру «проф.» *Бойчука* і пропонує товаришам покищо обміркувати цю пропозицію. Амінь, як казали в казаннях за добрих старих часів.

## СПОГАДИ ПРО М. В. СЕМЕНКА (Лист до М. М. Х.)

Миколо Михайловичу, ви випадково зустріли мене біля Автокефальної церкви між жалібним натовпом, що проводив труну з забитим бувшим поетом *Семенком*. Ви говорили, що читали в газетах про звірський напад якихсь містичних убивців на гр. *Семенка* й Вас зацікавило моє відношення до його і взагалі, а тепер Ви просите мене, як близького знайомого *Семенка*, написати Вам про його все, що я знаю.

З великою охотою це зроблю, хоч мені і тяжко писати про цю трагічну людину.

Якось сумно і боляче — я ж так недавно його бачив живим, веселим, повним енергії, творчості, а тепер писати про «зниклого» важко... Вірте, сльози заважають писати... І ось *Семенко*. Це людина малого зросту і під час зустрічі з ним перше, що кидається в очі, це величезна шевелюра волосся, покрученого, як в негра. Коли ви довго приглядаєтеся до нього, помічаєте пару косих очей китайця, — я думаю, що це пояснюється тим, що його мати довгий час жила — як не в Японії, так у Владівостоці. Одягався *Семенко* завжди з смаком, костюм, що він його найбільше поважав, був світло-сірий і мав на собі плями, — такий, який часто носять бувші греки і турки в екзотичних кафе Одеси. Я і зараз уявляю, як живого, *Семенка* в багатолюдному кафе, в сірому костюмі, без комірця, що їсть рахат-лукум і п'є чорне кофе по-турецькому...

На стінці проти мене висить портрет улюбленого мого поета *Пушкіна*, роботи маляра *Кіпренського* (не

Арму). Я кинув поглядом і помітив, — так, він мені нагадує *Пушкіна*, — такий зріст, ніс, лоб, чуб — тільки у *Пушкіна* очі круглі, а в *Семенка* косі-прикосі. Що б Ви мали уявлення про *Семенка*, посилаю Вам портрет *Пушкіна*, що його рекомендую повісити проти себе, зазмурити очі і ви побачите *Семенка*, як живого.

Закінчив з портретом, тепер познайомлю вас з ним, як громадським діячем, а також як з людиною. Щоправда, це важко зробити в листі тому, що великі справи не вкладаються в маленький лист.

*Семенко* насамперед бунтар-революціонер, але не за-для бунту, як такого, а як протестант проти законсервованих положень річей, *Семенко* бореться для революції, його заколот для того, щоб замінити одну форму другою, другу на іншу й так безкінечно — динаміка.

Ви запитаете: для чого він це робить? Для того, щоб в динаміці будувати більше, а більше будувати — бути багатшому. *Семенко* за широчінь форм — побуту — життя. Ось чому *Семенко* вічний футурист, ось чому *Семенко* вчора поет, сьогодні ідеолог комункульту, завтра знову поет і т. д.

Значіння *Семенка* величезне, особливо серед самоїдів, тому що він збуджує їх, піднімає в їх роздратован-ня навіть своїм існуванням і турботністю. Самоїди чухаються, потім зляться і все ж таки хоч від злості починають рухатися — динаміка.

*Семенко*, перебуваючи у повсякчасному рухові, дуже швидко крутиться, а через це саме котиться — то на Марс, то в Одесу, то на Місяць, то у Львів і т. д. і часто немов змінює свої позиції відповідно часові.

Правда, час тоже рухається, час футурист, а тому в їх і одні думки.

*Семенко* разом з часом революціонер, хай він змінює свої смаки й позиції — він завжди попереду і ніколи не пас задніх. В 1917 році *Семенко* був уже більшовиком. 1919 року видавав перший на Україні мистецький журнал «*Мистецтво*», в цьому ж році денікінці посадили

його в Лук'янівську в'язницю, де, за відсутністю тоді групи армівців, все таки не був забитим. 1921 р. *Семенко* працює в Наркомзаксправ і підписує в Ризі мирний договір з поляками (цією великою політичною подією радянське суспільство повинно бути вдячним т. *Бойчуку*, бо він ще тоді не організував Арму і *Семенко* міг працювати на користь миру всього світу).

В 1922 році організовує лівий фронт мистецтва на Україні під назвою «Панфутуристи», «Комункульт», «Семафор у майбутнє», через що і відкидав все мистецтво, що має буржуазну ідеологію. Але не відкидав нові форми. *Семенко* боровся з естетикою і попівством буржуазного митця і поета, і відкидаючи «мистецтво», сам писав вірші.

*Семенко* заперечував естетику тої класи, яка виховала «нікчемність» і церковне малярство, хоч би *Бойчука*, *Седляра*. *Семенко* свідомо повстав проти Київської академії малярства, а через те, що побороти Київську епідемію в роки громадянської війни не зміг, через блокаду, — природньо, тікав від майбутніх армівців на Марс або Місяць, не пригадую. 1923—24 року Михайль, а не Михасик, — Михась — це його син, дуже симпатичний, як і його мати, шановна артистка Ужвій.

До речі, М. М., коли є можливість, так зверніться до відповідної установи, а то й синок Ужвій може «зникнути» з бажання групи армівців, бо підкупленому вбивцеві доручено «зникнути Михасю» і він (убивця) зможе продовжувати своє діло. Пожалійте!

З 1925 року М. *Семенко* був головним редактором у ВУФКУ. Рік, коли ВУФКУ запросило найліпшого й талановитішого з молоді, а тепер найкращого режисера в світі, *Сашка Довженка*.

В 1926 році організується АРМУ, і *Семенко* з *Петрицьким* збирали суспільну думку для підтримки виставки АРМУ, що тоді організувалась у Харкові, — звичайно, це була помилка одного і другого, тим більш, що не знали, що роблять. Це єдиний мінус у громадській роботі

Семенка, але він як геніяльний організатор мистецтва викупив свій гріх тим, що організував «Нову генерацію», яка будить багатьох, завжди висвітлює найновіші форми побуту і мистецтва — його філософію і дає можливість говорити смілі, незалежні (в розумінні руху вперед) думки, не дивлячись на те, що багатьом це неприємно і незвично, й цей журнал («Нова генерація») був причиною загибелі Семенка, тому що він глибоко принциповий у питаннях мистецтва, раз чи два написав гидливо-гумористично про ангелів *Бойчуківсько-Седлярської* школи та відгукнувся на «разоблачення» худ. *Петрицького* на «крапле-ние карт» господином *Вроною*. На цьому й кінчається корисна й потрібна для Соціалістичної Республіки робота *Михайла Семенка*.

Декілька рядків про Семенка як людину, — людина, як я вже говорив, він був низького росту, — винити за це його не можна, тому що тут є об'єктивні причини. Зате хоч на зріст не вийшов, але характер цілком вдався, а також інші якості Семенка варті вивчення. Особливо рекомендується близькозорим, що втонули у вивченні життя святих групи *Бойчуківсько-Вронівського АРМУ*.

Семенко завжди повертав борги приятелям, платив точно аліменти, ніколи не замотує гонорари своїх співробітників. Радіє, як дитина, кожному культурному здобуткові Радреспубліки. Хоч він і «відкидав мистецтво» (звичайно, мистецтво мистецтву ріжниця), але був дуже радий, коли вийшов мій — *Петрицького* — альбом «Театральні строї», бо знає, що це здобуток для нашої культури, а не ходив зубоскалити і писати протести, як це робили *Седляр* і *Врона* по благословінню *Бойчука*. А вже коли Семенку що не подобалося, так він голосно протестував, за що його позбавляли не раз шматка паляниці і чаю. Бувало густо, що він був голодним, за свої протести. У завершення всіх неприємностей, ще й «зник» назавжди для того, щоб група армівців могла видавати свої вже про *Седляра* монографії і пропагувати іконопис, зняту зі стін Київської Печерської Лаври.

*Семенка* забито. Більше протестувати не буде... Залишається мені ще раз заплакати, пригадавши товариша-революціонера і готуватися також на славний шлях *Семенка*.

Спи, мій товаришу, спокійно до радісної зустрічі з армівцями у Крематорієві. Пам'ятай, що ми, твої приятелі, не дозволимо малювати тебе на іконах, як червоного чорта, а коли армівці і забажають тебе намалювати, то ми винайдемо шляхи примусити їх намалювати тебе по праву руку самого преподобного митрополіта *Шептицького*.

*Юрій Яновський*

## МАЙСТЕР КОРАБЛЯ

(Фрагмент роману)

Я підкидаю до кани дров. Вони поволі гріються, їх лижуть вогники, потріскують і пирскають димом. Дістаю з шафи плед і кутаюся в нього. Я наче сам на великому світі. За вікнами темно й тихо, електрики нема, а здається мені, що я серед тиші ловлю останні кроки життя.

Мою появу на фабриці мало хто помітив. Хіба що щирі читачі директорських наказів прочитали другого дня, що «такого-то зараховується на посаду художнього редактора фабрики». Моя скромна фігура в шкіряній куртці, без рогових окулярів та полосатої кепки — справила враження лише на той легіон псів, що обсипав блохами буквально всю фабрику. Пси мене обнюхали, вирішили, що я свій, і лащилися до мене, не знаючи, що набули заклятого ворога. По павільйонах, по цехах, по монтажних кімнатах, у їдальні — скрізь на всі лади чухалось, скавучало й гавкало це плем'я.

В кіно я не був новий. Я знав уже всі тайни кіновиробництва ще до мого приїзду на фабрику. Я придивлявся і оцінював людей, з якими мені доводилося спільно йти. Про Директора я розповім далі докладніш. Він зробився потім моїм приятелем. Він працював на фабриці, доки пішов командувати полком проти поляків. Це було в час війн сорокових років. Тоді ж він і поліг під Варшавою, поклавши всіх бійців під час штурму. Дехто казав, що його врятували, але чому ж він не написав мені нічого? Я не можу цьому вірити. Його, певно, пригріла земля Варшави.

— Ти візьми їх усіх в руки, — сказав він мені, зиркаючи на мене з-під лоба, — так візьми, щоб і не писнули. Розбалувалися, гади!

Розмова йшла про режисерів, яких я мусив узяти. Їх було семеро. Вони були за тих часів диктаторами фабрики. Вони ними залишились і до наших днів, незважаючи на всі дотепні міркування про колективну постановку фільму, про колективне оформлення кадрів і про колективний монтаж.

— Значить, ти редактор. Піди сідай, напиши собі конституцію і принеси, побалакаємо. Михайль тепер не хоче нічого, — почув я від Директора.

Михайль — мій колишній метр. А загалом — він ватажок лівих поетів нашої Країни. Футурист, що йому завше не хватало якоїсь дрібниці, щоб бути велетнем. Я його любив, коли когось цікавить моє ставлення до нього. Він приходив щодня на фабрику, викурював незмінну люльку, ішов подивитись на море і зникав, залишаючи пах «kapsten'a» з люльки.

Якийсь живчик, вогник вічно можна було відчуту в ньому. Романтик з романтиків, та заховав це за насмішкувату, трохи цинічну гру очей і викладає сміливі й захоплюючі проекти тверезо й похмуро, ніби лає жінку за переварений обід. Я вже сказав, що йому небагато бракувало, щоб бути геніальним. Але — проте бракувало. Його присутність на фабриці я відчував, як бадьорий мотив, не настирливий та безтурботний. Біля тебе стоїть хтось, посвистуючи, вирішує світові проблеми, а ти можеш за ним, не відриваючись, робити й робити. Він незабаром поїхав у відпустку і до фабрики вже більше не повертався, залишивши мене самого на всі режисерські групи.

Я пішов писати конституцію і писав її з тиждень.



*Валеріан Поліщук*

## СЕМЕНКО НА КАТАФАЛКОВІ

Коли футуристові перебільшать за 35 літ — йому чорний хрест, кришка. Колишній лідер колишнього футуризму — небіжчик Михайль Семенко в наш час як телячий хвіст на виставці електротехніки. «Пардон», висловлюючись чистою українською мовою, ти запитаєш мене, Михайле, — та я живий і редагую в місті Харкові часопис чорної й білої магії під назвою: «Нова дегенерація»,

Але це помилка, відповім я. Семенка немає, він помер, і на театральному плаці, проти славетного театра Леся Курбаса, маячить і блукає лише бліда й невиразна постать, тінь колишнього Семенка. Ах, як жалко дивитися на цю тінь, що, як гоголівський тип Плюшкін, нишпорить по смітниках, вишукуючи чергової сенсації для «Н. дегенерації»,

Дозволь, товаришу чительнику, зробити тут ліричний відступ, бо ж... наша доба величезного розвитку індустрії. Вона нетерпляча. Її темп прискорений. Найновітні винаходи старіють і з'являються більш новітні. Аероплан ось прорізав млу, ніжно прошумів мотором і пролетів кудись далеко.

Ах, моя легендарна Україно, Дніпрельстанами розчисана. І хіба те, що було вчора, не є чимсь забутим, поза нашою свідомістю. І хіба не прискорює свого пульса місто, а наші копальні, заводи, Дніпрельстан не є доказ того, що надходить час у вінку із крицевих троянд, обгорнений радіохвилями?

Але «катафалк мистецтва» іде на цвинтар. І похоронного марша складає сама собі Неодегенерація. Везуть Михайля Семенка. Його нема. Він помер. Час зробив своє. І лошата в степу, задравши хвости, кричать гі-гі. А аероплани в небі запалюють люльку, і алюмінієвий завод продукує метал такий ніжний і легкий, як наша казкава сучасність соціалістичної України.

*Ігор Бондар-Терещенко*

## **ЗУСТРІЧ НА ХВИЛІ 3000 МЕТРІВ**

...Треба комусь орудувати біля  
електричного вентилятора, бо  
хутко нічим буде дихати.

*Едвард Стріха*

В жовтні 1927-го року лідер українських футуристів Михайль Семенко одержує один за одним два листи, з яких довідується, що окрім нього, «15 років працюючого Футурорубом в незайманих лісах української літератури», існує ще один «геній» в поезії — Едвард Стріха, котрий про себе повідомляє: «Я теж брюнет. 25 років. Апетит колосальний. Ставка — 225. Дипкур'ер. Циркулюю: Париж — Москва».

«Так на протязі восьми місяців, — згадував цей штучар вже в 30-му році, — ми листувалися з М. Семенком». Саме з цього «Листування Друзів» розпочалася історія міфічного поета Едварда Стріхи — явища безпрецедентного в українській культурі, хоч і не оригінального щодо жанру літературної містифікації. Історії відомі імена, котрі здобули собі славу на цих теренах, що приводило здебільшого до жанру пародії. Це — Кузьма Прутков, створений братами А. і В. Жемчужниковими і Ал. Толстим, Черубіна де Габріак, за літературними творами якої ховався М. Волошин, та інші. Але, на відміну від вищезначених авторів, Е. Стріха свідомо виступив саме з політичною сатирою, не обмежившись літературною, про що пізніше писав: «Стріха починає виступати проти ваплітян, неокласиків і футуристів. Різниця полягала тільки в тім, що проти ваплітян і неокласиків виступав він одверто,

тим часом як виступи свої проти панфутуризму одягав у шати примітивної панфутуристичної поетики...».

Отже, це були виступи з сатирою на «провідні явища» в модерній українській літературі, завданням якої було «знищити «все старе» (і самознищитись), «ввівши ленінізм у мистецтво» та «збудувавши комуністичну політику в мистецтві» (М. Семенко, із ст. «Мистецтво як культ»).

Саме на цю «консолідацію сил», котра виступала якскравим проявом тоталітарно-большевицької дійсності, і звертав увагу читачів Е. Стріха, подаючи свою творчість як «пародію на весь український футуристичний трафаретний стиль, на їх трухляві канони й новохуторянську моду». Цікаво, що він ще у перших своїх кореспонденціях М. Семенку, зокрема в поданій йому «програмній» статті «Максимум вимагаємо — безліч дамо!» сам розтлумачив свій стиль та завдання (з чого Семенко не реготався, а друкував), чітко визначивши: «Он угорі летить птиця. Їй легко летіти. Отак мені легко писати радіотези та радіопрозу». І в тій самій статті поет ще раз наголошує на «значущості» свого літературного виходу, пояснюючи, що та «безліч» буде запропонована суспільству у вигляді «ясності у голові, легкості у голові...». Але тоді ще ця пустопорожність була завуальована у Стріхи під гаслом «виметення з голів сміття сантиментальної поезії» та подана як взірєць оспівування «нашої юної, ніжної, бистрокрилої й могутньої республіки».

Таким чином (і на такому рівні) Е. Стріха підтримував стосунки з редакцією «Нової генерації», футуристичного місячника, ставши надалі «постійним співробітником журналу, укрліфовським «генієм» і ватажком, бо до мене прислухалися, на моїх творах училися писати, за порадою центрального органу українського ліф'у!» Навіть «старші брати» з московського «Лефу» високо підносили його значення, вказуючи на те, що «Едуард Стріха (в точном переведі — Едуард Крыша) является единственной своеобразной «Литературной личностью» в журнале: это

какой-то укфутуристический Кузьма Прутков» (В. Тренин. «Тревожный сигнал друзьям», ЛЕФ, 1928 г.).

Для кращого розуміння боротьби проти тих сил, що з ними змагався Е. Стріха, його тогочасне становище можна порівняти хіба із свіжішими в пам'яті першими виступами фронтовиків, котрі у своїй творчості відійшли від «обкатаної» теми війни 1941—45 рр., висвітливши її в небажаному для офіційної критики світлі. Аналогічний ефект мали б і критичні заяви на адресу дисидентського руху, що подекуди починають з'являтися в Україні.

Значно пізніше, коли Е. Стріха відходить від свого образу і друкує власну «Автоекзекуцію», що мала вигляд «нахабної сатири на радянську самокритику» (Ю. Лавріненко), він так «пояснює» свою появу: «Ті люди, що створили мене, Е. Стріху, мали свої принципи, але мені вони призначили місію безпринципового поета, поета, що без особливих вагань перебігає з однієї організації до другої й однаково ретельно пропагує протилежні літературні програми, розуміється — в пародійному плані».

Подібні роз'яснювальні настрої давно вже вчувалися в останніх московських кореспонденціях Е. Стріхи і передували розриву з «Новою генерацією». Фактично ж до М. Семенка доходять чутки щодо пародійного характеру міфічної особи Стріхи і він поспішає «поховати» цього небезпечного супротивника, спочатку підписуючи його ім'ям власні твори, а потім видаючи некролог «на смерть Е. Стріхи». Звичайно, що той обурюється (по-перше, Едвард Стріха безсмертний) і подає свій власний коментар до цих подій: «Винахідник і шукач Семенко, здивавши більшого, ніж сам, винахідника, перший раз у житті здивувався, здивувався так, що аж волосся настовбурчилось. Хотів був попасти пальцем в небо і піймав облизня. Тепер він пише і друкує фальшивки, але це по-російськи називається «делать хорошее лицо при плохой игре». І далі: «Для Семенка настав осінній час: з колишнього хороброго винахідника почало сипатися листя. А молодий блискучий майстер Едвард Стріха проголошує себе лідером усього

лівого фронту на Україні. Я, Едвард Стріха — поет, маляр і композитор — несу нові зразки лівої продукції, зразки гострі, сміливі, універсальні....Словом я, Едвард Стріха, достукався на сторінках «*Нової генерації*» такої слави, що час уже й про монумента подбати...». Як би там не було, а «достукався» він, як було зазначено, до власного некрологу «Трагічна смерть Едварда Стріхи», видрукованого у 10-му номері «*Нової генерації*» за 1928 р.

Року 1929-го, подавши рештки останніх своїх «програмних» віршів, котрі «примусили членів «*Нової генерації*» сісти за стіл та подумати» (І. Микитенко), Стріха повністю розриває свої стосунки з цим виданням, коментуючи:

я  
пародези  
на них  
(у їх же журналі)  
лівою ногою  
творив функціональні  
щоб сміялися з них  
в Донбасі й на Дезі  
А Михайль енко нко  
і К°  
кричайль:  
— функціонально!  
— геніяльно!  
(«Удав і Держвидав»)

У своїх листах, датованих кінцем 28-го, поч. 29-го рр., Е. Стріха доводив до відома читачів «*Нової генерації*», що «покинув співробітничати в журналі «НГ» і «діяльність свою, як Едвард Стріха, переносить на сторінки журналу «*Авангард*», «*Літературної газети*» та інших видань».

*Оксана Буревій*

## ПРО ДРУЖБУ СТІХИ З СЕМЕНКОМ

Стіха починався весело. Це був жарт тяжко хворого Буревія, якому після операції лікарі заборонили займатися неприємною роботою, заборонили сумні спогади і розмови. І от, лежачи в ліжку, Буревій починає розважатися — пише пародези й надсилає їх разом з листами до Семенка.

«Нова генерація» дуже придалася для веселого настрою: прекрасне оформлення, друк, папір і... слабкий, бездарний зміст. Талановиті поети на початку вітали появу журналу, але поступово, один-по-одному переходили до «Вапліте» (Бажан, Влизько, Гео Коляда). В Семенка лишилися початківці, яких не друкували інші журнали. Семенко цього не помічав, рекламував їх, хвалив. Тим більш, що всі його поети були комсомольцями й комуністами. Він був певний, що саме такої продукції потребує пролетаріат, а неокласики і ваплітяни — ворожі напрямки в літературі. Особливо діставалось Т. Шевченкові: свою першу дружину-вчительку Семенко називав «просвітянкою», бив нещадно за те, що в школі вона вчить дітей любити Шевченка, не генія — Семенка. Сусіди пробували заступитися, але і їм діставалося, бо були грішні — петлюрівці та сіоністи, що ховають золото (це було в 20-х роках у Києві, де в комунальній квартирі, крім Семенка, мешкала родина Волошиних і подружжя лікарів-євреїв). Дитину семенкову дружина не наважувалась тримати вдома. Дівчинка плакала — Михайль скаженів. Тому хвора дитина місяцями перебувала в дитячому будинку-санаторії.

Згодом Семенко розлучився з дружиною, перебрався до Харкова й одружився з Наталею Ужвій. Тепер бійки і

скандали приймала на себе велика артистка «Березоля». Всі в «Слові» про це знали, але вгамувати сердитого Семенка ніхто не міг. Вдача в нього була лиха. Він не міг, та й не хотів себе стримувати.

Появу Едварда Стріхи Семенко радо привітав. Нарешті з'явився талановитий поет з «елементами шедедру». Всі поеми віднині друкуються в «Новій генерації», листи — також, під рубрикою «Листування друзів».

Ніхто не знав, що Стріха — Кость Буревій. Лише мама, її подруга Женя Нізнер і я — семирічна — були посвячені в цей секрет. Коли прибігали й розпитували про Стріху семенкові «шпигуни», батько дивувався: «Ви не зустріли його на сходах? На ньому плащ в чорну і жовту клітку! Він, мабуть, і досі чекає трамваю на зупинці». Коляда і Чужий стрімголов збігали сходами з п'ятого поверху. Верталися задихані — розминулися. Розпитували маму і мене. Я мудро казала, що він красивий, дарує мені цукерки і мандарини.

Коли до Семенка дійшла чутка, що Стріха — чийсь псевдонім, він оскраженів. Спочатку думав, що це Гео Коляда, потім — що Бажан. Написав некролог про смерть Стріхи у Мурманську. Замість дуже розрекламованої «ЗозендрОпії», друкує свою «Зозендропію», думаючи, що Стріха — Бажан.

Буревія дуже образила ця поява. Не тому, що ім'я Стріхи стояло під твором, тому, що сам твір був бездарним. Семенко не зміг підробитися під стиль Стріхи. Пізніше, в «Літературному ярмарку», Стріха вже сам вітає всіх поетів, які б хотіли вжити його ім'я — мільйони Стріх!!! Коли ж Семенко довідався, що це Буревій — здивувався й зненавидів його пекуче. Якби Семенко мав почуття гумору, вся ця історія виглядала б зовсім інакше — не було б гострої ворожнечі з обох сторін.

В 1929 році ми перебралися до Харкова. Одного дня, в трамваї, зустрілися «друзі» — Семенко і Стріха. Познайомив їх Валер'ян Поліщук. Семенко зняв капелюха з Стріхи й сказав, що той дійсно гарний. Мало не розцілував.



Проїхали трамваєм до кінцевої зупинки, а тоді повернулися назад до міста. Весь час жартували, згадуючи недавню приязнь. Більше «друзі» не зустрічалися.

Семенка дуже сердила зростаюча популярність Буревія. В «Авангарді» з'явилась «Зозендропія», в «Літ. ярмарку» — Стрішині інтермедії. В театрах в цей час ідуть ревії Буревія: «4 Чемберлени» — в «Березолі» і «Опортунія» у «Веселому пролетарі». Обидві вистави були також пародією на веселе і щасливе життя в Союзі. Критика, мов оси, накинулася на Стріху і Буревія. Театр «Веселий пролетар» було розформовано. Режисера, Януарія Бортника і актора Лойка, що блискуче грав Опортуніста, переводять до театру «Музкомедії», де першою їх виставою стає «Сухий закон», п'єса футуристів Дикого і Полторацького, друзів і співробітників Семенка.

Семенко задумує страшну помсту Стрісі: намовляє Дикого спокусити дружину Буревія — «золоту Зою». Тут вийшла помилка. Прототипом Зою була не дружина Буревія, а її найближча подруга ще з часів гімназії і Бестужевських курсів, Євгенія Йосипівна Нізнер. Вона була розумна, культурна, але некрасива. Її довжелезна червона коса, руді брови і вії робили Женю глибоко нещасною.

Вона вважала себе потворою. Косу хотіла відрізати. Буревій запевняв, що в цьому її краса, придумав червоно-руду, золоту Зою і присвятив Жені «Зозендропію». Женя, лікар-хірург, зробила Буревію кілька операцій, кожного разу рятуючи йому життя. Звідси посвята: «Коханій сестрі — Жені Нізнер», і адреса для листування: «Є.Й. Нізнер, для Аді».

Буревій у санаторії. До його дружини щодня дзвонить Дикий і благає про побачення. Вона відхиляє ці пропозиції, але молоденька сусідка упросила її погодитись. На побачення вона прийде з подругою. Зустріч мала відбутися в розкішному ресторані стадіону «Динамо». І Дикий, і Зою мали тримати в руці по квітці. Потім Маруся з подругою оповідали: Семенко найняв кілька столиків,

за якими сиділи футуристи з «Нової генерації». Був там і Семенко з фотографом. Столик Дикого і Полторацького стояв у центрі залі, решта столиків довкола. Маруся каже, що після хвилинного замішання роздався громовий регіт на всю залю. Решту вечора провели дуже весело за прекрасною вечерею. З того часу нашу родину прозвали «Святое семейство». З Семенка ж сміялися його власні друзі. Це ще більше його розлютило, ще більше він став нацьковувати на Буревія своїх друзів-критиків. З'являється в журналі «Критика» стаття Стріхи «Автоекзекуція», а згодом, у «Пролітфронті», на замовлення Хвильового — стаття Варвари Жукової «Фашизм чи футуризм».

Буревія називають буржуазним націоналістом, зв'язують з Кулішем, закривають дорогу до сцени його буффонаді «Овечі сльози». Цю комедію вибрав Курбас для «Березоля» (замість «Диктатури»). Те, що намічалось до друку, п'єси, спогади «Мертві петлі», у видавництвах затримують. Друкувати Буревія журнали не наважуються.

Буревій тікає з Харкова до Москви, де його і арештовують в 1934 році. Далі — розстріл як терориста.

Семенкові нічого не загрожувало. Він носив із собою твори Леніна, Сталіна і навіть умудрився в той час побувати за кордоном. В 1937 році прийшла черга і на нього. Посадили багатьох комуністів, навіть Дикого, останнім жартом якого було: «Покочу носом горошину від тюрми на Холодній Горі аж до будинку «Слова», якщо випустять». Не випустили.

*Варвара Жукова*

## ФАШИЗМ І ФУТУРИЗМ

У своїй статті про «Кричущє божество» М. Хвильовий застерігає радянське суспільство проти тієї небезпеки, що виразно помічається на писаннях «митців нової генерації». Перечитавши альманах цих «митців» — Авангард, №-а, Хвильовий прийшов до тієї думки, що у писаннях наших футуристів «хвильовізм знайшов собі місце скоріше без доброї волі і свідомого бажання ідеологів комункультури». Разюча марксистська малограмотність серед попутників — звичайне явище, і тому, — говорить Хвильовий, — не дивно, що і «пролетарські митці нової генерації» змішують ленінську національну політику з мазепинством» або... «дуже болять болями українського войовничого націоналізму, і саме в його імперіалістичних прагненнях: мовляв, яка шкода, що Україна не відіграла ролі Риму й не висунула свого імператора на цілий світ!»<sup>1</sup>.

Думки М. Хвильового з приводу шовіністичного «ухилу» «митців нової генерації» багатьом здалися парадоксальними. Не читавши журналу, важко, звісно, уявити собі ідеологічне обличчя літературного напрямку, а треба правду сказати, що читачівське коло Семенкових «коштовних видань» не перевищує кількості тих колишніх людей, що завжди «засідають» у кафе на вул. К. Лібкнехта й провадять приятельські розмови про деструкцію мистецтва.

Для тих же людей, що знають історію футуризму й стежили за розвитком його на Україні, ясно, що М. Хвильовий мав цілковиту рацію сигналізувати небезпеку з боку

---

<sup>1</sup> *Хвильовий М.* Про кричущє божество. — «Комуніст».

того літературного напрямку, який перед очима радянського суспільства розкладається й смердить усіма пахощами дрібнобуржуазного трупу.

М. Хвильовий красномовно довів, що так звані «митці нової генерації» — спеціалісти відшукувати контрреволюцію там, де її немає, і не добачати її там, де вона почувує себе, як у рідній хаті, опинившись «у становищі відносної безконтрольності», самі почали марити про ту націоналістичну «продуховину», що була колись гаслом Аглаї з «Вальдшнепів», і докотилися до ідеалізації Івана Мазепи, як «найкращого» нашого гетьмана. О. Влизько так і написав у своїй статті «Поїзди йдуть на Берлін». Проте, «розгрому Івана Степановича Мазепи ми йому (говориться про Петра I) простити не можемо, бо це був найкращий наш гетьман»<sup>1</sup>.

Влизько, Семенко і К<sup>о</sup> не можуть зрозуміти, що, коли марксистси висловлюються проти колоніальної політики Петра I, то це робиться зовсім не для того, щоб ідеалізувати Мазепу, мазепинство й гетьманщину.

Я хочу розвинути далі думку М. Хвильового й довести, що націоналістичний ухил «митців нової генерації» не є випадковий, а виходить із суті футуристичного напрямку в мистецтві, того напрямку, що, як і фашизм, хоч і дійшов міжнароднього значення, а все ж таки базується в кожній країні на самих тільки націоналістичних підвалинах і, як висловився Марінетті, «до експорту не належить».

Несвідомий «хвильовизм» ідеологів «комункульту» не є випадковий, бо походить із природи футуризму, з футуристичного світогляду. Того, що футуризм репрезентує собою цілу систему світовідчування, що він є і хоче бути самостійним світоглядом ідеалістичного ґатунку, цього, здається, ніхто не стане заперечувати, коли пригадає, як завмирала перед нашими очима формальна метода в літературознавстві.

---

<sup>1</sup> Авангард. Альманах пролетарських митців нової генерації, № -а.

Марксистська критика погодилась на тому, що формалізм — це цілий світогляд. А формалізм був і є теоретичною підвалиною футуризму. На сьогодні формальна метода остаточно скомпрометована і, як засуджена ідеологія, спокійно доживає свої останні ідеалістичні дні.

Так стоїть справа з найближчою до футуризму метою літературознавства. Теорію засуджено, а практика ще й досі «дає багаті врожаї мистецтва» дрібнобуржуазного ґатунку. Це тому так трапилось, що футуризм встиг формально перефарбувати свої «кофти» з жовтого на червоний колір, а формалізм, що спеціалізувався тільки на поезії, не виявляв своєї філософії, свого ідеологічного зв'язку з футуризмом.

Філософія футуризму яскраво накреслена в маніфестах італійських футуристів, як та філософія, що протиставляла себе філософії пролетаріату. Основоположник футуризму — італійський мільйонер Марінетті — багато разів виступав проти соціалізму, проти пролетарської революції. Російський перекладач Ф. Марінетті — відомий футурист Вад. Шершеневич, помітивши в поглядах свого вчителя «реставроване ніцшеанство», слушно зауважив, що головне в світогляді Ф. Марінетті є те, що він не визнає соціального ідеалу робітничої класи, не визнає соціалізму й міжнародної солідарності пролетаріату, протиставляючи їм патріотизм та імперіялізм.

Марінетті був привідцею імперіялістичної війни й провозвісником фашизму. Він перший в Італії почав проповідувати італійський великодержавний шовінізм. 1911 року він уже йде самоохотником воювати з турками й постачає для військових штабів й контррозвідок літературу про так звані «турецькі звірства». Описуючи «Бій біля Триполі», Марінетті, наче справжній кретин, захоплюється вбивством заради вбивства й убачає в цьому високу красу. Одна термінологія чого варта: «оркестра нічних траншей», «велика симфонія гранат»... або: — «О, як це гарно! Яке щастя! Божевільна радість стискає мені горло»...

За рік до імперіялістичної війни Марінетті, наче собака, спущена з цепу, репетує на всю Італію:

— «Геть антимилітаризм!»

— «Геть Австрію!»

— Слово «Італія» мусить горіти яскравіше, ніж слово «свобода»!

Російські футуристи прекрасно розуміли настрої Марінетті й співчували йому. В. Шершеневич у передмові до «Битвы у Триполи» просто захлинається від співчуття майбутньому фашистові:

— «Боль за родину, которая должна выкарабкаться из-под груды руин и развитию которой мешают австрийские тиски, боль за родину, погибающую, — о, какая это величественная и жуткая боль!»<sup>1</sup>.

З російських футуристів не один Шершеневич так високо ставив патріотизм Ф. Марінетті, бо російські футуристи, ці «примітиви ХХ століття», теж були патріотами «своего отечества». Кручоних часто підкреслював, що вони «высокого мнения о своей родине»; Бурлюк закликав на визвольну боротьбу проти німців во ім'я «Великої Росії»; Хлебніков теж оспівував національну війну, був захоплений «высокой верой в высокие судьбы России» і пророкував: «Победная слава да идет!» Усім відомий націоналізм В. Каменського та В. Ховіна, що під кінець став одвертим наслідувачем нововременця В. Розанова. Одне слово, патріотизм російського футуризму теж до «експорту не належав» і був такого ж ґатунку, як і патріотизм італійських футуристів.

Навіть наш кволий Михайль Семенко перед початком імперіялістичної війни захопився войовничим футуризмом і марив за допомогою війни звільнити «рідну неньку Україну» з-під «руїн» минулої неволі:

Нема нам вартостей взамін,  
І пал живий нас в пущі водить.

<sup>1</sup> Битва у Триполи, пережитая и воспетая Ф. Маринетти / Перевод и предислов. В. Шершеневича. — М.: «Унив. Библ.».

А на руїнах сірих стін  
Уже трава зелена сходить.  
Гартуйте дух. Пора на волю.  
Тікають степом вороги,  
Не нарікати нам на долю,  
Огляньмось сміло навкруги!

А під час війни (1915 р.) Семенко став уже націоналістом гатунку тих націоналістів, що ждали від царського маніфесту автономії для буржуазної України. Семенко благословляв мобілізованих, що «завтра вибувають вони на війну». Спокійний і задоволений з військової муштри, Семенко так возвисив свій патріотичний «глас»:

І під згуки похідного маршу  
Вони вирушать струнким рухом,  
Сталевим рухом від наших наметів  
Завтра вони підуть на вокзал<sup>1</sup>.

Щоб так захоплюватися «струнким рухом» 11/VIII-1915 р., коли царська армія втекла вже з Галичини, треба було стати безоглядним патріотом і максимальним міщанином.

Щоправда, націоналізм українського міщанства під час імперіялістичної війни був позбавлений не тільки революційного, а й взагалі будь-якого активного змісту і не давав М. Семенкові надій на багаті наслідки з війни «до переможного кінця». Тому нашому «хутористові» довелося використати тільки один із маніфестів раннього футуризму, а саме «маніфест похотливості».

11 січня 1913 р. футуристка Валентина де Сен-Пуан оголосила в Парижі «Футуристичний маніфест похотливості», основною думкою якого було Фрейдівське гасло: «Похотливість — це сила».

— «Похотливість, що її розуміється поза всякими моральними концепціями, тільки як істотний елемент

<sup>1</sup> Семенко М. Кобзар. — ДВУ, 1925. — С. 145.

життєвого динамізму, є сила», — так писала В. де Сен-Пуан у своєму маніфесті й радила, щоб після бою переможці в завойованих країнах гвалтували жінок, «щоб відродити життя»<sup>1</sup>.

Стоячи на ґрунті цього маніфесту й репрезентуючи собою націоналізм українського міщанства, М. Семенко розсудив так, що не слід йому чекати кінця війни, щоб у купі з переможцями гвалтувати жінок, і почав «веселий, як баран» — виконувати цю місію футуризму самостійно, пишучи порнографізи й оспівуючи в них «оксамитові животи»<sup>2</sup>, «теплі коліна», «червоні поцілунки», «спідні сукні», «перса панночок», ексцеси з намагнетованими принцесами й статеві акти в автомобілях і інших, не зовсім пристосованих для цього приміщеннях.

Це так захопило нашого «креза», «генія», «великого жулика» і «пана-футуриста» (як називав себе Семенко), що він навіть присягається (1915 р.) ніколи не звертати з цього шляху й не вважати на якусь там нікчёмну демократичну «юрбу»:

Я покохав свої поези,  
Свої срібляні пісні,  
Безумно знойні еротези  
І привиди в блакитнім сні.  
Я не схилю з шляху ні разу  
І на юрбу не подивлюсь,  
Я повний смілого екстазу,  
Я смерти й Бога не боюсь.  
Коли ж настане час свавільний  
І рухне ґрунт, де я стою,  
Тоді піду незримий, вільний,  
І свою музу розіб'ю.  
А зараз ваш я, еротези,  
Гарячі перса в знойнім сні.

<sup>1</sup> Маніфести італ'янського футуризму. — М., 1914.

<sup>2</sup> Всі цитати взято з Семенкового «Кобзаря».



Я покохав свої поези,  
Свої срібляні пісні<sup>1</sup>.

Правда, трохи згодом, коли «рухнув ґрунт» під ногами «крезів» і «принцес», Семенко відмовився від цієї програми: «музи» своєї не розбив, про «блакитні сни» забув і став підлабузнюватися до «юрби», пристосовуватись, перефарбовуватись. Але про це поговоримо потім, а зараз нам треба з'ясувати соціальну природу футуризму взагалі. Як уже встиг помітити читач, усі футуристи «однаковим миром мазані».

Я. Шапірштейн-Лерс ще 1922 р. довів дрібнобуржуазність походження російського футуризму і його неослов'янофільський націоналістичний характер, що походив із інтелігентського дрібнобуржуазного народництва й «находився в коренном противоречии с подлинной революционностью — революционностью пролетариата»<sup>2</sup>.

Трохи пізніш (1926 р.) І. Маца талановито з'ясував природу футуризму взагалі. Він говорить, що «рух у футуристів став не тільки творчою силою, а й естетичною й етичною основою життя». Іншими словами, рух тут — абстракція, метафізика, — та сама абстракція, що в декадентів називалася «красою», а у символістів — «людським добром». А втім, різниця невелика. І тут і там — філософський феномен, і тут і там — ідеалістичний ґрунт. Різниця тільки та, що абстракція декадентів — естетизм пасивного, задоволеного міщанства, а абстракція футуристів — естетизм активного, незадоволеного міщанства. «Футуристичний напрямок, — підкреслює Маца, — висунула сучасна соціальна сила капіталістичного виробництва на основі дрібнобуржуазного метафізичного світогляду»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Кобзар. — С. 138.

<sup>2</sup> Лерс Я. Русский футуризм. — М.: Изд. Миронова, 1922.

<sup>3</sup> Маца И. Искусство современной Европы. — М.: Гос. Изд-во, 1926.

Дальша еволюція футуризму цілком відповідає соціальної природі цього дрібнобуржуазного напрямку в мистецтві.

Залежно від своєї ролі у виробництві дрібна буржуазія весь час хитається поміж двома головними силами, що зустрілись у велетенській боротьбі, — між клясою капіталістів і пролетаріатом.

Фашизм виріс із соціал-патріотизму дрібної буржуазії. Як певна політична категорія, він починається там, де «в зв'язку з хитанням капіталістичного господарського порядку і внаслідок особливих об'єктивних і суб'єктивних умов буржуазія використовує, щоб перетяти шлях розвитку революції, незадоволення дрібної й середньої, міської і сільської буржуазії і навіть деяких шарів декласованого пролетаріату, щоб утворити реакційний масовий рух. «Так характеризують фашизм тези «Про міжнародне становище й завдання Комінтерну», що їх ухвалив VI Конгрес Комінтерну. І далі: «В більш менш розгорнутому вигляді фашистські тенденції й зародки фашистського руху є тепер майже всюди. Ідеологія клясового співробітництва, ця офіційна ідеологія соціал-демократії, у багатьох пунктах збігається з ідеологією фашизму. Фашистські методи, застосовувані в боротьбі проти революційного руху, в закордонному вигляді є так у практиці багатьох соціал-демократичних партій, як і в практиці реформістської профспілкової бюрократії. У сфері міжнародних стосунків фашизм провадить політику насильства і провокації. Фашистська диктатура в Польщі й Італії виявляє дедалі агресивні тенденції й становить постійну загрозу мирові, загрозу військових авантур і війн для пролетаріату всіх країн».<sup>1</sup>

Італійський футуризм — це література італійського фашизму. Італійські футуристи були справжніми привідцями імперіялістичної війни, справжніми лицарями імперіялізму й співцями «війни до переможного кінця».

<sup>1</sup> Додаток до книги Бухаріна «Международное положение и задания Коминтерна». — ДВУ, 1928.

Марінетті брав участь у війні в ролі капітана й командував загоном автопанцерників, написавши потім книгу «Крицевий альков», що її називають тепер «Гімном панцерним автомобілям».

Тов. Маца говорить, що «якби в Італії перемогла пролетарська революція, то футуристи приєдналися б до неї»<sup>1</sup>. Але переміг не пролетаріят, а фашизм, і всі футуристи стали фашистами, за винятком Джовані Папіні, що став правовірним католиком і написав книгу про життя «господа нашого Ісуса Христа». Сам Марінетті, який під захистом фашистської поліції відпочиває тепер від своїх войовничих авантур у власному розкішному палаці, почуває себе справжнім фашистом і свої фашистські ідеали висловив у брошурі «Мир комунізму». Його ідеалом у мистецтві тепер є *тактилізм* — найвищий щабель футуризму, на якому визнається, що маса не може сприйняти «творчої динаміки футуризму», а тому й футуристи не хочуть нічого спільного мати з масою, з цією «грубою, сирою більшістю». Тактилізм утворить рай на землі, тільки не рай комуністичний, а футуристичний.

У цьому раю найперше важитиме не психіка людини, а зовнішні органи, насамперед, дотикальні органи: пучки, губи тощо. Мислити людині не треба буде, відбувати якісь складні перечування й сильні емоції теж не треба, а відцїля непотрібним стане й висловлювати емоції та перечування в словесних образах. Слово взагалі стане зайвим. Досить буде Ф. Марінетті торкнутись пальцем до Семенкового носа, як Семенко вже й догадається, чого праотець хоче. Думки свої італійські футуристи гадають передавати один одному не словами, а дотиками, поцілунками... Тактилізм мусить поширитися на все життя, навіть речі мають пристосовуватись до футуристично-тактилістичного дотикального світогляду. Марінетті заперечує звичайні речі й вимагає тактилістичних подушок, ліжок, сорочок, кімнат і навіть спеціального тактилістичного театру!..

<sup>1</sup> Правильніше було б: примазались. — К. Б.

Така ж доля спіткала Михайла Семенка.

Проповідуючи під час війни улюблений в усіх соціал-патріотів бюргфриден:

Люди, щастя з вами, і як мало для цього мови:  
Будьте людьми,

Семенко сподівався, що внаслідок війни здійсняться мрії його кволого міщанського націоналізму:

Сиві прадіди забуді  
В грудях встануть враз,  
Встануть безвістю закуті,  
Вже в останній раз.  
Співи матері, почуті  
В колисковім сні —  
Всі слова перезабуті  
Забренять в мені.  
Вітряки, хатки, долини,  
Січ, зелений гай —  
Всі ці образи прилинуть  
Скажуть: «Не займай!»<sup>1</sup>.

Як на кого, то Січ, сиві діди й білі хатки — є анахронізм, а для М. Семенка це є ідеал майбутнього. Справді — futurum!

Кажу ще раз, що Семенків кволий націоналізм був позбавлений революційного змісту. Це був націоналізм того міщанина, що сподівався дістати культурну автономію для України внаслідок царського маніфесту або наказу князя Ніколая Ніколайовича. Відділя й проповідь бюргфридену, любов до принцес, презирство до «юрби» й страх перед революцією.

Коли ж настане час свавільний  
І рухне ґрунт, де я стою,

<sup>1</sup> Семенко М. Кобзар. — С. 225.

Тоді піду незримий, вільний,  
І свою музу розіб'ю<sup>1</sup>.

І справді, коли почався «час свавільний», коли вибухнула революція й вибила ґрунт із-під ніг крезів, принцес і міщан, Семенко почував себе над безоднею:

Хочеться казки. Хочеться тиші.  
Галаси, сурми виснажили мозок.  
Серце — серце моє ледве дише,  
Ніби йому дали 100 різок.  
Хочеться далі, ну, хоч в Австралію.  
Вибери на мапі найсамотніший острів.  
Перекину з собою віків вакханалію  
І мої поезії гострі<sup>2</sup>.

Семенко «музи» своєї не розбив, а почав просто тікати від революції. Переїхав із Владівостока до Києва, а тут, побачивши «національне відродження» (1918 р.), трохи заспокоївся:

Яка іронія — мій шлях збігся  
З шляхом якогось відродження.  
Поете, не бійся  
Випадкового ототожнення!  
Коли справді історія людства спіраль є —  
То це астрологічна спіраль особистості і юрми.  
Але я не думаю, що тут — провалля,  
Бо я ж з дитинства сміливий і німий<sup>3</sup>.

Словом, у «душі» Семенковій забриніли: «сиві прадіди забуті», «Січ», «зелений гай»... і блиснула думка, що й тут «особистість» зможе запанувати над «юрбою». Треба тільки приборкати цю юрбу. Здавалось, що це справа

<sup>1</sup> Там само. — С. 138.

<sup>2</sup> Там само. — С. 239.

<sup>3</sup> Там само. — С. 338.

певна й «провалля» не буде. Але неблаганні революційні події вибили й остаточної ґрунт: сидючи в київській кав'ярні, Семенко побачив, що в історичній «колоді карти перевірені», що свою долю зв'язувати з націоналістичним рухом немає жадної рації. Сказавши одного разу:

«Я не іду *va banque*»<sup>1</sup>,

Семенко почав перефарбовувати свою жовту кофту на червоний колір, запобігати ласки в тієї «юрби», що колись так зневажав, і взагалі примазуватись до революції, «викинувши блакитний з голови пень». Це примазування почалось 1930 р. й триває до сьогодні. Семенко залишився таким же «обывателем» у своїй творчості, яким був і до революції. Вірити в його революційне переродження на підставі його революційної фразеології не можемо, бо знаємо, що фразеологія у футуристів вживається для фразеології. Підкреслюю це цитатою з книги П. Медведєва: «По учению формализма, в поэтическом языке самое выражение, т. е. его словесная оболочка, становится целью, а смысл или вовсе элиминируется (заумный язык), или сам становится только средством, безразличным материалом словесной игры». «Поэзия, — говорит Рома Якобсон, — есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания»<sup>2</sup>.

Повірно авторитетові Р. Якобсона, одного з найталановитіших теоретиків футуризму, й зарахуймо, що коли в М. Семенка і його прозелітів трапляються твори на революційні теми, то це тільки так, «для вираження», а в суті наші футуристи зовсім індиферентні до такого предмета, як революція.

Тут треба підкреслити, що «заумна мова» в Семенка з'являється тільки після того, як він почав примазуватись до революції. Семенкова поетика взагалі якось раком повзе, коли її порівняєш з поетикою російських футуристів.

<sup>1</sup> Там само. — С. 225.

<sup>2</sup> *Медведєв П.* Формальный метод в литературоведении. — Л.: Изд. «Прибой», 1928.

Російські футуристи починали з «заумної мови» й дійшли перед своєю смертю до функціональної поезії, а Семенко починав з функціональної поезії (виконання соціального замовлення дрібнобуржуазного міщанства) й дійшов до «заумної мови» (теперішня деструкція). Сумно було читати Семенкові «заумні вправи» в «Поемі про те, як»... на вісімнадцятому році футуристичної історії.

Щоправда, ми в цьому вбачаємо впливи еволюції Ф. Марінетті. Семенко йде не тією лінією пролетаризації, що пройшов В. Маяковський (з Маяковським наші футуристи весь час жорстоко воювали та обкрадали його), а лінією аристократизації, лінією тактилізму Ф. Марінетті, формальною лінією фашистського футуризму.

Відціля всі твердження «Нової генерації» про те, що мистецтво, як емоційна категорія, відмирає, відціля їх погляди на слово, театр і образотворче мистецтво.

Використовуючи «с установкой на выражение» таку фразеологію, як «соціально замовлення», «функціональне мистецтво», пролетарські митці «Нової генерації» чинили й далі свою шкідницьку роботу на культурному фронті, запроваджуючи гнилі погляди на культуру та мистецтво серед аполітичної інтелігенції й вивозячи інколи ці погляди в робітничі райони, пробуючи культурно роззброїти пролетаріят.

Тов. І. Микитенко помітив уже наслідки шкідливої роботи наших марінетистів і протестував проти неї на П з'їзді ВУСПП'у. У своїй доповіді про «Пролетарську літературу за доби реконструкції» т. Микитенко зазначив, що з боку так званих «пролетарських митців «Нової генерації» постане «загроза підмінювати діалектику Маркса й Леніна на механічний матеріалізм, марксистське мистецтвознавство на рефлексологію. Справа в настановленні «Нової генерації», — говорить тов. Микитенко: в її платформі, в її теоріях, за якими проголошується відмирання мистецтва, яко емоційної категорії... Теоретики «Нової генерації», — говорить т. Микитенко, — за ідеал людини хочуть (!) проголосити людину без емоцій, із самими, мовляв, умовними

та безумовними рефлексами. Ми ж не можемо на це пристати, знаючи, що в медицині зареєстровані випадки відсутності емоцій у ідіотів» ...<sup>1</sup>

Ми дякуємо тов. Микитенкові за діагноз, але не погоджуємось щодо висновків. Ми гадаємо, що наші футуристи на даному етапі свого розвитку підмінюють марксизм тактилізмом, використовуючи марксистську термінологію «с установкой на выражение».

В цьому ми вбачаємо небезпеку потенціального фашизму, а тому й ставимось до націоналістичних рецидивів «пролетарських митців «Нової генерації» з особливою увагою.

Ці «митці» тепер вихваляються тим, що вони колись перемогли Хвильового в дискусії на тему «Європа чи Прогрес». Ми такої заслуги за ними не знаємо. Під час дискусії наші панфутуристи мовчали й заговорили тільки після того, як з'явилися партійні директиви, коли вже й сам М. Хвильовий відмовився від свого ухилу. Заговорили ж вони про те, що було б краще «енергію», що її вживається у формі грошей на сприяння груповим журналам, перетворити на нову енергію, яка дозволила б незабаром побачити українському читачеві пару нових журнальчиків європейського вигляду»<sup>2</sup>.

Тепер пару цих «журнальчиків» Семенко має до послуг своєї «невеличкої, але чесної компанії», але як він їх використовує, куди витрачається ця «нова енергія»?

Витрачається вона на порнографію, на «выражения», на різний словесний мотлох, на тактилізм і потенціальний фашизм.

На сьогодні Семенкова програма є та, що була в М. Хвильового під час дискусії про шляхи розвитку нашої літератури. Різниця тільки в тім, що М. Хвильовий, одвертий і експансивний, не ховав своїх думок під «выражениями» й доходив у полемічному азарді до самісінького краю, а Семенко, який вважає за краще

<sup>1</sup> Гарт. — 1929. — № 9.

<sup>2</sup> Бумеранг. — К., 1927.



спокійненько сидіти в своїх «європейських журнальчиках», боїться ходити «ва банк».

Свою орієнтацію на буржуазну Європу Семенко формулював у циклі віршів під назвою «З закордонних віршів».

У першому вірші Семенко робить «конкретну пропозицію»:

Товариші,  
 Говорю серйозно: без Європ нам —  
 Як попам без  
 душі:  
 Обійтись ніяк не можна.  
 Відсутність масштабів і рівноваги — смерті

тотожня.

До якої ж «рівноваги», до яких «масштабів» прагне М. Семенко? Може, він хоче прищепити нашій літературі кращі зразки художніх європейських досягнень, може, дбає про утворення зв'язку з пролетарською культурою Заходу? Аж нічогосінько! Семенка цікавить тільки міщанське життя буржуазної Європи. З цього боку характерна «Пісня поета, що пробув три тижні у Берліні за командировкою Нар. Ком. Освіти»:

Виганяє, як matka — плід, Берлін командированого поета,  
 бо він уже витратив усі марки на крам, що замовила  
 перед від'їздом жінка —  
 йому огидла вже косоока Шпрее, та й  
 кров од незвичного посту  
 біжить  
 кровогоном  
 надто гінко.  
 Ах, Берлін, Берлін, місто мікробів кашлю, нежиті й грипу!  
 Ах, Берлін і святкові вітрин принади.  
 І кафе, і кіно, і ревю, і райнгардовський цар Едип, — у  
 пролетарському  
 засумленому серці

скипілися

всі твої універмаги, вертгайми, каведе і ювелірні склади!  
Ах, Берлін, Берлін — чорний Берлін, як каже Семенко,  
нудний Берлін, місто безавантурне самогублів, як каже

Влизько!

Чи дасть мені ще

Радянська влада кохана  
долярів!

Хоч невеличку жменьку —

щоб і на той рік хоч трохи я відчув себе у

справжню культуру, європейську, закоханим!<sup>1</sup>

Так ось воно як... Витрачає Семенко радянську «енергію», цебто валюту, на берлінські кафе та вітрини — та ще й «выражается», кепкує з радянської влади. Наслідки з подорожі несподівані. Ми певні, що на той рік «Радянська влада кохана» долярів Семенкові на берлінські кафе не дасть. Бо поїзди митців нової генерації «йдуть на Берлін» не в інтересах революції, а «мимо комунізму».

Одне слово, ми рішуче висловлюємось проти «несвідомого хвильовизму» й потенціального фашизму «пролетарських митців нової генерації», висловлюємось проти, не боячись, що «Розбудова нації», «орган проводу українських націоналістів», візьме їх під свою оборону і знову накинеється на нас мокрим рядном, як недавно накинулася з приводу наших симпатій до російської літератури. «Розбудова нації» — це празький орган західньо-українських фашистів, що зібрались навколо «Його Превосходительства генерала М. Омеляновича-Павленка Старшого».

Цим патріотам нашої батьківщини страшенно не подобається моє твердження про велику вагу для світової культури таких російських велетнів, як Пушкін, Достоевський, Некрасов, Толстой... У цьому вони почули «газетний голос молодого української критики».

Якийсь Г. Калицький надрукував у «Розбудові нації» статтю: «Українська література в світлі націоналізму».

<sup>1</sup> Нова генерація. — 1929. — № 8.

Так от, із слів Калицького виходить, що я абсолютно «випадаю» з пляну «національної літератури». Щоправда, я «випадаю» з цього пляну в «хорошій компанії» разом з П. Тичиною і М. Хвильовим. Футуристів і неоклясиків наші фашисти приймають до своєї системи мистецтв.

Справа в тім, що наші фашисти давно вже почали шукати серед радянських письменників того Мойсея, що введе нашу літературу з московсько-комуністичного поля на «ясні зорі» українського фашизму<sup>1</sup>.

Ім здається, що «оскільки українська література має не лише поверховно, але й внутрішньо позбутися позитивістично-раціоналістичної закраски та плиткого утилітаризму, мусить вона вповні перейняти західницький, активістичний світогляд, що виріс на підставі воюючого католицизму й ренесансу, та розвиватися з духом часу в згоді з модерними духовими течіями, а саме з інтуїтивізмом і волюнтаризмом, висловом яких є на Заході експресіоністичне й найновіше по-експресіоністичне мистецтво»<sup>2</sup>.

Отже, треба, виходить, знайти такого ватажка, який би повів радянське мистецтво до католицького ренесансу. І запам'ятайте: цим ватажком може стати тільки людина фашистської вдачі: вольова, смілива, безпardonна.

Тичину фашисти вже давно забракували, бо він «з хвилю, коли перейшов здекляровано до групи комуністичних поетів, стратив увесь свій поетичний розгін»<sup>3</sup>.

Тепер, з огляду на «капітуляцію європейців», забракують і М. Хвильового; забракують і В. Поліщука; взагалі забракують усіх тих наших поетів, у чиїх творах можна знайти справжній революційний вогонь.

Не заперечують фашисти з «Розбудови нації» тільки наших футуристів та неоклясиків, а біля особи його задрипаної величності «короля футуропрерій», Гео Шку-

<sup>1</sup> Див. мою статтю: Літературний штаб укр. фашизму // Життя й революція. — 1925. — № 6—7.

<sup>2</sup> Розбудова нації. — 1929. — № 5 (Стаття Г. Калицького).

<sup>3</sup> Там само.

рупія, просто танцюють «на задніх лапках», ставлячи його на почесне місце серед європейських митців з «волюнтаристичною» вдачею. «Такими дійсними творцями, — говорить Калицький, — є німець Курт Швіттерс, а з українців — частинно теж українець Гео Шкурупій». Влизько теж «надзвичайно обдарований» поет.

Футуристичний світогляд дуже подобається українським фашистам.

«Сам футуризм, як могутній мистецький напрямок початку 20 століття, покликаний до життя італійцем Марінетті, швидко поширився по цілій Європі та став найміцнішим мистецьким виразником нового емоціонально-волюнтаристичного світогляду. Саме ворожість до всякої форми й стилю, котра викликає стільки протестів серед читачів і критиків, була найкориснішим чином футуристів, що таким робом вдихнули нове життя в закостенілу атмосферу побудованої на позитивістично-раціоналістичному світогляді європейської літератури»<sup>1</sup>.

А про український футуризм Калицький так висловлюється:

«Започаткований, як чисто мистецький напрямок Семенком ще перед революцією, український футуризм прибрав тепер також сильну політичну тенденцію московського свого первозразку й став одним з цікавіших літературних напрямків сучасної України».

Тепер, коли довідаються фашисти з «Органу проведу українських націоналістів» про мазепинство «Нової генерації», про те, що наші панфутуристи почали вже «з Московою рвати» й орієнтуються на гетьмана à la Мазепа, на кафе, вітрини та інші «принади» буржуазної Європи, — коли почують про це фашисти, то, безумовно, піднесуть на фашистському щиті й возвеличать наших «хутористів» до світових масштабів і не завагаються висвятити Гео

<sup>1</sup> Усі цитати взято із статті Г. Калицького «Українська література в світлі націоналізму» // Розбудова нації. — 1929. Ч. 5/17.

Шкурупія — за допомогою уніятської церкви на ватажка українського мистецтва, на ватажка до Католицького Ренесансу! Ми теж гадаємо, що він кандидат «подходящий». Гео Шкурупій має нахил і до монархізму, бо не для самого ж «выражения» йменує себе «королем», та й з богами має неабиякі стосунки, навіть називає себе «Святим Георгієм». А до того ж він «переможець дракона» й зовсім «подібний до Бога готентотів». А волюнтаризму, сміливості й безпардонності в Гео Шкурупія стільки, що він навіть «Володьку Маяковського» на «обидві лопатки» повалити зможе.

Прошу переконатись! В «Семафорі у майбутнє» Шкурупій надрукував виклик до Маяковського, Каменського та Єсеніна «на невиданный поединок» такого змісту й вигляду:

#### НЕВИДАНЫЙ ПОЕДИНОК!

Граждане, развесьте уши, чтобы удлинились до ослиных!  
расширьте

зрачки ваших глаз, чтобы были, как солнце!

**ПРИСЛУШАЙТЕСЬ! ПРИСМАТРИВАЙТЕСЬ!**

**ВНИМАЙТЕ!**

Я

— ГЕО ШКУРУПИЙ — знаменитый скальпирователь и сдиратель шкур с современных поэтов и патентованных гениев, вызываю на поединок словами (также ничего не имею против кулаков), бросая вместо перчатки старую калашу слов: «раки поели б вам морду» (это ль не оскорбление), вызываю на поединок с предрешенным концом: бродягу ВОЛОДЬКУ МАЯКОВСКОГО, порохнявого алхимика, скверного суррогатчика слов ВАСЬКУ КАМЕНСКОГО и упершегося в стенку образов и образенят годовалого бычка ИГУГУ ЕСЕНИНА.

КОНЕЦ ПОЕДИНКА ПРЕДРЕШЕН: со скальпа ВОЛОДЬКИ я сделаю хороший смычок, ВАСЬКА даже и не догадывается, что из его позвоночника можно сделать хорошую флейту (все остальное у него пригодно только для

свалки). Особенно интересує мене шкура годовалого бычка ИГУГУ ЕСЕНИНА, которую я натяну на барабан в звукоркестре своего кинематографа, где знаменитый юкоонец МИХАИЛЬ СЕМЕНКО продемонстрир. свою каблепоэму «ЗА ОКЕАН». О мои годовалые бычки: МАЯКОВСКИЙ, КАМЕНСКИЙ, ИГУГУ ЕСЕНИН! УВИЛИВАНЬЕ НЕ СПАСЕТ. я очень ловкий команч в прериях футуризма, и у меня бесконечное лассо остроумия, которым я выловлю вас, как буйволов.

### НЕВИДАННАЯ ОХОТА!

Яка прекрасна автоатестація! А яка сила! «Знаменитый скальпирователь и сдиратель шкур» ... А яке рафіноване нахабство «в выражениях»!

А як він у «Авангарді» № -а «скальпирует» ідеологію в мистецтві, як здирає шкіри з тих, «що спрощують питання культури, ставлячи наголос тільки на ідеології, коли саме цю ідеологію різні Шкурупії беруть тільки «с установкой на выражение»!

А яка в нього безпардонність, коли він починає шукати націоналістичної продуктивності в радянському мистецтві, — тільки-но послушайте:

«Лише деякі мистецтва ще мають національні особливості; мова, місцеві умови, географічні, соціально-побутові та економічні, але останнє вже більше інтерпретується в класовому розумінні, хоча ознаки національності тут ще яскраво виразні і їх відкинути не можна»<sup>1</sup>.

Отже, як бачить читач, у Г. Шкурупії мистецтвом стали: мова та місцеві, географічні, побутові й соціально-економічні умови!

Феноменальна безпардонність і неписьменність.

А може, це наш «сдиратель шкур» зібрався довести, що на Україні такі прекрасні «мистецтва», як географія та економіка, остільки зберегли свої «національні осо-

<sup>1</sup> Шкурупій Г. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури // Авангард. — № -а.

бливості», що треба ці «мистецтва» направити шляхом до Католицького Ренесансу?

Може, справа дійшла вже до «деструкції» п'ятирічки та радянської конституції?

Але ми гадаємо, що на цьому пункті «деструкція» зовсім закінчиться.

Ніяких зловживань блюзнірством, дикунством та потенціальним фашизмом радянська суспільність не дозволить навіть явним дегенератам.

Доба реконструкції, доба напруженої боротьби за перебудову народного господарства вимагає від мистецтва серйозності, щирости, творчого екстазу та революційного горіння.

Ті, що носять свої мозки «набекрень», ті, що вміють тільки смердіти, механічно випадають із системи пролетарського мистецтва.

Футуристичний напрямок у мистецтві, що народився в епоху революції, як продукт розкладу буржуазної психіки, свою історичну місію давно виконав, залишивши по собі лише безпорадних епігонів, які нічого нового вже не можуть дати й повинні зійти з історичної сцени.

Футуристи, що ніяк не можуть споріднитися з чужою для них психікою пролетаріату, проповідують під виглядом беземоційного мистецтва голе блюзнірство, культурний нігілізм і літературно-політичне «наплювательство».

На даному етапі розвитку радянського мистецтва футуризм надто шкідливий, бо дискредитує в робітничо-селянських масах цілево-спрямовану, пролетарську літературу, шельмує її своїм цинізмом, «наплювательством» та безпардонністю, а своїми «функціональними» вправами, де в інтересах яacobсонівської «установки» використовує комуністичну термінологію, нищить віру в можливість існування ідеологічно витриманої художньої літератури.

Одне слово, сьогоднішній український футуризм культурно роззброює пролетаріат і відкриває культурний

фронт для буржуазно-мистецької інтервенції. А цього тільки й треба фашистам із «Розбудови нації».

Формальна роля футуризму теж скінчилася. А те, що й досі футуризм лежить на шляхах пролетарського мистецтва, як величезний труп, який треба перескочити, тільки заважає нашим молодим митцям шукати правдивого шляху й притаманного нашій добі мистецького стилю, бо нашим молодим поетам часто затикається рота, вказуючи на лівизну укрліфтівського тактилізму.

А я ще раз кажу, що футуризм перестав уже бути новим і лівим напрямком у мистецтві: він давно вже дійшов до самозаперечення й обернувся на реакційний чинник у мистецтві.

Треба цей труп зволікти з дороги пролетарської літератури на відповідне місце, цебто на історичний смітник.

А так звані «пролетарські митці нової генерації», коли вони справді хочуть стати пролетарськими митцями, мусять визнати свої помилки, одректися від марінеттізму, визнати марксизм, остаточно роззброїтись і чесно заробити собі право називатись «пролетарськими митцями»<sup>1</sup>.

І нехай вони пам'ятають, що ті розмови, які тільки-но почались навколо групи «Нової генерації», — це тільки «цветики», це тільки ті паростки, що з них незабаром виросте справжня чистка укрліфівського «мистецького» доробку.

Коли ж до цього моменту митці з «Нової генерації» не виправлять своїх помилок, то, як каже М. Хвильовий, — «нещадно будемо бити їх», щоб ніколи не міг приснитись фашистам із «Розбудови нації» Католицький Ренесанс радянської культури.

---

<sup>1</sup> Після того, як ця стаття була надрукована («Пролітфронт», № 3), Г. Шкурупій і О. Влизько засудили теорію і практику «Нової генерації», повторивши на сторінках «Літератури і мистецтва» наші думки про шляхи й перспективи українського ліфу.



*Володимир Гаряїв*

## НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ ЮВІЛЕЙ

100-річний ювілей від дня народження Михайля Семенка — не якась малопомітна дата в історії української літератури. Здавалося б, цієї події ніяк не обминеш. Поет, котрий таки добре струснув нашу літературу, помітно вплинув на творчість таких несхожих художників слова, як П. Тичина, Я. Савченко, В. Поліщук, Б.-І. Антонич, Л. Первомайський, учнями якого були Ґ. Шкурупій, М. Бажан, Ю. Яновський, О. Влизько, М. Скуба, творчість котрого високо поцінювали такі всесвітньо знані його сучасники, як М. Рильський, А. Бучма (оби два — близькі друзі Семенка), Л. Курбас, А. Петрицький, М. Хвильовий (так, так, попри їхню запеклу боротьбу!). Поет, навколо котрого все його творче життя точилася гостра боротьба, відлунням якої стала не затишаюча й нині незгода ріжних тлумачень і точок зору у літературознавстві — і щоб сторічний ювілей такого поета не став (і це ж за нашої генетичної любові до пишних торжеств з будь-якого приводу псевдонаціонального значення!) певним рубежем в осмисленні шляхів розвитку нашої національної поезії, та й культури взагалі? Не став поштовхом до уважного вивчення розвитку української поезії напередодні її входження в ХХІ сторіччя? Хоча б шляхом проведення кількох наукових конференцій і симпозіумів, чи просто чемної уваги до пам'яті поета з боку хоча б більшості наших журналів? Зважте, читачу. З семи наших найпоставніших «офіційних» літературно-художніх часописів (залучаючи сюди й «Літературну Україну») — лише два («Слово і час» та «Л. У.») приділили цій події увагу. З-поміж тих поодиноких публікацій слід виокремити святкування

100-літнього ювілею Семенка, що його поважно висвітлив часопис «Український засів» (ч. 1-е 1992-го р.), подавши на своїх шпальтах цілу добірку матеріалів, присвячених цій події. Решта ж сьогоднішніх «офіційних» письменницьких чинників (Спілка ПУ, науковці або й учні поета) обійшли мовчанкою ювілей.

Як могло таке трапитись? Чи існує відповідь на це питання? Так, існує. Вона полягає в тому, що Михайля Семенка, як поета і культурного діяча, у нас і досі майже не знають. Історія ця давня. З одного боку, це сталося через те, що високий інтелектуальний рівень поета, насиченість його творів підтекстами ще за Семенкового життя були малодоступні для тодішнього читацького загалу. Це нерозуміння посилювалось іронічно-дражливим стилем його творів, їх епатажними і деструктивними настановами, котрі часто-густо у свідомості пересічного читача, а тим більше з хуторянськими смаками, заступали собою образ Семенка-художника.

З другого боку, Семенка й досі не знають у нас через нашу традиційну заяложену заполітизованість, через постійну, нескінченну гру довкола його постаті різнозацікавлених сил. За Сталіна його твори заборонили, звинувативши поета в націоналізмі — і ми його забули, за Хрущова — Брежнева звинуватили в абстракціонізмі — і заборонили теж. І ми забули його ще більше. Нарешті з таким трудом видали збірку 1985-го року — і знову пішло-поїхало — гра вступила в нову смугу. Тепер йому накидають сталінізм.

І справа навіть не тільки в політизованості поглядів супротивників поета. Справа з тій значній політизованості навіть його шанувальників. Літературознавці-семенківці замість ґрунтовного вивчення поезики Семенка сперечаються між собою перш за все з політичних міркувань. А поетичні надбання поета так і липаються нез'ясовані. В. Базилевський переможно заявляє: «Якби своєчасно й глибше був засвоєний досвід Михайля Семенка, то в нас поменшало б охочих верлібрувати. Треба

сказати прямо: поетика М. Семенка багато в чому неприйнятна» («Л. У.», 1986).

Отже, через збіг і взаємопідхльостування цих двох обставин Семенків ювілей і виявився нереалізованим.

*Володимир Гаряїв*

## «МЕТАФІЗИЧНИЙ РЕКВІЄМ»

(Фрагмент поеми, недрукований, з архіву)

Чи жертви доносу безладні — як знати?  
Чи що заздалегідь продумане, календаризоване,  
конвеєризоване жертя  
неситого молоху влади  
І всіх на фатально повтягне в свою м'ясорубку  
абсурдний квадрат?  
... Сумська метушиться. Над нею застиглим  
розрядом напру-  
жених електродів  
Спалах, вибух, крик кривавого неба. На розі, біля  
«Березолю», Курій. Клуби диму, як з паротягу.  
Невже ж він втік із лікарні  
Аж ось коли роздивлюсь... Осадкуватий. Сторч  
кучеряве, антрацитово-чорне волосся. Енергійні  
рухи. Жадібно люльку  
Посмоктує. Замислено очі відводить. Зненацька —  
пронизливий приязний погляд. І раптом з підозрою  
скоса позиркує, наче б вивчає й виважує. І знов  
клуби диму. Раптом замисливсь.  
Шепоче:  
— «Остання квітка — мрії моєї, мрії моєї неземній.  
Прив'язаний до стовпа волею Леся Курбаса  
Натхненням напруженням таємничих зусиль —  
Зойкають в вітрах божевільні сурми на нас  
В змаганнях зростаючої сили  
Крізь шепіт хвої — Шонбергів шум  
Де ж ви поділися, друзі мої, адепти нової краси?  
А чи не час нам зашити її до міпка? Повинність така.  
Я закушу тугу, я закушу. Бо вже ж ви не всі».

... Помітив. Мовчки потискує руку.  
— Слухай, Володю, чи то... Миколо Орленку,  
Давай-но зайдём до театру, а потім до мене. Я не  
надовго,  
Побачити Курбаса.  
— Хлопці, Курбас у себе?  
Як — «більше нема»? Зняли? Г'ех!.. І тихо,  
зціпивши зуби,  
по павзі:  
Загинув театр. І як же Наталя змовчала?  
Я сьогодні мусив би бути  
у чаду, як мислив колись,  
Коли мріяв, як у майбутнім  
Я пройду коритаром куліс.  
О, чому нас так вабить сцена,  
Невідбивно, як негра сніг?  
І навіщо потрібне це нам —  
Бути збитими з власних ніг,  
Так, щоб зала гула з огуди  
І ковзала, як на лижві —  
Тільки б в серці, як в «Синіх етюдах»,  
Знов безумствувала Ужвій.  
Що нас вабить — здійснити замір  
Й опинитися на ножах?  
Коли й сцена з очей цезає  
І лишається тільки жах...<sup>1</sup>  
І знову напливом — в його кабінеті у «Слові»,  
невдовзі після арешту  
Шкурупія і Влизька. Наче тільки що впійманий звір  
в зоопарку  
Вибігує клітку — так кидався він кабінетом, не  
чуючи, певно,  
Про що я казав йому, й раптом спинився.

<sup>1</sup> Цю поезію в першій редакції я 1933 р. встиг прочитати Курбасові. Дороблено її мною після оповіданого вище відвідання «Березоля» разом з М. В. Семенком, і ще раз — 1956 р., коли я включив її у «Реквієм».

— Знаєш, я їй досі

Не можу отямитись. Що це? Невже вони справді?..

Їй, знизавши плечима: — Не вірю. Ні, ні, це донос Буревія<sup>1</sup>.

Чи може... А може, це їй є ота перманентна

З «Питань ленінізму»?..

І знов мовчазне сновигання.

І знову зненацька:

— Послухай, а що коли б раптом

Мене?..

— Ви що, Кілометре?<sup>2</sup> Яка нісенітниця. Мене аж потом

Прошибло!

— Та хто ж його знає. Ти ж бачиш, що робиться. Хто ж його зна.

... І знов чи якісь невідв'язні рядки — чи мара — чи уява:

Стояв — надвечір було — перед останнім від'їздом до Харкова

/ По виступі в Спільці — ще оплески й схвалення в вухах /

На розі кол. Фундуклеївської і Володимирської / як у «Тов.

Сонці»,

Водив подумково пальцем по неба наелектризованих нервовими спазмами обрисах світінь —

В стрімкому погущенні смеркнень —

Червонім квадраті —

Поет. Шепотів: — Я не умру від смерті — я умру від життя.

Умиратиму — життя буде мерти / А маятимо ж стяг! /

Я молодим, молодим умру, коли серце стисне

<sup>1</sup> Кость Буревій був автором політичного доносу на Семенка, Шкурупія і Влизька, опублікованого під назвою «Фашизм і футуризм» 1930 р. у «Пролітфронті».

<sup>2</sup> Тобто «тисяча вчителів». Так я, жартуючи, називав Семенка з огляду на його невисокий зріст.

моя молодість, і життя, і січа... Се — ча. /Суча/.  
 І поблимував на нього недобро здаля  
 Затінений топальник: — Хе, мать твою. Ін-те-лі-гент...<sup>1</sup>  
 О, чим в бездуховності цій ми дихати будем?  
 — Повітря і справді тее... То, може, забудем?  
 Вколошкано ж духа й невдачу красуху,  
 То, може, воно і смердить отим духом?  
 Бо де ж він?  
 Ні, ні. Він там, де краса.  
 — Ну що ж, це, взагалі, цілком  
 вірогідно,  
 Оскільки ні того, ні того не видно.  
 Як хибні сонця пощезали: безслідно! Ну, дух, це ж  
 таке: містика! Як і вся концепція цінностей.  
 Вже хоч би краса! Так і тої немає ж.  
 Бува не в мішку Семенковім? Не знаєш? То скільки  
 шукати її? До знемоги?  
 Уже відмовляються слухатись ноги!  
 Нема ж!  
 — Та ні, вона тут десь.  
 — Не бачу нічого.  
 — Вона поблизу десь, ну, може, за рогом, отут десь,  
 за рогом.  
 То певно ж вона і з'явиться зараз —  
 Цілком несподівано, так, як прийдеться,  
 Адже вона вся — наче спалах раптовий —  
 Й можливо, що саме отут, де застигли  
 В пилюці шосе — на його узбіччі,  
 Облиті непевним мигавим світлом  
 Оті берестки на спадистім взгір'ї —  
 От, бач? От краса ж! / Немов у борні, в ореолі.  
 Зі світла і тіні — у цьому змаганні  
 І з вітром, і з млою, у тім коливанні  
 нічному, непевнім — ледь вбаченим сплеском

<sup>1</sup> Семенка було заарештовано у квітні 1937 р., зразу ж по поверненні до Харкова з Києва, де він на творчому вечорі в СПУ з успіхом читав свою антифашистську поему «Німеччина».

Проміння, що з Возу Чумацького впало  
На шлях той й над нами зненацька засяло —  
Що й важко сказати — це безум чи чудо?..  
От, бач, я ж казав! — то й не вірив ти всує —  
В краси ж девальвації не існує!  
— Кра — са?! У оцих бересточків листочках?  
Ну знаєш, ти можеш довести до точки!  
Ну бо, згадай! Я їх пам'ятаю ще з голосу Зої Гайдай:  
«Гей, за семафором тим  
берестки ростуть,  
Гей, за семафором тим  
Поїзди ідуть —  
То сюди, то звідси мчать —  
розстилають дим,  
Гей, за семафором тим,  
семафором тим.  
Бересте мій, бересте,  
дрібненькі листки...»  
Чому ж мені очі засліплюють сльози гіркі?  
Що можуть вони нагадати? Миколо, Миколо, згадай!..  
І знову — в те кляте провалля, й лиш голос Гайдай,  
Та й він розпливається, губиться — й далі в провал,  
Ще глибше...  
Палата. Ні, це не палата. Якийсь цементовий  
підвал.  
— Підсудний, закурюйте, прошу. Назвіться.  
— Орленко,  
— Орле?  
Ви ж Скуба.  
— Орленко.  
— Ти ж Скуба, є... твою мати!  
— Ти мати мою не чіпай! Не смієш чіпать.  
— Ти так? Твою в Бога!..  
Й під дих! І по скронях! І знову під дих! По очах!  
Подальший текст читається у подумковому  
наростаючому  
супроводі «Dies Irae» з «Симфонії-Реквієму»



Бриттена, починаючи з несамовитого жіночого  
зойку й подальших аритмічних не те пострілів, не те  
трощачих боксерських ударів ката.

Удари! Удари! Побой... І знову під дих! По очах! І  
раптом із

рота, наче з стрючка

Горох переспілий — зуби в переміш із кров'ю — по  
стінках і по кутках.

І знову, і знову побой... — То хто ти, Орленко чи  
Скуба?

І знову: — Твою!

І знову: — Ти Скуба? Ти Скуба? Тепер визнаєш?

— Визнаю...

— А що ж ти, придурку, не визнаєш головного —

Що передав тобі бомбу Семенко переховати для того  
Теракту? Чи пам'ять відшибло?

— Це вигадки.

— Знову придурка

Розігруєш? Семенко ж підтвердив...

— Це наклеп!

То, може, закуриш? Чекай, може, спершу краще  
докурка,

Щоб скорше згадалось, до лоба прикласти? Кажі:  
гаряче? гаряче?

То ось тобі ще! А ось тобі ще і до шиї! А ось тобі й  
межи очей!

Ну що, пригадав? Може, ще? Кажі: може, ще?

Згадав? Пече? Пече? Пече? Пече? Пече? Пече?

І знову, і знову! І раптом нещадна трощача  
електрика в очі —

аж розум навпіл...

— Ну що, визнаєш? Не спи, тобі кажуть! Очей не  
заплющуй! Не спи!

Не спи!

Так що ж, визнаєш? Руки! — Є... твою, руки на стіл!  
Під нігті йому заженіть. Пальці на місце, пальці! Подалі,

подаді засуньте булавку! Ну що, дістає? Поворухіть там як слід!

Вже добре лоскоче?

Навіщо ж тобі отак колотитися в корчах?

А ми вже з тобою і відпочити могли б.

Ну що, визнаєш? То встроміть йому знов, та поглибше,

поглибше, поглиб...

І раптом повз все це напливом пронизує біль — ще міцніший!

— від тім'я до ніг:

— О як же ти міг, Семенку, як же ти міг?..

О як же...

/ О як же ці нелюди тебе ламали, як крушили,

Миколо, Миколо!

О, друже мій рідний, мій брате, вічне терзання моє... —

Та духу не подолали. Як зміг ти, як ти зумів?

— Тепер визнаєш?

— Ні, не визнаю цього ніколи,

Не визнаю, хай навіть дибом довічно волосся встає!

*Подумковий музичний супровід Бріттенового Реквієму — з ударами — уривається*

... І вже перед стратою, в камері, в повнім спустошенні,

начеб відлунням побоїв — схвильований задиханий шепіт —

крізь стукання пульсу і дзвін в голові:

— Ти Скуба? Ти Скуба?

— Це знов ти, катюго?

— Ні, ні,

заспокойсь, не турбуйся, забудь, та і нащо б

Тепер ти сволоті отій? Ні, це ж я, це я, твій сусіда новий.

Я знаю про тебе, бо ж був в Семенковій камері до цього дня ще.

О, як він терзався, як бивсь головою о мур, що не зміг перенести тортурів, не витримав катувань і нізащо

Обмовив тебе <sup>1</sup>. Одначе — ти чуєш? — одначе,  
одначе — познач це  
Собі хоча б перед смертю — він хтів, щоб усе  
закінчилось ско-  
ріше, хотів, щоб хоч ти не зазнав,  
що йому довелося. Ото й натякав він на очній, що  
краще —  
Пригадуєш? — краще! — ти вдумайся? — краще!  
«Зізнатись». Бо це ж перманентна проклята, не суд!  
Це ж не суд!  
Кати — це ж не судді, то не перед ними ж доводити  
істину, їм хоч будь-зна-що!  
Це ж лиш різники. Ми ж на бойні. Це ж бойня!  
В них план, просто план  
виробничий. Наряд на познищення.  
Але їм не знищити ані духа, ані краси, не  
перетворити нас —  
аніколи, нізащо! — на гній на своєму бісівськiм курищі.  
Ми жертви, але ми не гній! Нащадки усе зрозуміють  
й звільнять  
нас від захаращень.  
То це в Семенка не була, не була, не була непутящiсть. —  
Так, я розумію...  
Нещадне кахиканя. Біль...  
І знов поринає усе в передсмертній марі.  
О, як же назвати, Миколо, як же назвати  
Нескореність духу твого, цей до вічності рух?  
Так! Можна красу потолочити, збити, зламати,

<sup>1</sup> У публікації «З порога смерті» («ЛУ» від 19 грудня 1991 р.) читаємо: «Аналіз протоколів допиту поета (від 4, 7, 8 травня 1937 року), звинуваченого в «активній контрреволюційній діяльності», розкриває методи ежовської обробки, після якої морально спустошений і фізично надломлений М. Семенко «зізнався» в усіх нав'язаних йому гріхах (спроба скинути радянську владу на Україні за допомогою німецьких багнетів, підготовка ряду терористичних актів проти діячів радянської влади, про які він писав 4 вересня 1937 р. під диктовку уповноваженого Акімова) [...]».

Але ж тільки захист її й гартує наш дух.  
Ото розійшовся! «Як міг ти, Семенку, як міг ти!»  
З такого життя до Дантова пекла забігти —  
І те порятунок. А чи про якусь там «красу» — ну  
кого вона  
з них врятувала?  
А скільки тих трупів по братніх могилах! Навалом.  
«Єдина надія!» Це що, на красу? Єдина надія  
Не на красу, а на тих, хто працює і діє.  
А то розбрехались. Інтелігенція клята,  
Бодай ти повиздохала!  
... Й знову лиш паща розтята.

# **МАТЕРІАЛИ ПРО ПИСЬМЕННИКА**

*Александр Лейтес, Микола Яшек*

## **СЕМЕНКО, Михайль (Михайло)**

Народився року 1892, 31 грудня, в с. Кибинцях кол. Миргородського повіту на Полтавщині. Вчився в реальній школі, потім три роки в Ленінградському (кол. Петербурзькому) психоневрологічному інституті. Під час імперіалістичної війни (1914 р.) поїхав до Америки, але далі Владивостока не довелося поїхати, і тут (у Владивостоці та його околицях) перебував коло трьох років.

Від року 1916 до 1922 був членом комуністичної партії, з того часу позапартійний.

Почав писати рано. Перша друкована книжка вийшла 1913 року. Після того випустив низку книжок. Все написано до 1922 року (включно) завершив виданням свого «Кобзаря».

Робота Семенка, як першого футуриста, йшла під тими ж гаслами заперечення дотеперішньої літератури, з яких починав футуризм і в інших літературах. Принцип деструкції — руйнування старих форм — є основною тенденцією його поетичної й теоретичної творчости. В ритміці він знищує межі вірша, заводячи так званий верлібр, що наближається іноді до ритмізованої прози.

Проте деструктивна робота над музичною стороною вірша не проводиться скрізь радикально. Анатомізуючи звичні форми, розкладаючи їх, Семенко одкриває нові цікаві можливості в римуванні, в звуковому асоціюванні і в строфіці вірша. В його поезії знаходимо зразки досить вибагливої рими — внутрішньої чи асонансової, що створюється на досить іноді віддалених звукових аналогіях.

Великою новиною для української літератури були лексика й символіка Семенка, почасти запозичена з руських футуристів, а почасти витворена власними зусиллями. Нічого вже говорити про «міський» словник Семенка з тими трамваями, кінематографами, бруком, заводськими димарями й т. д. — ні один поет наш до того часу не насмілювався на таку ініціативу, тримаючись щодо символіки таких речей, як зорі, очі, ночі.

На революційних його творах помічається деяка еволюція у виборі нових слів: від кабареточного рафінованого словника він поволі переходить до мови вулиці, до запашних слівець, витворених у добу війни й революції, хоч у порівнянні з ближчими своїми наступниками користається ними досить тактовно. Звичайно новаторства його далеко цим не обмежуються. Всі ті фокуси графічної революції, змагання до своєрідної розстановки віршових рядків, до уживання чужих альфаветів — все це позначилося яскраво на спробах Семенка.

Заглушена новими, свіжішими, а головне — органічнішими талантами, творчість Семенка, проте, зберігає своє значення, як початок певного етапу в українській літературі. Його поезія в цілому талановита, але витворна, криклива, явно пересаджена з чужого ґрунту, мала широкий, хоча, може, й поверховий вплив на формацію пролетарської лірики.

*Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. — Т.1. — Х.: ДВУ, 1928.*

*Микола Євшан*

## **SUPREMA LEX**

**(Слово про культуру українського слова)**

(Фрагмент)

Народної літератури ми, таким чином, не маємо. Євнухи-українофіли убили її в зародках, збридили нам її до того, що ми перескочили відразу далі, аби тільки скорше вийти з зачарованого колеса на свіжий воздух. І тут було все лихо. Молодші літературні покоління не попрабували вести війни з українофілами на тім терені, на якому її треба було вести, не попрабували здобути від них їх сильної позиції і *перестроїти* на нових основах, а відразу перескочили до нового, кожний розпочав свою роботу зокрема, від початку. З боротьби вийшло тільки багато крику і галасу: євнухи кричали на «безштаньків», що взялися руйнувати святощі, а молоді показували їм тільки язика, старалися виводити їх з рівноваги та іритувати. А що можна було зробити, здобувши передовсім українофільську позицію, засиджену оберігателями «народних святощів», показала Кобилянська — роман «Земля», показав Коцюбинський — «Fata morgana», «Тіні забутих предків», показала Леся Українка — «Лісова пісня», нарешті Василь Стефаник в своїх новелах. І так ми, не довчившись старої лекції, збридивши собі самі народну літературу, обійшли народ, обійшли всі ті скарби, які можна було здобути з стихії українського народного життя, — і не використавши їх так, як використали народне життя і побут, напр. Б'єрнзон або Гарборґ, взялися будувати відразу «нову літературу», кинули кличі нової творчости.



Нова творчість, добре, але на чому, на якому ґрунті? Отже, хто писав оповідання з народного життя, називається неуком, що не розуміє нових кличів, не бачить, що в Європі літературне життя пішло далі, що там пишуть вже про нерви, про кав'ярні, про нічне життя великих міст, про артистичну богему і т. д. Хто договорився в поезії до «молочної дороги» на небі, до трамвая, що гониться за підлітками, а в оповіданнях до дитячого трупа, якого приходиться відвідати мати до його могилки, — той носив гордо голову і згори дивився на «побутовщину». Хто дочитався до братів Гонкурів, до Гюйоманса, Бурже, Пшибишевського, Ола Гансона, Стріндберґа, — той не міг «перетравити» «парафіянщини» і «низького рівня» Коцюбинського, Лесі Українки, Кобилянської... А хто виробив свій смак на віденських фейлетонах, які говорять про найновішу катастрофу, про весну, про мистецтво, про найглибші основи людського життя, про найновішу моду і побут першого кравця з Парижа, про опери Ваґнера і про убивство в графській родині, — той дивиться на українську літературу милосердним оком, не можучи надивуватися її духовому убожеству.

Такий стан і тепер. І не того жаль, що всяка орієнтація, вищі стремління творчі затрачуються, а жаль, що *нема кому боронити української творчої думки*, що найкращі артисти і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає його з болотом і dokonує над ним смертної операції.

Виступить який-небудь ідіот і почне вам декламувати таку «поезу»:

вн с ті к  
 пі к к  
 нуп  
 льо лі льо п  
 ні с вн к  
 пі  
 льо вн ль ті

п і с к к  
н у л і л ь о л ь о  
т к

Така «поеза» називається новою творчістю, «дерзаннями». А її автор, неначе юродивий, зловив тебе за полу, говорить тобі про «своє мистецтво», плює тобі слиною в очі і тягне від «заялзених мистецьких ідей»:

Ей, ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же — ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується, — тільки декілька слів. Немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче. Я берусь руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху — вигляд твій чудовий, чоловіче! Ой, та з тобою ж пекельно весело!

...Ах, з тобою страшенно тоскно... Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцьованого «Кобзаря» й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заялзени мистецькі «ідеї», й мене канудить. Чоловіче, мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш, його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний. Якраз вроді тебе, показчиком якого є «Рада». Чоловіче, час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто, будучи сучасним чинником, є з'явищем глибоко відразливим. Чоловіче, я хочу тобі сказати, що в сі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б

задушився в атмосфері вашого «щирого» українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування.

Я палю свій «Кобзар»<sup>1</sup>.

Се факт один з найяскравіших, що кожному впадає в очі своєю ексцентричністю. Його можна вважати за факт окремий, як доказ того, що «вже і у нас» єсть проби тої ідіотичної поезії, якою бавляться в Петербурзі та Москві. Але доказів того, як українське слово попадає в наругу, як його безчестять люди в ім'я «вищої культури», єсть далеко більше, маємо навіть типічні зразки того у деяких авторів з галицької України. Тут вже почали в українську літературу влизати всякі мішанці «zojca Niemca, z matki Francuzki»<sup>2</sup>, що, виростаючи і виховуючись поза українською стихією, приходять відтак перевертати все догори ногами. Не вмючи навіть говорити по-українськи, вони «реформувати» хочуть українську літературу тим способом, що на всіх рогах вулиць обносять і прозивають «ідіотами» українських письменників, що не підходять під їх «смак», що не мають «елегантних жестів» або «класичної лінії». А вже не дай Боже, якби такий мішанець побачив в українського автора який «народний мотив»: слиною оплює всю українську народну поезію і поетів, що творили на її ґрунті, висміє всю нашу поезію, як «панну в короткій суконьці», як підлітка, що не має манер «високосвітської дами». Не раз такі добродії говорять і серйозно, забираються до солідних студій, аби показати всю нашу «парафіянщину». Я читав, наприклад, недавно одну таку студію, де автор порівнює старонімецький епос про «Трістана та Ізольду» з нашою піснею «Не ходи, Грицю» і на кількадесяти сторінках виказує все убожество нашої народної пісні; де він порівнює Бетховена з Лисенком і після того глумиться з нашої народної

<sup>1</sup> Семенко М. Держання. — Поези. — К., 1914.

<sup>2</sup> За батьком — німець, за матір'ю — француз (пол.).

музики; де він у всьому бачить у нас тільки анальфебетизм. Се вже факт типічний і тому сумний. Десятки тисяч української інтелігенції в Галичині і на Буковині глухнуть отак з української стихії. Ті самі інтелігенти, що вчора вийшли з мужика! Ті самі, що мали змогу створити сильні підстави для національної культури, а не плюгавити свого гнізда! Десятки літ такий інтелігент вчився, читав, ходив і устроював концерти, співав, робив патріотичні обходи, писав, і тепер, не витворивши сам нічого, сміється з рідної мови, народної музики, поезії, літератури. В ім'я чого? Ще добре було б, якби в ім'я дійсної культури! Якби він хотів дійсно очистити українство з усіх лубочних елементів і дати йому вищий стиль, зробити його творчим. А то він насміхається з народної музики і з «Лисенків», а йде слухати оперетки, не може слухати народної «грубої» мелодії і йде до Variete, не може дивитися на низький рівень українського театру і залюбки ходить на глуші фарси у французьким стилі! Покидає рідні простори, де тільки треба рук приложити, аби їм дати високу культуру, а йде в сутенери, зазирає в чужі передпокої, відки падають йому охляпи.

*Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. — К.: Основи, 1991.*

Микола Зеров

## СЕМЕНКО. PRÉLUDE

*Лірика. Київ, 1913. Стор. 40. Ц. 20 коп.*

Найнепотрібнішими книжками, мабуть, являються ті, які не викликають ні признання, ні гострого осуду, про які нічого не можна сказати ні гарного, ні поганого. До таких книжок належить і ця збірка поезій нового, ще не відомого автора.

Перечитуєте ви ці сорок невеличких, але дрібно друкованих сторінок — і у вас таке враження, ніби ви перегортаєте чистий незаписаний зшиток. В пам'яті у вас не лишається ні образів, ні порівнянь, котрі запали б вам в серце, в котрих ви знайшли б якусь естетичну цінність: усе знайоме, заїжджене, затерте, говорене сотні, а то й тисячі разів.

Це, звичайно, тільки здогад, але гадаємо, що автор писав не через те, що мав у душі щось своє, осібне, ніким ще не висловлене так і в *такій формі*, — єдиним завданням його, мабуть, було показати, що й він може писати те саме, що й люди.

Нудно стає, коли читаєш ці одноманітні і безобразні рядки, без поезії, без музики, без «духа жива». Так само, сподіваємось, нудно було й авторові писати їх. І в словах його:

і почув я сум таємний  
у душі моїй нудній (с. 5),—

ми бачимо щире і цінне признання, якому не можна відмовити в правдивому погляді на річ.

Так, поетична душа автора — нудна і безбарвна, душа не творця, а совісного учня, що так уперто і безплідно — повторює «зады».

Скромне наслідування хрестоматійних зразків, ремінісценції з Олеся («Квітка», с. 21, «Дівчина», с. 27), Чупринки («Восени», с. 4), навіть зі Старицького («Вийди», 23) — нічого поза цим знайти не можна.

Форма наслідувань не стоїть, звичайно, на висоті оригіналу. Ритм — не музичний, рими — носять на собі важку печатку авторової зневаги. «Вгорі — святі, неспокійні — ніжні, зів'ялого — кривавого» — просто не віриться, що книжка друкувалась в 1913 році, а не сорок літ тому, коли до поезій не ставилось ще таких великих технічних вимог. Чи, може, автор не вважав за обов'язок придбати собі необхідну технічну виучку.

Мова так само негарна, неповоротка, як і вірш. Зустрічаються і граматичні непорозуміння. Особливо дратує форму *квіт* (родовий відм. множини), введена Філянським: «Очі квіт журних запали» — неправильно і негарно!

Елементарність змісту і форми вражаюча, зворушуюча навіть.

Автор хоче в одному віршику — «розгадати мету й суть світа», а в другому, звертаючись до коханої, говорить:

Мене ти... не кохала,  
А як прощавсь, і ми розстались,—  
Ти навіть слова: «друже» не сказала,  
І зразу спала і пропала  
Мара юнацьких мрій (с. 3).

Скориставшись цими добрими, хоча наївними словами, побажаємо авторові на прощання, щоб він розлучився ще з одною мрією юнацькою — бути поетом, і, давши обітницю мовчання, спокутував свій літературний гріх.

Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. — К.: Основи, 2003.

Микола Зеров

## УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО В 1918 РОЦІ

(Фрагмент)

...Найвірнішим adeptом поезії будучого в плеяді молодих поетів є найбільш претензійний, хоча й не найталановитіший *Мих. Семенко*. Перша книжка поезій, якою він дебютував в 1913 р. — збірник *Prelude*, — не збудила серед читачів ніяких особливих надій. Правда, була там якась дрібка мелодійності, траплялись подекуди інтересні, по 6 і 9 рядків строфи, але в цілому — старі, позатирані теми, позбивані кліше: «я чую плач в душі нудній», «загляну я в очі дівочі і в них побачу співчуття», «квітку засипав негаданий сніг» (бліде наслідування олевських «Айстр») і т. п. Пізніші книжки Семенка великого розвитку його хисту не показують, це стосується як до «Кверофутуризму», так і до обох «П'єро». Автор став значно сміливішим, франтовнішим, набув собі «душу пілота», почав жонглювати іменами тих, кого уважає за духовних батьків або найяскравіших представників футуризму, — іменем «Чурляниса і Врубеля, Сезана і Гуро», і, шукаючи «квінтесенції модерного життя», заходився пересаджувати на український ґрунт головним чином манеру Ігоря Северяніна, галантного петербурзького еґофутуриста, зв'язаного з футуризмом головню зовнішньою стороною своїх писань. Як Северянін, виконує Семенко нові слова (на московський кшталт): «омаґазинив я свою зверненість»; і, як ті російські футуристи, що хотіли скинути старих російських поетів «з пароплаву сучасності», ганьбить українських поетів старшої

генерації — Чупринку, Олеся і Вороного, — а на адресу читача кидає такі фрази:

Доля наглумилаь над нікчемними вами,  
Гей, підходьте, гей ви! — я хочу дати вам по морді!

Але за кожним таким новоскованим словом, за кожним таким ексцесом не відчувається щирості, — все це зроблено «для годиться». Невідхильної внутрішньої потреби творити такі неологізми в автора не видно, а войовничі його настрої підказані просто бажанням дати українську паралель тому, що з'явилося у сусідньому — російському — письменстві. Та і взагалі в поезії Семенка переважає цього, в ній більше програмових зумисних шукань в області футуризму, ніж справжнього футуристичного світовідчужання.

*Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. — К.: Основи, 2003.*



*Володимир Коряк*

## ТАРАРАМ

(Вражіння)

Двічі два — чотири.  
(Таблиця множення).

Критика — велика річ. Вона показує шляхи поетам. Одчиняє нові обрії. Виховує смаки. Піднімає культурний рівень (громадянства). Має велике соціальне значіння. Творці, щоправда, не полюбляють критиків, але то зрозуміло... Хіба приємно, коли тобі

натикають носом.

Гамсун писав про критиків, що одягають окуляри, переглядають книжки, фоліянти і як ненажери все прохають: «дайте мені ще одну книжку, звідки я міг би позичити ще дрібку здорового глузду». Велика то є річ здоровий хлопський розум.

А Стріндберг кпив собі з того. А Беклін? Як розпаплюжив критика отим портретом із заціпленим у роті пером! Культурність суспільства міряється культурністю критики. Тут завжди буває: варт Пац палаца і палац Паца. Але це не зменшує антагонізму публіки і критики. Життя і літератури. Верцадла і його господаря.

Отже... Українська література:

не мала зерна неправди за собою (навіть поміщицька, цареславна).

Але боялася, що — нам будуть фабрики кувати ідеали — присягалася, що український рух є лояльний супроти російської імперії. Петлюра в «Украинской жизни» пропонував урядові царському використати україн-

ський рух у цілях боротьби з польською експансією на «юг Росії». Але ось в українській поезії зчинився тарарам.

І вчинив його — Михайль Семенко.

Чому, по перше, Михайль, а не Михайло? І взагалі — навіщо? Цебто з точки погляду...

Нну — з кожної точки погляду...

Яка не заперечує здоровий глузд.

І користь:

... громадянству.

І чому іменно Семенко? А не хтось інший. Чому всі такі розумні. Розважні. Солідні. Так шануються о свою кар'єру. Так бояться себе скомпрометувати. І взагалі не мають нахилу (патологічного) до карколомних ситуацій. Такі завчасу старі. А він — як дитина. Хлопчик.

Кривляка.

Задавака.

І не простий. Кручений. З проблемами. З теоріями. Власне — не чистий поет. Напрямоквий. Тенденційний. Він — на межі двох до — теперішніх стихій.

Отут — поезія.

Отут — життя.

Бо досі так ведеться для порядку. Усе на своєму місці. Поезія так поезія, життя так життя. І поезія почім зря, і життя почім зря. Була поезія чиста. І от її засмічують. Було життя бруталне. І от його опоетизовують. Кожний його атом, кожну дрібничку. За перепрошенням —

Гудзик на штанях. Переїзд на нову квартиру. Парфюмерію й галянтерею.

Вітман казав — корова, що жує свою жвачку, прекрасна, як Венера Мілоська, і миша верх краси світової. І пелюсточкик травинки понад цілу мудрість віків. І гноєві не молилися, як годиться...

Але ж то — Вітман. І то природа.

А це Семенко.

І гудзик.

Це божевільний, чи дитина?

Хлопчик —

чи філософ? Прийшов і поклав. Свою душу  
на брук.

На посміховище. На ганьбу. Розумієте?

Свою душу.

Нам.

На розі вулиці. Цілу. Такого ще не було. Такого кра-  
му наш ринок не потребував.

Він каже, що він футурист. Тоді що таке футуризм?  
Невідомо. Треба б — улюлюкнуть. Хочеться.

— Поезія розкладу. Неврастенії. Занепаду. (Інтеліген-  
ські матюки). Але я мовчу. Футуризм?

Нехай так (нехай щука буде рак). В мене приятель —  
один нервовий юнак, молодий поет — інтелігент. Але  
йому кортить писати обов'язково пролетарські вірші,  
творити

— здорову поезію.

Поезію з упередженням. Власне (говориться вам рус-  
ким язиком) «з заранее обдуманим намерением».

Буду творити пролетарську поезію. Накопичувати—  
димарі, трансмісії, паси, шелестівки... Зніму глаже, одяг-  
ну косоворотку, чоботи і шкурятяні штани.

Що дорожче питаю я Вас: 40000 пролетарських по-  
етів

Чи один поет пролетаріяту?

Поставимо на голосування. Загул, Ярошенко, Вен-  
гров, Еренбург, Куніна, Хлам, Льох, ліга, аргю.

Анкета. Плебесцит. По районах. Лекції. Реферати. Кон-  
церти. Деклямації (з музикою і без оної). Статистика.

Фаховці: лічіть асонанси, анапести, амфібрахії, ріж-  
те, крайте, розглядайте в мікроскоп.

Хто пройде більшістю голосів. На поета пролетаріята.

Тим то й ба!

Навмисне не втнеш, голубе! Треба бути з Мінервою,  
мовляв Скворода. Еге ж. Будьмо щирі, братіє!

Кому не подобається Семенко?

Вам?

А знаєте, що я Вам скажу (по секрету). Теперішній Семенко, це — Ви. Скажіть (собі), що Вас більше обходить в щоденному житті?

Ціна на сіль (страшенно підскочила),

Чи квітка на верхівлі Гімалаїв?

Ех, Гімалаї, Гімалаї!

— Квітки і Гімалаї — це на свято, на концерти, лекції, вистави. —

Маєте рацію.

А сіль — щодня, іменно щодня. Так. Добре. Та про віщо Ви більше думаєте: про світ, чи про себе, свою власну жінку, власних дітей, родину, господа, потім — знайомих — про кого мрієте, як не про себе, чим клопочетесь, як не гудзиком свого пальта і своєю квартирою?

Так саме й Семенко.

Як Ви.

Перше він, а потім решта. Але... Але про це думають всі, думають щодня. Тільки про це не говорять.

Не пишуть.

Поезій.

Ну, а от Семенко написав. От і все. Сів і написав. Семенко зробив з поезії те, що Ви щодня робите в житті.

Ха—ха—ха!

Це знаменито. Це ідея.

Щирість — талант і дуже рідкісний.

*Павло Филипович*

## [ПРО МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА]

Збірку поезій Михайла Семенка<sup>1</sup> написано під великим впливом тих російських поетів, котрі кілька років тому виступили під прапором «футуризму». Нові літературні завдання цих поетів, які незабаром поділились на окремі школи («егофутуристи» і «гілейці»), викликали спочатку у критики багато закидів і непорозумінь, особливо з боку форми. Одначе найбільш чулим критикам і читачам було видно, що нова літературна течія виникла зовсім не випадково, що деякі риси її (динамізм) відповідали домаганням часу і стояли у зв'язку з футуризмом Західної Європи. Там Марінетті в своїх «маніфестах» прославляв любов до небезпеки, огненність, красу швидкості, війну, революцію, презирство до жінки. Його уява запалювалась від арсеналів і фабрик, немов «причеплених до неба на скручених мотузах свого диму», він хотів увільнити землю від усяких пам'ятників минулого, від музеїв, що зробили з країни якесь кладовище. Такі слова ще можна було зрозуміти в Італії, де кожний камінь нагадує про давні часи, але коли їх повторювали у відсталій Росії, то зразу ставало видно, що багато в них літературної моди, словесних лише гримас. Марінетті дійшов висновку, що для втілення нового змісту потрібні і нові літературні форми, але вони в італійського футуриста не досягли такого розвитку, як у російських — «гілейців». Останні утворили «культ слова як такого». Між іншим, деякі з них дійшли до повної нісенітничі, як, наприклад, Кручених, що написав «славетні» вірші — Дил бур цдир.

---

<sup>1</sup> *Семенко М.* П'єро задається. Фрагменти. Інтимні поезії. Книга перша. — Київ: В-во «Грунт», 1918.

Багато було прикрого і смішного у російським футуризмі, але, незважаючи на це, талан окремих його представників було визнано. З них найбільш популярними стали Ігор Северянін (який, однак, зв'язаний з футуризмом лише з зовнішнього боку), В. Хлебніков і В. Маяковський. Правда, перший з них після «Громокипящего кубка» ішов дуже швидко до занепаду, твори другого — самого оригінального — мало зрозумілі для широкої публіки, третій — тепер стоїть близько до ватажків «Советской России» і через це накликає ще більшу догану, ніж раніш. Але у всіх цих поетів, зовсім неоднакових, є чому повчитися сучасникові, коли він бажає зробити нові кроки не тільки в поетичній техніці...

Михайло Семенко відчуває, що нова літературна течія повинна зачепити і українську поезію; він цілком захоплений взагалі модернізмом —

...Шукаю квінтесенцію модерного життя.  
Схопите момент переходу, схопите момент історії,  
Щоб перекинуть міст в епоху аеро,  
Прозріть у світ, де сни прекрасно хори  
Чурльоніса і Врубеля, Сезанна і Гуро

(с. 32)

Читаємо вірші Семенка і згадуємо кожну хвилину про ті зразки, з яких він, очевидно, користувався. Ось він галасує а la Маяковський:

...Розхристується, моя душе, розперезуйсь, серце,  
Висихайте, жили,  
М'язи й кров — бензинодимом пройміть!  
Я остаточно онімів і зітерся,  
Я цілком розгубив свої сили  
Несамохить

(с. 25)

І хоча «П'єро задається», але ж він признався: «...цілком нудний я». Через те, коли душа його «розхристуєть-

ся», то находимо в збірці щось гірше, ніж одну словесну розпусту:

Боже, мені набридло быть твоїм сином —  
Пропоную помінятися ролями

(с. 27)

Семенко читав Северяніна. Коли той «задавався»: «...я повсеместно оэкранен», — то і П'єро не відстає:

Я обезсмертився дочасно

(с. 13)

Йдучи за Северяніном, він вводить нові дієслова, такі невдалі: «*Аллеються* звуки тимпанів, тромбонів» (с. 19), «*омагазинив* свою зверненість» (с. 56), «*Настрій мій розметерлінчиться*» (с. 10), «*інтернаціональтестен*» (с. 54) і т. п.

Северянін учинив багато шкоди російській мові, засмітивши її словами чужоземними, особливо французькими, а також словами-термінами. Те ж робить щодо української мови Семенко. Але він відчуває недостачу словесного майстерства:

Слів, слів не хватає у мене

(с. 31)

Не тільки слів не хватає йому, слів, на котрі такий багатий В. Хлебніков, поет-філолог. Бракує йому і тої мелодійності, що так відзначає твори Северяніна, і тої яскравої образності, на яку такий багатий Маяковський. А вони ж учителі Семенка — з попередньою і сучасною українською поезією у нього немає зв'язків ніяких, і це йому багато шкодить. Тому, хоча деякі просвітки поезії є в книжці Семенка (напр., вірш — «Море повне ясної блакиті», с. 90), але книжку його в цілості треба признати явищем негативним.

Як і першу книжку Михайля Семенка «П'єро задається», так і «Дев'ять поем»<sup>1</sup> не можна вважати за явище цінне і потрібне нині, хоча, може, декому і здається цікавим самий факт появи «українського футуриста». Але, на мою думку, футуризм уже в минулому. Футуризм — це останнє слово тої механічної «культури», якою так пишався Захід і яка переживає тепер величезну кризу. Футуризм з його апофеозом матеріального поступу, культом речей, особливо моторів, аеропланів, дредноутів, а також з його закликами до війни, — це «не ребячество, а собачья старость европейской буржуазии», як каже Г. Чулков («Вчера и сегодня». — М., 1916, с. 93).

Але треба сказати, що, крім імперіаліста Маринетті або самозакоханого Северяніна, серед футуристів знайдемо і трагічного В. Маяковського з його зненавистю до гладких і нікчемних сучасників:

Как в захиревшее ухо втиснуть им тихое слово?  
(«Простое, как мычание». П., 1916, с. 111),

— з його революційними закликами:

...в терновом венке революций  
Грядет какой-то год.  
...Уже ничего простить нельзя  
Я выжег души, где нежность растили.

Але не тільки руїну несе з собою поет, —

...сквозь жизнь я тащу  
Миллионы огромных чистых любвей  
И миллионы миллионов маленьких  
грязных любят.

<sup>1</sup> Семенко М. Дев'ять поем. — К.: В-во «Сяйво», 1918.



В. Маяковський — це вже переможний вихід із футуризму, і недарма критика все уважніше придивляється до талановитого поета.

Коли ж ми звернемо увагу на М. Семенка, то не побачимо в його поемах і поезіях ні внутрішньої глибини, ні поважної думки. Він так тягнеться, зовсім на зразок Северяніна, до всього, що приваблює його у житті сучасного міста:

Шоколадний вечір. Купи нерухомих каштанів.  
 Еластична упругість виблискуючих шин.  
 Улиця виглядає напівсвятково. Пробігають алюмінієві лані.  
 Рух збивається з ритму обганяльностями машин.  
 Електричні одвертості закликають інтимношантанно.  
 Широким жестом промайнув елегантний уклін.  
 Таємно-безшумно доторкуються фалдів матові панни.  
 Кожний квартал бризкає тисячами різnorodних рисок і мін  
 (с. 13)

Тільки описові завдання і ставить собі, здається, поет у своїх творах; одна поема, наприклад, зветься «Миколаївська — Хрепцатик — В.-Васильківська», друга — «Interieur» і т. ін. Навіть коли М. Семенко пише «роете social», то лише фарби, згуки цікаві для нього — ця поема зветься «Дим і грюк». Трагічних суперечностей нашого часу молодий поет ще не може зрозуміти і освітити. Він ставить перед собою найбільше мальовничі цілі, тому, мабуть, і бракує йому мелодійності. А все-таки треба дбати про «словесну інструментовку». Слід би також ухилиятись од абстракційних виразів на зразок —

Час і простір зливаються в ірреальність  
 Закони природи підпадають впливу  
 Утворюється великий синтез об'єктивності й егоцентризму  
 Апогеї заходу й сходу зливаються в жагучий  
 скок в жагучім єднанні

(с. 5)

Хіба ж є поезія в таких досить темних і нудних промовах?

Зазначені твори Михайля Семенка<sup>1</sup> раніш було надруковано в часописі «Мистецтво», проводирі якого хотіли знайти нові творчі шляхи, збудувати «нове» мистецтво слова й фарб, пристосоване до вимог революційного часу.

Ознаки сучасності досить ясно можна помітити як у «ревфутпоємі» «Тов. Сонце» (назва більш талановита, ніж сама поема), так і в «поезофільмах», особливо в «Степу». З цього боку твори Семенка, безперечно, цікаві. Він, як умів, одгукнувся на свавільний біг подій. Є в нього трохи іронії («Десь далеко димарі ескадр» в «Тов. Сонце»), є ліризм, навіть пафос іноді («Молот і плуг зіллються» в «Степу»). Але на роль «пророка», ватажка поет і не заявляє претензій:

Ми не втворимо ясність  
І прийдешність нового слова.  
Ми підбиті й зламані,  
Зойкаєм під галас промов.

Можливо, що й нелегко тепер поетам освітити трагічний зміст бурхливого нашого життя, дати внутрішню оцінку подій,— навіть у знаменитій уже поемі Блока «Двенадцать» на першому плані бачимо описові завдання... Семенко в своїх нових творах здебільшого описує. Трапляються в нього місця досить гарні. Деякі з них не мають ніякого відношення до сучасності, це просто влучні малюнки природи, наприклад:

Обезмряно степ розкинув  
Навкруги безголосих мов,  
І показує сонцеві спину,

<sup>1</sup> Семенко М. Дві поезофільми. — К.: Всеукрлітком, 1919. Його ж: «Тов. Сонце». Ревфутпоема. — К.: Всеукрлітком, 1919.

Щоб заснути на зиму знов,—  
 Щоб розпариться вогким духом,  
 Зберігаючи зміст зерна —  
 Коливається непомітним рухом,  
 Легким життям без сна

(«Стен», с. 23)

Або:

Річка неслухняно й несміливо  
 Прокладає маленьку волю,  
 Відбиваючи хвилинні стріли,  
 Морщить ся легенького болю

(с. 25)

(Зазначу, що прийменники Семенко часто одкидає, як це раніш робили і деякі російські футуристи).

Вмів Семенко кількома рисами намалювати і враження недавніх днів.

Спалахнули панські економії,  
 Загомоніло на дворах і улицах,  
 Заревли корови на чужій соломі  
 І хутір ніяк не притулиться

(с. 25)

Запирають міцно ворота.  
 Трусяться й не сплять на хуторах,—  
 Не те, щоб помирать не охота,  
 А просто невідомість і жах

(с. 27)

Загупало, затакало біля Ромодану,  
 Затихало пізно увечері,  
 Кулемети похапливо і старанно  
 Виводили благаючі речі

(с. 29)

Але поруч з вдатними місцями чимало у Семенка рядків, цілих сторінок недбалих, млявих.

Взагалі його поемам багато шкодить те, що вони такі довгі, такі «балакучі» ...

*Филипович П. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1991.*

*Сергій Єфремов*

## МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Михайль (!) Семенко (народ. 1892 р.) — мабуть, найплодовитіший з усіх наших сучасників віршарського цеху. З упертістю графомана випускає він збірку за збіркою, перегнавши число їх давно вже за десяток, і навіть кілька теж, нівроку собі, плодюченьких таки Поліщуків не зможуть за ним угнатися. Але для звичайного читача, яким так ніби гордує Семенко, матеріалу там небагато. Він міститься в першій, зовсім слабенькій збірці «Prélude» (1913), та десятках у двох віршів, розкиданих по інших збірках, коли авторові надокучить ходити догори ногами й з-під пера його вийде якась простенька собі «атавіза». Характерно, що найбільш отаких «атавіз» знайдемо, здається, в збірці «П'єро кохає» (1918): страждання людською мовою заговорило... Секрет поетичної творчості у Семенка дуже простий. В однім вірші П'єро дорікає коханій:

А на прощання... Нащо, нащо сказали,  
Що я — такий як всі!

(«Поцілунок»)

В іншому місці Семенко і журиться, і так себе потішає:

Яка іронія — мій шлях збігся  
З шляхом якогось відродження.  
Поете, не бійся  
Випадкового ототожнення

(«Іронія»)

Оцей страх, щоб не бути, «як всі», щоб не збігтися з кимось або з чимось шляхами, й викручує Семенком на всі боки, викликає у нього потребу «встати постояти на

одній нозі», бажання «перевернути світ, щоб поставити все догори ногами», — одне слово, викинути якусь дику екстравагантність, аби здивувати, вразити, оглушити того самого читача, яким він так ніби гребує. Звідси —

Я — нічий. Я — ніхто. Мене не знає історія.

Мій девіз — несталість і несподіваність.

Хочете? Я зриму зараз: істерія.

Я остроїв поезію в стрій ні разу не надіваний

(«Поезійка зарозумілості»)

Останнє, правда, не більш як порожня собі байка: той «стрий» надівано й до Семенка, і то не раз, і то давненько: згадаймо хоча б Сивіліне «Борщів як три не поденькуеш» у старого Котляревського ще; та надто характерне оте «хочете?»... Хочете — переверну світ? Хочете — перевернусь сам? Хочете — завию шакалом? Хочете — застебну пальто? Хочете — розхристаю душу, розпережу серце? Хочете — залізу на Марс? Хочете — море запалю? Хочете... зроблю, чого-но тільки не просто душа забажає, а конче «багнесь» мені чи вам? А як перевернути світ чи запалити море — одна синиця вже давненько цієї кар'єри попробувала — таки важкенько, а перевернутись самому зовсім не штука, то Семенко, перевернувшись на Михайля, доказує те не без успіху в своїм десятку збірок, граючи очима та бісиками пускаючи та кокетуючи без упину пишними й непишними позами. Тому-то так він говорить багато про себе, і слово «я» чи не найбільш уживане в його словнику.

Я — пісня. Я — крила. Я — дзвінкість акорда.

Без світла свічуся. Без слів — я орел (!)

І що мені ранок? Люди? Погорда?

Я — владар беззмінний залюднених скель

(«Я»)

Це так, коли Семенко чи його alter ego нерозлучний П'єро «задається». Коли ж він розчаровано «хмуробровить», на інший глас почуєте спів і інших побачите в Семенка бісиків:

Я розхристаний і настовбурчений...  
 Я розперезаний і отутурчений...  
 Роздратований і до вісі (sic!) розкручений —  
 Розфарбований — я брат Дон-Кіхота.  
 Я роззявлений. Я обездзвонений. Я беззвучений  
 ( «Дон-Кіхот» ).

Я розчаровуюсь у своєму смичку...  
 Я опізнився і конаю в своєму кутку,  
 Я конаю, і вже для своїх мрій — умер  
 ( «Поезія розчарування» ).

Я — «сентиментальний, нудний дилетант», «мені...  
 набридло кокетувати своїм загином» ( «Обід атеїста» ),  
 бо, бачте —

Рима насила на шию,  
 Оздобленості (!) звичайні.  
 Ними я голість (sic!) закрию  
 І свою неохайність.  
 Фразо, фразо — покинь мене,  
 Охопи дикунський вий (sic!)  
 ( «П'єро хмуробровить» )

Буває й гірше, бо бісик іроній, пустуючи раз у раз, заводить далі, ніж треба: «Я — дурень, Санчо і хам» ( «Одного знакового мопса» ), або нарешті вихопиться навіть: «Семенко-ідіот» ( «Каблепоема» ). Але турбуватись за многовидого Семенка нема рації: кінчиться все преблагополучно і надзвичайно, до нудоти, просто й по-міщанському прозаїчно:

Поставлю самовар  
 І буду пити чай  
 ( «Полінезія» )

Ото й по всьому... І до чого було стягати «тов. Сонце» з неба, а всі планети з їхніх орбіт і всі краї астральні ворохобити, щоб до такої глибокої дійти істини!





Це дивно, але невже Ви не почуваете,  
Що літом просвіщаєтесь на саях, —

пише Семенко «К другу стихотворцу», висміюючи його безнадійну одсталість. Бо ж сам «вогнем шукань я запалився, брате, шукаю квінтесенцію модерного життя» («Блискучих слів я б міг сказати багато»).

Сьогодні вдень мені було так нудно.  
Ніби до купи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка.  
Почувалось дощово й по-осінньому облудно —  
В душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав  
(«Парикмахер»)

Задерикувато береться він і до найближчих своїх сусідів:

Давайте ваші сонети,  
Форми і класичні правила!  
Поміряємось, поети?  
Доля нас на герць поставила  
(«П'єро задається»)

А ось і сам герць одбувається:

Я щедрий і безсоромний.  
Я сижу з вами за одним столиком  
І б'ю вас по фізіономії.  
А ви всміхаєтесь.  
Вам трохи ніяково...  
(«Поєма повстання»)

Квінтесенція, можна сказати, модерного життя... І треба сказати, що персонально енергійний і настирливий, Семенко з герцю вийшов справді непереможений. Навпаки, він під себе підбив і під свій стяг перетяг цілу групу поетиків, що покірно пішли на його недоуздку за закличками

його «Поєми повстання», яка добре імітує Слісаренкову «Поєму зневаги», й опинились перед «Семафором у майбутнє». Але за всім тим Семенко — плоть од плоті тієї самої середньої юрби, яку ніби так зневажає й страхає своїм виміряним на ефект дивацтвом, над якою позіхає чи глувинцією тхне, хоч і як спинається він на котурни космічності, хоч у які запинається Чайльд-Гарольдові плащі, хоч як по-печоринському позіхає. Це надлюдина з Кибинець, як бували ото й Гамлети з Щигрівського повіту. Кибинецьке ж хуторське дивацтво, далєбі, так само небагато важить у космічному ладі чи безладі, як і повітове гамлетизування. І те й друге — продукт невисокої культурності. Обох забиває роблена поза, силувана усмішка, прибраний жест, удавана манірність. А в цілому враження нещирості: це не письменник, а «навмисне», і його писанина — не поезія, а простісіньке собі й досить ординарне штукарство. Здебільшого і переважно.

Дивна-бо річ: буває іноді — Семенко забуде, що йому «треба встати постояти на одній нозі», почуття само рине з серця й зітре з обличчя грубо намальовану клоунську посмішку — і от з-під пера його зриваються справді немалої вартості речі. Рідко це, на жаль, буває, але буває, як оте поважне і з кожного погляду прегарне «Запитання»:

Чи знаєш ти, що все думки  
До тебе линуть, мов струмки —  
Чи знаєш ти?  
Чи ждеш мене, чи серце просить,  
Чи так же промінь грає в косах  
В день золотий?  
Я серед гір тебе лиш бачу,  
Не знайду місця від розпачу  
В туман густий.  
Чи чуєш ти, що серце мріє  
І за тобою лиш боліє —  
Чи чуєш ти?

І надибуючи на такі *lucida intervalla* в численних Семенкових збірках, жаль бере, що безнадійний графоман і «світовий сіпун» — це його власний епітет — забив у Семенкові справжнього поета і що «атавістичні» нахили так рідко у нього прокидаються.

*Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995.*

Олександр Дорошкевич

## ПОЕТИ-ФУТУРИСТИ

(Фрагмент)

Уже перед самою революцією символізм, як певний літературний напрямок, зазнав глибокої кризи, причому особливої поразки йому завдала літературна течія, що відома під назвою футуризму, «поезії майбутнього». Футуризм постав на Заході, Італії та Франції, а потім перекинувся до Росії та України. Футуристи бажали дати *поезію майбутнього розвитку людства*, і з сучасного вони брали тільки те, що нагадує безупинне наближення до цього майбутнього, звідси й назва — *футуризм, футурист* (од. латин. слова *futurum* — майбутнє). Футуристів на Заході захоплювала нова форма економічних відносин з її казковим розвитком машин і ознаками остаточної перемоги людини над природою. «На розі століть перед мистецтвом постало величезне завдання: відбити явище грандіозного характеру — техніку ХХ століття... Поети мусіли або покохати машину, або вмерти разом з об'єктами свого виспівування... Аби стати врівень з часом і всегранно відбити змінену рухом машин психіку людства, мистецтво мусіло викинути прапор футуризму», — так вияснив походження футуризму один його оборонець. Футуристична поезія на Заході — то переважно буржуазна поезія міста, новітнього, капіталістичного міста, з його кав'ярнями, кабаре, бульварами, «небодряпами», бетонами, автомобілями; за цією зовнішньою пишнотою буржуазного міста перші футуристи не добачали робітничих страждань і робітничої праці, що й утворювала фактично цю зовнішню пишноту. Ось чому своєю ідеологією футуристи на Заході були типово буржуазними поетами, бардами переможця-капіталізму, а в сучасній Італії

вони правовірними фашистами поробились. У Росії футуризм набрав іншого характеру, замість західноєвропейського капіталістичного міста поетизуючи головним чином російські безмежні простори. З 1913 року об'явився футуризм на Україні, в особі *М. Семенка*; але тут він навіть не відбивав собою дійсного капіталістичного побуту (бо Україна щодо рівня капіталістичного розвитку значно позаду оставалася супроти передових європейських центрів), а швидше був модою, літературним наслідуванням, несучи з собою бунт проти утертих і одноманітних форм української поезії, проти селянських настроїв. І футуризм безперечно дав українській поезії багато *нових мотивів*, а саме — він поетизував місто, міське життя, такі окремі епізоди і події, що раніш уважалися б за властивість прози, а не поезії. Ось зразок такого поетизованого прозаїзму.

Сиділи в саду з банальним назвиськом —  
Край матових столиків, під оранжевим дашком.  
Сітро з мороженим сперечались і грались,  
Пролізали в горлі консонатним клубком.

(*М. Семенко*)

З цього погляду *футуризм є реалістична, навіть натуралістична течія*, що ладна відтворювати і поетизувати найпрозаїчніші дрібниці великоміського життя і в своєму естетичному стилі наближатись до розмовної, буденної мови.

Бажаючи наслідувати шалений темп життя у великому капіталістичному місті, футуристи стиль своєї поезії робили уривчастим, випускаючи слова і не додержуючи граматичних правил; вони наближали його до стилю телеграми, де в одному слові часом передане ціле речення. Замість класичних метрів саме тепер шириться «вільний метр» і кепсько ритмована поезія, замість рим — асонанси.

Нові міські мотиви, що вперше опоетизовані були футуристами в їх прозаїчніших дрібницях, зруйнування старого розміреного ритму, ба навіть і звичайної граматики, і утворення нової форми поетичного вислову та приймання — все це здавалось футуристам настільки оригінальним, що вони цілком одкидали всю попередню поезію, вважаючи її за якесь непорозуміння, давно перейдений етап і на томість своє значення вони підносили, себе вихваляючи:

Я — пісня. Я — крила. Я — дзвонність акорда.

Без світла — свічуся. Без слів — я орел.

І що мені ранок? Люди? Погорда?

Я — владар беззмінний залюднених скель.

(*М. Семенко*)

Український футурист *Мих. Семенко* у своїх численних творах чималий поетичний хист виявив, глибоку спостережливість і здібність до узагальнення, до синтези. Побіч войовничих і вульгарних закликів він подав у своїх поезіях зразки інтимної лірики на тлі жанрових міських сценок. Таке сполучення було новиною в українській поезії (виключаючи деякі ліричні п'єси *М. Вороного*). З початком революції українські футуристи, і серед них — *М. Семенко*, виповнили свою поезію революційним змістом. Революцію вони прийняли без жодних збочень та заперечень. Одразу ж він звертається з таким закликком з приводу перемоги революції:

Розносить буря всесвітній пожар.

Хитаються будови, корчиться світ.

Там, де пройшли, вже немає хмар,

І сходять червоні зорі над сутінками віт.

І блисне сліпуче сонце, і запалають міста і села,

І зворухнуться серця одверті у золотому огні.

Приходьте до нас, у кого обличчя веселі,

Хто життя не шкодує у червоній борні!

(*М. Семенко* — «Тов. Сонце»)

Р. 1925 організація українських футуристів більшістю своєю влилася до загальних організацій пролетарських письменників, але останніми часами футуристи організували «лівий фронт» мистецтва і видають свій орган — «Нову генерацію», фактично протиставляючи себе організаціям пролетарських письменників. Після довгої мовчанки знову почав писати ватажок українського футуризму *М. Семенко*, а журнал виховав свій теоретичний і поетичний (поет *Ол. Влизько*, напр.) молодняк. Треба сказати, що вплив футуризму позначився на пореволюційній поезії. Той же *Ол. Влизько* зазнав на собі цього впливу. Коли перша його збірка «За всіх скажу» (1927) скомпонована в метричних канолах класичної, почасти символістичної поезії, то друга «Живу, працюю» (1930) і третя «Hoch, Deutschland!» (1930) цілком засвоюють принципи футуристичної поетики і використовують т. зв. «функціональні» (публіцистичні, агітаційні) теми. *Влизько* володіє яскравим і оригінальним хистом, своїм світосприйманням він — типовий революційний романтик, що вийшов з села і намагається відштовхнутися від селянського консерватизму й міського «йолопського» міщанства. Першу його збірку насичено фізіологічною і щирою бадьорістю, революційним ентузіазмом, вірою в перемогу революції:

Крови б, крові і сили відерцем  
Святогором понести до мас!..  
Якби можна помножити серця,  
Я помножив би тисячу раз!

І роздав би, роздав би, роздав би,  
Як проміння моєї снаги,  
Так, щоб світ загорівся, і став би,  
І розбив би старі береги!

Прекрасні його вірші «Жовтень», «Ленін», «Парубоцьке», хоч тут ми і відчуваємо отой абстрактний, трохи шаблонний схематизм, який і дав можливість *Влизькові*

перейти на рейки футуристичного епігона. Справді, у двох останніх збірках автор хоче довести, що між попереднім Влизьком і «Влизьком-інженером» нічого спільного немає. Проте в першій частині, з нашого погляду — найліпшій з усієї другої книги поезій, *Влизько* своєрідно використовує революційну романтику (цикл «Трамонта-на») і своєю метрикою він тільки графічно (розбиваючи рядок) та інтонаційно відрізняється від своєї першої збірки. Якась молода зухвалість і в'їдлива іронія проймають дві останні збірки, але невдалі його твори там, де він захоплюється «фактизмом», тобто розгортає у віршах життєвий чи газетно-публіцистичний факт, там, де він рішуче руйнує метрику класичної поезії («Матеріали до епопеї», «Атака фактів»). Багато дотепу й діалектичного мислення він виявив у своїх «Памфлетах», «Вірші у крупному масштабі» тощо. «Плакати-вірші», що їх так добре розробили футуристи, у *Влизька* далеко не однакової перекональної ваги (напр., «Которі там у степу»). *Влизько* виявив великі потенціальні сили, але шляхи його трохи за-тмарились: поет переживає серйозну кризу.

*Дорошкевич О. Українська література. — К., 1931.*



*Б. Тиверець*

## СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ЛІРИКА

(Фрагмент)

*Михайль Семенко* — перший український футурист — продуктивніший за всю решту молодих поетів, Він знаходиться під певним впливом московських футуристів. У його книжці «П'єро задається» є дечого з Ігоря Северяніна, а в «Дев'яти поемах», «Тов. Сонці» та «П'єро кохає» помітно вплив Маяковського та кількох інших з сучасників московських. Після своєї шостої збірки Семенко відкинув правильне метрум, розхитав ритм і виробив своєрідний вірш. Теми Семенко бере прямо з буденного життя і пише про все в суміш, зовсім не вибираючи потрібного, не стилізуючи сирого матеріалу. Семенко справжній поет, але, на нашу думку, йому шкодить «кривляння», йому не до лиця котурни, на які він так упевнено пнеться. Музикальність у його віршах є, але та музикальність чужа українському загалові, ширшому колу читачів, бо українці надто мало зрослися з містом і не розуміють його мелодії. Тичини «мелодії хмар, озер та вітру» здаються нам більш поетичними тому, що ми не з міста, а з села. Тим часом Семенко начебто відірвався від рідного ґрунту тим, що співає про город, чужий нашій психології. Семенко поет український, а що мова його віршів не чиста народна, це докажує тільки те, що й мова його міська, гамірливість міста відбилася всією своєю гамою в Семенківських віршах і через те ці вірші здаються какофонією.

Співець міста мусить співати на його лад. Але пісні його все-таки мусять бути піснями. Поезія мусить бути у всьому:

Сонце нечутними набоями  
Стискує, ранить,  
Пестить ніжними болями  
Кольорові майдани,  
Іскрить на зеленому листі  
В грудях міліонами гуків,  
І капають блиски огнисті,  
І простягають руки.

Вповні зрозумілий вигук Семенка: «Хай живе криця!» Це взято з життя міста. Це те саме, що: «Хай живе червона армія!» З насолодою поет малює рух і згук рідного міста:

Вийди веселий в святковому  
строю...  
Загуділо в парку мідяною грою,  
Для нас стовпи оздоблені на  
майданах.  
Нашу радість почіпляли на арках,  
Сміх і музика в парку...  
Похитують боками автомобілі.  
Натовпи повзають засіпані...

Тільки сліпий недобачає тут дійсної поезії; тільки як далека ця поезія од того всього, що ми привикли цим йменням називати!

Семенко примхуватий поет, сміливий, поет з міськими нервами. Так як йому, міському, не набридне прислухатися до гуркоту автомобілів та торохтіння візників, так не набридає йому й писати поезофільми на кілька тисяч рядків.

Техніку Семенко відкинув. Як поет, він ще оперує алітераціями, наслідуваннями згуків природи, римами і стопами, єсть у нього й образи, але на все те поет не звертає належної уваги і тільки стенограмує «міські драми» і «плями». Все-таки, нарешті,

Семенко, думаємо, позбудеться чужих впливів і знайде щось далеко цікавіше, бо він на одному місці ще не стоїть.

*Мистецтво. — 1919. — № 4.*

*Фелікс Якубовський*

## МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Основоположником ідеології й практики українського футуризму на всіх його етапах є Михайль Семенко.

Майже в усякому суспільстві, а в українському, може, й поготів, і досі лишилася певна зневага до футуризму, як до чогось цілком ворожого й непотрібного, а в найкращому разі, як до чогось чужого й штучного, пересадженого на невластивий йому ґрунт.

Забувають, що якраз на Україні на початку розвитку післяжовтневої літератури футуризм мав особливе значення. Треба зважати на завзяту боротьбу футуризму із застарілими мистецькими догмами й традиціями, із заялженими штампами, шаблонами, що мали під собою й класову базу, чужу новому життю, поміщицьку, куркульську або буржуазну.

Не можна не зважати, як на певний етап громадсько-мистецької думки, і на цікаві, хоч з матеріалістичного погляду, часто хибні теорії футуризму, ЛІФ'у, зокрема українського панфутуризму й Комукульту. Ці-бо теорії для багатьох були містком, що через нього переходили від ідеалізму до марксизму. Футуризм, ніколи не бувши течією пролетарського мистецтва, був корисний для того, щоб нищити чужі класові впливи й розчищати новий шлях.

З погляду цих тверджень треба розглядати діяльність і творчість М. Семенка, а почасти Шкурупія, Бажана та інших.

Художня творчість М. Семенка, зібрана у великому томі під назвою «Кобзар», відбиває не один етап розвитку футуризму. Особливо цінним і творчим етапом цієї течії були перші роки післяжовтневої революції, ті роки,

коли футуризм у Росії й на Україні усвідомив себе як революційну течію, коли він мав у собі не тільки руйнацькі тенденції, а відбивав і патос боротьби за нове життя. До цього етапу належать найвидатніші твори М. Семенка — поеми «Товариш Сонце», «Степ» тощо.

На теперішній стадії розвитку післяреволюційної культури значення футуризму й зокрема М. Семенка зменшилося. Рештки українського футуризму, зазнавши певних змін, тепер гуртуються навколо журналу «Нова генерація». Цьому журналові й зокрема творам М. Семенка, що там друкуються, є так само властива певна свіжість думки, певне бажання боротися проти будь-якого міщанства, є дещо від того, чим був цінний ранній футуризм. Проте деякі засоби раннього футуризму тепер уже не годяться й виглядають як непотрібний відгомін минулого. Вони тяжать і над теперішнім Семенком, зменшуючи силу удару, що є головною силою цієї групи й цього автора.

*Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників. — К.: Культура, 1928.*

*Борис Якубський*

## МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Не ми втворимо ясність  
«І прийдешність нового слова,  
Ми підбиті й зламані  
Зойкаєм під галас промов...»  
*М. Семенко («Весна»).*

### I

Мабуть, не треба шукати особливих причин, щоб мати право на сторінках часопису говорити про творчість сучасного поета. Але ж коли й треба, то вони є: сучасний поет зібрав і видав повний збірник своїх творів — за тринадцять років поетичної діяльності. Михайль Семенко знайшов можливим підвести підсумки принаймні одної доби своєї творчості. Те, що він зібрав свої поезії за роки 1910—1922 і, видаючи книжку у році 1924, не запровадив до неї поезій 1923 року, дозволяє думати, що 22-й рік дійсно собою закінчив якусь цільну добу, що поет побачив перед собою якийсь новий шлях і, вступаючи на нього, зводить рахунки зі своїм минулим. «Созданное — уже не принадлежит тебе» — такий епіграф з російської футуристички Олени Гуро починає собою «повний збірник творів» М. Семенка.

М. Семенкові ще дуже далеко до справжніх «підсумків» життєвого шляху. Поетові зараз 32 роки. Трудно навіть гадати, що за шляхи лежать ще перед поетом, куди він піде, куди він прийде. А воля до руху в М. Семенка є; про це свідчить кожний етап тієї тринадцятилітньої роботи, що їй він зараз підвів підсумки. Багато прикладів дає історія письменства, коли в поета його останні пісні були найкращими його піснями. Тринадцять років поетичної

роботи і книжка в 640 сторінок дозволяють вже робити спроби характеристики принаймні цілої доби в творчості поета. Що М. Семенко дасть далі — побачать пізніші читачі. Говоримо про це тільки для того, аби було зрозуміло, що якихось остаточних висновків про М. Семенка-поета вимагати ще неможливо.

У Михайля Семенка є певне ім'я і певна репутація. Ми говоримо зараз про широке коло читачів, не про вузькі літературні гуртки та угруповання. Коли називають українських нових видатних поетів, то завжди серед них назвуть і ім'я М. Семенка. Він — усім «відомий» поет. Але М. Семенка мало читають і ще менше знають у широких колах читачів. Відомо, що «широкі кола» все ж таки досі футуризму «не приємлють»: що ж читати, коли все одно мало зрозумієш чи просто нічого не зрозумієш. М. Семенко — «наш футурист», «панфутурист» — це одне кожний знає, і, здається, більшість на цьому обмежується. Що вже нарікати на читачів, коли не більше порадує нас і критика. Поважного підходу до М. Семенка ще не було, коли не вважати за поважний підхід те загальне обурення консервативних літературних кіл, що ним зустрінuto початок Семенковського «футуризму». Книжки М. Семенка викликали рецензії (принаймні, друга, пізніша, половина його книжок). Але більшість з цих рецензій обмежувалася нагадуванням про те, що він — «футурист» та нотаціями за російські впливи. Один раз, у році 1919-му, в книжці «Vita nova» А. Ніковський зробив спробу дати характеристику поезії М. Семенка, але з перших же слів збився на легковажний фейлетонний тон, і з характеристики нічого не вийшло. Це власне А. Ніковський дозволив собі говорити тоді: «Це яблучко — вже зірване... Перед нами людина й поет. Обидва вони вже вщерть виговорилися».

Може, тут вчасно буде сказати: ми маємо свою українську літературу, але ми не маємо чи майже не маємо ще своєї критики. Досі ми мали, за нечисленними винятками, два типи критики. Мали критику патріотичну, що

славила письменника вже тільки за те, що він — гарний українець і гарний громадянин. Трохи пізніше мали критику, що вважала за святий обов'язок свій конче «з'їсти» письменника; у нас слово «критика» давно стало синонімом слова «лайка». Ми якось досі не призвичаїлися до доброзичливої критики, до того, щоб завданням собі поставити — зрозуміти та витлумачити письменника. А між іншим, у нормальному стані, письменник і критик — це друзі, а не вороги; може, природно було б, щоб критик писав тільки про того письменника, що свій суголос з ним відчуває... Зрештою скажуть: а що ж робити з поганими книжками? Ну, на це немає поради. Або хіба одна — не друкувати поганих книжок.

Нехай читач пробачить нам цей відступ. Він все ж таки має відношення до нашої теми. Ми хотіли зазначити, що приступаємо до розгляду книжки М. Семенка без жодного упередження, виходячи тільки з однієї думки: поет не має причин бути нецирим; поетичну щирість М. Семенка можна легко довести; поет на 640 сторінках розкриває читачеві свою душу; ці 640 сторінок — це людська душа. Цього вистачає, щоб варто було бути доброзичливим і уважним.

«Повний збірник поетичних творів» М. Семенка має назву: М. Семенко. «Кобзарь». Був «Кобзар» Шевченка. Тепер беріть, маєте «Кобзаря» Семенка. Ця задьорлива, врешті, назва має подвійне значення. По-перше: з самого початку своєї літературної діяльності М. Семенко радив спалити «Кобзаря» Шевченка; тепер він замінює його для сучасного читача своїм «Кобзарем». По-друге: «Кобзар» Шевченка став книгою життя, книгою, що в ній розкрив свою душу один з найбільших людей; тепер М. Семенко, вдало чи невдало, гарно чи погано розкриває перед читачем свою душу: тут все, що людина, яка вважає себе, як поета, пережила, передумала та висловила протягом тринадцяти років. Це задьорливо та самовпевнено — так. Але задьорливість і самовпевненість ще не належать до смертних гріхів. Навпаки: вони властиві більшості поетів. Охоче пробачимо їх і М. Семенкові.



У книжці матеріал, як треба було чекати, розподілено хронологічно. У зв'язку з цим трохи порушено той порядок, що був у окремих книжках, але подано все — від першої збірки року 1913-го — «Prélude» до «Каблепоєми за Океан», навіть з додатками «мозаїки» і «решти».

Взагалі треба завжди дуже обережно робити розподіл поетичної творчості на періоди; рідко буває, щоб поет рішуче відрізав свій старий шлях та відразу, без вагань, пішов по новому; звичайно, протягом більшої частини довгого часу ми бачимо, як поет бореться сам з собою і поволі викристалізовує свій новий світогляд. Проте, з огляду на зазначену умовність, той чи інший розподіл допомагає нам все ж таки краще охопити весь шлях розвитку поета.

У творчому шляхові М. Семенка можна з певним правом відзначити три періоди: перший — ранішній М. Семенко, роки 1910—1914, роки наївного символізму, чи навіть юнацького романтизму; другий — роки 1914—1919, футуризм М. Семенка; третій період — роки 1919—1921, панфутуризм М. Семенка, революційний світогляд.

Мододий Семенко починає так просто, навіть наївно й банально, що ніщо не віщує ще в цьому початкові майбутнього Семенка. Він сам називає більшість поезій цього періоду — «наївними поезійками». Ще ранок, молодість, ще серце рветься до нових вражень, нових переживань, — рветься так просто і щиро:

Пусти — і зразу понесеться,  
Куди — не знаю, а мерщій  
В глибоке небо серце рветься,  
В широкий молиться простір.

Позаду тільки — світлі дитячі роки, що встають безперестанно у пам'яті, немов у сні, в таких простих і безпосередніх малюнках:

Між листям сонце промінь розсипає,  
Ми бігаєм — веселі, — а собаки з нами,  
І гучно вигуки лунають по долині...

Багато є наївного, свіжого й безпосереднього в перших спробах молодого поета. Але все воно тільки пробивається в окремих рядках серед загального награного тону, шаблонного літературного тону, що під його владою розвивається поет. З'явище звичайне і нормальне. Треба винятково щасливих умов, щоб поет прийшов у літературу свіжим і голим, не зв'язаним сучасною йому літературною манерою, літературною модою, щоб відразу ж у молоді роки вберегтися від пануючої банали, яка видається «сучасною літературністю». Доба, що в неї вступив М. Семенко до української поезії, не є доба життєвої бадьорости, сміливих закликів та надій. У той час вже панували мотиви безперервної елегійности, суму, нудьги, скривдженого відношення до життя. Громадський клас, що керував на той час українською літературою, поезією, не мав підстав для радісної бадьорости; хмара загально-го буржуазного декадансу, в широкому розумінні слова, гнала з Заходу літературні настрої тривоги, розгублености, безнадійного суму. Навкруги було нерадісно. Поезія вся, у всіх її представників, від найбільших до найменших, знала тільки одні мотиви — душевного болю, незадоволення, меланхолії та розчарування. Крім того, треба взяти на увагу, що коли навіть у житті вже й з'являлися більш бадьорі ноти, то література ще відстає від них, запізнюється, а молодий поет шукає зразків звичайно навіть не в сьогоднішній літературі, а в учорашній, тій, що більш відстоялася, оформилася.

Тому більшість з молодих поезій М. Семенка — типові елегії. Він згадує (у 18 років) — «літа старі», він — «життю не радий»; його серце вже — «поранене»; він —

Про молодість хоч(е) ще раз проспівать,  
Поки серце примусять мовчати...

Нерадосні дні поета:  
 За днями дні проходять, роки.  
 Я чую біль в душі нудній!

Серед мотивів найперших поезій, певна річ, на одному з головних місць стоїть невдоволене кохання, для якого нема слів та виразів інших, як найбільш трафаретні.

— «Чого мені нудно без тебе, дівчинонько?»

— «Я пестоців хочу в нудзі навісній» ...

— «Я стомився по вас, карі очі» ... і т. п.

І серед «Мрій», «Пісень», «Молитов», «Тіней забутих», «Тіней минулого» — один раз, ще в 12-му році, — «Весна в місті». Це не та весна, що пишеться поетами на задану тему, під дощ у якому-небудь листопаді; дата — 3 травня 1912 р. у Петербурзі.

І в місто це, велике і страшне, весна прийшла...  
 Прийшла весна. Весінне сонце з неба заглядає  
 І світить — та не всім... Весна... Кого вона вітає,  
 Кому — нудьгу і злидні нові принесла.  
 І що ж? Не віриться — а все таки живуть,  
 Ще й Бога славлять, а іноді — й панів пузатих.  
 Прийшла весна — з квітками — для багатих,  
 А вам? Для вас квітки у льохах не ростуть.  
 Для них — весна, в квітках автомобілі,  
 І філософія, й книжки, і техніка, й наука.  
 А вам? Трактири, п'яна жінка, вічна мука,  
 І вічний сон, і вічні пута, й болячки на тілі.

Це вже — не «література» (у Верленівському розумінні). Це — живий крик, це безпосередній порив, справжнє болуче враження життя, передчування — таке раннє — майбутнього Семенка. З художнього погляду — поезія досить безпорадна, в той самий час, як в ці роки в М. Семенка є вже неабиякі зразки володіння художньою формою. Але внутрішня сила поезії — виняткова для тодішнього Семенка. І не тільки для Семенка, — виняткова

для тодішньої поезії. Такий гострий та незавуальований протест проти соціальної неправди виходить далеко поза межі тодішніх ліберально-гуманних громадських мотивів, завжди надзвичайно, до блідости невиразних та узагальнюючих.

Треба зазначити, що М. Семенко надзвичайно швидко вийшов з кола традиційних поетичних тем елегії, смутку, безнадійности. Молодість взяла своє. Вже приблизно починаючи з поезій 1913 року все частіше брешуть у творчості поета бадьорі ноти. Класична для поезії природа — перше, що повинно дати поетові нову бадьорість, волю до життя:

Сонце сміється, повітря радіє,  
Качка в озера туманні летить...  
Серце співає... Ах, серденько мліє...  
Холодна вода в очеретах синіє...  
Як любо та весело жити!

Поезія має назву — «Літом». А от — зима; «Падає сніг», сніг, що традиційно повинен нагадувати в поезії загибель усього, смерть, сиве волосся: —

Падає сніг. Мов метелики білі  
З неба спадають рясні.  
Вітер свистить, хуртовина сміється,  
В грудях ридають пісні.  
Боже, як весело в бурю гуляти,  
Смутки й печалі душі розірвати,  
Все на цім світі кохати, кохати,  
Жити і співати у півсні!

Тепер нема нудьги й суму. Природа живе для поета,  
з поетом:

Співи пташині лунають в повітрі.  
Трави зітхають в степах,

Дихають квітки у полі на вітрі...  
 Вітер гуля по верхів'ях лісних,  
 Листя шумить в таємничій розмові...

І в усьому цьому поет чує «тайни складної будови»,  
 радіє з цього «блискучого сяйва», хоче

В щасті ридати, все в світі кохати  
 І обробляти цей пишний садок,

хоче розгадати в цій красі — «мету й суть світу». Щастя  
 відчущання природи з'єднується з щастям кохання —  
 і це дає прозору, чисту музику душевної гармонії:

Чудовий день. Шовкові хвилі...  
 Легенький човен. Два весла...  
 Простір широкий. Очі милі...  
 У них кохання і весна!  
 Вода блищить, вода шумить,  
 У вирах спінених кружляє,—  
 Вода біжить... душа бренить...  
 ...Серце співає!

Певна річ, цього нового молодого оптимізму поета не  
 можна розуміти так, що він покінчив назавжди з усякою  
 елегійністю. Перш за все — це його власне, молоде в Се-  
 менка, що повинно пробиватися, але й повинно чергува-  
 тися з традиційними поетичними песимістичними моти-  
 вами, що на них виховується поет. По-друге — природнім  
 чином молодості властиві, разом із сміливими надіями  
 й поривами, — молодий смуток, тривожне відчущання  
 складності життя. Тому мотиви радісні та сумні в пое-  
 зіях М. Семенка цього періоду чергуються й перемішу-  
 ються, як біжучі настрої: від безнадійної розлуки до без-  
 хмарного гімну життю.

Взагалі поетичні теми М. Семенка вже приблизно з  
 1913 року все послідовно поширюються. Мотив боротьби

власного юнацького активного світоприймання з елегійним сумом літературних впливів не один брентить у цей час в поезіях Семенка. Іноді можна знайти в цих поезіях більш-менш легку плівку Гайне, правда, більше з боку стилю, ніж з боку гайневського іронічного світогляду (напр., поезія «Квітка», «У мене в серці ти живеш»...). В другому місці епіграф з F. Uillon'а свідчить, що поет шукає ширших тем і мотивів. Уже в поезіях цих часів треба одмітити таке: характерне, для пізнішого Семенка, зневажливе відношення до «геніїв» минулого, самопевнену віру в свою силу, в своє призначення.

Гартуйте дух. Пора на волю.  
Тікають степом вороги.  
Не нарікати нам на долю.  
Огляньмось сміло навкруги.  
Нас тіні предків не злякають,  
Забуті генії хай сплять.  
Як б'ється серце — гріх мовчати...

(Заклик)

Поет вірить у свої сили. Правда, він досі більше покладається на «чарівний екстаз», але він уже свідомий того, що йому йти в люди — і йти в озброєнні слова:

В екстазі чарівним я голос свій знайду-  
голос борця,  
І з прапором своїм у люди з ним піду,  
Співати буду я й кричать поки впаду  
натхненний без кінця...

(Мій привіт)

Поруч з цим ми вже зустрінемо серед поезій того ж таки року 1913 сатиричні тони у відношенні: до поетичного песимізму, що йому ще так недавно віддавав дань сам поет («Горобчик-песимист»). Нарешті в цю ж добу можемо вказати поезію, що в ній ніби кристалізується те,

до чого дійшов досі М. Семенко. Ця поезія дуже важлива й цікава. В ній — добра половина всього майбутнього Семенка. Він уже виразно відчув себе, як представника молодого покоління, виразно бачить безодню поміж світоглядом старим та новим, залишає старе зводити свої рахунки й «спокутувати гріх» та почуває в собі «молодого авіатора майбутнього». Ця поезія варта того, аби її навести тут усю:

Чую кроки. Важкі  
чую кроки. Тяжкі  
чую стони. Он там  
чую стони. Не нам  
ці зітханя. Любіть  
своє, ви його створили  
й воно належить вам  
чи нам  
спокутувати гріх?  
Це наш сміх.

Чуєте наші кроки,  
Кроки молодих ніг?  
Ми шукаємо собі місця  
прудконогі олені  
і повинні знайти його  
там, звідки стони,  
де безкровна смерть —  
ми, ми — молоді авіатори  
майбутнього.

(Ми)

Тут ми вже безпосередньо підходимо до Семенка-шукача, до Семенка-«футуриста-майбутника». Заслугує уваги, що з боку зовнішнього, формального, М. Семенко наприкінці свого першого періоду так само з'являється вже цілком в оточенні нехай примітивного, але футуризму.

Взагалі, що торкається художньої форми молодого Семенка, то треба зауважити, що він з самого початку і далі весь час має перед собою якісь формальні завдання, уважно до них ставиться, не поводить ся абияк з формою, починає з примітивніших художніх шукань, потім увесь час ускладнює їх... В цьому розумінні він для свого часу виразно нове, незвичайне з'явище в українській поезії, що звикла байдуже дивитися на те, як що висловлено. Коли з цього погляду переглянути поезії першого періоду М. Семенка, то перш за все кинеться в вічі особливо уважливе відношення молодого поета до строфи. Строфічна

різноманітність молодого М. Семенка для української поезії просто незвичайна. Ось тільки найголовніші строфічні типи нової, для української поезії, форми за період, що його ми зараз розглядаємо 1) aabb; cddc; 2) aabccbaa; 3) aabbbcdcd; 4) ababab; 5) abaaab; 6) abab; ccdd; 7) abaab; 8) aabaaba; 9) aab, aab, aab; 10) ababa; 11) aaa, bbb, ccc та інші. Варто порівняти це з ким хочете з поетів українських тієї ж доби, щоб це виступило, як особливість молодого Семенка. Вона, ця цікавість поета до строфічної будови, має своє значення для дальшої характеристики М. Семенка. Строфа є своєрідна конструкція поезії: з усіх елементів поетичної форми найбільш цікавить, може й несвідомо, М. Семенка конструктивний елемент.

З року 1913-го починає вже відбиватися на віршовій фактурі та на стилі М. Семенка виразний вплив футуризму. Така, наприклад, поезія — «Я йду» («Я йду від вас, ланцюг скидаю») — є вже досить виразною формою «верлібру».

Дякую за історію і за хліб,  
Також за кохання і млу ночей.  
Від світла нового я осліп —  
Я не бачу своїх очей...

Далі починаються футуристичні неологізми: поези, фантази, чудосон, русокося, тихоказка і т. п., — та штучні зливання слів, подібні до того, що робив у російському футуризмі А. Кручених:

Тихо плеще сярічка душі  
кнійсхиливши сясплять комиші  
біломісяць урічці заснув тишу  
небайземлі пригорнув...

Разом з тим вживається і від російських футуристів запозичений звичай обходитися без допомоги знаків розділових, особливо без запинки.



Щодо засобів евфонічних, то треба вказати для цієї доби відношення Семенка з великою уважністю до рими. Рима звичайно небагата, переважно досить навіть одноманітна, а разом з тим часто намагається дати великі та складні поєднання. Як на зразки, можна вказати на поезію «В сяйві Мрій», де кожні чотири рядки строфи зв'язані тільки одною римою (зовсім бідною), та на поезію «Ars philosophandi», де подано спробу на одному суголосі, на одній рими (теж бідній — дієслівній) витримати всю поезію. З'явища словесної інструментовки такі, наприклад, як у поезії «Заклик»:

Що-дня співають нам: зітри  
кору стару й мару шовковую...

— з'являються випадковими.

Проте, недивлячись на численні ознаки футуристичні, щодо першого періоду поетичної творчості М. Семенка можна зробити висновок, що вона на цьому ступені ще не робить події, нічим особливо ще нас не вражає. Це — шукання, і, як джерело цього шукання, наприкінці з'ясовується російський футуризм. Правда, до цього треба додати, що це, може, тепер нам молода поезія М. Семенка видається такою, що — «не робить події», в іншому поетичному оточенні, за тих часів, коли виступав уперше Семенко, серед поетичного «тілкання» його різкий голос повинен був видаватися жакливо-революційним.

## II

Другий період творчості М. Семенка, хронологічно найдовший (1914—1919), для оцінки поета, яку можна зробити зараз, з'являється найважливішим. Перший період був початком, непевними кроками юности, й до нього не можна підходити з великими вимогами. Третій період ще не закінчився; з М. Семенком ми ще з'єднуємо надії; ще невідомо, куди він прийде; тут ще не дозволено робити остаточного присуду. Те, що звемо ми «другим періодом»

творчості М. Семенка, є закінчений в собі цикл розвитку. Він дав Семенкові певне місце в історії української поезії; правда, Семенко потім покинув це місце, змінив його, але для історії поезії, для історії української громадської думки це однаково; коли будуть говорити про українську літературу передреволюційної доби, будуть завжди звертатися до семенкового кверофутуризму, будуть завжди згадувати, що тоді П'єро і кохав, і задавався, і мертвопетлював.

Трудно знати душу поета. Може, поету вже сьогодні ніяково й згадувати, що він у свій час «мертвопетлював». — «Созданное уже не принадлежит тебе», — вказав нам на початку своєї книжки М. Семенко. Може, для автора весь цей «другий період» — давно мертво, пусте місце. Воно може бути пустим і мертвим і для сучасного читача. Але для історика української поезії, для історії української поезії воно — те «слово», що його — «з пісні не викинеш». При розгляді цього періоду будемо пам'ятати, що він уже перейдений поетом, але глянемо на нього історичним оком, зважимо його з погляду еволюції поезії та еволюції української громадської думки.

Доба тих поезій М. Семенка, що їх маємо ми зараз розглянути, — прикра й сумна доба історії української інтелігенції. Хмара загальної російської реакції, може, ніколи ще так важко та низько не насувалася над українською культурою. Мало того, що це були роки найсуворішого державного гніту. Це були роки і важкого гніту ідеологічного, коли пишно розквітли по садах Струве, Трубецьких та інших квіти «єдиної, неділимої» культури, коли дійсно могло здаватися, що народна справа, народна воля надовго загинули в ефемерному блискі російської та загальнозахідної «культури». Міжкласова інтелігентська група ніколи не відзначалася сталістю переконань, міцним обґрунтуванням своїх позицій. Її доля — вагатися та переходити на той бік, де здається більше сили. В такі сумні часи, про які зараз говоримо, звичайнісінький інтелігентський вихід — безкрай

індивідуалізм. Тоді якось відходять на задні плани громадські завдання і обов'язки, здаються такими малими, байдужими й дрібними, а натомість постають вічні естетичні чи релігійні проблеми, — вся та блискуча валява, що нею можна запорошити очі та впевнено й спокійно не бачити того, що справді діється навкруги.

В такі роки розцвітає пишно в письменстві декадентство, що свідомо з'являється проповіддю занепаду й смерти, розцвітає символізм, що все життєве оточення приймає тільки як «символи» іншого, вищого, небесного світу, нарешті з'являється первісний футуризм, його ранішньої західної формації, з показною своєю ненавистю до культури та зі справжньою хоробливою закоханістю в усі її найненормальніші прояви.

Доба таких настроїв та відчужань, нехай недовга, була і в української інтелігенції. Література українська її відбила: це обов'язок літератури й її законне право. Не можна нарікати на літературу, коли це все було в життєвих настроях, в певному громадському світогляді. М. Семенко був одним з таких вразливих і талановитих інструментів української інтелігенції, — немає значення, хтів він цього чи не хтів. Він перейшов разом зі своїм поколінням через небезпечні, хоробливі дні — і велике щастя його та його покоління, що вони дочекалися й інших часів, струсили з себе прах гнилісної реакції і, кожний згідно зі своїми силами, увійшли в нове життя. Для нас залишається тепер з'ясувати, як проходив М. Семенко, талановитий виразник своєї інтелігенції, свій трудний шлях, як він записав його в книгу української поезії.

Перше, що ми відзначимо, це те, що М. Семенко не був самостійний на цьому своєму шляху, як несамостійна була й жорстоко тоді «русифікована» українська інтелігенція. В поезії Семенка цієї доби ми знайдемо виразні впливи поезії російської, почасти західної. Є тут трохи Бальмонта, згадується іноді Брюсов, найбільше — Ігоря Северяніна. Але ж треба сказати на честь М. Семенка, що теми й мотиви його поезії цих часів все ж таки

значно цікавіші, ширші й живіші від тем та мотивів се-  
верянїнських. Він і любить, і ненавидить ширше, і в себе  
дивиться глибше, і навкруги бачить значно більше. Коли  
ми читаємо:

Сонце  
драстуй —  
пле тобі привітання бунтливий Семенко, —

то згадується зараз, що сонце вже мало такі приві-  
тання в свій час од Бальмонта. Сам Семенко боїться цих  
впливів, йому самому нудно від них:

Мені сьогодні тоскно. Мені сьогодні нудно.  
Самотить віоліна. Нуд Ігор Северянин...

Він почуває себе притиснутим цими всіма впливами:

Ще нижче поклонись! Ще кланяйся, кланяйся,  
Вони здобутки всі зараз тобі дали —  
і Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянціс —  
Всі хором і ретельно так гули:  
Семенко — кланяйся, кланяйся!  
— Ні, не схилюсь...

(Притиснутий)

Але все ж таки нерідко схиляється, бо коли Семенко  
уявляє себе «метеликом» білим і химерним, то це — від  
Бальмонта; коли

...в мою кімнату йдуть принцеси...  
в ній відбуваються експеси...,

то ці принцеси й експеси вже бували й у будуарі Се-  
верянїна. Коли М. Семенко «мчить в автомобілі» і «мо-  
тор бензинно розпач кида», то це теж тхне Северянїним  
(правда, необхідна увага: Северянїн ніколи не доходив

до розпачу; Семенко часто доходить...)). Коли М. Семенко говорить у «Поемі екстазу»:

Я покохав свої поези,  
Свої срібляні пісні,  
Безумно знойні еротези  
і привиди в блакитнім сні...,

то це тоном і ритмом відноситься до северянїнського —

Я — гений Игор Северянин  
Своей победой окрылен...,

а через дві сторінки Семенко й точно повторить Северяніна:

Я обезсмертився дочасно...

Від Северяніна маємо і новий поетичний словник Семенка: стрункодівчина, талодівчина, рожесутінок, життеекстаз, поезопісня, омагазинив, мертвопетлює, прекраснохорий, обезженщений, олюстрений, екстазекспресія та багато-багато подібних.

Але знову повторюємо: російськими впливами та «северянїнщиною» не вичерпується зміст поезії Семенка: він цікавіший, ширший і щиріший.

Перше і загальне враження від поезії Семенка тої доби, що її ми зараз розглядаємо, це те, що вона є повним відтворенням найглибшої буржуазної стихії; Семенко потонув у ній, збожеволів разом з нею. Всі найхитріші виломи її, всі найхоробливіші ексцеси — йому знайомі й близькі. Здається, що живого місця нема в цієї людини, так вона вся покалічена хворобою. Який-небудь модерністичний критик повинен би бути занадто задоволений з аналізу поезії Семенка; просто шкода, що ніхто з західних та російських

таких критиків ніколи не знав Семенка. Справді, Семенко являє в своїй поезії квінтесенцію модерністичної рафінованости. Погодимосся, що й для цього потрібно мати талант.

В моім житті немає змісту.  
 Чи взагалі в житті є зміст?  
 І жили, й кров віддав я місту —  
 А на землі багато міст...

І буржуазне місто проковтнуло поета. Він навіть коли побачить ще листя, то вже —

Листя шепоче, мов сукня красуні...  
 Мійські жінки —  
 «...арпеджать мені акорди,  
 еолять ніжно балетом ніг...»

Він сам наївно признається:

Ах, як люблю я срібляність світла,  
 Ажурність зали і блиск колон.  
 Як в сяйві теплім у ній розквітли  
 І блиск роялю й одеколон...

Поет схвильований, коли

...клаптик побачив спідньої сукні;  
 Ажурної сукні під рухами ніг...

Вся глибінь розпусти міста, його вулиць та кав'ярень отруїла поета. Він сам про це щиро дав повніший відчит.

Оцінюючи тільки що наведені мотиви в поезії Семенка, будемо пам'ятати, що це і є «соціальний вплив» у ній. Але чи є в Семенка при одбиванні цієї «соціальної» теми що-небудь оригінальне, своєрідне, щире?

Щирість поета надзвичайна, проста, наївна щирість — це, може, найкоштовніша риса поезій Семенка. Він сам скаже читачеві:

«Серце вже моє навіки посковзнулось» ... Він, іронізуючи над собою, оповість, що в нього зараз — «взагалі настрій «виродженський». Він серед «астральних поезій», «медуз» і «плескітів срібних» зупиниться та й несподівано висловить свою тайну думку:

Мені набридло носитися зі вселенними болями,  
Набридло кокетувати своїм загином

*(Обід атеїста)*

І тоді він відчує, що він ще не загинув, що якась тайна сила життя ще пульсує в ньому:

Як гарно почувати, що я — сильний,  
І що мені належить світ.  
Як гарно бачити, що мій шлях вільний,  
І що всі біографи — шаржний звіт...

І не можна не повірити поетові, коли так просто й щиро говорить він:

Молодий я, і багато взяв,  
Світ і життя збагнув зарано.  
Душа моя ще просить ласки,  
Я ще дитина — і коли дорослим став?..  
— Я не знаю своїх доріг,  
Я творю,  
В мене твориться світ,  
І його не було-б без мене.  
І коли пройде ніч —  
Я знову ваш,  
Я звичайний,  
Підпалений жертвенним огнем,  
Віддавши волю свою на творіння...

*(«Геро жертвопетлює»)*

А справді, який молодий у Семенка погляд на світ! Він не має нічого спільного з «собачою старостю» тих, хто вже все знає, все розуміє, ні над чим не зупиниться, нічим не вразиться. Семенко буває іноді якраз такий молодий, наївний та цікавий. Йому можна повірити, що він щиро хотів би іноді позабути всі «поезоексцеси» та стати простим Іваном:

Хотів би я Іваном бути.  
Мистецтво й мудрість все забудь,  
Палить цигарку з тютюном,  
Спать не роздягтись під стіжком...

Семенка посадили на військовій службі до карцеру № 4; його хотять «принизити»:

Але не принизять, бо хватаю зорі,  
Бо кусаю зорі і плюю на вас.

Він серед пишної та екстравагантної «северяніновщини» не боїться розказати про свою справжню сьогоднішню турботу:

Я сьогодні був коло моря  
Купався і почував, що прохолонув.  
От не хватило ще горя.  
А чому-ж здорові Цехмистрюк і Рибаків?

Він, сидючи у Владивостоці, так просто й щиро скаже читачеві:

Життям беззмістовним доконче зморений,  
Цілком зануджений, зовсім охорений,—  
Хочу додому я, хочу в Київ....

Він розкаже читачеві, що йому хочеться бути «кондуктором на товарному потязі», бо тоді можна —



...Мріять  
Мріять  
Вдивляючись в сутінь...

Чи стати «великим скрипником» і поїхати до Японії, а потім —

Зазнати багато-багато гострих і барвистих пригод.  
В океанським пароході брати участь в кварталі елегійнім,  
Загубитися десь в Чикаго чи Мельбурні й брати 10 су за вихід...

В Семенкові є якась таємна упертість самотности:

Ні, не хочу я волі судьби скоритись,  
Голосу життя піддатись...

Єдине, що він міцно ненавидить, — то всяка «баналь». Тому, наприклад, і достається в його книжці кілька разів Миколі Вороному — цій «патентованій баналі».

Тут зайшла у нас розмова про очі й ночі;  
Це вже ми, бачити, забалакали про Вороного...

Чи вдруге:

Сьогодні вдень мені було так нудно,  
Ніби докупи зійшлись Олесь, Вороний і Чупринка...

І таким зрозумілим і милим з'являється після всього цього вічне бажання Семенка:

Чому не можна перевернути світ?  
Щоб поставити все догори ногами?  
Це було-б краще. По-своєму перетворити.  
А то тільки ходиш, розводячи руками...

Особливість М. Семенка в тому й полягає, що, проїнявшись до краю життям, психологією, настроями

оточення, він ненавидить разом їх і викидає з себе другого Семенка — молодого руйнатора. Це якраз симптом важливий того, що він ще не вмер серед кав'ярень, проституток і автомобілів, що перед ним ще встануть настрої «відродженські».

Самого Семенка не задовольняють форми його творчості:

Мені хочеться далі, мені хочеться вище десь стати,  
Вище фарби, музики і слова.  
— Ах, розумієте—не кине серце тиснути,  
Бо я не такий, як всі...

І він кличе розхристатись свою душу, розперезатись своє серце, бо —

Не даремно-ж з дитинства сниться,  
Що я пророк, довколи — моя воля й уява.  
Життя розбило мій соліпсизм, але-ж мусить здійснитись  
Частина омріяна — слава!

Почування в собі велетенської сили — не випадкова фраза, а постійна свідомість Семенкова. Ми можемо думати, що цих велетенських сил у нього немає? Це не робить різниці. Важливо не це, а те, що в самого Семенка безумовно є щира свідомість своїх сил, щира впевненість у тому, що він «переверне світ».

Сказать, скільки в мене відваги?  
Я мучусь від достатку силі  
У мене 1000 метрів зневаги  
І, знайте, безліч крил!

Не будемо сперечатися про кількість метрів зневаги й сили, але визнаємо за Семенком у другий період його творчості її надзвичайно широкий діапазон. Він у кожному разі має сили переходити від всього того кабаревого

й автомобільного оточення, що про нього ми вже говорили, до таких далеких від цього країн життя, до таких далеких від цього настроїв і почувань, що по читанні його поезій хочеться вірити: ось Семенко збере свої сили, напружить крила і опиниться далеко-далеко від «ажурної спідньої сукні».

Ось, наприклад, для доказу невеличка поезія 1915 року, писана у Владивостоці:

На війну  
Завтра вони підуть на вокзал,  
Завтра вибувають вони на війну,  
Цілих сто товаришів з нас,  
Що жили укупі майже рік,  
Їх виставлять завтра на першій лінійці  
Готовими й у повному похідному знарядді  
І під згуки похідного маршу  
Вони вирушають струнким рухом,  
Сталевим рухом від наших наметів  
Завтра вони підуть на вокзал.  
Як це просто, чисто й соромливо-гуманно...

Говорячи про другий період творчості Семенка, треба наприкінці вказати, що з формального боку він за цей період виріс надзвичайно. У нього серед поезій цього періоду є чимало бездоганих з боку ритму й мелодії. Небагато з українських поетів можуть і досі похвалитися таким майстерним володінням віршем, як це його показав М. Семенко. Ми знаємо, що буває два походження досконалого опанування віршем. Одним це дається великою працею, довгими технічними вправами. До других це приходить несподівано, вільно й легко. Всі спостереження над фактурою вірша Семенка доводять, що він у цьому відношенні належить до категорії других.

## III

У чому полягає зараз значення футуризму М. Семенка? Подвійним здається нам це значення. По-перше, літературна людина епохи. Семенко, український інтелігент, що виховувався на Бальмонті та Северяніні, що зачитувався Рембо і Ренє, повинен був дивно почувати себе серед українського оточення початку двадцятого століття. Між ним і народом, серед якого він жив, була прірва, безодня, — значно більша й трагічніша, ніж між російським інтелігентом та російським робітником чи селянином. Він був самотній, одиниця, індивідуум. Навколо все було — ніби чуже, ніби перейдене. Найгостріші питання, що їх порушила й поставила перед собою європейська думка розквітлої буржуазії, докотилися й до вершків української інтелігенції. Такий український інтелігент мусив почуватися дитиною перезрілої, засудженої на смерть світової культури. Все стало відоме, все стало зрозуміле. І ні в чому вже не було жодного змісту й глузду. Фальшиве й лицемірне письменство в цей час робило спроби вдати вид, що нічого не сталося, що все як слід: займалося нудним психологічним аналізом, повторювало трафаретні пишні лозунги культури, що давно вже стали порожніми звуками. В цей час футуристи були першими сміливими, хто розкрив душевну голість, хто голосним, майже божевільним криком сказав про повну пустоту пишної культури, про відсутність всяких ідеалів, про глибоку хоробу віку, про порожню душу сучасної культурної людини. Може, Семенко не дорівнювався талантом своїм у чому іншому європейським футуристам, але обов'язок людини свого часу сказати, як пусто навкруги, як голо, як самотньо — він в українській літературі виконав талановито. З небувалою досі щирістю він вивертав свою душу, всі найінтимніші закутки її, глумував над самим собою та над усім оточенням. Він показав усю хору, виламану, болісно витончену, неврастенічну й еротоманську душу певної верстви сучасности.

По-друге, рідко в якій іншій літературі традиція грає таку велику роль, як в українській літературі в добу початку літературної діяльності М. Семенка. Література наша, особливо поезія, була облутана сіткою допотопних забобонів та упереджень, вона безпорадно топталася на місці. Футуризм Семенка був тим *enfant terrible*, що він вніс у потрібну хвилину елемент скандалу й шокінгу в українську літературу. Ми знаємо важливість традиції взагалі, а в літературі, в мистецтві, може, й особливо. Але ж яка прекрасна й потрібна річ у певний час і руйнація літературних традицій, як вона оживлює й оновлює літературне повітря...

А в повітрі взагалі було недобре — і це показав 1917 рік. Для української літератури оновлення повітря справжнє позначилося значно пізніше 1917 року. 1917—1918 роки були якраз часом останнього напруження традиційних елементів, перемогою пануючого націоналізму в його найбільш неприємній формі абсолютної виключності. Певна річ, М. Семенко не міг стати «патріотичним» поетом, але треба зазначити, що й він знайшов себе, нового себе, не раніше року 1919. На погляд наш, його «*Bloc-Notes*» та «Дев'ять поем» — акт душевної плутанини. У «*Bloc-Notes*» нема, власне, нічого нового для М. Семенка. «Дев'ять поем», коли варті особливої уваги, то хіба тільки з боку більшої, порівняно з минулим Семенком, композиційної, будівельної додержаности. До старого Семенка треба віднести й «патетичні сцени» року 1919-го — «Ліліт». Погодимось з автором: це —

Остання квітка — мрії мойй,  
Мрії мойй неземній.

А написана слідом за «Ліліт» — рефутпоема «Тов. Сонце» — вона є вже справжня зоря нового Семенка. Семенко «прийняв», як тоді говорили, революцію — і не міг її не прийняти; для цього він був занадто поет. Можна задати собі також питання. Перечитуючи наших поетів

1912—1918 років, про кого б можна сказати, що коли б після 1918 року вибухла соціальна революція, то вони б опинилися з нею? Гадаємо, що ні про кого. Кожний з них міг би опинитися і по цей, і по той бік революції. (Зрозуміло, ми говоримо не про людей, про враження від поезій.) У поезіях одного Семенка було щось таке «ненадине»; почувалося якось, що для цієї поезії нема традиційних перепон та принципів; почувалося, що ця напівбожевільна поезія в екстазі кинеться в будь-яку бурю, в будь-який вир. До цього загального враження революційної динамічності поезії Семенка треба нагадати ті соціальні мотиви, незначні по кількості, але яскраві, що їх ми вже одмічали в ранішніх віршах поета.

Вступ до «ревфутпоєми» є психологічно, власне, «вступ» поета до революції. Все захиталося, все зірвалося і розгубилося.

Кожний жаліє своє пальто  
І кожний обмацує свої ноги.

Хай дозволить читач: ми не можемо не підкреслити цього чудового останнього образу. Власне так, дійсно так: ми всі так побігли, добре навіть ще не знаючи куди, що кожному слід було обмацати свої ноги: чи ж це я біжу? І поет в цей мент, відповідальний мент, закликає всіх:

Не збивайтесь зі шляху...  
Бо ми заплутаємось,  
Не відходьте, не розбігайтесь,  
Всі разом,  
Душі в спільне змагання,  
Не збивайтесь, не розходьтесь по манівцях,  
Бо ми заплутаємось і не зійдемося  
І загубим зорю.

І з'єднаним нам він дає у путь прекрасний Марш —  
Маніфест. Він впевняє нас в ньому, що

Блисне сліпуче сонце і запалають міста і села  
І зворухнуться серця одверті у золотому огні...

Він закликає:

Приходьте до нас, у кого обличчя веселі,  
Хто життя не шкодує у червоній борні...

Цей марш уже пішов по школах та по комсомольських гуртках. Ревфутпоема «Тов. Сонце» — міцна, яскрава й жива річ, але і в ній старий Семенко дає себе знати. Він не може обійтись без певного блягерства, бо нове життя — новим життям, а Семенко увійшов у нього все ж таки з «підбитою й зламаною» душею. Тому, розгубивши всі думки, маючи «нерви хорі», обіцяє він:

Роздягнусь біля Хмельницького,  
Покажу всім,  
Що в мене красиве тіло.

Тому він, завсідний гість кав'ярень, і зараз не може не поскаржитися:

Ах, кав'ярні зачинені,  
Сьогодні громадське свято,  
Але зате увечері концерт Собінова,  
Оратор Затонський...

Дві «поезофільми» — «Весна» і особливо «Степ», що дав їх Семенко у тому ж році 1919-му, після «Тов. Сонця», — може, взагалі досі найкращі досягнення поета. Принаймні вони, по-перше, — зрозумілі, по-друге, — органічно-цілісні, по-третє, — революційно-активні. Правда, у «Весні» не обходиться без того, щоб Семенко оповістив читача:

Ще трошки, і я поголю голову,  
Як торік.

Але це тому, що Семенко справді ніколи не думає про читача. Ми не погодилися б з тою критикою Семенкових творів, що гадає, ніби поет навмисне говорить несподівані нісенітниці, аби тільки вразити читача. Всі подібні випадки М. Семенка мають, на погляд наш, все ж таки зовсім інший характер й інше походження. Це легко показати на одній, наприклад, з пізніших його речей — на «Моїй мозаїці» (поезозомалярство) — вже з доби «панфутуризму». Процес творчости (коли дозволено буде відносно цього так висловитися) тут, мабуть, такий: бере Семенко перо, сидить над аркушем паперу й пише; пише те, що в голову йде. Своєрідна — «проба пера».

Пише: «аА, Ао, Аа; — азят; — ауоуе; ріжними Аа; Аа—Аа—Аа; — жовті в хуторах; — шоколадні зі спичкою; в НО О мій ніс, мій ніс; — і мої косі очі; оО—оО—оО; і т д. Писалося, писалося — і написалося: «В—НО», вийшло в носі; подумав про свій ніс; а далі — й про свої очі. Була спичка, тепер — ніс. От і з'явилося: «Хто мені прекрасному ніс спичкою проткне»... «Так само далі з АООО — «Павло — попаси корову». (Це далі, на останній сторінці: «розбишак», потім — головні дати своєї творчости: 1892—1914—1917—1922». Відціль виникло: «лірика»; а по асоціації слів на — «ка» далі: — «курка». І сам, мабуть, у цей мент подумав: це — асоціація, аналогія... І далі написалося: «аналогія — асоціація — дрібниця».

Це — тільки найбільша міра щирости, що її звичайно людина собі з іншими людьми не дозволяє. Ми думаємо й пишемо на чистому папері, в себе за столом, багато нісенітниць. Але ми вважаємо за ознаку вихованости ховатися з цим від людей, і коли хто-небудь у цей час увійде в кімнату, то змінимо папір та кинемо його до кошика під стіл. Семенко так ніколи не робить. Він — «самотній», він бачить і почуває тільки себе. Він думає з повною щирістю (а ми і думати щиро з собою іноді боїмося); а тому що він — поет, письменник, він пише все, що думає. Він має бути певний, що так найкраще, а ми потім



закидаємо йому: яке нам діло, що ви маєте голити голову, як і торік? Щоб зрозуміти усюди Семенка, його логіку, треба погодитися з тим, що ми підглянули несподівано людину, коли вона певна, що її ніхто не бачить і не чує. Вона весь час віддається найповнішій щирості з собою; ця людина не сідає за стіл спеціально, щоб почати «творити поезію», а просто говорить з папером так незвичайно і нелогічно, як це може робити складна, незвичайна, «підбита і зламана» душа.

Повернемося до поезофільми «Весна». Вона безумовно розтягнена, але все ж таки головне, що треба було поетові сказати про наш спосіб переживання початку революції, тут сказано яскраво й дотепно:

Ще не всі однакові	Але всі ми потрібні
Перед відновленням...	Для днів і крові...
Ще не в усіх наперед очі	Не ми втворимо ясність
І на устах прийдешне,	І прийдешність нового слова,
Один ще ласий до борщу,	Ми підбиті і зламані
Другий агітує за яєшню.	Зойкаєм під галас промов,
Ні, ще не всі ми варті	Але в очах немає сліз,
І не всі розплутані	І ми безхвості, веселі...
Перетинені й безкрилаті...	

Це схоплено прекрасно. Дійсно, ми таки «підбиті і зламані», але ж завдяки революції ми стали «безхвості». Ми весь час тягнули за собою довжезний хвіст усякого дрантя, що пишно іменувалося «культурним надбанням», «культурними звичками», «традиціями». Як хороше, що революція відірвала нам цей хвіст, і ми можемо йти з нею — «безхвості» й тому — веселі.

Глибоко западають вибухи —  
Важких гармат не забудь.  
Відпадають колишні примхи,  
Коли глянеш на дальшу путь...  
Глибоко западають вибухи,  
Важких гармат не забудь.

І зворухнеться у серці глибоко  
Сонцевесняна путь.

Друга поезофільма — «Степ» вдалася М. Семенкові ще більше. Звичайно в Семенка і великі поеми мають вигляд просто довгого ліричного щоденника; композиція таких поем надзвичайно фантастична. В «Степу» є хорошого стилю епічність. Тему продумано точно і зв'язано міцно. Це — історія перших років революції, творимой «степовиками».

І пройшла чутка незрозуміла й чудна,  
І схвилювала степи і ниви.  
І була ніби буря натхненна й голосна,  
Запахло громом без зливи, —  
Понесло по степах друкарською фарбою,  
Прокинувся жилах Гонта.  
Ану — лишень, показуй свій скарб —  
Розплились салдати фронту.

\*

Спалахнули панські економії,  
Загомоніло в дворах і улицах,  
Заревли корови на чужій соломі  
І хутір ніяк не притулиться, —  
І заплутали, і заморочили універсалами,  
І жовтими, і блакитними, —  
Але проривались — «скільки не писали ми!» —  
З міста думки новітні.

І ці думки новітні збирають «степовиків» у «невеличкі банди», що «відкручують сталеві гайки» та скликають «таємничі наради». А по селах усюди «йде гайдамацький бурун» і всі

Трусяться і не сплять на хуторах, —  
Не те, щоб помирать не охота,  
А просто невідомість і жах!

У Семенка є тонка спостережливість; крім того, йому властива іноді епіграфічна стислість формули. Тому в нього на зборах «товаришів селян» —

Признається один, що він з роду наш,  
І б'є по чумарці груди.  
І читають баби «Очченаш»,  
І слухають, і гомонять люди.

І коли стали «стягувати військо до повітового місця» і агітатори почали скликати збори, то —

Задзвонили тривожно серед тижня —  
Але Бог уже втік із церкви,  
Лататнув без сліду недивовижно  
І не відповідав (лаялись) «стерво»...

І все «заметушилось і затривожилось навкруги», і здавалося, що вже — «вирішилась доля, але от «насуває велика армія», і вже до села —

...В'їхали два вершники...  
І нахвалялись, і показували, що буде горе, —  
Розмахували ногами й рушницями...

І вже йдуть «німці, гайдамаки і багато війська», і куркуль, що досі «здригався на печі» та цілу ніч зітхав і чувся, —

доки ранок не кине знак.

Тепер «дочекався сподіваного гуку», і одмерзало в нього серце, і проганяв розпуку, і нахвалявся, і веселішав...

Влучно зроблено характеристику тих «чужих», що йдуть через село, степом, з важкими гарматами, зі зброєю та кіньми:

Лицарі далеких земель,  
Силою гріховної волі —  
Діти лавів і скель,  
Замурзані, суворі, кволі, —  
Самокатчики, кіннота й інші,  
Натупленими мовчазними лавами...

Йдуть, розпрягають на майданах коней, гомонять незрозумілою мовою, займають чужу землю.  
І всьому цьому свідком був степ, і —

Плакав степ сліпими слізьми,  
Сивого батька згадував,  
Простягав руки і благов: візьми!  
І застилала очі зрада...  
І згадував степ плачем,  
Який він був замолоду.  
Поглядав степ свіжу газету,  
Нюхав фарбу далекого міста,  
Кидав оком на повалене щенту  
І ляпав руками — дивись ти!

До речі, дещо з технічних прийомів Семенка в цей період: поет говорить — «повалено щенту», замість — «дощенту»; «а лісах долітали вигуки», замість — «в лісах»; «як нудно небі», замість — «в небі» і т. д. Це теж один із прийомів футуристичних: з одного боку, він служить бажаній стислості сучасного стилю, а з другого — має евфонічне значення...

Прийшли німці й гайдамаки — і знову по селах

Гикали, глумили над сходами,  
Роздягали й нагаїли — весело!

А потім їздили вибирати гетьмана — і знову повернулися до сіл «паничі у гудзиках», «ожили маетки і палаци», і всім було оголошено, що соціалізм — це так, вдумано, і що — «це не наша музика».

Але — «виднішас, віднішас на степу», заворушилися знову степовики, пішли знову на Київ, і знову —

Хвилюється червоний степ,  
По степах — революція.  
І притаїлось високе небо,  
Молот і плуг зіллються.

Степ переміг у революції, і поет закінчує свою «поезофільму» строфами про нове життя, що загорілося понад степами та селами:

Умерло степу дідівське й звичне,  
Діди старих доживають кутках,  
Прийшло нове, сподіване й недокличне,  
Розташувалось здивованих свідках —  
Збирайтесь, гуртуйтеся сільськими комунами,  
Крайте землю і кладіть зерно, —  
Дзвенить степ людськими лунами,  
Пішла робота знов.

М. Семенко, той самий Семенко, що «задавався» й «мертвопетлював», дав просту, зрозумілу, потрібну революційну поему. Тільки особливим відношенням до Семенка-«панфутуриста» широких кіл читачів та літераторів можна пояснити собі те, що ця поема не стала одразу ж широко розповсюдженою і не увійшла в ще такий невеликий реєстр наших справді революційних та справді художніх творів. Ідеологічно вона усюди витримана. З художнього боку особливо звертає на себе увагу її тематична та композиційна додержаність. У цьому відношенні не тільки в самого Семенка нема до поезофільми «Степ» чого-небудь їй рівного, але заслуговує уваги й те, що ми взагалі стояли в час утворення цієї поеми перед виразним розвалом, розкладом тематично міцного твору. Це якраз була доба імпресіоністичних ескізів, трохи пізніше — революційно-романтичних гімнів. І в

тому, і в другому швидко втратилось відчуження письменства як виразника життя; стали яскраво помічатися відсутність фарб і присутність одних нервів. У цьому відношенні поезофільма «Степ», як твір власне 1919 року, набирає особливої цікавості.

Яким виявлює Семенко себе в цьому творі? Від бувшого Семенка — елегіста й Семенка — кав'ярної богеми тут не залишилося й сліду. Тут дійсно, як говорить сам поет у «пролозі» до поеми, «втілено спільну мрію» в рупор стоголосний. Чюю мрію? Селян-«степовиків» і того робітництва від «фабричних гудків», що мали з'єднати — «молот і плуг».

Ми побачимо далі, що поет М. Семенко не залишився на тому рівні, на який внесла його поезофільма «Степ». Кожний з нас, хто йде вперед і шукає, завжди певний у тім, що він дійсно йде до нових обріїв та дійсно підіймається вгору. Не може не бути певний у цьому і сучасний Семенко. Ми можемо не поділяти його певности, але повинні визнати, що і той рівень, якого досяг поет у поезофільмі «Степ», уже дозволяє нам говорити про Семенка як про першорядного революційного поета. Велика революція дасть своїх великих письменників не через рік і не через два; те, що маємо зараз і що називаємо «революційним письменством», — тільки перші боязкі кроки, тільки перші непевні спроби. І от серед них поемі Семенка належить почесне місце.

У період утворення поем «Тов. Сонце», «Весна», «Степ» у поезії М. Семенка чувається виразне роздвоювання. Разом з живими сюжетами і свіжо-революційним обмальовуванням у цих поемах продовжує поет творити і в старих тонах та настроях. Безпосередньо за поемою «Степ» писані «Проміння погроз» — лірика безумовно цікава і талановита, але всією своєю істотою — стара. Семенко — справжній художник, справжній лірик, тому не можуть не бути яскравими й цікавими в нього навіть дрібниці ліричні, позбавлені ідеологічного значення. Але просто прикро, коли читаєш, що в 1919 році, в

Києві, поета цікавила тема, як ми «перепились». А розказує він про це художньо-прекрасно:

І хтось сказав:  
Пе-ре-пи-лись!  
І всім стало ясно...

І от один «забився в кутку і переживає драму», у других — «губи не знайдуть губ», і всім — «завтра соромно буде зустрічатись».

Підкреслимо ще з відділу «Проміння погроз» і поезію «Святий метроном». Це прекрасна сатира на символістичних поетів. Після цієї поезії не може бути сумніву, що Семенко вже надзвичайно далеко відійшов від тих поетів, які «нереально й безмірно стукаються лобом о стінку», які — «затулюють вуха і завішують вікна» від гомону й проміння життя.

Прочитайте і «Першу подорож мою кругом світа» (на жаль, тільки уривок). Поет навмисне стає тут у величну позу, але це дозволено поетам: їм дозволено приймати які завгодно вишукані пози, аби вони вміли бути в них вірними щодо обраного положення та цікавими:

Я,  
Михайль Семенко,  
Удосконалений Елек —  
Тричний двигун  
І великий поет  
Сучасности,  
Автор трьох П'єро  
Рев—фут—поем  
І незрівняний синтетик, —  
Вирушаю в подорож  
Кругом світа.

Не маємо змоги навести тут весь уривок, але він з поетичного боку — високогарний. Музика вірша

надзвичайно прозора та чітка; образи прості, яскраві, оригінальні. І є якась таємна лірична інтимність у цій необмеженій простоті оповідання:

Безбородий  
матрос став  
мені другом  
з першого дня...

До речі: ми не завжди можемо бути задоволені цілком з фактури Семенківського «верлібру». На жаль, іноді буває він досить недбайливий. У «Першій подорожі моїй...» верлібр — бездоганий.

У відділі 1920 року «Проміння погроз. II» теж кілька поезій звертають на себе увагу якоюсь властивою Семенкові винятково ліричною щирістю. Це — інтимне відчуження революції:

Пийте холодну воду!  
Одностайний і рівний віддих!  
Прийде назустріч, хто сміливий з роду  
Але не чекайте, що повернуться звідти...

Заслуговують бути відмічені поезії «Дні», «Василеві Чумаку» — імпресіонізм початку цієї восьмирядкової поезії можна вважати зразковим; «Жертви», «40 карбованців», «В друкарні», «Женщина», «Червоний стяг». «Поема повстання» — теж року 1920 — має бути, на погляд наш, також віднесена до кращих досягнень М. Семенка. Формально — це яскраво футуристичний твір, не тільки зовнішньою формою вірша й лексики, а й особливим «футуристичним» тоном переможности. По суті — це глибоке переживання тої кризи, що її принесла революція до літератури. Романтик у найширшому, психологічному розумінні слова, футурист у відношенні до культури минулого, Семенко зумів у цій поемі дати квінтесенцію свого світовідчуження, те особливе, виняткове,



що творить індивідуальність поета, його старі тайні мрії і погляди, які потім оригінально реформувалися у вирі революційних вражень і переживань. Семенко молодих років тут якось органічно і зрозуміло злився, переплутався з теперішнім Семенком—у грандіозному розумінні величної ролі поета. Не треба підходити до цієї поеми з нашими звичайними докорами й закидами: «он знову Семенко кричить — «я! я! я перегорів! я перестраждав! я не боюся! я стою! я активний!» Не в Семенкові справа; це ж — «форма». Приймемо це так: уявімо собі «великого поета сучасности», який бачить далекі обрії майбутнього, який з величного кострища революції звертається до всіх, «хто палав на хресті творчости». Чого вимагає він від тих, кому простягає «братню руку»?

Поети, на нас дивиться всесвіт;  
Забудьте про минуле  
І свої грішки.  
Фрази не спасуть від забуття...  
Не для вас комфорт і ідилії,  
Кохання і жінчини  
Не для вас.  
Для вас горіння й мабутне.  
Приготуйтеся!

З минулим треба рішуче порвати: «згоріли стежки до храмів краси». Тому —

Не набирайте в дорогу!  
Не беріть запасу й харчів!

Позаду — пожежа всього старого. «За спиною — палає». Але справжній поет весь у майбутньому. В такі епохи, як наша, коли огні великої революції освічують, здавалось би, недосяжні обрії майбутнього людського вільного щастя, — поети! дивіться у майбутнє!

— О,  
 Який рідний  
 Холод прийдешнього  
 Перед нас!

Пориваючи з минулим, поет бере з нього все, що потрібно для майбутнього будівництва:

Ви, титани, минулого,  
 Ви в мені всі.  
 Кров ваша  
 Збіглась в моїм тілі...  
 — Лише один збирає племінь минулого,  
 То я сьогодні!..

І з уст поета, озброєного здобутками минулого, зриваються заклики нового, вільного прийдешнього.

Поети,  
 Зривайте  
 Метр!  
 Ляжте під колеса революції!  
 Поети,  
 Скидайте пута!  
 Не бійтесь знавців...  
 Забудьте книги...  
 Спаліть всі мости тривалого...  
 Зривайте підпори...

Коли Семенко говорить: «Я кидаю палаючі головешки». «Я плюю словами пророка», «Я всіх люблю», «Я революціонер, я гасло сучасности»... і т. д., то він знає:

Я не боюся  
 Вигукувати  
 «Я»,  
 Бо я — то є всі.

Бо поет сучасности — то є «рупор стоголосий», тисячоголосий, який втілює спільну мрію.

#### IV

Своїй каблепоемі «За океан» М. Семенко надає, очевидно, великого значення. Ця поема є разом з тим зразок «поезомалярства», і автор в свій час протестував проти звичайного способу друку цієї поеми в «Шляхах Мистецтва». В першому числі «Семафору у майбутнє» (Київ, 1922), а тепер і в «Кобзарі» вона подана в належному вигляді. В кожному разі це є останній поки великий твір автора, отже, претендує на значення останнього найвищого досягнення, оскільки ніхто свідомо не спускається донизу, свідомо не йде назад.

Будемо щирі. Багато чого ми не розуміємо в каблепоемі «За океан». До певної міри ми ще розуміємо саму ідею «поезомалярства». В свій час, на початку російського футуризму, ще В. Хлебніков обстоював думку, що поетичне слово є з'явище почуття, і в тому числі й на зір, що ми не можемо бути байдужими до графічної форми слова. У зв'язку з тим футуристи вважали за неподільну частину твору всі поправки, зміни, він'етки творчого дозвілля на рукописові і т. д. З «поезомалярством» має споріднення і вимога деяких останніх творів російських письменників (А. Белого та Б. Пільняка) бути видрукowanими із збереженнями оригінального авторського розподілу матеріалу на рядки, абзаци, з додержанням то великого, то малого розміру літер, як писано самим автором. Вказуємо на це не тому, що припускаємо можливість запозичення цього принципу Семенком. У цьому — віяння доби. Зрозуміла нам більшість закликів каблепоеми, хоч і вражає до певної міри незвичайна розірваність, епізодичність ходу думки. Але такі, наприклад, речі, як:

Алтай

Ф — «з морів в океани потечуть нитки голосів».

Радіо

I — «На материках напишемо новий зміст».

Колектив

Апарат...

залишилися для нас незрозумілими. Що «з морів в океани потечуть нитки голосів» — це зрозуміло; що «на материках напишемо новий зміст» — це ясно, не старе ж кламство знову писати там; і образ гарний: завоюємо всі материки і принесемо їм нові слова, нову правду. Але при чому тут власне «Алтай» і чому після Алтаю — «Ф», — це залишилося для нас, по щирості кажучи, незрозумілим. Правда, ми тієї думки, що нерозуміння ще не дає права ляяти незрозуміле; обмежимося прикрим фактом нерозуміння. Все ж таки треба відзначити, що міцні й яскраві, іноді повні космічної сили образи каблепоеми роблять своє враження. «Гренландії — холодний глетчер — сповзає страшним неминучим — звірем, — налізе — крижаним рядном — пискне Європа, як устриця, поховає — віки — й ніч небуття — застеле готику міст» — це прекрасний по силі та яскравості образ. Нашу революційну рішучість — все доценту змінити в старому світі — висловити в образі: «Змінємо мапу земної кулі — ріки переставим — простими лініями, — на материках і океанах — напишемо новий зміст» — теж непогано й виразно. Можна прийняти і гарний вираз майбутніх найдальших надій людства: — «Завтра: — будем як дома — в системі — планет. — Сьогодні —... — гасло: — копальні; — завдання: — машина титани...». Семенко говорить, що — «Ми поети — нового бігу — за колесом штурмани ми»; але разом з тим він знає, що «поети — нової мови — прийдуть — на зміну нам».

Не вважаємо це за присуд над каблепоемою «За океан», але мусимо визнати, що прийняли з неї тільки кілька окремих яскравих думок і образів, та загальний її замисел; розроблення цього замислу послідовно залишилося, принаймні для нас, незрозумілим...

«Кобзар» Семенка закінчується відділом років 1921—1922, де знову маємо низку ліричних поезій, у яких поет з'являється нам ще раз подвійним Семенком: то пророком майбутнього, що відчуває «урагани мільйоносилі», то знову слабким і розгубленим від того, що —

І все одна тема —  
Кохання, вона,  
Життя мого емблема  
Труна.

І ще раз підкреслимо ту невимовно-зворушливу щирість, з якою поет бореться з могутніми впливами вулиці, кав'ярень і всякої банали.

Одободлерили, одсеверянили  
порозкопували душі в кав'ярнях,  
і встає сонце з відблисками багряними  
і простягає лагідно — «всі заходи марні».  
Треба вийти всім на широке поле,  
щоб зібрав усіх до купи один шлях,  
слухайте розсіпані розмикані кволі  
Спереду сонце, з-заду крах.  
Слухайте далі, не можна розгублюватися  
одиноким способом — густою колоною.  
Слухайте, хмари на горизонті скупчуються.  
Слухайте, спереду огонь.

Трагічна і виразна постать поета Михайля Семенка в українському письменстві. «Я самотній» — не раз говорить він у своєму «Кобзарі». Самотнім проходив, продирався він у молоді роки через славетні «традиції», через загальне глузування. Самотнім залишився він і в значно кращі часи, особливо, коли взяти на увагу останнє його розходження навіть з тією групою, що ним же й була створена. Не може, мабуть, органічно Семенко бути з ким-небудь. Є такі виняткові вдачі, особливо поетичні:

щось зі старого пушкінського: «Живи один!». І в цій самотності, в цьому остогидлому, мабуть, для нього самотого індивідуалізмові, в цьому напруженому бажанні злитися, з'єднатися, об'єднати, в цьому іноді просто геніальному передчуванні велично прийдешності — є Семенко безумовно один з талановитіших поетів нашої сучасності і один з найбільш своєрідних виразників інтелігентського відчуття нашого виняткового часу<sup>1</sup>.

Старій українській інтелігенції, оскільки вона ще існує, та тій частині молодій інтелігенції, яка живе ще старим, ніколи не зрозуміти і не прийняти Семенка. Завжди буде з того боку чути «голос з місця»:

І звидки  
отака напасть  
на нашу Полтавщину!, —

як це було під час «урочистого публічного засідання ювілейного комітету з приводу 10-річчя літературної діяльності Михайля Семенка» (див. «Кобзар», с. 617—620).

Для нового покоління, навіть не говорячи зараз про те, чого ще можемо сподіватися від Семенка, автор нового «Кобзаря» з'являється високим зразком конструктивно-поетичної вмільости і провісником руху, сміливості, відваги, енергії, світлого розуміння сучасності в поезії.

Слід було б ще в кількох словах спинитися на мистецькій чи «мета-мистецькій» теорії, що автором її являється Михайль Семенко. Вона не входить до «Кобзаря», але без неї неповна буде характеристика Семенка, оскільки останні роки він викликав найбільше цікавості до себе, власне, як голова й ідеолог панфутуристичної течії в нашій поезії.

<sup>1</sup> В останні часи в літературних колах можна було почути, ніби М. Семенко вирішив назавжди покинути писання віршів. Ми свідомо не зважаємо на ці чулки. Об'єктивних даних для цього в творчості поета ми не бачимо.

Пам'ятником «метамистецької» теорії панфутуризму М. Семенка залишилося єдине число часопису «Семафор у майбутнє», що в ньому поет досить докладно розвиває теоретичні думки свого напрямку. Звернемося до керуючої статті його в цьому числі — «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби». Для Семенка ясно, як і для багатьох зараз, що мистецтво сучасне переживає важку кризу. Для Семенка ця криза є смертельною. Ми живемо в революційну — деструктивну добу. На черзі — повна руйнація мистецтва, повна його деструкція, щоб натомість з'явилося щось, що вже не назвемо й мистецтвом, а хіба — «метамистецтвом». — «Панфутуризм є система мистецтва, — говорить Семенко, — що явилася наслідком бажання знайти втрачений фарватер мистецького процесу. Панфутуризм об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) й зводить другу дугу історії мистецтва, стаючи системою конструктивною». Семенко знаходить, що «сучасне мистецтво переросло деякі канони естетики й теоритичні означення», а саме такий розподіл ества мистецтва він означає інакше: зовнішня суть — це «фактура»; фактура є матеріал — форма — зміст; внутрішня суть — це ідеологія. Проти цього нічого не можна мати. «Зміст» і «форма», особливо остання, були невдалими термінами. «Фактура» та «ідеологія» — краще. Але чому відділя виникає смерть мистецтва?

Семенко обвинувачує старе абстрактне мистецтво в тому, що воно керувалося «домінантою вольового керективу» (с. 5). Але ж трохи далі він сам каже, що ідеологічний елемент у мистецтві є «творчо-вольовий» (с. 6). Цього не обминути. Говорячи дуже гостро про необхідність «деструкції», Семенко все ж таки будує систему мистецтва, говорить про дальшу «історію мистецтва» (с. 6). Це не перешкоджає поетові далі знову говорити: «зараз мистецтва нема, є панфутуризм».

Справді, справа стоїть не так трагічно і радикально, як це чомусь здається Семенкові. Руйнація й «деструкція»

мистецтва буде не для його остаточного знищення, ліквідації, а для його зміни, кардинальної зміни, якраз згідно з тими вимогами «переходової доби», що про неї говорить Семенко... «Тут на місце мистецтва стає штука, умілість, розквіт котрої має бути при організаційнім — комуністичнім побуті». Нічого не перешкоджає нам і це нове назвати також мистецтвом. А що це нове мистецтво буде зовсім іншим, це друга справа. Воно буде пролетарським, конструктивним, інженерійним, виробничим — і в цьому панфутуризм може подати руку теперешнім спробам визначити майбутнє мистецтво у російських просто-футуристів з «Лефу».

Мистецтво буде; мистецтво не вмре; нове життя відчуває таку ж неминучу потребу в своєму мистецтві, як відчував її і старий час. І хай власна творчість самого Семенка буде найближчим і кращим доказом того, що мистецтво ще існує й існуватиме.

*Червоний шлях. — 1925. — № 1—2.*



Єлизавета Старинкевич

## УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ

(Його фактура й ідеологія)

Складно піддавати художній критиці поетичну продукцію такої літературної групи, яка, власне, висловлюється *проти* мистецтва, а отже, і літератури як таких. Мистецтво нарівні з релігією та іншими *культами*, за словами М. Семенка, не має майбутнього — воно є, але не *буде*. Основна мета футуризму — *деструкція* культових форм мистецтва, тобто його *фактури*, заміна емоційного впливу мистецтва раціональною ясністю науки й техніки. Здавалося б, що швидше буде знищено різні форми словесного мистецтва (вірші, новели, романи та ін.), то краще. Виникає навіть запитання: навіщо ж взагалі писати, помножуючи кількість продуктів цієї сфери культури, якщо її потрібно зруйнувати? Але футуристи (і російські, і українські, і будь-які інші) продовжують писати. Спадає на думку стара примовка: «Акуля, ти пишеш?» — Шюю. «А скоро будеш розпорювати?» — Та ось, цю нитку дошию».

Таким чином, доки мистецтво існує і доки футуристи пишуть, як і будь-які інші поети, вони змушені зазнавати критичного обстрілу. Безсумнівно, цей обстріл досить жорстокий, особливо з боку «епатованого буржуа», роздразнити якого, звісно, передусім прагнули ліві художники. Читач-буржуа, тобто обиватель усіх сповідань, відтінків і різновидів — не тільки у Зах. Європі, а й у Радянському Союзі — цей любитель «красивих віршів», «з почуттям і настроєм», — звісно, вкрай роздратований «деструкцією», яка вривається в його політичний затишок у вигляді цілої повені прозаїзмів, ламання ритму і руйнування всіх звичних правил «літературного твору».

який і надрукований до того ж косо-криво, з графічними фокусами. Звісно, ані обивательське хихотіння, ані огульний осуд не становлять серйозної небезпеки для лівих течій мистецтва. Лише неупереджена і доброзичлива, але глибока критика з боку марксистського літературознавства може розкрити основні помилки в теорії та практиці лівого фронту революційного мистецтва. Кілька побіжних думок у напрямку такої критики ми і хотіли би висловити в подальших рядках.

Українські футуристи від самого початку свого існування і досі продовжують ревно зміцнювати свої теоретичні позиції, ставлячи собі за заслугу створення «системи лівого мистецтва» і вважаючи, що в становищі, яке склалося, саме *теорія їх врятує* (М. Семенко, «Черв. шлях», №3, 1924). Втім, попри таку яскраво виражену увагу до теоретичного обґрунтування своїх положень, на жаль, у цій сфері аж ніяк не все гаразд. Передусім, основний «постулат» про неминуче зруйнування мистецтва у М. Семенка і Ґ. Шкурупія не тільки не здобув філософського і соціологічного обґрунтування, але його навіть не піддали сумніву: вважалось, що достатньо порівняти мистецтво з релігією, щоб довести його приреченість.

Останнім часом футуристи висувають особливу теорію, яка намагається довести, що мистецтво ґрунтується на нижчих функціях людського організму, а наука і техніка — на вищих. Так, у низці статей О. Полторацький («Нова генерація», 1929), послуговуючись модними термінами рефлексології, пояснює емоційний вплив мистецтва дією безумовних рефлексів і йому протиставляє інтелектуальне сприйняття (наукове мислення) як сукупність вищих умовних рефлексів. О. Полторацький виявляє при цьому не тільки надзвичайно поверхову обізнаність, щоб не сказати більше, з рефлексологією (умовний рефлекс, на його думку, =свідомій дії!), а й цілком довільно, суперечачи фактам, відносить явища мовної асоціації («ланцюг гір — ланцюг доказів») до безумовних рефлексів; до знову ж таки безумовних рефлексів

зараховує він і всю сферу розрізень і порівнянь речей, які сприймаються відчуттями. Виходячи з цього хибного твердження, О. Полторацький уже без зусиль завершує своє доведення незмінної природи мистецтва, яке, звісно, пов'язане з даним через відчуття і з емоційними реакціями. Насправді ж сприймання, розрізнення і порівняння *форм*, як у живописі, так і в музиці, поезії, архітектурі і т. п., звісно, потребує тонкого і ускладненого виховання цілої низки умовних рефлексів: мова кожного мистецтва, як і мова, якою ми говоримо, є складною сукупністю умовних рефлексів вищого порядку. Тому цілком безпідставним є основне протиставлення О. Полторацького, за яким мистецтво приречене на вимирання внаслідок своєї примітивності, а наука має всі права на існування з огляду на свою складність. Стосовно ж регресивного характеру емоційного впливу («назадництво емоційного впливу», за висловом О. Полторацького), то тут просто не випадає заперечувати, бо дієве соціологічне значення емоцій у класовій боротьбі не викликає сумнівів. О. Полторацький, очевидно, нехтує тією суттєвою обставиною, що ні умовні, ні безумовні рефлекси, ні емоції, ні розумові функції аж ніяк не становлять *самі собою* якоїсь ієрархії цінностей (як у Платона), а набувають більшої чи меншої цінності залежно від певної *соціальної спрямованості*. Хай якою примітивною була б емоція за своєю біологічною природою, *соціальне її значення може дуже* високо оцінюватися за умов певної детермінованості (спрямованості, обумовленості). Організація емоційного життя людського суспільства — завдання надзвичайно складне, і мистецтво відіграє суттєву роль у цій організації. Знадобилися би набагато переконливіші аргументи, ніж ті, які висунули футуристи, щоб довести, що організацію суспільної психології можна здійснити без допомоги мистецтва.

Спростеність у розумінні біологічної функції мистецтва цілком відповідає спрощеності естетичної теорії футуризму, як її висловив О. Полторацький: за надзвичайної

розмаїтості та складності сучасних естетичних течій і, зокрема, теорій поетичної мови, неможливо, як це робить згаданий автор, спрямовувати свої заперечення тільки проти теорії Потебні, викладеної, до того ж, двома словами. Неможливо обійти мовчанням питання про соціальну роль мистецтва, однак теоретики футуризму жодних визначених тверджень у цій сфері не дають. Таким чином, положення про конче потрібну і неминучу деструкцію мистецтва як такого залишається аксіомою для футуристів і проблематичним твердженням для читача. Але погодьмося тимчасово прийняти разом із О. Полторацьким, М. Семенком і Г. Шкурупієм їхнє основне положення і простежимо за висновками, до яких воно призводить.

Було би наївним спрощенством вважати, що деструкція мистецтва має полягати у фактичному (фізичному) знищенні продуктів мистецтва, тобто в ауто-да-фе книжок, картин і музеїв: мистецтво — явище соціально-психічного життя, а не тільки світу фізичного, тому деструкція спрямовується не на саму річ, а на її сприйняття у суспільній свідомості. Цю обставину врахували футуристи, коли вони взялися витіснити форми мистецтва досконалішими, на їхню думку, науково-технічними формами мовного спілкування з читачем, а й не цуралися цих самих форм мистецтва для того, щоби перевиховати суспільну психологію читача. Тактика футуризму перехідної доби така сама складна, як і економічна політика періоду непу: і там, і тут з метою соціалістичного будівництва використовують явище, яке підлягає зруйнуванню в майбутньому, але ще достатньо дієве і корисне тепер. З досить цинічною відвертістю О. Полторацький висловив своє ставлення до наявних форм емоційного впливу на читача, які містяться у мистецтві, такою цитатою з Гоголя: «Що там? Мотузочка? Давай і мотузочку: і мотузочка в дорозі знадобиться»...

«Мотузочка» стала в пригоді футуристам на шляху до остаточного знищення мистецтва: і вірші, і новели, і романи пишуть, застосовуючи всі способи впливу на

читача, які досі виробила поетика. Далі ми детальніше спинимось на поетичній продукції лівої формації, щоб переконатися, як далеко сягнула деструкція в цих творах і наскільки значний їхній перевиховний вплив на читача. Тепер, у зв'язку з питанням про теоретичне обґрунтування футуризму, декілька слів про відношення «фактури» й «ідеології» і про загальний напрямок фактурної еволюції.

Як відомо, М. Семенко замінив «метафізичну систему форми і змісту» новими поняттями «ідеології» та «фактури», давши їм у загальних рисах таке визначення: ідеологія — вольовий, свідомий, організовуючий чинник, а фактура — матеріалізація ідеології в речових ознаках. Фактура складається з *матеріалу+форма+зміст*. Уже з цього видно, що фатальне питання про форму і зміст не знято, а лише перенесено у проблему фактури; вилучено тільки ідеологічний зміст в особливий фактор — «ідеологію». Таке нове розчленування поняття «мистецтва» не довелось би заперечувати, якби представники лівої формації зуміли уточнити і зафіксувати ці терміни, і, головне, чітко вказати, в чому полягає функціональний зв'язок між фактурою та ідеологією. Стосовно як одного, так і другого, втім, не спостерігається повної домовленості. Так, у Полторацького («Н.г.», 1929, № 2, с. 44) вказано, що способи впливу на людську свідомість, тобто *художні прийоми*, і є тим, що наз. фактурою. Таких прийомів, як зазначає далі Полторацький, існує вельми обмежена кількість, відповідно до малої кількості примітивних емоцій. Тут, мабуть, розуміння фактури набагато вужче, ніж у вищенаведених словах Семенка, бо очевидно, що якщо включати до неї матеріал і зміст (завжди розмаїтий і новий через постійні зміни соціального життя), то фактура не могла би бути зведеною до невеликої кількості прийомів. Той таки Полторацький у № 4 «Н.г.» за 1929 р. каже: «фактура то є: словесний матеріал плюс тема плюс композиція плюс стилістика плюс жанристика...» (с. 55).

Хоч автор і заявляє, що ця нова термінологія має «колосальне» значення, але оскільки жодних вказівок на відношення *теми* до решти компонентів фактури не дається, то і значення нової схеми поки залишається під питанням. Питання, в якому відношенні фактура перебуває до ідеології, також не з'ясовано: з одного боку, як заявляє Г. Шкурупій, український футуризм цілком приймає фактурну еволюцію *основного* (буржуазного) футуризму, зовсім не приймаючи його ідеології. Це укладення «сепаратного миру» з одним із елементів вочевидь непролетарської течії, звісно, породжує сильні побоювання, особливо коли не забувати визначення М. Семенка: «якщо ідеологія є границею, то фактура є змінною її величиною» (тобто величиною, що наближається до границі. — *Є. С.*), яка доводить дуже тісний зв'язок між фактурою та ідеологією.

Яким чином можна *запозичити* фактуру основного футуризму, не приймаючи його ідеології, залишається незрозумілим. Щоправда, наші футуристи мають, очевидно, переконливий аргумент, який доводить, що нам *по дорозі* до певного часу з Марінетті: він руйнує старий світ, і ми руйнуємо. Але оскільки руйнування старого має сенс тільки як розчищення шляху для творчої побудови нового, то і способи цього руйнування будуть дещо іншими за умови різної соціологічної настанови. Футуристи чудово розуміють, що стара форма (фактура) вірша руйнується не одразу по всіх лініях, а з виокремленням то одного, то іншого моменту деструкції і підкресленням різних прийомів впливу на читацьке сприйняття, тобто, по суті, деструкція поки що (поки мистецтво *існує*) є і конструкцією, створенням нових фактурних прийомів. А створювати нові прийоми замість старих можна тільки на основі певної соціалістичної і літературної настанови.

Насправді, гасло «геть старе, даєш нове» («майбутнє» футуристів) само по собі конкретно не визначає якості футуристичної продукції. Поняття майбутнього, в ім'я якого руйнується старе, потрібно так чи інакше *розкрити*.

З ідеологічного боку в цьому розкритті конкретного змісту програми укр. футуристів якщо і немає достатньої деталізації, то, в будь-якому разі, накреслено низку вельми суттєвих і безумовно прогресивних моментів: *інтернаціоналізм* замість національної обмеженості, *індустріалізм*, *універсалізм* і *урбанізм* замість хуторянства і провінціалізму — все це вигідно характеризує те розуміння комуністичної ідеології, яке перейняли українські футуристи. Будь-кому, хто бодай поверхово знайомий з історією української культури, зрозуміло, яку значну прогресивну роль у ній мали відіграти саме ці гасла (звісно, за вдалого їх втілення у мистецтво слова). Вже саме лише лексичне і тематичне збагачення української літератури і поезії купою екзотичних, технічних і наукових слів і понять спричинило суттєве зрушення у мові, яка внаслідок відомих історичних умов була тривалий час приречена на етнографізм і сільську тематику. Фактурний зсув, що, звісно, відбувся згодом не тільки в лексиці й тематиці, а й у ритмо-мелодиці, композиції та ін., безумовно, відіграв позитивну роль у культурі української літературної мови і літературних форм. Втім, для того, щоби роль прогресивного чинника залишилася за українською лівою формацією мистецтв, потрібно значно більше гнучкості й сприйнятливості до навколишньої дійсності, ніж це виявляє хоча б «Нова генерація», яка безупинно повторює все ті самі гасла, безупинно веде боротьбу проти того, що вже перестало існувати, і не помічає виникнення нових явищ культурного життя. З правильних і цінних ідеологічних принципів не роблять практичних висновків у сфері фактури; техніка і конкретні форми деструктивної роботи в поезії залишаються не випрацюваними, і принцип деструкції канону сам *канонізується* на наших очах, застигаючи в непорушності.

Щоправда, мусимо визнати, що відсутність розгорнутої програми у галузі фактури вірша і прози — спільний гріх багатьох наших літературних шкіл, які нерідко обмежуються суто ідеологічною декларацією, що і

призводить до відзначеної під час літературної дискусії незрозумілості суто літературних ознак цих шкіл. Але ситуацію рятує в таких випадках чітка соціологічна настанова, котра керує письменниками у їхніх пошуках літературних форм, — як ми вже відзначали, українські панфутуристи неглибоко опрацювали цей бік своєї програми (незрозумілим є їхнє ставлення до сільського побуту і багатьох інших граней соціальної дійсності). Водночас у них немає і такого визначального фактурного принципу, який міг би стати революційно-організуючим і творчим началом у техніці словесного оформлення. Таким принципом для раннього російського футуризму було «самовите слово» Хлебнікова, у нинішніх конструктивістів — «локальний принцип» і т. ін. Фактурні принципи (тобто поетика) укрфутуристів набагато більш розпливчасті і мало вичерпують собою те нове, що має і хоче привнести в мистецтво слова такий бойовий напрям. В основному ж принципи зводяться до максимального смислового (сюжетного) навантаження на противагу орнаментальності, до розширення меж поетичної мови введенням прозаїзмів до вірша, до збагачення жанрів введенням у коло літератури репортажу, ділової прози та ін., до боротьби з метричною схемою у вірші, з композиційним і стилістичним каноном у прозі і т. ін. Наперед очевидно, що дієвість усіх цих прийомів, по-перше, прямо пропорційна силі усталених у літературі традицій і, по-друге, цілком залежить від їх майстерного комбінування, бо жоден окремо взятий літературний прийом не має ні абсолютної цінності, ні встановленого соціологічного еквівалента. У наші роки, коли канонічні форми вірша і прози скрізь тріщать під натиском найбільш різномірних (і аж ніяк не обов'язково футуристичних) літературних сил, з кожним днем стає дедалі складніше вразити читача саме елементами деструкції якогось прийому. Єдиний шлях досягти емоційно-художньої переконливості — це справжня, глибока *мотивація* прийомів,



яка виходить із внутрішньої єдності художнього задуму, тобто конструктивна мотивація. Футуристи поставили себе в цьому питанні, втім, у безвихідно невідгидне становище: конструкція, як вони твердять, в якомусь одному мистецтві (напр., у поезії) неможлива; лише після остаточного зруйнування всіх окремих видів мистецтв настане можливість конструкції. Але ідеологія пролетаріату вже й тепер вимагає конструкції, а не тільки деструкції, як зазначає М. Семенко. Вихід із цього становища — компромісний: деструкція по лінії мистецтва і конструкція по лінії науки і техніки. Зрозуміло, що хай як, з ідеологічної точки зору, не дивитися на таку програму дії, вона не вирішує питання про те, як саме будувати вірші, прозу та інші твори мистецтва, як використовувати «мотузочку», щоб вона більше прислужилася.

Принципово відмовившись від єдиного конструктивного принципу побудови вірша і прози, футуристи мимоволі прирекли свої твори на той вид літературної критики, який є найменш бажаним для поета: доводиться розбирати твір по частинах, по окремих елементах, що, звісно, не вичерпує сутності його як органічного цілого.

Отже, продукцію футуристів у царині вірша можна розцінювати (поза її ідеологічним змістом: «індустріальністю», «інтернаціональністю», «урбанізмом» і т. ін.) на тлі сучасної літературної дійсності лише як менш чи більш послідовну і повну деструкцію окремих елементів поетики, канонічної для даної епохи. Тому оцінка поетичної діяльності окремих футуристів (Семенка, Шкурупія та ін.) виявиться різною, якщо ми візьмемо її на тлі української літератури 18—19 чи 28—29 рр. Звісно, при цьому не можна не брати до уваги і російську літературну дійсність відповідної доби, бо живий вплив російської поезії на українську безперечний (ранній Семенко й Ігор Северянін, післяреволюційні укр. футуристи і Маяковський і т. ін.). У межах даної статті неможливо

вичерпати цікаве питання культурно-історичної ролі раннього українського футуризму і виявити стилістичну своєрідність продукції перших післяреволюційних футуристів на тлі інших сучасних їм шкіл. Залишається обмежитися кількома зауваженнями лише стосовно сучасного стану питання.

Деструкція фактури *вірша*, природним чином, відбувається насамперед по лінії *метричного* канону, оскільки саме метр (у широкому розумінні слова, як закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів із дотриманням поділу на рядки) є найсуттєвішою ознакою віршової форми. Вер-лібр, дольники, або паузники всіх видів уже давно вживаються в поезії і російській, і українській і не становлять чогось принципово нового, але, у будь-якому разі, вони ще не втратили свою ефективність у боротьбі з класичними метрами. Варто зробити застереження, що вер-лібр («вільний вірш»), по суті, вже стоїть по той бік межі віршових форм мовлення, оскільки ритмізація досягається в ньому тільки графічним написанням, часто довільним. Напр., Семенко пише в своїй «Поємі повстання» то:

«Всім. Всім. Всім»,  
то:

«Всім  
Всім  
Всім»,  
то:  
«поети під ковдрами»,  
то:  
«поети  
під ковдрами» і т. ін.

Для того, щоб вільний вірш, який часто застосовують у поемах футуристи, зберіг свою силу *конкурентної* з віршем форми, він має ритмізуватися якимсь своєрідним

чином. Цікаві спроби в цій царині робить М. Семенко у згаданій поемі, вводячи своєрідну періодизацію цілих уривків (із зачином): «Поети, зривайте метр».

Але тут уже видно, що деструкція одного з елементів фактури — у даному разі метра — неминуче призводить до посилення інших елементів, як-от: композиційної будови, синтаксичного паралелізму і т. ін. Те саме стосується й іншого прийому руйнування метра, т. зв. дольника (акцентного вірша або паузника) з нерівностопними рядками. Його ввів у російське віршування головно Маяковський. Впадає у вічі, яке істотне значення в такому випадку отримує *рима*, що позначає кінець рядка, котрий інакше не сприймався б як такий. Прикладом такого конкретного значення рими може слугувати «Реабілітація Т.Г. Шевченка» Едварда Стріхи в №7 «Нов. генерації» за 1928 р.: тут графічне членування на рядки підкреслено не збігається ні з ритмічним, ні з синтаксичним, і про те, що ми маємо справу з віршовою, хоча і сильно деструктованою формою, можна дізнатися тільки з наявності рим.

Застосуванням тих чи тих видів акцентного вірша з римою і вільного вірша без рими і обмежуються способи боротьби футуристів з метричною схемою. А проте останнім часом ми маємо новий і надзвичайно ефективний прийом, який ввели Тіхонов і Заболоцький, — прийом несподіваної зміни ритму або введення прозового рядка в метрично побудований вірш. Прийом цей, різко підкреслюючи своєрідність ритму вірша і *прози*, сприймається спершу як неприємний дисонанс, а потім, після того, як уважніше вслухаєшся, переконує в своїй деструктивній силі. Частково такий прийом переходу від одного метричного ряду до іншого застосовує в українській поезії М. Доленго («Зимовий вступ» у зб. «Зросло на камені») і Кулик («В оточенні», «Чорна епопея»). На жаль, у футуристів цей прийом не набув розвитку.

Наступний важливий елемент фактури вірша — *лекси-ка* — зазнав ледь не найбільш радикальної деструкції як

у російських, так і в українських футуристів, котрі й досі продовжують вводити у вжиток поетичної мови всі різновиди варваризмів, вульгаризмів, прозаїзмів, науково-технічних термінів і т. д. і т. п., що перебудовують саму структуру поетичного образу на основі прозового і наукового мислення (нагадаємо знамениту «дурну воблу уяви», яка замінила у Маяковського традиційне «натхнення», «солов'їв» і под.). Значення лексики у вірші тим паче варто відзначити, що саме в ній безпосередньо відображаються тематика і ідеологічний зміст вірша. «Індустріалізм» призводить до наповнення вірша такими словами, як «бензин», «авто», «цистерни» (у Гео Коляди навіть сльози вимірюються цистернами) і т. ін. «Інтернаціоналізм» і «універсалізм» вимагають введення екзотизмів, на кшталт «прерій», «Гренландій», «Патагоній» (М. Семенко). Полемічно-агітаційний запал змушує футуристів вживати безліч виразних вульгаризмів і гіперболізмів, які помітно канонізуються на наших очах: так «мільйони і мільярди» стосовно всіх об'єктів, що мають викликати емоційну реакцію читача, стають необхідним атрибутом футуро-вірша. Взагалі, попри своє схиляння перед інтелектуальними функціями людської психіки і зневагу до примітивності емоцій, футуристи напрочуд слабо відповідають темпу сучасного науково-технічного прогресу і вельми сильно б'ють на примітивно-емоційну реакцію читача. Справді, якщо порівняти футур-продукцію з творами хоч би М. Доленго, українського представника інтелектуальної поезії, або з екзотичними поемами Кулика, то вражає надзвичайна одноманітність і примітивність цих «бензинних» футур-індустріалізаторів. Характерно, що деструкцію поетичної форми за допомогою введення до вірша *вульгаризмів* укрфутуристи проводять з більшими різноманітністю й інтенсивністю, ніж по лінії сцієнтифікації мови (введення наукових термінів). Так, наприклад, величезна кількість *неологізмів* у футур-віршах має характер вульгаризмів (усі ці «астролювії» і «тупографії» Е. Стріхи, використані з полемічною

метою). Поруч із цим існують, звісно, і нові словотвори іншого типу, які часто мають певну цінність і збагачують мову. Але всі вони випадкового характеру і не свідчать про справжнє відчуття творчих можливостей української мови, нагадуючи радше переклади з російської. Родоначальником цих неологізмів все ж варто визнати Ігоря Северяніна з його «оэкранен», «окалошен» і под. (порівняйте: «обензимодимились вулиці»).

*Образний бік вірша*, що виражається у побудові *фігур* і *тропів*, у футуристів має вирішальне значення: тут деструкція спрямована не проти образності як такої, а проти умовної поетичної образності (як це зрозуміло вже з наведеного вище прикладу з Маяковського — «дурна вобла уяви»). Українські футуристи, як і російські, деструктують умовну образність вірша двома способами: 1) вживанням у віршовій мові образів, звичних для ділового, газетного, ораторського мовлення і 2) створенням нових образів, які не «прикрашають», а конструктивно пов'язані з темою. До першого типу належать такі вирази, як

«до майбутнього відкрити браму»

«в новому горні перетворюються

кутки заглохлі»

(Гро Вакар)

або:

«Міліони пожеж

Охоплюють континент»

(Гео Коляда)

Приклади можна було би значно примножити, оскільки мову газети і трибуни футуристи свідомо і навмисно вливають у межі вірша. Варто зазначити, що таке рясне вживання мовних штампів — хоч і не поетичних, але все ж умовних — аж ніяк не сприяє посиленню емоційного

впливу вірша на читача. Саме цим шляхом створюється враження нуднуватої агітки, яка не може, звісно, конкурувати з революційною поезією.

Інший прийом деструкції умовної образності — це побудова порівнянь, метафор, епітетів і т. ін. у певній відповідності з темою: так, завод, як твердять футуристи, не можна порівняти з якимись речами сільського побуту, напр. іскри з труби заводу з намистом (приклад з О. Полторацького), це буде недоречною орнаментальністю. Навпаки, явища побуту, психічного життя і життя природи, так само як соціальні явища, футуристи охоче порівнюють зі світом індустрії або наукового знання. Так, цитований уже Гео Коляда каже:

«розкидайте сльози цистернами  
...закручуйте мідними шарфами  
шиї» і т. д.

З цього видно, що принцип побудови образу у футуристів зводиться не до адекватності тем, а до індустріальності, тобто він визначається здебільшого за змістом відповідно до загального ідеологічного напрямку футуризму. Втім, тенденція до очуднення образу шляхом введення прозових і техніко-індустріальних асоціацій аж ніяк не рятує багатьох футуристів від вживання найшаблонніших і найумовніших поетичних образів, напр.:

замріявсь осяяний полум'ям домен  
сміливий і мужній червоноармієць  
(Гео Шкурупій. *Армія Армії*. — «Н.г.», 1928, № 2)

У напрямку «раціоналізації» і «індустріалізації» образу повної витриманості у футуристів також немає.

Ю. Палійчук виявляється «розп'ятим» «прибитим цвяхами зірок у чаші спокійного сірого неба» (вірш Л.Л. — «Н.г.», 1928, № 4).

У М. Семенка знаходимо «жертву вечірню»:

Жертва вечірна  
На світанку  
Пролилась

(Поема повстання) і т. п.

З приводу образності вірша доводиться повторити сказане раніше про відношення футуристичного новаторства до сучасної літературної ситуації: чи не підважили нині умовну поетичну образність вірша, як і його лексику, як і метричну схему, значно сильніші течії? Чи не є виробнича трибунна мова футур-поезії і біднішою, і більш нерухомою, ніж мова сучасного життя і сучасної поезії, яка безперервно змінюється? Для даного моменту на це запитання доводиться відповісти ствердно, але не варто забувати, що футуристи, а особливо найталановитіший серед них М. Семенко, були вчителями сучасної молоді української поезії саме в царині боротьби з романсово-умовною лірикою і формування нової поетичної мови.

*Евфонічний бік* вірша, тобто звукові повтори і рима (т. зв. інструментування), не становить, здається, для українських футуристів предмета жорстоких деструктивних нападів. Навпаки, вони посилено його культивують. Ранні російські футуристи, як відомо, протиставили «безголосій, млосній, вершкочій тягучій поезії» (наводиться приклад: «по небу полуночі») такий зразок здорового звукосполучення, який більше відповідає, на їхню думку, духу російської мови:

дыр, бул, щыл,  
убещур...

Українські футуристи не ставили питання фонетичного боку українського вірша, і їхнє інструментування не відрізняється принципово від будь-якого іншого. Деякі з-поміж футур-поетів, напр. Віктор Вер, охоче застосовують алітерації та ін. евфонічні фігури:

...Вийде Відень гідно...

...Лавою лав лийсь...

...Рей — реї киреї... і т. ін.

(«Н. г.», 1928, № 11, Порт, 7 листопада)

що, звісно, жодною мірою не є революційним нововведенням на тлі сучасної поезії.

Через брак місця ми не можемо тут говорити про *риму* футуристів, бо це би вимагало численних прикладів і посилань. Цікаве питання про поширення в українській поезії асонансної рими заслуговувало би на окреме дослідження. Тут доводиться обмежитися зауваженням, що, не цураючись канонічної (класичної) рими (земля — поля; гідно — побідно), українські футуристи, безумовно, багато зробили в царині пошуку більш ускладнених співзвучностей. Ми вже зазначили вище, що саме в разі деструкції метра вірша рима відіграє суттєву роль, а тому зрозуміло, що по цій лінії спрямовані конструктивні зусилля поетів лівої формації.

Складно було би вказати на єдиний принцип і *синтаксичної*, і *композиційної* деструкції футур-поезії: після кількох експериментальних асинтаксичних віршів М. Семенка (1914—15 р. «супре-поезія», «кубо-поезія», «футуро-поезія») вочевидь спрямованих зсувів у царині поетичного синтаксису ми не помічаємо: можна вказати лише на загальну тенденцію до введення у вірш розмовної інтонації та еліпсису.

*Тематика* поезії футуристів відповідає, загалом, їхній ідеологічній програмі: теми соціально-політичні і виробничі, полемічно-літературні й агітаційно-злободенні зазвичай переважають над ліричними; хоча, зрештою, М. Семенко безумовно є ліриком не тільки в свій ранній період, а й у віршах 1925—26 рр. (протягом останнього часу він дає здебільшого публіцистичні теми — «Поема про те, як виник світ»). Для способу трактування теми характерний згадуваний вище вірш Гро Вакара «На штурм селянських закутків». Тут протиставлено



ліричне сприйняття сільської природи (епіграф з Тичини «Садками ходить брунькоцвіт...» явно вказує на пункт, який підлягає обстрілу) індустріалізаторсько-урбаністичній агітації:

ще одна лиш  
 Епохи мить —  
 і не стане  
 жодного села,  
 буде  
 лиш  
 місто  
 і ми!

— Тільки «туповумних» може зачарувати цвітіння садів, — так завершує вірш Гро Вакар. Засоби переконливості, що до них вдається автор, аби це твердження отримало силу в сприйнятті читача, так само наївні, як і саме протиставлення села і міста: без жодної спроби художньо втілити свою думку, без будь-якого оцуднення теми, він задовольняється голим викладом міркувань про корисність трактора і шкідливість пияцтва. Вірші написані неначе на «соціальне замовлення», але замовлення виконано так недбало і неохоче, що лише компрометує тему.

Ми б не стали спинятися на цьому невдалому вірші (у будь-якій літературній групі можна знайти такі слабкі твори!), якби трактування теми і сама тема своєю прямолінійністю не були надзвичайно характерними для «Нової генерації», і якби саме в цьому пункті «Нова генерація» не наближалася до передчасно загиблого свого брата — «Нового Лефу». Як уже неодноразово зазначала критика, саме примітивізм тематики й оголено-агітаційний характер трактування теми згубив російських лефів, попри всі їхні, здавалось би, добрі і щирі наміри — виконувати «соціальне замовлення». Відмова від ліричної теми чи спроба трактувати і теми

ліричні в душі агітки не обіцяють нічого доброго для літературної групи, яка прагне до *активної* деструкції і активного перевиховання суспільного смаку, а не до пасивного відступу. Якщо ліва формація мистецтв бажає боротися з Тичиною і Сосюрою, то це можна успішно зробити, не повторюючи звинувачення їхнього читача в «тупоголовості», а здійснивши перебудову ліричного вірша, його внутрішню деструкцію. Цим шляхом ідуть зараз багато і українських, і російських поетів (М. Доленго, І.Ю. Кулик, Пастернак, Тіхонов, Заблоцький та ін.). Із футуристів найбільше тут дав М. Семенко, який до останнього часу ніколи не облишав ліричної теми. Щоправда, тема «я» нерідко звучала у Семенка по-его-футуристичному, тобто не по-футуристичному. Але це — зі сфери історії особистої еволюції творчості Семенка. Для українського ж панфутуризму в його найновішій формації характерна відсутність постановки теми особистості, теми природи і кохання, які становлять основний репертуар ліричної поезії. А тим часом — суспільна психологія і літературна дійсність владно вимагають цих тем, проведених через нове соціальне життєсприйняття. Звісно, правомірність ліричної теми ані найменшою мірою не порушує прав агітаційної, політичної, виробничої і т. ін. тематики.

Заговоривши про тематику, ми природно перейшли до питань жанру. Знищення різких меж окремих жанрів — лірики, епосу, драми і т. ін. становить одне із завдань футуристів у сфері деструкції. Втім, попри деякі спроби змішування жанрів, українські футуристи, загалом, зберегли загальноприйняті типи літературних творів як у поезії, так і в прозі.

Істотна відмінність українського футуризму від російського полягає у принциповому ставленні до *прозових жанрів*: тимчасом як російські лєфівці культивують лише поезію, яка, на їхню думку, має більшу емоційну ефективність, а в прозі допускають лише жанр репортажу, тобто *літературу факту*, українські футуристи і в теорії, і на практиці приділяють достатньо уваги

різним прозовим жанрам. Ми маємо вже два твори, які здійснюють велику романну форму в плані лівого мистецтва: «Двері в день» Гео Шкурупія і «Інтелігент» Леоніда Скрипника. Крім того, ціла низка новел, оповідань і повістей Шкурупія, Слісаренка (колишнього футуриста), А. Чужого та ін. втілюють на практиці принципи фактури лівої новели, які виставив О. Полторацький (див.: «Н.г.», 1928, №1, «Практика лівого оповідання»).

Якщо в поезії футуристи більш-менш послідовно застосовували свій основний принцип деструкції, тобто руйнування канону, і саме на цьому прийомі будували свої позитивні досягнення, то стосовно прози ситуація складніша: ні для кого не є таємницею, що про канон у прозі навряд чи можна серйозно говорити в наші часи, і самі теоретики футуризму в особі того ж Полторацького визнають умовність терміна «ліва новела» («ліве оповідання»).

На жаль, теорії футур-роману ми ще не маємо, але згадані вище зразки великої форми (романи Шкурупія і Скрипника) дають нам певну можливість міркувати про принципи лівої прози.

«Двері в день» Шкурупія видається, на перший погляд, вельми складно побудованим твором з численними композиційними трюками: переміщення планів у часі відбувається кілька разів; лінія оповіді переривається вставними новелами; хронологічна послідовність подій розгортається в оберненій перспективі. Всі ці прийоми можна було би розглядати як порушення «канону відповідної природному перебігу подій послідовності оповіді», якби... такий канон узагалі існував у літературі. Але, на жаль чи на щастя, деструкцію у цій сфері давно вже здійснено в найрізноманітніших романах зовсім не футуристичного характеру. Втім, попри очевидну відсутність революційно-деструктивної сили в композиційних зміщеннях, Г. Шкурупій надає їм істотного значення, так що інші елементи фактури роману залишаються значно менше розробленими. Роман у цілому справляє

враження більш чи менш вдало змонтованих шматків — тільки, на жаль, не *життя*, а окремих літературних творів, досить звичайно написаних. Для того, щоб твір відчувався як монтаж із життєвих ситуацій (що, очевидно, було завданням автора), потрібно було би пропрацювати мовне оформлення, в якому дано ці «відрізки життя», щоб читач перестав відчувати літературний шаблон. Тим часом у напрямі стилістичного оформлення, портрета, пейзажу, розвитку дії та ін. Шкурупій лише в деяких місцях дає щось свіже, в решті ж випадків настільки наближається до шаблону, що виникає думка про *пародіювання* певних стилів. Втім, для пародії виклад Шкурупія надто мало загострений, а інколи і надзвичайно розтягнений, та й дуже мало відмінностей можна помітити в стилі окремих новел, які входять до роману. Доводиться визнати, що просто у сфері стилю автор показав себе доволі консервативним.

Те саме стосується роману «Інтелігент» Л. Скрипника — роману, від якого, попри його екранізовану форму, віє затхлою літературщиною. Справді, Л. Скрипник, маючи намір створити монтаж з кадрів, дав монтаж з літературних шаблонів. І тут можна було би сприйняти його «авторські ремарки» і зауваження, ліричні відступи і розмови з читачем (уявним глядачем кінокартин) як пародію на літературні жанри кепського смаку, якби в них було більше гостроти і менше наївної претензії на власну літературну творчість. Читача змушують вірити авторові на слово, що перед ним — екран, на якому можна бачити якісь рухомі фігури: насправді нічого, крім цілком безхарактерних схем, виражених умовними термінами літератури «доброго давнього часу», читач не бачить.

Тематика обох розглядуваних романів, попри вельми суттєві відмінності, має спільним те, що автори сприймають свій сюжет «з погляду вічності», що і позбавляє його життєвої переконливості. Стосовно «Інтелігента» це твердження, звісно, не викличе заперечень: автор сам чітко сформулював свою концепцію, вказавши в епілозі, що коло

замикається, все починається знову: інтелігент — невмирущий тип, котрий існує впродовж тисячоліть. Абстрактний схематизм автор свідомо ставить на чільне місце.

Що ж до роману Шкурупія, *на вигляд* насиченого реальною і конкретною дійсністю (безліч деталей в описі обстановки дії, вказівки на місце і час, індивідуалізація портретів дійових осіб і їхнього соціального становища та ін.), то звинувачення в схематизмі і погляді *sub specie aeternitatis* може здатися необґрунтованим. Втім, чи не побудований цей роман на так званому «вічному» мотиві боротьби біологічної природи (любовний мотив) із соціальним обов'язком (робота)? Чи не починається цей роман тим, з чого почався: герой у полоні кохання і жінки?

Ми перейшли тут, зрештою, уже зі сфери фактури у царину ідеології: тематика природно приводить до психоідеологічного змісту твору. В цьому ідеологічному змісті футур-роману Шкурупія дався взнаки абстрактний схематизм і примітивізм тієї теорії, що, як ми бачили з викладу О. Полторацького, є основою для футуризму. Це протиставлення *низьких* почуттів (любов) високим функціям технічного інтелекту: герой на Дніпрельстані, машини гуркочуть, гудять, індустрія торжествує — це «день»; герой під владою жінки — це «ніч». Напрошується питання: чи не запозичив Шкурупія у Марінетті разом з фактурою і дещо з його ідеології, наприклад, зневагу до жінки?

В «Інтелігенті», з іншого боку, маємо цікаве переломлення, здавалось би, здорового і цінного ідеологічного принципу — інтернаціоналізму й універсалізму, який тут втілюється у форму голого схематизму, зовсім не пов'язаного з конкретною культурно-історичною ситуацією: роман «Інтелігент» справляє враження безособового перекладу з якоїсь європейської мови «взагалі», без жодної настанови на українську мовну культуру і конкретну соціально-історичну ситуацію.

Так потрактовані інтернаціоналізм і універсалізм навряд чи будуть плідними. Немає потреби детально

аналізувати інші прозові твори українських футуристів (Чужого, Маріамова та ін.), щоби переконатися в їхній стилістичній непослідовності, а інколи і в жахливому «омнеїзмі», тобто застосуванні найбільш різнорідних, внутрішньо дисонансних прийомів. Для прикладу наведемо такий зразок претензійно-образної (або краще — умовно-символістичної) фразеології, яка зовсім не відповідає принципам «лівого оповідання»:

«Так я носитиму в криницях очей настроїв «волі», доки не прийдуть ті, котрі тягнуть і тягнутимуть сонце, щоб посадити його під стріхою селянина й робітника. Доки Воля не заспіває весільних пісень і не піде з недавніми в'язницями в гнучкий і стрункий танок» (А. Чужий. — «Н.г.» 1928, № 4, с. 280). Зрозуміло, що після такої «художньої» прози, як після надто солодкої їжі, «потягне на квашену капусту» — захочеться простої, правдивої, стриманої ділової мови — мови *факту*. Втім, цілком зрозуміле психологічно і цілком гідне схвалення з усіх поглядів тяжіння українських футуристів до репортажу (як одного з різновидів «фактографії») аж ніяк не є їхнім винаходом, адже всі найповажніші журнали, аж до «Життя і революція», мають відділ нарисів, кореспонденцій, спогадів та ін.; та й навряд чи можна вважати істотними досягненнями у сфері ділового мовлення ті несміливі спроби репортажного стилю, які досі дала «Нова генерація». Про те, наскільки взагалі жанр «фактографії» може конкурувати з белетристичними жанрами, достатньо сказано у відповідній статті В. Державіна («Красное слово», 1929, № 6).

Нам залишається на завершення повторити, що, на щастя для українського футуризму, він не відмовляється від користування жанрами сюжетної і художньо-оформленої белетристики. Чи вдасться йому дати щось цінне у цій царині — залежатиме від вироблення чітких конструктивних принципів, бо очевидно, що самою destructiою ні в прозі, ні в поезії не проживеш.

*Олександр Корж*

## ПЕРШИЙ ЕТАП

(МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ  
ЛІТЕРАТУРНОГО ПОВУТУ)

в шуканні шляхів до газети. «пролетарська правда». — знайомство з т. коряком та алешком. — літвиступи у люботині. — «гранд-отель» 23. літком. початок 1920 р.

Два роки вже я кохаюся у віршових фокусах.

Але — виконувати запально ці фокуси — я почав розуміти, що є зовсім не цікаве заняття.

Хотілося дебютувати.

Але яким чином? якими шляхами дістатися до газетного кону?

І я став мріяти про київ та полтаву, припускаючи можливість існування української газети лише в цих містах, проте несподівано це припущення мусив відкинути, коли одного дня мій брат приніс з сільревкому купу газет, і між ними трапилась, хоч і сумнівної свіжости, одна українська. захопившись за неї, як за великої цінности нахідку, я, по-перше, кинувся відшукувати її адресу. — Харків, донець — захаржевська, 8.

Це була «пролетарська правда», орган уклб.

Я зрадів до самозабуття, зрадів з того, що українська газета є поблизу від мого села — за 35 кілометрів, що мені зовсім не треба тепер думати про київ чи полтаву, і перечитавши ще раз таку адресу, я перейшов до змісту цієї випадкової газети.

пригадую, виділялось великими літерами прохання редакції надсилати до неї листи і різні документи небіжчика гната михайличенка. також пригадую, зупинявся

на статті за підписом Блюмштейн і думав, що от, мовляв, якийсь єврей володіє як хороше українською мовою.

Закінчив тиражем і ще якимось невідомим для мене нумеруванням.

справа відшукування шляхів до газети перейшла на бік конкретних умов.

і, недовго думаючи, я сідаю за стіл, беру паперу і переписую вибраного якогось прокламаційного вірша; переписую чітко, ретельно, друкованими літерами. переписавши, почав скомпонувати листа до редакції, до якого, признатися, мені довелося прикласти немало творчих мук і який, нарешті, все ж таки вийшов приблизно в такій формі:

«ш. т. редакторе!

бажано було б бачити видрукованими оці мої рядки (якщо вони варті цього) на сторінках вашої шановної газети».

це був, мабуть, сотий варіант.

і листа, і вірша було ретельно згорнено і покладено в конверт для того, щоб на другий день, їдучи до школи в Люботин, захопити його з собою і вкинути до поштової скриньки.

біля поштової скриньки, за найближчою участю пальців, було розраховано в такий спосіб: сьогодні — вкинув, завтра — дійде, день — валятиметься, на четвертий — одержить редакція, на п'ятий — буде видруковано.

і певний свого розрахунку, купую на п'ятий день газету.

вірша не було видруковано.

але я не розгубився і поквапився всю вину скласти на пошту. припустити можливість затримки листа на день і на два при тодішньому непевному залізничному рухові вповні було можна.

проте вірша не було видруковано і на шостий, і на сьомий, і на восьмий день.

справа прилучилася до неприємних.



в таких випадках деякі молоді автори ладні стрілятися, але ж я не збирався, хоча і був удосконаленим майстром по часті виробу пістоletів з використаних рупницьких патронів, я тільки засумував трохи. проте і сумувати довелося недовго: минуло тижнів зо два, і я з уст одного укапіста — мого вчителя (я тоді закінчував люботинську вищу початкову школу) почув вельми приємну несподіванку:

— корж, тебе кликано в харків, в літературний комітет, з приводу якихсь віршів.

ці слова враз могли звеселити серце, вигнавши з його закутків непроханий смуток.

але ж... поїхати до харкова... в літературний комітет... це ж, певне, стати перед очима редактора, що я буду з ним говорити? мені хоч і було 17 років, але я виглядав хлоп'ям, курчатком, і це робило мене нещасним. мене брав, що називається, страх, я сам не відважувався їхати і став прохати учителя с. б. «відвезти» мене до харкова і познайомити з ким треба.

с. б. згодився. тим паче він мав зносини в культсправах з губнаросвітою і, здається, з цим же таки літературним комітетом.

словом, с. б., щодо цього, був «локальний», і я одного прекрасного березневого дня з усім своїм поезійним вантажем опинився перед очима в. коряка... блюмштейна.

— оце вам і є той самий корж, — представив мене с. б.

я, певне, з переляку не міг зафіксувати в пам'яті деталів цієї аудієнції. пригадую, що в. коряк дзигію завертівся біля мене, вихопив з рук вірші, щось хутко говорив, так хутко, що мало розібрався я в його словах, а тому весь час червонів. потім він відібрав декілька віршів і поклав до своєї папки, а решту, повертаючи мені назад, сказав наспіх:

— підете до губнаросвіти, відшукаєте там т. алешка — йому залиште ці вірші і взагалі перебалакаєте.

по тому він схопив чорненського капелюшка і намичував зникати. нам з с. б. нічого не лишалося, як іти відшукувати таємничого т. алешка.

— оце є корж, що... — відрекомендував мене с. б. уже т. алешкові. алешко:

— ага, чув. ну що, вірші принесли?

я подав решту віршів.

— гаразд... може що використаємо... варто було б сходити до т. коряка ще...

— були вже... — разом відрапортували ми з с. б.

— ага... гаразд... петніков! — гукнув алешко у двері до другої кімнати. останній з'явився.

— знайомся: молодий пролетарський поет корж.

я отетерів. отетерів не від того, що алешко знайомив мене з т. петніковим, — останній не був для мене відомий, як поет, — мене приголомшило алешкове відрекомендування, і я ледве стояв на ногах. але сяк-так уляглося. петніков, очевидно, мало цікавився «молодим пролетарським поетом» — знову пішов до залишеної кімнати, с. б. теж кудись зник, і я охолонув. алешко взявся за читання моїх віршів, потім він затупав ногою, замахав рукою, і я не без цікавості чекав, що буде далі.

— у вас того... місцями розмір не витриманий, — зауважив мені т. алешко.

і я зрозумів тоді маніпуляції його руки.

але чомусь не згоджувався з зауваженням в. алешка, доводив витриманість розміру в даному вірші і, взагалі, набравшись сміливості, почав виявляти себе як людину, яка компетентна у віршових справах. а, кінець-кінцем, закінчилося тим, що алешко похвалив мене, — мовляв, такі вірші для початкуючого поета — це рідкість.

добре. похвальні слова ще невідомого тоді для мене в. алешка мали просто таки щось спільне з лаврами. з гордістю я крокував вулицями харкова на зворотньому шляху до вокзалу і чомусь, мов собачка, ще забігав наперед с. б. вивіски магазинів, різні на всьому написи рябіли в моїх очах рядками якоїсь дивної поеми. я був закоханий в себе, в день, в місто, словом — у мені прокинулася пиха «глаголом жгущего сердца людей».

того ж таки дня ми з с. б. привезли до люботина купу афішок, одержаних у губнаросвіті. в афішах оголошувалось про літературно-вокальний виступ, що його влаштовує губнаросвіта для люботинського робітництва. Виступ мав відбутися за участю т.т. коряка, алешка, арт. т. і. юхименка й інших, і цими ж днями.

зрозуміло, як я був зацікавлений цим виступом. чекати довелося недовго.

на третій чи на четвертий день прибули до люботина харківські гості. загув гудок, — і з привокзальних посьолків і з околиць посунуло робітництво до вагонних майстерень; хутко приміщення наповнилося людом, і виступ було розпочато.

між харківськими гостями я був уже «своїм» і мав щастя бути «запроханим» до участі. літературна частина виступу складалася з таких елементів: в. коряк зачитав доповідь про сучасну пролетарську поезію; сумно пригадую цієї доповіді зміст, і тільки чомусь урізався в пам'ять наведений не то як зразок чогось, не то як протиставлення чомусь, цей вірш з Лермонтова:

графиня Эмилия  
белее, чем лилия;  
стройней ее талии  
на свете не встретится,  
и небо италии  
в глазах ее светится;  
но сердце эмилии  
подобно бастилии.

артист і. юхименко продекламував «каменярі» франка; хтось із жіночого персоналу «ударом зрушив комунар» еллана і «риємо, риємо» чумака. в. алешко зачитав, здається, уривок з поеми «димарі в квітниках», я — якогось громогласного вірша, що ним «сенсаціював» робітничу аудиторію, а особливо в. коряка. останній потиснув мені щиро руки і мало не погладив по головці отакого розумного хлопчика.

і ось тут, за кулісами концертно-мітингових підмостків, у приміщенні люботинських вагонних майстерень накреслилось моє літмайбутнє.

в. коряк запропонував мені їхати до харкова, і їхати негайно, хоч би й укупі з ним. він, очевидно, покладав надії на хлопця, і з мого боку не погоджуватися на таку пропозицію — було б цілковитим непорозумінням. ще гаразд не вияснивши мети, чого «їхати», я з радістю поквапився дати згоду, тим паче — з школою допіру розквитався, був квітень.

всупереч умові їхати до харкова вкупі з в. коряком, мені, на превеликий жаль, довелося їхати самому, хоч і того ж таки ранку. Причина цьому полягала в тому, що ми не умовилися, яким потягом їхати, але, у всякому разі, мені не могло на думку спасти, що харківські гості заставлять себе куражити рано і поквапляться від'їхати першим, робочим потягом. і хоч я прийшов на вокзал ще до відходу першого потяга, проте ж сів на другий, який відходить по годині після першого. стояв на відкритому тамбурі і проводячи очима переповнений вщерть робочий потяг, що відходив від станції, — я раптом розгубився: за бильцями тамбуру, стиснутий з усіх боків — стояв мій доброзичливий в. коряк. він, на щастя, мене помітив, впізнав, махнув рукою і, певне прочитавши в моїх очах розгубленість, догадливо кинув з віддаляючого тамбура:

— Гранд-отель. 23. літком.

*в літкомі. — реєстратор. — знайомство з літжиттям. — мої перші вчителі. — елегантний брюнет, або відомий поет Семенко. — літкомівська діяльність. — віддучачі літкому. — (семен родов). — дні й місяці.*

відтак — я в літкомі. його штат, що складався натовді з двох посад, — голови (в. коряк) і секретаря (т. г.) — збільшився ще на одну: реєстратора, без цієї мудрої посади літкомові, очевидно, ні в якому разі не можна було обійтися, так само, як возові — без п'ятого колеса. озброївши мене журналами вхідних і вихідних паперів, секретар

хутко ознайомив з таємницями реєстраторства, проте в. коряк зауважив, що мене зовсім узято не для служби, а для того, щоб тут «підучався». служба — це так, для хліба.

та як би там не було, я, по-перше, служив: ретельно нумерував вхідні та вихідні папери, ну а через те, що їх було дуже й дуже мало, то в план моєї роботи ще входило і переписування в. корякові різних рукописів як його власних, так само й чужих.

в розумінні «підучування» нічого певного не було, але ж мушу зазначити, що я, принаймні, почав знайомитися з літжиттям.

одного травневого дня секретар літкому, товаришка г., мрійно нюхаючи свіжу рожу, між іншим, звернулася до в. коряка:

— а чи правда, т. коряк, що до харкова приїхали олесь і семенко? в. коряк, не відриваючись від роботи, буркнув:

— про олеся не знаю, а семенко приїхав.

на цьому розмова й закінчилась.

мене ж ні олесь, ні семенко не цікавили, так само, як не цікавив би що якийсь тичина. я зовсім не домислював, що розмова йде про поетів, моє знайомство з українською поезією і взагалі літературою як сучасною, так і минулих часів, натоді було сумнівне. за винятком дечого з шевченкового «кобзаря» (у виданні журн. «пробудження», як безплатний додаток до цього таки журналу) — мені анічогісінько не доводилося читати. звідси, може, дехто поквалиться зробити висновок, що першим моїм учителем був шевченко, але це далеко не так.

роль «вчителя» ні в якому разі не могла припасти на долю великого земляка. я не збираюся стояти вперто на тому, що в мене, мовляв, не було вчителів — вони були. мій потяг до поезії, правда, хоч і не з'ясовувався будучим впливом, але ж, невдовзі за тим, як я вперше взявся за перо, мені прийшли на допомогу два російські поети. це

були кольцов і нікітін, під чиїм впливом до деякої міри я і перебував у «передліткомівському періоді»; і вірші писав на кшталт: «сяду я за стол», або «вырыта заступом яма глубокая». але корякові слова «зараз так не пишуть» були смертельним присудом над цими мотивами.

того ж таки дня, як секретарша мрійно нюхала рожу і зацікавилася було олесем, мене, між іншим, в. коряк попередив:

— завтра сюди зайде відомий поет семенко; переписете краці вірші на рецензію.

я моментально відсунув журнали вхідних та вихідних паперів і поліз до скриньки, де був склад мого «повного зібрання творів». вибрані вірші було чистенько переписано і покладено до окремої в столі шухлядки.

на ранок, позираючи раз у раз на двері, я став вичікувати на хвилину приходу мого судді.

відвідувачів до літкому приходило чимало, але я помилково вгадував, що між ними нема семенка, але ось у дверях з'явилась елегантна постать з люлькою і ковільною, простоволоса, що дало змогу відразу віднести її до брюнетів і переконалися в поетичності шевелюри цього брюнета. я завмер: семенко, і відчув, як до моїх ушей торкнулося незримо полум'я.

і я угадав: це був семенко. але відомий поет так мало уділив часу своїм одвідинам, що в. коряк не встиг мене представити, навіть не встиг перекинутися словом, другим, тільки й кинув: — куди, михайль? — коли той мовчки скеровував свої кроки до дверей.

елегантний брюнет щез, і мені стало досадно.

сердився я і на в. коряка, що не міг нічим зацікавити хорошого брюнета. сердився і на брюнета, що поквапився стушуватися, сердився і на себе, що не міг як-небудь нагадати про свою присутність: хоч би кахикнути було, абощо.

словом, на цей раз не судилося мені познайомитися з відомим поетом, і я дурно переписував, так старанно, вірші.

йшли дні літкомівського трудівничого життя. літком робив своє діло, його роботи не можна було не помічати, бо літком — це був в. коряк, а останній на моїх очах, як заведена машина, працював невтомно, до самовідданості. в ті убогі на українську нову літературу часи, — якась маленька брошурка, видана літкомом на грубому синьому або сірому папері, була вже великим досягненням. на першому місяці мого перебування в літкомі останній видав такі книжечки: «революція» в. чумака — поезії; «громодар» аleshка — поезії, «веснянки» — збірник, «вони» — драметюд хоткевича, потім «революційні поезії» — збірник, і інше, і інше.

взагалі літком мав репутацію поважної установи.

щоденні відвідувачі говорили за це.

у нього були гості і з москви, і з вірменії, і з кобеляк, і з усіх усюд. яким-небудь «проїздом на кавказ» літком ушановували своїми одвідинами члени московської «кузниця» — александровський, герасимов, родов. або — «проїздом до москви» — вірменська поетеса шушанік кургінян і багато-багато інших смертних.

і мені в відсутності в. коряка часто-густо доводилось виконувати обов'язки довідкового бюро,

— товарищ коряков сьогодні будет?

— товарища накорякина можно відеть?

— всеукраїнський атдел іскусф здесь?

— хто тут, що... — а далі красномовно говорив рукопис, витягуваний з кишені. це був який-небудь товариш з периферії на прізвище олесь квітчасто-карий зі своєю «піесою».

і я, розуміється, мусив щось відповідати на всі запитання.

цікавий був семен родов. властивостями свого темпераменту він з першої зустрічі справив на мене вражіння. зсунувши, по-люмпенському, на потилицю верхню частину кепки, він цим самим давав змогу красномовніше викреслюватись над козирком п'ятикутній зірці. «одразу видно, що пролетарський поет», — зауваження

секретарші літкому було слухним і характерним, щодо особи т. родова, метушливий, розв'язаний в руках, цей поет щось із тиждень вештався в межах літкому. літком, пригадую, намічав видавати його книжечки: «песни» і «две поемы».

одного разу, за раннім часом, у літкомі, крім мене, не було нікого, забіг с. родов.

— зравствуйте, товарищ корж!

по тону вітання можна було судити, що він даного ранку мав оптимістичний настрій, хутко розстібнувши портфеля і порившись у ньому хвилину, він дістав алешкового «громодар», напевне тільки-но подарованого автором, по тому заговорив:

— удивительно, как легко поддаются переводу украинские стихи на русский язык!

і для ілюстрації, розгорнувши книжку, т. родов навів уривок:

над полем дим. росте й міцніє  
з огнями разом дзвін мечів...

і тут же хутко, без найменших зусиль, переклав:

над полями дым. растет и крепнет  
с огнями разом звон мечей...

задоволений, таким чином, удатним «легким» перекладом, він не спинився на цьому і навів ще й другий уривок.:

палає схід. а за тернами  
на рівних далях золотих...

і так же хутко переклав:

горит восток. а за тернами  
на ровных далях золотых...



І я, розуміється, мусив погодитися, що «украинские стихи», дійсно, «легко поддаются переводу на русский язык»...

Йшли дні й місяці. давно літком залишив стіни гранд-отеля і запосів місце в іншому приміщенні, технологічному інституті. і в хті (с. 507) він устиг «облітературити» уже четверту кімнату; ганяли його, бідолашного, мов зайця, аж поки не загнали у самий віддалений куток, де півкімнати було завалено студентськими робочими столами й стільцями. щоб дістатись до нього, треба було пройти цілу низку «о»; а саме: тео, ізо, музо. проте, згодом, цей віддалений, напівтемний куток стає мені миліший за всі інші кімнати, які він посідав. у цьому пам'ятному куткові трапилася незвична, щодо мого життя, подія, а саме: я перекинувся вверх ногами своїм поетичним еством і втер носа своєму «учора».

але про це трохи далі, а зараз повернуся назад. мовивши, що йшли дні і місяці, я цим самим зовсім не збирався говорити про пересування літкому, — я мав на мету указати, що з мене ні чорта не виходило. в. коряк, хоч і давав подеколи дещо прочитувати, але надто скупо; даваним книжечки перераховую: «романтизм і реалізм в європейській літературі ХІХ в.» когана, «індустріальний мир» гастева і щось по версифікації (смаль-стоцького). видана літкомом книжечка віршів чумака (не згадуючи вже алешка) не дала мені користи ані на макове зерно. всуміш з реєструванням вхідних та вихідних паперів і переписуванням в. корякових рукописів я строчив потроху вірші і вичікував усе на будь-чию справедливу рецензію. видруковано було поки що одного віршика «лани», написаного спеціально для в. алешка («селянський будинок» журн. газ. за червень); другого було дано до друку в журналі «зорі майбутнього», що тоді формувався.

кінчався липень.

*Михайль семенко.*

відомий поет семенко не щез безповоротно. він мав ласку завітати ще до літкому і на цей раз покласти початок тісніших стосунків з останнім; так,

принаймні, його присутність можна було констатувати вже кілька разів на тиждень. але — все плине, а тому за цією істиною, чому ж не може уплинути несподівано за межі артистичної установи і прекрасний брюнет, поет відомий, з творів якого я хоч ще і рядка не читав, але ж інтуїтивно відчував, що це не тільки відомий, але і великий поет? отже, на цей раз я був спритніший й поквапився підсунути в. корякові три віршики, наспіх змайстрованих і далеко до діла недопрацьованих. в. коряк, очевидно, згадавши свій давній намір, зараз же взяв піваркуша паперу, і поклавши всередину вірші, написав на ньому семенкові на рецензію.

минув день, чи два — і я мав першу рецензію на свої поетичні вироби. розворот знайомого піваркуша говорив:

«На жаль, всі вірші написано в старій манері. гадаю, що друкувати можна лише (назва). останній вірш (назва) подає деякі надії, але він зовсім ще не оброблений і не обдуманий в інтерпретації.

михайль семенко

29/VII 1920.

я замислено дивився на літеру «о», що скочувалася вниз по діагоналі «к» в слові семенко (властивість підпису). потім подумав, що присуд не з суворих, що жити ще можна і само собою (залишивши стару манеру) продовжувати писати вірші.

і я поліз до шахви за папером.

паперу ж на полицях, на жаль, не знайшлося, а натомість до рук спіймалася досі не помічувана невеличка книжечка, на якій я не без зацікавлення зупинився і, доклавши певних зусиль, розшифрував її мудру назву:

ми х ай ль

се мен

ко п ь е ро ме р т в о

п е т л ю є.

і дивна річ.—

тремтячими руками я міцно стиснув цю феноменальну книжечку, ще анічогісінько не знаючи за її зміст. мені

здавалось, що я тримаю талісман, а тому, щоб часом хто не здумав перейняти його до своїх рук, — найшов за краще свій скарб ретельно заховати до... кишені.

кому належав цей п'єро — мені було не відомо. може, в. корякові, а, може, к. німчинову, що натовді посідав місце секретаря. якщо ж це була власність літкому, то залишалося дивуватися: яким чином я не міг помітити цієї книжечки протягом місяців? а проте — чи не однаково, кому б не належала ця книжечка — я її на місце не збирався класти.

і наробив потім п'єро тарараму.

я скрикнув «еврика», перекинувся вверх ногами поетичним еством, помножив любов до життя на 2 і став справжнім сучасним поетом.

п'єро порадив писати такі вірші:

я сьогодні ітиму по лібкнехта вулиці  
з пушкинської заверну якраз до укрости:  
там завжди народу багато тулиться  
читаючи нові вісті  
з фронту.  
і я, як інші, задеру голову вгору,  
і зацікавлюсь, як воно там у сіваші.—  
знаю, спинюся на радісній думці:—  
скоро  
буде  
сіваш  
нашим.

(VIII. 920. рецензія я. мамонтова: «ні думки, ні настрою,  
але зміст свіжий» ).

після першого ознайомлення з «п'єро мертвопетлює» я підсунув в. корякові ще цілий пучок віршів, і — мав другу рецензію м. семенка порецензовані, кожен зокрема, вірші скрашувалися такими приємними написами «гарно», «дуже гарно», і навіть «прекрасно» (мих. семенко, 10—VIII—920,

хрк), — і знову «о» скочувалось по діагоналі «к»). але коряк анітрохи не був задоволений цією рецензією; він заїкнувся: вірші подекуди написані під семенка, ну а той людина хитра й заохочує...

а тому, щоб мати цілком «безсторонню» оцінку, схопив порецензовані вірші і з ними поцинбалився в тео до я. мамонтова.

останній своєю курйозною переоцінкою зменшив вартість деяких віршів, і в. коряк, очевидно, заспокоївся. червоним по білому написано: «ні думки, ні настрою», «помилки проти музичности підкреслено в тексті» і т. інш. правда, було й так: «нічого», «хороший ритм», «форма поезії добре передає її зміст». останнє зауваження стосується до вірша, що його початок наводжу:

я байдужісінький став до всього  
забери усе хам.  
я більш не прагну собі нічого,  
а є що — і те віддам...

автор п'єра ретельно продовжував навідуватись до літкому. невдовзі після рецензування удруге моїх віршів він несподівано для мене зупинився коло мого реєстраторського столу:

— ви корж?

— я.

з короткої розмови він, між іншим, довідався про мій вік, а я, в свою чергу, знайшов за зручне довідатися про вік його: —

17.

27.

— о, багато вже, — зауважив семенко щодо моїх років.

— багато? — чомусь переспитав я, а потім моментально зрозумів, що мені дійсно вже багато...

так зав'язалось наше прекрасне футуристське знайомство. і я занотував тоді в серці, що семенко не тільки

«відомий поет», але й прекрасна людина, якими, на жаль, дуже бідний світ.

після особистого знайомства з м. семенком я остаточно просякнувся футуристичним духом. п'єро імпульсував подвійною силою, і мої ніжні, любі перші вчителі — славетні вороніжці, все віддалялися і віддалялися в туманну дальину віку. і прийде ж у голову мені написати отакі рядки:

я хожу вельми скоро,  
за півгодини низку кварталів прохожу,  
в мені двигтить сила автомобільного мотору,  
і я збиваю з ніг  
перехожих.  
і я ніколи, нікому не кажу: пробачте.  
звик до того, що величають мене ідіотом.  
гордий мчусь і тільки чую, як плачуть  
тротуари під моїми непомірно-великими  
англійськими ботами...

(VIII. 920)

п'єро зробив своє діло, я збагнув, що перед словом постали нові завдання і разом з тим відчув під собою твердий, цілинний ґрунт поетичних можливостей. написавши «степ» (IX. 920), я міг би сказати в корякові приблизно так: дорогий коряче, ваше завдання виконано — я «підучився» і так само міг би спокійно покласти в шахву на своє місце вже зовсім непотрібну книжечку «п'єро мертвопетлює», але чомусь я її не поклав.

*далі: — розвалення літкому. — к. німчинов і його офіцерський котелок. — університет. — профшкола ім. сквороди. — голодна зима. — «флюґер».*

як завжди: після перемоги — поразка, після радості — печаль, після під'йому сил — упадок, — так після діяльності літкому — його цілковита бездіяльність. ця бездіяльність у його стіни підкрадалася поволі. спочатку в коряк часто-густо почав кудись відлучатися, залишаючи

заступником якогось т. злобного, який був далекий від курсу справи і який мало цікавився нею. потім заступника не стало видно. літком (взагалі весь наркомос) було із ХТІ переведено в інше приміщення. тут він, що називається, насправді безнадійно заслаб. ні в. коряка, ні його заступника не стало видно цілими тижнями. єдиною працюючою людиною в літкомі лишався секретар к. німчинов (натоді студент останнього курсу харк. університету). для мене зовсім уже не було роботи. ніяких «вхідних» не приходило, «вихідних» не виходило і переписувати не було чого. сидів і малював чортиків то на столі, то на пресі. для к. німчинова залишались ще якісь переклади. а коли і їм виходив кінець, то літкомівські двері все частіш і частіш почали лишатися на замкові і вийшло, що з літкомом перестали вже й рахуватися. бувало часом, безцеремонно якась драмсекція чи то підсекція заповідала літкомівську кімнату, і коли ми з к. німчиновим навідувалися, то нам авторитетно-нахабно заявляли:

— «здесь делает заседание драмсекция» або:

— «здесь делает совещание педсекция».

«просим выйти».

на тобі! дожилися.

і ми з німчиновим (він таки з портфелем, а я просто з огульчанським ліщиновим кийком) десь тулилися в коридорі на вікні, чекаючи, поки вийдуть з кімнати непрохані гості.

гості виходили, і ми поспішно займали тоді столи і чимсь таки займались. я, приміром, годинами розглядав дуже зручний офіцерський котелок, що належав к. німчинову, в якому він одержував свій обідній пайок. цей котелок я не раз спокутувався сцибрити, але все-таки поважав к. німчинова, і котелок продовжував красуватися в шахві. німчинов займався чисто особистими працями. у нього все-таки була перспектива; не літком, так — університет. у мене ж лишався один огульчанський кийок...

це було назірно, і к. німчинов одного дня зупинився на моєму становищі.

— знаєш що? вступай до університету, — порадив мені німчинов і тут же, поклавши свої папери в портфель, категорично додав:

— збирайся. підемо!

я зібрався. заперли на ключ двері й пішли.

на наше нещастя, канцелярія університету була закрита, але це нічого, — заяву можна подати і завтра, а сьогодні, як майбутнього студента, к. німчинов повів мене скрізь по університетських аудиторіях, знайомив з приміщеннями; попадались на очі в окулярах дідусі-професори...

не сподобались в коридорі вікна, скидалися чомусь на тюремні. мене охопив сум, і в душі ані крихти не прокидалося радості за майбутність студента. університет зробив на мене гнітюче вражіння, війнуло затхлістю, книжковим порохом, мертвою мудрістю... я почав смикати к. німчинова і прохав поскоріш вивести на волю. рішуче йому заявив про своє небажання тут вчитися і давав на це псевдопричини: по-перше, мовляв, тут буде трудно для мене й, по-друге... просто: сюди не хочу. німчинов здвигнув плечима, але все-таки, піклуючись про мене, порадив зайти з ним ще до однієї навчальної установи, а саме: профпедшколи ім. гр. сквороди (пізніш педкурси, ще пізніш — педтехнікум). тут мені здалося вільготніш, і я того ж дня подав заяву про вступ.

з тиждень ще офіційно навідувався до літкому, а там — почалося навчання в школі. з зароблюваних у літкомі грошей я не стратив ні копійки (жив на немудрі кошти батьків-селян), і таким чином за літо мені пощастило зібрати 31 тисячу карбованців. за ці гроші — 31 тисячу карб. — я купив на базі салдатські боти, що в них і виходив зиму до школи (ще й на другу лишилися).

відвідуючи школу, я все ж таки (уже не офіційно) навідувався до літкому. у ньому на цей час не було вже й к. німчинова. всіма справами завідував в. аleshko.

в один з таких «наскоків» у літкомі я знову зустрівся з м. семенком, якого трудно було й упізнати:

стрижений, в обмотках, в пальті, здається, перешитому з англійської солдатської шинелі... він складав з бездіяльним уже літкомом угоду на свої «наївні поезійки». ці «наївні поезійки» довго валялися на столі літкому, і я опісля переглядав їх рукопис. пригадується, приблизно, такий вірш, здається, ним і починалась книжка:

полетіли журавлі, журавлі  
несіть щастя і мені, і мені...

м. семенко запитав, чи немає в мене нових віршів. я дав йому свіжий «степ», забалакалися. між іншим, порадив скласти збірку віршів, — мовляв, можна буде видати...

підходила зима. голодна зима 1920 — 1921 рр. цокотів алешко зубами в нетопленій кімнаті літкому, а я, в свою чергу, цокотів у школі, всюди чулась розруха, порожне-ча, голод. я або перебував дні й ночі напівголодний у холодному інтернаті, або на цілі дні від'їжджав на село й займався готуванням книжки.

книжку незабаром було виготовлено й віддано на перегляд м. семенкові.

книжечку на 32 сторінки — вірші за 1920 рік під назвою «флюгер».

— ... «флюгер»... — а знаєте? мені подобається назва — сказав семенко, тримаючи книжечку в руках, — хоч і лягти будуть, так що ж — «флюгер»...

я, посміхаючись, задоволено вертів у руках незмінний свій огульчанський кийок.

це було в кінці грудня двадцятого року, в редакції газети молодих «вістей», в кабінетах йозефовича, на чийому будинкові ще висіло напівзірване: «южный край»...

семенко займав тоді посаду секретаря «вістей».

за цією зустріччю, що відбулася тут з ним, наступила потім неприємна, тяжка розлука, яка тривала не місяці, а довгі роки...



...книжечка ж «флюгер» здобула широку популярність, в рукопису... серед голодних... мишей держвидаву...

*Нова генерація. — 1930. — № 1.*

Леонід Скрипник

## ПОЕЗІЯ

(Фрагмент)

Треба розглянути ще один тип сучасної поезії, що його запроваджують з великою енергією ліві поети.

Обидва могікани радянської лівої поезії — *Маяковський і Семенко* — останніми часами перетворилися на доконечних функціоналістів.

*Маяковський* вдарився в індустріально-комерційно-соціально-побутово-соціалістично-будівничі теми.

*Семенко* значно обережніше спинився майже виключно на тематиці соціально-культурній і на формі публіцистичній.

*Маяковський* при всім багатстві своїх тем надзвичайно одноманітними засобами намагається досягти своєї мети. Засоби — абсолютно ті самі, що з них він користувався і для старих своїх — а-соціальних тем. Засоби — суто поетичні.

Найкращі з нових творів *Маяковського* тому підходять лише до зразку отого ідеального вірша про Будинок Промисловости, що його розглянуто вище. Але навіть і ці твори, з причин аналогічних лівій прозі, з причин *затушковування* змісту зайвиною мистецьких засобів — значно *позбавлені* логічно припущеної мною для них цінности.

*Маяковський* вперто *агітує* речі, які дають безліч даних для *безперечного доведення* їх цінности... Отже, згадаймо п'ять «але»...

*Маяковський* вперто гальванізує труп функціональної значимости чистої поезії... А це — завжди даремна річ...

З *Семенкових* останніх творів варт розглянути «Пове-му про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» та будь-які з останніх «адресованих» віршів, напр. «Лист до молодих поетів».

«Повема» — це дуже близька віршована аналогія до мого невдалого роману.

Завдання в мене було — соціально-побутово-сатиричне. Завдання Семенка — політично-сатиричне.

Публіцистичність завдання у *Семенка* більш прихована «художньою формою». Заведення себе самого в змістє більш закінчений художньо, але аналогічний «прийом» до моїх «авторських ремарок».

Дякуючи цьому — суто художні цінності «Повемі» (безвідносно до індивідуальних спроможностей авторів) збереглися більшою мірою, ніж у моєму романі.

Але публіцистичне завдання — лишилось, і цілком безперечно лишилось.

Отже, результат мислимий тільки один — знов таки «аритметика віршами». В «Повемі» більше «віршів», ніж «аритметики», а в мене приблизно однакова кількість обох. Інших різниць — немає.

Після «Повемі» *Семенко* конче повернув на публіцистику. «Культурні» його споживачі, читаючи останні його «вірші», розчаровано запитують: «ну й яка ж це поезія?»

*Семенко* мусить вважати таке враження за найвищий комплімент... Чи заслуговує він на нього?

Візьмімо згаданий «Лист».

*Семенко*-поет — лишається в ньому *Семенком*-поетом, точнісінько так, як і *Маяковський*.

Але *Маяковський*-поет — це явище, тотожне в його творах *взагалі* — *Маяковському*.

*Семенко*, лишившись *Семенком*-поетом, в останніх творах перетворився ще й на *Семенка*-публіциста.

Згадаймо, що говорилось вище про основну ознаку публіциста: публіцист, що пише про реальні, існуючі в дійсності факти, тим самим, на відміну від художника, набуває права на свідоме довір'я. Не можна не вірити

*Зоричу*, коли він пише: «В селі такому-то такої-то округи й губернії голова виконкому тов. такий є то...» і т. д., бо ви знаєте, що він не вигадав нічого, що й село, і округа, і товариш *існують в дійсності*.

*Зорич*, як відомо, як і кожен публіцист, не вагається вживати суто художніх засобів для викладу своєї концепції.

Не вагається в цьому й *Семенко*.

Але, говорячи про публіцистику взагалі, я відзначив небезпеку, що впливає з користування з засобів *старого* мистецтва й що диктує особливу обережність щодо користування з цих засобів.

Особливої обережності вимагає користування з засобів поезії, як найбільш небезпечного з усіх мистецтв.

В листі — це користування посідає одночасно ознаки і обережності, і небережності.

Необережність — у своєрідній лівій розбивці на рядки, наприклад, що створює знайомий усім споживачам чистої лівої поезії ефект *потрудненого сприймання*.

«Необережність» в ужитковій незвичайного для звичної поезії ритму. Але це — небережність в лапках.

Саме цей «деконструюючий» елемент впливу ритму, що заважає звично-поетичному сприйманню твору, спричиняється до надбання ритмом цінної ролі допоміжного щодо досягнення *функціональної* мети фактора.

*Семенко* зрозумів, що коли вже писати публіцистику віршами, то краще те робити «послабленими» віршами... Перше — менше непевностей. Друге — відібравши від ритму роль ірраціонально-формально-поетичну, можна надати йому роль допоміжну до змісту.

І дійсно, легко простежити, що ритм у *Семенка* за головне завдання має — *обслуговування логічних наголосів*.

Ці ж наголоси він одночасне посилює й поетичними засобами — римою та відповідним розподілом на рядки. Отже, щоб по можливості уникнути цих засобів «од лукавого», випишемо цитату таким чином:

«Молодь! На селах, у повітових містах, у столицях —  
чуть про ваш голод і становища вашого жах».

Я підкреслив ті літери, на які припадає ритмічний наголос. Як бачимо — майже без винятків, на слова, що в них входять ці літери, припадають *наголоси логічні*. Мало того — тут навіть трудно іноді виявити — який *саме зміст* ритму править за домінанту: чи ритм визначає логіку, чи логіка визначає ритмічність.

Відомо, що й у прозі, навіть у самій «прозаїчній», наприклад, науковій, для полегшення сприймання виклад мусить коритися певному ритмові, більш-менш захованому. Правило тотожності наголосів ритмічних і логічних — обов'язкове для визнання *доцільності техніки викладу*.

Отже, «лист» відзначається від чистої публіцистики перш за все великою щирістю щодо *незахованости* ритму.

*Принципово* — це не мусить позбавляти «Лист» його функціональної цінности.

*Безумовно* — позбавляє «Лист» цієї цінности наявність у ньому суто поетичних засобів впливу, навіть коли вони, як розбивка рядків, і підкреслюють ті ж *логічно-ритмічні* наголоси.

*Практично* — наявність неприхованого ритму, хоть і не зовсім поетично-правильного (ні ямб, ні хорей, ні будь-яка інша з класичних форм) — все ж таки за звичкою та за попередньо-визначеним *підходом* читача до цього твору, як до *вірша*, — ця неприхованість ритму сприяє *посилению* ірраціонального елемента в процесі сприймання і тим *шкодить* виконанню функціонально-публіцистичного завдання.

Я спинився на «Листі» особливо уважно, бо матеріял, що дає розгляд цього зразка нової, безперечно-публіцистичної «поезії», знадобиться мені далі, коли я говоритиму про соціальне мистецтво газети.

До того часу я й відкладаю остаточні висновки.

Поки ж що, оскільки «Лист» розглядається як зразок все ж так поезії і розглядається в аспекті соціальної корисности, треба визнати, що всі фактичні (в первісний

твір вкладені) плюс всі практичні (що споживач в остаточний твір вкладає) суто поетичні засоби впливу цього твору, коли й не зовсім позбавляють, то за загальним законом неминуче значною мірою зменшують його функціональну цінність.

Автор, ставши публіцистом, не перестав бути поетом. І поет дискредитує публіциста...

Автор зобов'язаний бути більш послідовним в питанні самовизначення... Конечний висновок: за виключенням напівенігматичної форми поезії, що її представником є «Лист» (що його я вже залічив до «поезії» в лапках), всі інші форми чистої поезії дорівнюють «красному письменству» щодо своєї соціальної непотрібності й значно перевищують його щодо можливостей соціальної шкідливості.

*Нова генерація. — 1929. — № 9.*

*Leo Kriger*

## **МИХАЙЛО СЕМЕНКО (1892—1937) — ОСНОВОПОЛОЖНИК УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ**

Відомо, що поетичний Авангард першої половини ХХ століття має спільні риси, незалежно від мовних відмінностей. Це — сучасна поезія, і її ознаки були спільними для різних літератур. Про це багато писали. Культура вірша в ХХ столітті всією своєю масою зрушила з тих засад, які вже в ХІХ столітті глибоко деформували Уїтмен і французи. У західнослов'янських країнах, у Росії, а також в Україні Авангард, у широкому сенсі цього слова, поширювався неухильно. З найбільшими труднощами від пробивав собі шлях саме в Україні, де глибокий традиціоналізм ще від початку століття був пов'язаний зі специфічними умовами обстоювання права на національну культуру.

Український Авангард, від найперших років свого існування, пробивався крізь товщу опору, надмірно глибоку, ніж у країнах Заходу і Росії. Зрікаючись національної обмеженості культури, український Авангард набув собі ворогів у найширших верствах суспільства. Тим часом український літературний Авангард, який започаткував один лишень Михайло Семенко і який він перегород розвинув, очолив як сильну літературну течію, захищав як групу однодумців, вперто обстоював, знову залишившись сам, якого нарешті вимушено зрікся, — цей український Авангард, по суті, ставив перед собою найбільш патріотичне завдання: вивести українську літературу на світову арену, надати їй світового масштабу, перебудувавши всю її структуру на сучасну урбаністичну. Урбанізм, індустріалізм, емансипація прийомів і засобів

художнього відображення, їхня гостра відчутність; де-струкція «академічних» норм і законів віршування, стилістичний максималізм, підвищена асоціативність поезії, створення дуже своєрідного верлібру, нових ритмів і прийомів римування — все те, що в новій світовій поезії більшою чи меншою мірою було підготоване попереднім розвитком — в українській поезії початку ХХ століття досягалося ціною неймовірних зусиль однієї людини. Цією людиною і був Михайло Семенко.

У попередній українській літературі, безперечно, своєрідній і сильній, так довго тяглося ідилічне уявлення про стосунки українського індивідуума й українського соціуму, що навіть найбільш невинний індивідуалізм був би чимсь незвичайним і незвичним. Шевченко і народна поезія не знають конфлікту індивідуальної і колективної психології, так само, як і Леся Українка. Звісно, поети, які групувалися на початку ХХ століття навколо часопису «Українська хата», були надто поверхово зачеплені модернізмом і вельми традиційними.

Семенко був в Україні справжнім пророком модернізму в найширшому значенні цього слова.

Світовий футуризм виник майже одночасно в багатьох країнах, особливо беручи до уваги, що і італійці, і росіяни, і українець Семенко спиралися на Уїтмена, який ще 1855 року в «Листі трави» сформулював гасла, котрі набагато пізніше висунув Марінетті. Зауважмо, що Хлебніков свої перші футуристичні, хоч і не урбаністичні, речі видав за кілька місяців до маніфесту Марінетті.

І хлопчик із села Кибинці на Полтавщині вклав і свою енергію в цей світовий рух. «Важно те, що ми з Кибинець, а Ніагара в наших руках», — напише Семенко пізніше в «Каблепоємі за океан» (1920), маючи на увазі не те, що про нього особисто можуть дізнатися десь поблизу Ніагари, а те, що Ніагара змогла ввійти до уявлення українця про світ лише завдяки футуристичній революції.

Михайль Семенко народився в селі Кибинці Ярецьківської волості Миргородського повіту Полтавської



губернії. Його батько, Василь Леонтіївич, вважався козаком і служив волосним писарем. Мати, Марія Стефанівна, замолоду цікавилася літературою, у неї були опубліковані твори («Дружина писаря», «Від сїна до соломи» та ін.). Семенко, після Курського реального училища, від 1911 року навчався у Петербурзі, на підготовчих курсах Черняєва, а згодом у Психоневрологічному інституті. Друкуватися почав у київському журналі «Українська хата», який спершу поставився до юного поета прихильно (у серпні 1914 року часопис було заборонено). Ранній період М. Семенка відобразився в його першій збірці «Prélude» (1913, Київ). Вірші 1910—1912 рр. дуже щирі і наївні, це вірші сільського хлопчика про природу і любов, невибагливі, з сильним впливом Шевченка, його літературних послідовників, а також Олеся і народної протяжної і танечної пісні. Російські та західні впливи в 1910—1912 рр. майже непомітні. Своєрідності цим раннім віршам надає наївний, але зосереджений віталізм, обожнення «струмочка життя», «Бога життя», «улюбленця», «коханого поета».

Власне кажучи, один із основних сюжетів дофутуристичної лірики Семенка — контраст життя як радісної здатності реагувати на явища світу — і смерті як похмурої нерухомості. Це протиставлення веде поета до класичної і фольклорної традиції, до «пір року». Серед багатьох «календарних» віршів збірки «Prélude» є один вельми вдалий, 1913 року («Осінь похмура йде»).

Близько сотні ранніх, здебільшого в «шевченківському» дусі, віршів поет-футурист у 1924—1925 роках помістив до своєї збірки «Кобзар», з епіграфом з Єлени Гуро: «Створене вже не належить тобі». Від Шевченка йдуть мотиви «кобзи ніжної», «окутої волі», «прадідів сильних», поетизації Дніпра («Натхнення», «Тіні забуті», «Дніпро розлився» та ін.). Присутність цих віршів, які відкривають «Кобзар» Семенка, спонукає до думки, що епатажність назви збірки не така значна, як вважають, і назва ця у Семенка має не тільки суто полемічне значення.

Але у лютому 1914 року, кидаючи виклик запліснявілому літературному середовищу, поет саме в дні шевченківських ювілейних урочистостей зрікається Шевченка в надзвичайно дражливій, епатажній формі (передмова до першої футуристичної збірки поета «Дерзання»). Назва цієї передмови — «Сам». І справді, перший український поет-футурист, на відміну від футуристів російських, ще довго був цілковито самотнім у літературі, хоча мав двох прибічників і соратників із середовища живописців (брат поета Василь Семенко і Павло Ковжун). Ця співпраця поета з художниками — характерна особливість усього європейського Авангарду. У статті «Футуризм в українській поезії» — вельми цікавій короткій історії українського футуризму, яку він сам написав під псевдонімом Анатоль Цебро — Семенко наводить кілька фактів про діяльність заснованого ним тріумвірату. З цієї статті, між іншим, напрошується висновок, що форма літературного імені (замість звичайного українського Михайло — Михайл, згодом Михайль), яка надзвичайно роздратовала критиків (починаючи від серйозного Сріблянського в довоєнному Києві 1914 року і до смертоносної рапівської критики 1930-х років), виникла в межах першого футуристичного тріумвірату: за аналогією з Василь. Ковжун також звався «Павль». Ось це «Михайль» чомусь дратувало критику протягом трьох десятиліть життя поета не менше, ніж умовне, «обов'язкове» для українського футуриста програмне скинення кумира Шевченка. Семенко пішов на хрест, намагаючись вивести українську поезію з-під потужного впливу, можна сказати — гіпнозу шевченківського стилю.

Тепер, у перспективі часу, зрозуміло, про що йшлося Семенку. Мовилося, по-перше, про сприйняття Шевченка масовим, причому міщанським, читачем, який міг опанувати лише найбільш поверховий шар шевченківської художньої структури; під тиском цього читача зі світлого поля національного сприйняття поступово зникали глибші шари поезії Шевченка. Саме до цього читача

звертається Семенко: «Пошана твоя його вбила» (передмова до збірки «Дерзання»).

По-друге, йшлося про європеїзацію і урбанізацію української літератури. Український футурист, на відміну від своїх російських і західноєвропейських товаришів, усе життя був своєрідним «культуртрегером», інформатором і пропагандистом сучасної світової культури в Україні. «Нам треба догнати сьогоднішній день. Тому плижкujemo» («Кверофутуризм», квітень, 1914). На першому етапі семенківського футуризму йшлося ще не так про «деструкцію» світового мистецтва, як про максимальну широке засвоєння його в Україні і сучасне його розуміння. «Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітському мистецтві починає ся нова ера» (там само). «І футурист, і антиквар», — характеризує себе поет пізніше у вірші «Про себе» (1916).

У збірці М. Семенка «Кверофутуризм» знаходимо різні за тоном основний маніфест кверофутуризму і заміткупостскриптум «Pro domo sua». У «Pro domo sua» — знову глузування з національної обмеженості (продовження «Дерзання»). Тут же поет відмовляється від прихильності органу українських соціал-демократів «Дзвін», вважаючи його некомпетентним у мистецтві.

Стосовно маніфесту кверофутуризму, то це розгорнутий документ, де обґрунтування нових принципів у мистецтві подано в загально-естетичних термінах. Привертає увагу вдала назва нового напрямку у футуризмі, який засновує молодий українець (декого — шукаю). Принципи його відрізняються від настанов не тільки італійського, а й тодішнього російського футуризму, у всіх його різновидах.

Основна ідея маніфесту не в тому, що тільки нове мистецтво, мистецтво індустріальної доби, має бути динамічним, а в тому, що мистецтво всюди і завжди є динамічним за своєю природою («процес творчий динамічний субстанціонально»).

Ще важливіша інша теза автора: «Все здійснене не є мистецтво, теряючи динамічність шукання. [...] Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення».

Одне з джерел естетичних теорій у маніфесті «Кверофутуризму» — маловідома книжка К.Ф. Жакова «Основи еволюційної теорії пізнання» (Спб., 1912), на яку Семенко кілька разів посилається. Жаков, учень киянина Челпанова і сам киянин, викладав у Психоневрологічному інституті, а також вів гуртки, які міг відвідувати Семенко. Книжка Жакова має неокантіанську тенденцію; у низці пунктів дотична до Трубецького і Соловйова, з використанням положень Бехтерева. Трактатування Жаковим проблеми психо-фізичного паралелізму (співвідношення буття, пізнання і речі) привабило студента Психоневрологічного інституту.

Абсолютним, за Семенком, є вічний рух, оновлення, динаміка мистецтва. У збірці «Кверофутуризм» у 1914 р. Семенко анонсував власну книжку (яка залишилася нездійсненою або неопублікованою) — «Лімітивний футуризм». Термін «лімітивний» запозичено у Жакова. Стосовно епатажних заяв Семенка в його перших маніфестах, то вони мали джерела, спільні з тогочасними російськими футуристичними виступами.

Футуристичні збірки Семенка вийшли на самому початку 1914 року (лютий і квітень), але злам у його поезії відбувся дещо раніше. У червні 1913 р. досить різко виявляється відхід від пісенно-фольклорних структур. Листопадом 1913 року позначені перші футуристичні вірші Семенка.

Що слугувало прямим поштовхом для зламу, який відбувся в листопаді 1913, незрозуміло. Вирішальну роль відіграли якісь враження осені 1913 року, коли і в Петербурзі, і в Москві футуристичний рух активізувався. 1913 року до Росії приїздив Марінетті і кілька разів виступав перед численною аудиторією. Невипадково, що одразу після приїзду Марінетті в своє турне Росією вирушили

Маяковський і Бурлюк, з доповідями, дуже близькими до текстів Марінетті.

1913 року виникла «Центрифуга», група з орієнтацією на футуризм (Б. Пастернак, С. Бобров), і, що ще важливіше, вийшов «Ляпас громадському смаку». У пізніших віршах Семенка є згадка про те, що він у студентські роки бував у Москві, «блукав у калошах студентом» (вірш «Вулиці», 1921). А в брусівському фонді відділу рукописів московської Бібліотеки ім. Леніна є вказівка на зв'язок юного поета з московським «Літературно-художнім альманахом», органом молодіжної поетичної студії, яку створив Брюсов.

У вірші 1914 р. «Притиснутий» Семенко називає імена чотирьох поетів, котрі сприяли оновленню його творчості: Белий, Бальмонт, Северянін, Чурляніс. У вірші того ж року «Замір», де прокламується бажання молодого поета перекинути міст «в епоху аеро», програмний завершальний рядок про його «модерних» учителів представляє імена чотирьох: «Чурляніса і Врубеля, Сезанна і Гуро».

Численні, сповнені поваги і майже схиляння згадки імені Єлени Гуро у віршах Семенка, епіграфи з її творів у його ранніх футуристичних поезіях («Sum», 1914, «Смертна риска», 1914), епіграф у циклі «Селянські сатурналії», 1918, епіграф з неї ж таки до повного зібрання творів «Кобзар» 1924—1925 («Створене вже не належить тобі») — наводять на думку, що Єлена Гуро відіграла важливу роль у формуванні футуризму Семенка. У будь-якому разі, у його ставленні до особистості і творчості Гуро є, безперечно, щось виняткове.

Єлена Гуро померла в Петербурзі навесні 1913 року. У Петербурзі відбувся вечір її пам'яті, на якому читали вірші поетки; виставлялися її художні роботи. В альманасі «Трое» було надруковано її твори (збірка «Осінній сон» вийшла ще 1912 р.). Специфіка творчості Єлени Гуро (імпресіонізм на межі футуризму), безперечно, в чомусь

відповідала внутрішній налаштованості Семенка-поета, і не тільки на початку його шляху.

Але від самого початку футуризм Семенка набув надзвичайної тематичної і стилістичної гостроти й агресивності.

Європейський футуризм, за всього його демократизму, безумовно був і реакцією на наступ «масового» читача на мистецтво. У декларації «Сам» це відбилося вельми яскраво (Шевченка «вбиває» схилення масового читача). Футуризм зорієнтований на масову аудиторію, але обов'язково — конфліктно (поет на естраді, епатаж Маяковського).

Ранній футуристичній ліриці Семенка властива настанова на незрозумілу масовому читачеві поетику. При цьому «абсурдність» Семенка не переходить у хаотичність; це — зміна традиційної ієрархії («Поставити все догори ногами» — у вірші «Бажання», 1914). Риси циркової ексцентриади частково були і в символістів (Белій), але вона інакша: у символістів немає абсурду, за масками ховається сама сутність речей. Семенко-футурист цурається символістської емблематики і містики, всілякого «жрецтва» і багатозначності, які, попри ієратичну незбагненність, уже імпонували масовому інтелегентному читачеві:

Поставлю самовар  
І буду пити чай.  
(«Полінезія», 1914)

У 1914—1915 роках йому притаманний декларативний інфантилізм:

Треба встати постояти на  
Одній нозі  
Може збагну тоді тайни  
І взагалі.  
(«Куховарня», 1914)

Інфантилізм, примітивізм, екзотика — три близькі один одному вияви модернізму. На одному з рівнів ранньої поезики Семенка — все «просто», можна гратися зірками, поставити природу догори ногами; позиція *ingénue*, вольтерівського Гурона. Звідси — потяг до дикунства, захоплення мрією про Океанію (Полінезію). На цьому рівні — характерний пафос спрощення, спрощена еротика, спроби зобразити любовні стосунки як суто тілесні, на відміну від Маяковського з його любовною патетикою. У молодого Семенка — відгомони «базаровщини». Це була одна з ділянок футуристичного фронту: дезілюзіонізм — матеріалістичний, природничо-науковий. «Я губовпивсь [sic] у її тепле коліно» («Повні густої густої принади», 1914); — це було реакцією на «очі», на «пахощі й тумани», боротьба з ворожими, прикрашальними стилями. Це, до речі, так само далеке від аморалізму, як далека від аморалізму «базаровщина». Часто цей епатажний інфантилізм є несправжнім: у «Куховарні» (1914) поруч із «треба встати постояти на одній нозі» читаємо «хочеться спостерігати рухи слів» (пор. також у вірші «Рухи слів», 1918).

У перших футуристичних збірках Семенко часто виступає від особи вже згаданої групи (вірші «Ми», «Заклик», «Початок»), свій поетичний образ будує як образ учасника колективного руху, колективної, буцімто потужної сили.

У віршах, уміщених у «Дерзаннях» (№ 6) і «Кверофутуризмі» (№ 25), переважають епатажна легковажність, виклик. Набридла серйозність, краще «вилізти на дерево, розсипаючись сміхом». Багато гострої літературної полеміки. У вірші «К другу-стихотворцу»:

Пане Вороний! Пора вже скинути онучі,  
бо вже по містах — хоч яких — все ажур.

Більшість віршів цієї збірки — навмисно «несерйозні», що викликало лють традиціоналістської української критики (рецензія Сріблянського). Не було оцінено таких цікавих віршів із цих збірок, як «Мій привіт» і «Голос

мая»; фонетичні експерименти («В степу», «Сте клю...») видавалися чимсь жахливим.

Після виходу «Дерзань» і «Кверофутуризму» група, яку очолював Семенко, мала намір видати наступний випуск «Кверофутуризму» і альманах «Мертвопетлюю». Мабуть, туди б увійшли найбільш вдалі з перших футуристичних творів Семенка, з невідомих мотивів пропущені у перших збірках, а також вірші, написані вже після виходу перших збірок. Проте більшість футуристичних віршів Семенка того періоду, до того ж найкращих, вийшли тільки 1918 року. До них належать «Мемуари», «Полінезія», «Асфальт», «Автопортрет», «Експресовітер», «Місто» («Осте сте...»), «Етюд», «Місто» («Трамваїв дзенькіт»), «Сонцекров» та ін.

На ранніх футуристичних віршах Семенка немає виразного відбитка школи, вони не схожі ані на Хлебнікова, ані на Маяковського, ані на Северяніна. Це здебільшого мініатюри з психологічною настановою, а також верлібри. Це своєрідний футуристичний психологізм, надзвичайно гострий; нервовість, експерименти зі словом, розклад слова на складники, словесна мозаїка. На відміну від Хлебнікова, для якого робота над словом мала на меті синтез і пошук архаїчної етимології, Семенко атомізує слово. «Самовите» слово йому не властиве. Його ранні футуристичні вірші далекі від міфологізму Хлебнікова й ораторської настанови Маяковського. Психологічна й інтелектуалістична настанова ранніх «абсурдів» Семенка інколи випереджає пізніші явища європейської поезії.

Заведено зближувати раннього Семенка з російським егофутуризмом. Поет одразу ж після переходу до футуризму починає користуватися фразеологією Северяніна дуже густо, але северянінські екстравагантності, «екстази», «фантази», «поези» тощо залишаються у нього окремими слівцями, розпізнавальними знаками, саме вживання яких має повідомити читачеві про «партійну» літературну належність автора («Початок», 1914). Але



екстаз у Семенка не егоцентричний, це екстаз борця, лідера, страдника («Мій привіт», 1914).

Вплив Северяніна обмежується в творчості Семенка найбільш поверховим рівнем. Власне кажучи, поезія Северяніна, з її потягом до «салонності», чужа Семенку, поету глибокому і по суті трагічному. Навіть у віршах, демонстративно схожих на Северяніна, — зовсім інше: «В екстравагантностях фантази / враз оживуть серця евклязи, [sic] / і проколю я їх навмисне, / незрима кров із них хай бризне» («Багнетсья барв ярко червоних», 1914). Природа егофутуризму Семенка інша, ніж у Северяніна. Передусім через те, що український романтизм XIX століття (і романтизм його численних епігонів) мав виражений ухил у бік фольклорних традицій, замилювання історичним минулим або політичної революційності, — проблема індивідуалістичного розкріпачення особистості зберігала в Україні свою об'єктивну актуальність і надавала серйозності, значущості індивідуалізму Семенка, сприяла поглибленому самоаналізу (який був цілком чужий Северяніну), зосередженню на питанні самоцінності неповторного «я», на свободі особистої самодіяльності і т. ін.

Крім того, на відміну від цілком однопланового в своїй умовності северянінського «я», ліричний герой раннього Семенка суперечливий і двоїстий. Він постійно постає у двох альтернативних планах.

На абстрактному рівні «я» Семенка — це «я» з великої літери, «я» відсторонене, «космічне», у певному сенсі «надлюдське». Плакатно-футуристичний ідеальний ліричний герой безстрашний і непохитний у своїй вольовій цілеспрямованості, монолітний, сміливий і сильний, сміється з людських слабкостей, зневажає маленьких людей, яким не до снаги космічні завдання, що їх висуває двадцяте століття. Він ненавидить напівтони і нюанси. Цей образ, по суті, антипсихологічний і, попри індивідуалістичну позу, не тільки не є антисоціальним, але, навпаки, втілює в особистісній формі певну соціальну програму.

Однак на психологічному рівні «я» Семенка — це «я» невлаштованого, вразливого, самотнього, меланхолійного поета, який сумнівається в собі, напружено аналізує найменші імпульси із зовнішнього середовища і водночас занурений у власні переживання, тугу і невдоволеність; він сповнений страхів, жахів, передчуттів; готовий зрадіти крихті тепла; загострено реагує на найменші сигнали небезпеки, сповнений підозри, недовіри до зовнішнього світу. З одного боку — претензія на космічність, з другого — зменшення, майже зникнення.

«Все існування в несмілих торках / У бистрих зняттях у м'яких скоках...» («Метелик», 1914). Поет відчуває себе навіть меншим за метелика. А в іншому вірші — він трощить усе навколо себе, «несе і бує й шматає як слон» («Рекомендація», 1915).

Семенку властиве надзвичайне абстрагування і надзвичайна конкретизація ліричного «я». Між цими потенціалами у нього — завжди напруга. Різниця полюсів створює особливу поетичну енергію.

В окремих віршах переважає то один, то інший план; інколи вони тісно переплетені між собою, підкреслюючи внутрішню антиномійність лірики Семенка. При цьому футуристичний пафос, який глибоко відображається на новаторській стильовій манері поета, доповнюється тонким психологізмом.

Під прапором футуризму і у футуристичній формі розвивається психологічна лірика, що — в усі періоди — схильна до скепсису і меланхолії, до трагізму.

Середовище для «сильної» іпостасі — сучасне індустріальне місто, яке Семенко оспівав першим в українській поезії. Урбанізм він вважає конче потрібним для України — не тільки економічно, а й психологічно. «Місто» («Осте бі бо бу...», 1914) — аж ніяк не віршована декларація «на користь» міста і не опис міста; тут майстерна гра коренями, ритмами, звуками; зіштовхуються протилежні значення: «кохать-кахикать»; створюються ніби урбаністичні кентаври, коли людину неможливо відокремити від

транспорту. «Бігорух-рухобіги»; «автомобілібілі» — образ безперервного автомобіля. Семантичні пари: дим і сталь, людина і трамвай, цигарка і дим, чорний дим, синій дим; усе, що стосується людини і неживої техніки, злито в одне ціле; людина злилася з транспортом («життебензин»). Все це — 1914 року. Універсалізм (майже доведений до абсурду) — у фонетичному розкладенні слова «трамвай» (вірш «Вай тра...»), яке дає, поруч із «беззмістовними» складами, також і біблійне «Авраам». «Авраам» народжується не з міфологічних асоціацій, а зі слова «трамвай». У вірші 1914 р. «Авіатор» — захоплення авіацією і прихована аналогія поета і пілота, непрозорий натяк на однакову небезпечність цих професій. У поезії 1916 р. «Дон-Кіхот» цікаве зближення, і не випадково альманах першої футуристичної групи було задумано під назвою «Мертвопетлюю»; звідси ж — один із псевдонімів Семенка («Мертвопетлюйко») і назва однієї з його збірок 1918 року.

У деяких творах 1914 року — острах перед містом («Ресторан», 1914, та ін.). Вірш «Сосни» (1914) несподівано протистоїть усьому ранньому урбанізму Семенка. Тут природа — вище міста, вони вбирає «локомотиву рев», вона повторює «Божий глас». Це майстерний, класичний вірш; сосна — образ піднесеного (німецька традиція). Водночас сосни — вічна осінь, вічний смуток; небо — слабше за цей смуток, воно «шле привіт», але сосни вбирають, поглинають і його своїм «мовчанням». Вічна тема байдужої природи. І водночас — єдність із лісом: «ми нещасливі боре у коханні». Вірш «Сосни» також — у напруженій атмосфері між полюсами індустріально-космічного «я» і маленького «я».

Футуризм для Семенка мав ще одне значення, пов'язане з його характером і світовідчуттям. Він, можливо, пішов у футуризм, частково щоб компенсувати притаманні йому, як видно з віршів, передчуття загибелі і страх. Поет, який ввійшов до історії української літератури як лідер найсмівливіших і найзухваліших сил, водночас з епатажними програмними документами світової

футуристичної ексцентріади створював надзвичайно невровозні, гострі вірші, пронизані страхом смерті. Життя — безповоротний «випадок буйнохвилі» («Жаль»). Ця лінія його творчості, не перериваючись, іде від ранніх «осінніх» віршів 1912—1913 років, через «Тишу» і «Жаль» 1914 р., де маємо рядок: «На землю впасти, тихо, тихо вить»; через «Бінокль» 1917 р. — через «Поезії згуби» і «Померлих образи» (1918), «Відпочинь» (1921), «6 N» [sic] (даємо умовну назву «Аборт», 1926), до вірша «Мій рейд у вічність» (1928) і навіть публіцистичної «Німеччини» (1933—36). У «Моему рейді у вічність» страх знищення і розпаду (світовідчуття людини ХХ століття) породжує парадоксальне: кістка, якщо вона все ж таки лишилася від людини, цілком репрезентативна («Ви з людиною віч-на-віч»).

Отже, для Семенка футуризм як ексцентріада, а та кож — як *futurum* у сучасності, подолання смерті, життя в майбутньому.

Для його поезики надзвичайно характерна актуалізованість ліричної ситуації, нервової та інтелектуальної напруги. Стосунки з читачем безпосередні. Поезія Семенка здебільшого «звернена». Звісно, в епатажних речах зверненість найбільш помітна і дратівна. Стосовно ж «серйозної» лірики Семенка, як ранньої, так і зрілої, то тут можна говорити про властиве йому прагнення передати саму екзистенціальну сутність особистості. Семенко не просто дає свій поетичний щоденник (що дуже для нього характерно), а зводить до мінімуму дистанцію між «писанням» і «читанням»; усе, про що йдеться в його віршах, відбувається «зараз», у цю ж мить. Епічність ліричного спогаду чи описи минулої події аж ніяк не притаманні Семенку. Спогад у його ліриці — це «миттєвий» укол, який спричиняє миттєвий біль. Егофутуризму Северяніна був зовсім не властивий самоаналіз. Водночас у Семенка інтелектуалістичність самосвідомості і рефлексії створює гостро індивідуальний образ поета, в надзвичайно прямому його вираженні.

«Екзистенціальність» самої поетики Семенка, вельми егоцентричної і актуалізованої в своїй егоцентричності, спрямована на знищення дистанції між поетом і читачем у часі та просторі, на зближення читача й автора аж до їхнього можливого ототожнення.

Лірика Семенка спрямована на те, щоб читач ставав або анти-Семенком, або так наближався до автора, що відчував би себе Семенком. Ми тут маємо крайній вияв особливості лірики загалом.

Психологічна лірика поета, таким чином, не йде просто «поруч» із його футуризмом; вона в самій своїй сутності збагачена найбільш лівими прийомами і новітнім відчуттям життя.

У дусі екзистенціалізму потрактовано у Семенка мотиви самотності, звісно, взагалі притаманні поетам різних часів. У нього вони модифіковані на свій лад. У віршах Семенка фігурує його підсвідоме, його жахіття і сни, які відділяють поета від інших людей; інші люди — непізнавані, вони «сфінкси». Він і прагне самотності, і боїться її; спирається на інстинктивні засади життя («Смертна риска», 1914).

У близькому до нього вірші 1914 року «Річ» — «Їх так багато / я сам» — цікава ідея «речовості», що протистоїть символізму: «Прочуваю дихання / дихає кожна річ».

Легковажні, епатажні або просто мажорні вірші чергуються із зануренням у душевні глибини, звідки визирають страховиська, злість (зокрема власна — у пізнішому вірші «У білому савані», 1916); примари загибелі, інколи навіть спокусливі. 1914 рік відкривається віршем «Сонцекров». Він мажорний і програмно-футуристичний; у центрі — життєствердне сонце — образ, який походить ще від Уйтмена, через Бальмонта і Хлебнікова. Хлебніков, очевидно, — основне джерело образу (сонце — маляр) для Семенка і пізніше (1915—1916) — для Маяковського. Яскраві фарби, відштовхування від усяких напівтонів, віталізм. Червоне сонце — символ життя («кровофарби», «сонцекров»). Тут немає ані найменшого психологізму.

Прокламується оптимістично-героїчна життєва сила. І поруч — у вірші «Експресовітер» — поет одразу повертає назад, від так яскраво освітленого боку душі до її тінньової сторони.

«За поворотом» — нічні глибини душі, тема підсвідомості, демонізм, хтонізм. Поет лине до вітру, сонця, оптимізму, але поруч — жахливе, та все ж так само манливе.

Щось подібне — в еротичній поезії Семенка на всьому її протязі (за винятком книжки «П'єро кохає», 1916—1917). У богемно-урбаністичному вірші 1914 року «Мемуари» — пікантно-низька тема (мемуари повії). Повія жодною мірою не перетворена на «незнайомку» (на ній немає романтичного флеру блоківської «незнайомки»). У Семенка — повна відмова від її ідеалізації, а разом із тим — принадність зла і загибелі, жорсткість поета, який чекає пазурів восьминого.

Саркастичне зниження любові і поезії, які прийшли від стріли Ерота до пазурів восьминого, — і в парадоксальній завершальній римі (восьминого — Ван-Гога).

Футуризм Семенка, таким чином, амбівалентний, будучи, безперечно, сферою ексцентриади, гри і порятунком від трагізму, він був одночасно і поглибленням трагізму. Жертовні мотиви виявляються у поета дуже рано (вже згадуваний «Мій привіт», 1913). Страдницька фантазія, візіонерство, екстатичність («І пройде люд по мні шість сотень ніби штук»). Візіонерство тут — надто особисте, стосується особисто поета: ідея пророка, побитого камінням, постала в образі дитячого пророка. Тут — початок шляху Семенка до всього подальшого.

У його футуристичній концепції екстаз часто орієнтований не на літературну традицію, а на «філософію життя» (Бергсон, Ніцше). Поруч із екстазом — самоіронія, самосатира, жорсткість до себе. Саркастичність, спрямована на самого себе, виявляється дуже рано («Голос мая», 1914). Усе це не притаманне тодішньому російському футуризму. У Маяковського «низькі» слова займають місце

символістської лексики і не мають на меті самоіронію. У Семенка — прийом зіштовхування «поетичної» лексики і прозаїзмів (термінологія наукова, музична, технічна); *pêle-mêle*, де слова взаємно пародіюються, підкреслюються у своїй незвичності.

Із усіляких суперечностей своєрідним виходом, полегшенням для Семенка є поетика «абсурду», яка з'явилася в нього дуже рано. Її елементи — у віршах «Асфальт», «Полінезія», та й у «Мемуарах».

У вже цитованому вірші «Полінезія» слова «мої октави», «самовар», «Полінезія» — явно абсурдний набір релалій; таких різнорідних, що вони навіть не є контрастом, адже контраст — це все ж таки поєднуваність. Водночас слово «Полінезія» для автора — це і приємна екзотика, слово солодке, миле його серцю, як зазвичай у нього екзотичні «географічні» назви (Океанія, Полінезія, Атлантида, Екватор, Гренландія тощо).

«Асфальт» (1914) — це, за всіма параметрами, вже «зрілий» Семенко, хоча автор вірша — майже юнак. Сарказм, різка прозаїзація, елемент абсурду в раптових змінах тональності, різноспрямованість психологічних ходів: «омагазинив свою зверненість / і попрохав фиників фунт». Неологізм «омагазинив» — пророче вульгарне слівце. Подібне слівце стало згодом всенародним; Семенко його вигадав і помістив у сардонічному, абсурдному контексті.

У ще більш оприявленій формі полегшувальна функція «абсурду» — у фонетичних експериментах, розкладанні-збиранні слів і складів («Граї кум співай», 1913, «Автопортрет», «Вай тра», «В степу» («вн с ті к»), «Сте клю» та інших, написаних 1914 року).

Причому в найбільш крайніх «абсурдах» Семенка завжди є певний парадоксальний сенс. Так, розклавши свої ім'я та прізвище, він їх знову збирає, тобто збирає самого себе, з інтонацією розчулення і жалю («Автопортрет», 1914). Вельми оригінальний експеримент.

Весь вірш «Вай тра», як згадувалося вище, є результатом розкладення одного слова («трамвай»).

Наприкінці — парадоксальне біблійне «Авраам», ім'я, просякнуте асоціаціями, але воно народжується не з міфологічних алюзій, а з технічного «трамвая» (шлях, протилежний пізнішій міфологізації в поезії, де, умовно кажучи, «Авраам» був би першопричиною «трамвая»).

Слово розігрується і фонетично; з нього виймаються співзвучності; в мініатюрі виникає музичний твір.

Для Семенка завжди характерна синтаксична насиченість, різна спрямованість ходів; короткі «кадри», взяті в різних кодах.

Слово стає знаком, звідси — перелік знаків, скоропис, семіотизація; футуристичне прискорення. Предмети фіксуються, але немає «об'єктивних» картин («Пахучососни. Гуляємо. Десь плеще» — «Голос мая»).

Вірш рухається цими одиночними серіями (то чути, то видно, то гуляємо, то плеще). Кожне слівце є сигналом, знаком («десь плеще» — знак річки). Система коротких кадрів, узятих у різних кодах, — це початок використання у поезії поетики кіно. Невипадково пізніше, 1919 р., Семенко напише свої «поезо-фільми» («Степ», «Весна»). До речі, і 1919 року він був безсумнівним піонером у цій сфері, а тим паче 1914-го. Ті самі принципи і в «міських» віршах. У вірші 1914 р. «Етюд» — кинуті окремі відблиски, які освітлюють деякі кадри; кадри, чергуючись, стосуються то різних точок простору, то різних рівнів зображення (кодів), — то перед нами щось зримає, то дія, то відчуття: «Автомобіль нім заснулий сідок / парасолька повія вітер проникає / зроблю ще крок / скрикує». Цей кінопринцип дає велику ємність інформації. Введено і ліричну тему: «серце мовчить».

Уже 1914 року одна з улюблених форм Семенка — верлібри. Вони часто особливо епатажні («Дуже щира поезійка» (1914) та ін.). Особиста молодість поета, його «еластична душа» (характерний для раннього Семенка вислів), його «сьогоднішні нерви», декларативна безтурботність і безвідповідальність, протест проти будь-якої стурбованості, зокрема у сфері поетичної форми, — були в його ранніх



верлібрах і темою, і мотивуванням способу вираження. Ця настанова, втім, не вела Семенка до аморфності, до повного розкладу форми у верлібрах. У нього розкладання зазвичай невіддільне від збирання, про що ми вже казали у зв'язку з його «абсурдними» віршами. Верлібри у Семенка дуже структуровані, хоча прийоми часто невидимі, не впадають у вічі (впадає у вічі розкладання форми).

Для верлібрів Семенка характерний ліричний кінопринцип, про який ми вже згадували; гра на змінах позиції. Автор в одному і тому самому тексті постає як оповідач, як суб'єкт ліричного визнання, як прихований монологіст; оповідь перетворюється на звернення до читача, нарешті, на зображення з погляду іншої особи. Але і залишаючись тією ж особою, автор дивиться на речі прізнаному («Біля Володимира», 1914).

Систематизувати специфічні прийоми у верлібрах не легко і це ще потрібно буде зробити. Інколи Семенко користується римою, порівняно рідко — анафорою і виразними співзвуччями; очевидно, як завжди у верлібрах, своє значення для творення ритму у нього має закономірність чергування синтагм.

У тих випадках, коли його верлібри абсолютно вільні від цих форм, їх відрізняє від «ритмізованої прози» не тільки віршотворча пауза сама собою, а й смислове переакцентування слів, синтагм і частин мови, їхня властива саме поезії залежність від місця в рядку. Міжрядкова пауза і enjambement посилено обігруються у верлібрах Семенка. Інколи, розриваючи слово, він частину складів або склад переносить в інший рядок («Запрошення», 1914). Чи роз'єднує синтагми, які неодмінно мають бути разом у тому самому тексті, якби його було графічно оформлено як прозу («Біля Володимира», 1914). Тут синтагма «читач уже чекає» або «уже чекає на кінець». Переакцентування слова «уже» робить мовлення водночас і більш шорстким, але і більш поетичним: залежність смислового акценту від місця у вірші — принцип поетичний. Отже, якщо в класичному вірші enjambement прозаїзує

мовлення, то у верлібрах Семенка його роль, навпаки, полягає в поетизації.

Ці прийоми — найчастіше неявні, непомітні. Дещо пізніший верлібр «Кондуктор» (1916) дає саме такий поетичний прийом: неявний розрив синтагм, який призводить до глибокого семантичного зсуву: «Багнеться бути / кондуктором на товаровому потязі...» Ізольованість цього «багнеться бути» (а не «багнеться бути кондуктором») має свою особливу поетичну і психологічну сугестивність.

У всі періоди творчості Семенка для нього характерні й вірші класичного типу, врівноважені на тематичному та формальному рівнях. Вони нечисленні, але посідають суттєве місце в доробку поета. Для періоду, який розглядаємо, — це вже згадувані «Осінь», 1913 р. («Осінь похмура йде...»), «Сосни», а також вірш «Атлантида», яким Семенко завершив цикл «Дерзання» у своєму тритомнику. Вірші такого типу в нього сумні. «Атлантида» сумна, тому що улюблена поетова екзотика — недосяжна в просторі та часі. Тут дуже прямо виражена туга за ідеалом. Вірш стриманий, лапідарний, вирізняється словесною дбайливістю до улюблених речей, даних в оригінальних образах і поєднаннях (Антлантида = Ревека = екватор).

Світова війна не перервала поетичного розвитку Семенка, але поклала край групі, яку він очолював. Усіх трьох піонерів українського Авангарду було мобілізовано. Василь Семенко 1915 року загинув на Західному фронті. Михайль Семенко як військовий телеграфіст наприкінці 1914-го потрапив на Далекий Схід. Перша фаза українського футуризму завершилася.

Нова фаза поезії Семенка починається 1915 року у Владивостоці. Хронологію підказує дата в «Кобзарі» («Синя сукня», 29.XI.1914. Азія. Забайкальська залізниця»).

Владивостоцький період — не лише час надзвичайно продуктивний для поезії Семенка; це своєрідний, поставлений самим життям, експеримент, доволі цікавий теоретично: поет неначе опинився, порівняно з його

нешодавнім минулим, на безлюдному острові. Літературна боротьба та епатаж, — від усього цього він відходить, точніше, все це від нього відходить на величезну відстань. У попередній період Семенко певною мірою заперечував лірику, тут вона є для нього способом глибокого саморозкриття і опанування нового світу, а не експериментування в рамках декларованого напрямку. Вперше без пози та іронії — усвідомлення своєї поетичної сили, пророцтво про майбутнє української поезії: «В туманні дні я поклик кинув вам / Своєї крові перелив / Тепер буя червоним килимом / Де так недавно я лиш пив» («Килим», 1915).

На Далекому Сході поет-модерніст наблизився до екзотики, про яку раніше лише мріяв; легко сприймає поетичність і красу в цьому чужому краї («Море чуже», 1915). Якщо на «Заході» (Петербург, Київ) панівним чинником у житті людини була нова техніка, то тут, у місці на березі океану, оточеному химерними (фантастичними) і величними горами, над життям і душею панує природа. Морська техніка, промисловий рух, пароплави, що курсують у бухті, торговельні судна, навіть військові міноносці — це якась метушня, інколи барвіста; дрібна метушня на вічному і величному тлі природи. Змінивши свій кут зору, поет відчуває себе не людиною на тогочасній сучасній міській вулиці, а споглядачем, цінителем вічної краси.

Прийоми освоєння значною мірою залежать від характеру об'єкта. Океан, що зберіг свою незалежність від волі людини, і виготовлений руками людини автомобіль чи літак у Семенка ще зображено за допомогою різних прийомів. У цьому він зберігає традицію. Стихійна краса пейзажу робить його «рідним» душі поета, який уже не снить Дніпром («Море чуже»). Він знову не боїться слова «душа» і навіть такого образу, як «лілейний пелюсток душі». Природа для нього в «Морі чужому» — така ж сфера прекрасного, як класична Італія (цікавий хід думки для футуриста).

У владивостоцькій ліриці Семенко перестає боятися традиційності й часом до неї навіть звертається, тому що знову приймає «високе» та «прекрасне». Він закріпився у своїх прийомах, і вони із зовнішньої сфери переходять у внутрішню. Поет не відмовився від своїх нових прийомів, але їх важче вловити, бо вони менше стосуються сфери ритміки та лексики, ніж раніше, а більше — архітектоніки душевного світу в його вичерпній повноті, архітектоніки життя в поезії, яка обіймає «всю людину»: любов і страх, страждання, щастя, краса, мрійливість, невинність, чарівність, розчарування, початок і кінець, смерть і безсмертя. Найвище досягнення владивостоцького періоду — книга віршів «П'єро кохає» (1916—1917). Саме її це стосується найбільшою мірою, як і те, що сказано раніше про «екзистенціалістські» настанови та досягнення поезії Семенка.

У Владивостоку самотність поета перейшла в інший вимір: він відчув себе віч-на-віч із найбільш корінними в людині, поза-особистісними, точніше, до-особистісними, майже міфологічними силами: природою і любов'ю. Як людина він цим силам підкорився, як поет — оволодів ними, зумівши з плану життя перевести глибинні пласти свідомості та підсвідомості в план поезії.

Можна говорити про неоромантичні риси поезії Семенка владивостоцького періоду; виявляється мрійливість, парадоксальна на загальнофутуристичному тлі його поезії, але романтичність не тільки і не так в мрійливості, як у складнішому деперсоналізованому сприйнятті світу (Всесвіту). Розпливаються межі між Всесвітом (природою) і людиною, природа охоплює все, поет тоне в ній і розчиняється в її обширах і календарних циклах, в обрїях, барвах, сходах і заходах. Інколи — мотиви загубленості, мізерності («Рейд», 1916), але в основному це розчинення дає поету відчуття задоволеності та заспокоєння. Поетичні пейзажі владивостоцького періоду інколи нагадують італійських поетів-«сутінників». Певною мірою Семенко синтезував футуристичні відкриття

з традиційно-поетичним (але не фольклорним) ліризмом. За пейзажними віршами владивостоцького періоду іноді стоїть уявлення про новий живопис, з яким поет доволі добре ознайомився в Петербурзі. Ми спостерігаємо різке зближення поезії з живописом. Семенко виробляє свою систему, мислить барвистими (яскравими) «плямами», часто вживає і саме це слово («Пастель», 1915).

Ані до, ані після Владивостока пейзажі не займають у Семенка такого значного місця (якщо не враховувати учнівської збірки «Prélude», де поет ще тягнувся за традицією і зображав українські пейзажі, послуговуючись готовими штампами). У 1915—1917 роках у нього багато пейзажних верлібрів («Осінь між гір», «Заснулість»). Мініатюри з чотирьох рядків нагадують японські «танки». Незрозуміло, чи міг поет на той час ознайомитися з японською поезією (мініатюри, хоч і не пейзажні, він писав ще 1914 р.). Не виключено, що його увагу не оминув російський переклад книги Астона (Aston) «Історія японської літератури», виданий 1901 р. у Владивостоці. Вірш «Зігнута постать хинця» (1916) відтворює типове для китайського живопису зображення людини, — тут же поет викриває і його умовність: «Блідо-синьому вітру гостинно-похмурому / Не вірь...». Мініатюра «Риси гір» (1916) безумовно орієнтована на китайський та японський живопис (прийом контурності). Дуже цікавий феномен у цій мініатюрі — зміна коду; код просторовий (обриси) змінюється іншим кодом (запах). У мініатюрі «Ландшафт» (1916) прямо йдеться про структурування пейзажу шляхом кадрування і будується цей самий кадр — «окреслюється світ». Те, що добувалося тоді теоретичною думкою, поет схопив інтуїтивно чи свідомо. У вірші «Димар» (1916) — кінопринцип: пейзажний кадр утворений рухом ока, що споглядає, неначе рухомою камерою («найвище — зверху — в глибині»).

Тоді Семенко теоретично не дійшов ще свого пізнього висновку про початок розпаду мистецтва у всесвітньому масштабі. Навіть у «Кверо-футуризмі» йшлося про нову еру і нові принципи в мистецтві, а не про його

кінець. Недарма 1916 року у Владивостоці виникло самовизначення — «і футурист, і антиквар» («Про себе»). У віршах цього часу часто згадуються різноманітні студії філософські («Щойно перечитував од Юма до Канта» і т. ін.), відвідування — разом із героїнею циклу «П'єро кохає» — бібліотек, концертів, опери. До любові та природи, на яких ґрунтується світ (особистий космос) поета у Владивостоку, додамо третій параметр — насолоду мистецтвом. Світ поета у «П'єро кохає» — щасливий світ, попри всю драматичність особистої колізії, що розгортається. Характерно, що в більш ранніх владивостоцьких віршах, до циклу «П'єро кохає», ці мотиви Семенко подає ще інколи епатажно-іронічно. У «Поємі екстазу» (1915) поет заявляв про виняткову закоханість у власну поезію (підкреслено вульгаризована северянїнщина). У вірші «Баран» (1915) демонстративно поставлено в один ряд барана, Ростана і Бетховена, а в концертній залі, серед люстр, поет уявляє себе чорним яструбом. У «Привітанні» він мав намір схвально відгукнутися не про гру скрипальки, а про «шовкові оаз-волоски під її еластичною пахвою». Все це поступово щезає. Стихія музики, зокрема власні виступи скрипаля (Семенко, за спогадами сучасників, чудово грав на скрипці і виступав у Владивостоку в професійному оркестрі), перестає бути предметом іронічної словесної еквілібристики. З музичних реалій створюються вірші, як з певного матеріалу. Так, вірш «Крейцер» повністю зроблено з цього слова, яке повторюється 10 разів.

У циклі «П'єро кохає» справді конструюється райський світ. При цьому щастя, ідилія, рай (слівце, яке тепер вживає сам Семенко) мотивуються саме наявністю цих джерел насолоди, поєднуваністю природи-культури-кохання. Цьому прямо присвячено вірш «Я і ти». Вдень — природа, сонце, дикунство; ввечері — «ми європейці в шумному місті». Ті ж параметри щастя — любов, природа, мистецтво (музика) у віршах «Спогад», «Вигнанець» та інших.

«П'єро кохає» — це книжка про любовні страждання поета, але страждання, так....

[...]

...звуконаслідування і без специфічної настанови на поетичну мелодійність. Мелодійною є не інтонація вірша, а відбір слів української мови, всі ці «але», «мрія», «мрію», «світанком», «ранком», «кохання» з нагнітанням дифтонгів; фонема «анк», на якій наголошується, виведена в світле поле зображення. Але це питання окреме — про значні послуги, які Семенко як поет у той чи інший спосіб зробив рідній мові.

Для нього, безумовно, важливе зображення живого слова, навіть зображення артикуляції.

Ми вже наводили вірш «Кондуктор». У ньому 17 разів фігурує звук «у», вимова якого артикуляційно активізована, багато губних і проривних (б, н, м та ін.). Уже перший рядок — із цим «секретом»: «Багнеться бути...».

Безумовно, активізація мовлення — один із виявів загальної настанови Семенка на пошуки адекватного передавання своєї життєвої суті, свого живого «я». Ми не виключаємо, що це було якось пов'язано з втечею від смерті: «Чи чув хто, як мріють роси / Про життя вічне, ранком, як червоніє схід?» («Альбатроси», 1917).

«Світ не винен, що немає на світі жившого. / Воскреси!» («Поезії згуби», 1918).

Семенко зображує процес мислення в різній спрямованості його ходів, одночасному поданні об'єктів, які перебувають у різних рядах, зокрема об'єктів різної цінності. Одна й та ж серія процесу мислення складається, наприклад, з двох таких думок: «Наступає зима, а в мене немає костюма, / Перспектива досить сумна. / Чому я не хочу, щоб нас покрила стума, / Щоб вона мене забула...» («Перспектива»). У вірші «Павзи»: «Після кількох днів щастя... Не кури / — сьогодні п'ятий день — і зараз я / закурюю першу папіросу. [...] Смерті холодній я шлю найпривітніше слово» і т. ін. Зигзагоподібний рух думки у віршах «Аскольд», «Ліхтарі крізь вікна», «Інтерференція»,

«Неврастенія», «Заклик» та ін.: «До пестошів серце звикло / і скільки виникло вулканічних гір! / Ах мені дуже, дуже прикро / що усувається світовий ефір» («Заклик»). У вірші «Репліка» — різна спрямованість свідомо виходить за межі психічної норми, і патологічність процесу одночасного перебігу різнорідних думок є предметом зображення; поет сам себе ловить на тому, що зісковзує до божевілля: «Червоні плями на зеленому фоні. / Чую, бути мені цікавим епіком! / ... Нащо, нащо схопили ви на грамофоні / мою безумну репліку?.. «Тут на малому просторі зображено «розповзання» свідомості, передано потенцію початку безумства й одразу ж — зусилля зупинитися, взяти сказане назад. За «Реплікою» одразу йде «Скумбрія» — вірш абсурдний, але місце в циклі надає абсурдності інше мотивування, ніж в ігрових віршах 1914 року: вона виражає саме тяжіння думки до межі божевілля.

За допомогою усього цього досягається аналіз багат шаровості і глибинності психіки від простих відчуттів до складних реакцій інтелекту (поруч із тонким, часто пронизливим ліризмом) («Неврастенія», 1917).

Любовна лірика Семенка аналітична й інтелектуалістична, інколи на дуже малому просторі — два-три рядки — думка вкрай оголена і водночас поетично сугестивна, символічна.

Феномен кохання в «П'єро кохає» то переживається безпосередньо до наївності, то стає предметом інтелектуального аналізу, часто як феномен, недосяжний у своїй глибинній суті: «Кохання, кохання — / Що за штуkenція? / Молекул, атомів прочування, / Одухотворена інтерференція» (1917).

«П'єро кохає» — це єдиний поетичний цикл Семенка, де зведено до нуля ігровий елемент, такий для нього як футуриста характерний до і після. Для Семенка, поета дуже трагічного, життя зовсім не гра, але гра може бути заміною життя, так би мовити, несправжнім, умовним життям. Занурення в екзистенційні глибини виключило для Семенка ігрове начало. У цьому його позиція



відрізняється від позиції багатьох великих поетів, зокрема від російських його сучасників, але це питання окреме, і тут розглянути його неможливо.

Цикл «П'єро кохає», який охоплює день за днем приблизно два роки любовних стосунків, є неначе завершеним ізольованим життєвим циклом. Конкретна емпірика — суто індивідуальна, неповторна від найзагальніших [...] вимірів (Далекий Схід) до дивного прізвища авторового приятеля (Цехмістрюк, у вірші «Море»). Але досвід, який виникає у цьому емпіричному житті, з нього самого, від вірша до вірша накопичується як певна життєва філософія, радше песимістична. Художньо це виражено передусім на сюжетно-тематичному рівні: ставлення поета зміщується від майже наївної, майже прекраснодушної, вкрай піднесеної закоханості через сварки, маленькі зради *par dépit* («Кохана», «Далекі кроки») до екстазу самообмеження, страху перед чуттєвістю («Страх», «Закон»), до подальшого зближення, яке подано як кінець ідилії, а отже, кінець життєвого циклу («Мрія одверта»). Цей кінець зображено з глибинним сумом, як справжню смерть — («Не можу я почуття позбутися — / Що я перед пожегом»), але поступово нарастають сарказм, жорстокість до себе і до неї («Обожеволені коси», «Коли вийшли з лекції»), усвідомлення абсолютного кінця: «Ти у мені вже обездушилась, ти перепахла конче» (вірш «Обездушена»). Сюжетний фінал цього циклу — вірш «Беатриса» — «еманація» шовковистого волосся і вабливих дотиків випадкової вагонної супутниці. Повернення до «хвилювань старих, хвилювань знайомих» короткочасного флірту — це смерть великого кохання і фінал циклу «П'єро кохає».

Екзистенційну самотність подолано, але це було тимчасове життя, як і властиво життю. Навіть у самому перебігу цього особливого, ізольованого життєвого і поетичного циклу, завжди домінувала незворотність: «Скажи, ти пам'ятаєш?», й інколи з розпачем: «не треба, не треба згадувати» («Мрія одверта»).

Наприкінці циклу «П'єро кохає» — декілька віршів, у яких автор повертається до попередніх прийомів егоцентричного епатажу («Ну», «Чі-хан-Гоу»). Цикл завершено.

Владивостоцький період як втрачений рай та зникла ідилія згодом неодноразово згадується в ліриці Семенка різних років («Слів», «Ц.К.», «Сірий вихор», «Сіренний ранок», «Серця штори», «Біля мапи» та ін.).

Під час перебування у Владивостоці Семенко створив деякі зі своїх найкращих віршів, почасти в межах основного циклу «П'єро кохає», почасти — поза ним. Як уже зазначалося, у творчості цього часу закріпилися формальні футуристичні відкриття, які поет зробив на самому початку свого творчого шляху. Але вони тимчасово втратили епатажну підкресленість, стали ніби неявними, майже важко вловимими, що суперечить декларативним футуристичним настановам. Ці відкриття пішли вглиб. У цьому плані значущими є владивостоцькі ліричні мініатюри Семенка, наприклад, маленький вірш «Ластівка» (1916), — вірш із чотирьох рядків, де, власне, фігурують лише слова «ластівка» і «давно не бачив». Ідилічний спогад про ластівку прокидається в поеті попри урбаністичний пафос, який свого часу його захопив. Ця «проста еластична пташка» виявляється символом тієї екзистенційної поетичності, яка, безперечно, втрачається, якщо оспівувати міські пейзажі та індустріальні скреготи. У цитованому вище вірші «Інтерференція» поет неначе зі старих позицій студента-природничника опинився в глухому куті перед феноменом кохання. Зовсім по-іншому, в глибокому співвідношенні з життєвою долею поета, кохання виступає у вірші «Заплети косу міцніш» (1916). Тут єдине слово з арсеналу футуристичних символів — «болід», з прихованою грою слів «болід» — «Ліда» (ім'я Л. Горенко). У вірші присутня патетичність, але її виражено набором звичайних «словникових» фразеологічних словосполучень. Головний поетичний ефект тут полягає в тому,

що готовність поета і його коханої до трагічної долі метафорично виражена за допомогою надбудених фраз: «застебни пальто», «заплети косу міцніш».

У відомому вірші «Вагоновод» космополітична екзотика, що була для поета улюбленою від юності («...десь у Чикаго чи Мельбурні»), не веде, як, можливо, очікує читач, до романтично-іронічних урбаністичних, богемних картин. Навпаки, ця екзотика є контрастним тлом для зворушливої сцени, уявної сцени мовчання в трамваї, для якої не потрібні ані Чикаго, ані Мельбурн: вагоновод під час руху трамвая не має права нагадати владивостоцькій коханій, яку він несподівано зустрів, про їхнє минуле кохання і наміри пов'язати свої життя.

Уся ця де-егофутуризація найяскравіше постає у вірші «Кондуктор» (1916), написаному верлібром з показною недбалістю до вірша та слова, а насправді з великою майстерністю у використанні своїх футуристичних відкриттів у сфері вільного вірша. Тут автор цілковито позбавлений «ніцшеанської» маски, неоромантичної пози сміливого пророка урбанізму та індустріалізму. Він і не чутливий, вразливий інтелігент, котрий визнає свої слабкості та сумніви; тобто тут тимчасово знято обидві іпостасі поета, на взаємодії яких значною мірою вибудовувався його своєрідний егофутуризм, на відміну від Северяніна (див. вище). Тут автор немовби зовсім повернувся спиною до світу, до того життєвого театру, який нещодавно захоплював його повністю. І він не лише не скаржиться на свою самотність, а й прагне її всією душею, мріючи стати непомітним кондуктором товарного потяга, що вдивляється в темряву і вбирає свою самотність. І «Вагоновод», і «Кондуктор» — зазирання в життєві глибини, де вже не приваблює привабливе і не жахає жахне. Варто було їхати до Мельбурна (тобто уявити себе в Мельбурні), щоб промовчати про найголовніше; а кондуктором хочеться бути, щоб «дивитись у прірву рухливу». Людина в «Кондукторі» — наодинці з безоднею, і ця людина заспокоїлася; вона прийняла безодню у себе, а не

навпаки (відмінність від віршів на зразок «Бінокля», де теж йдеться про те, щоб «дивитись в прірву темну», і де це було лячно).

У листопаді 1917 року, через усю збурену революціями країну, Семенко з дружиною, в ешелоні українців, здебільшого військовослужбовців (він був заступником начальника цього ешелону), рухається з Далекого Сходу на Захід. Вперше за століття Україна отримала шанс на вільне культурне будівництво.

У вірші «Відродження» (1918) Семенко полемічно необережно зачепив українське «Відродження», назвав його «якимсь», оголосив про незалежність власного поетичного «відродження» (початок 1914 р.) від загальноукраїнського. Якщо говорити лише про поезію Семенка, він має рацію. Якщо говорити в цілому про місце Семенка в історії української культури, то він був одним із визначних діячів саме цього національного Відродження.

Спочатку, судячи з віршів, його охопив смуток, спричинений крахом величезного світу. Футурист зі значним стажем, він амбівалентно налаштований до минулого, тепер справді назавжди зруйнованого: «Боже, всьому минулому — подай твої святі милості!» («Бабусині іменини», 1918).

Кілька зимових місяців 1917—1918 рр. Семенко провів у рідних Кибинцях, де, обтяжливий незвичною бездіяльністю, прощався з минулим України («Старий годинник» та ін.). Багато віршів, написаних за минулі чотири роки (величезний термін для поета, якому виповнилось 25), чекали на видання і суд критики. Пише, майже щоденно, нові вірші (цикли «Селянські сатурналії», «Гімни Св. Терезі», частина циклів «В садах безрозних» і «Біла студія»). Помирає його 14-річний брат Олександр. Починається родинне життя з Лідією Горенко. Навесні Семенко вже в Києві. У видавництві «Ґрунт» виходить частина владивостоцьких віршів — збірка «П'єро задається». Почалася смуга його надзвичайної суспільно-літературної активності. У 1918—1919 роках поет видає

дев'ять футуристичних книжок, редагує кілька часописів, виступає ініціатором організації літературних груп. Протягом перших пореволюційних років Семенко опиняється на чолі літературних сил України. Після «Універсального журналу», який він редагував у 1918 році, поет очолює перший значний радянський літературно-художній часопис в Україні — знамените в історії українського художнього відродження «Мистецтво». Перший номер «Мистецтва» за 1919 рік Семенко редагував спільно з Гнатом Михайличенком, на інших п'яти він вказаний як відповідальний редактор. Журнал надавав можливість виступати літераторам різної орієнтації і мав загальноукраїнське значення. Як оформлювачів залучили визначних художників — Г. Нарбута і А. Петрицького. «Мистецтво», звісно, — не футуристичний часопис, але він крок за кроком сприяв поступовій футуризації української літератури перших повоєнних років.

Маючи далекосяжні плани, Семенко налагоджує контакт з українським символізмом, який 1918 року був уже цілком оформленою течією. Він, очевидно, бере участь у створенні символістської групи «Біла студія»; у будь-якому разі друкується в символістському «Літературно-критичному альманасі», куди увійшли твори Я. Савченка, П. Тичини та ін.

Об'єднавчим моментом була боротьба з традиційно-народницькою літературою і настанова на розвиток нових напрямків у мистецтві.

Другий номер «Мистецтва» за 1919 рік відкривався віршем П. Тичини «На могилі Шевченка», де у цікавий спосіб поєднано стиль революційного романтизму в дусі самого Шевченка, стиль символістський з яскраво-футуристичним у дусі Семенка. («Хрипкий, далекий пароплав / сигару закурив... / Сонхвиля. / ...забринів струнний гнів» і т. ін.). Як вказує сам Семенко в надрукованій тут статті «Футуризм в українській поезії», 1918 року він задумав журнал лівих напрямків «Студія». Поет почав наступ на символізм, зміщуючи спільні з

символістами задуми «вліво». Символістська група не одразу піддалася натиску, але протягом найближчих двох років частина її відкололася і перейшла під прапори футуризму. Різноманітні моменти його сходжень, а здебільшого розбіжностей із символістами відобразилися у віршах 1918—1919 рр. («Навздогін», «Св. (Святий) Метроном», «Драми» та ін.). Семенко в'їдливо доводив запізнілість явища символізму на українському ґрунті. Сьогоднішньому дню, з його погляду, відповідало — в глобальному вимірі — мистецтво крайніх лівих напрямків. Символісти вже від 1918 року визнають і значення футуризму як закономірного явища в сучасній поезії і — певною мірою — масштаб творчої особистості Семенка. Характерна розгорнута критична стаття Я. Савченка («Михайль Семенко. — «Літературно-критичний альманах», 1918, кн.1), де автор коректно, хоча досить недоброзичливо, пише про феномен футуризму, прискіпливо при цьому досліджує новації Семенка у царині ритму і рими і визнає значення його відкриттів для нової української поезії.

1919 року в «Мистецтві» (№ 4) опубліковано статтю Д. Загула (Б. Тиверець) «Сучасна українська лірика», де про Семенка сказано: «Тільки сліпий недобачає тут дійсної поезії, тільки як далека ця поезія од того всього, що ми привикли цим йменням називати!» Загул твердить, усупереч усталеній на той час загальній думці, що Семенко по-справжньому український поет, але поет міста, а не села, і звідси — незвична «музика» його віршів.

[...] У представників революційного романтизму тих років помітний вплив футуристичної новизни Семенка.

Найстійкішими його супротивниками були неокласики. В 1918—1919 роках у пресі збірки Семенка оцінюють здебільшого негативно. «Літературно-науковий вісник», «Книгар» друкують у ці роки негативні відгуки М. Зерова та П. Филиповича. У відгуках Филиповича можна помітити певний рух від повного заперечення поезії

Семенка до визнання деяких позитивних якостей його іронії та ліризму. Филипович навіть цитує в «Книгарі» кілька «вельми вдалих», як він висловився, місць, зокрема з поеми «Степ». В іншій своїй замітці в «Книгарі» (1919, ч. 21) П. Филипович несхвально пише про стихію «старомодного ліризму» української поезії. Це вже стало загальноприйнятою думкою. Д. Загул у згадуваній статті писав: «З вибухом революції українська лірика находилась в жахливому стані. /.../ Де ж дівалися тих кілька свіжіших імен, які ще до війни бажали стати в явну опозицію до «корифеїв»? Де був М. Семенко, Павло Савченко, П. Тичина, М. Рильський? Вони затихли були тільки на деякий час, щоби зі свіжими силами і цілою юрбою кинутися на «спорохнявілих вітряків». /.../ І дійсно, українська лірика ожила».

У 1918—1925 роках футуристична революція в Україні могла святкувати перемогу. Одних вона приваблювала аналогією з революцією політичною, інших — радикальністю естетичного оновлення поезії, духом сучасності, глобальності, орієнтацією на нові світові цінності — науку і техніку тощо. Лунала також думка, що корені українського футуризму заглиблюються в рідний ґрунт — в українські XVII — XVIII століття, з їх літературним експериментаторством і навіть абсурдизмом (стаття П. Єфремова «Котляревський і футуризм» в альманасі «Січ», 1918).

У «Мистецтві» Семенко працює в контактi з Михайличенком і Чумаком. І в зворотному напрямку — Михайличенко до своєї пропаганди революційного мистецтва вводить ідеї футуризму. В. Коряк оголошує Семенка пролетарським поетом. Це було вочевидь перебільшенням, але сама творчість поета свідчить про його дедалі дужчу щирість відданість революції, від якої він чекає початку нового життя України.

1919 р. Семенко укладає тимчасовий компроміс з «пролеткультами».

Він бере участь у численних газетах 1919—1920 років, його вірші друкують у газетах «Комуніст» і «Вісті» Київського губревкому, деякі з них стають революційними піснями («Розносить буря світовий по-жар» та ін.).

У середині 1919 року, у зв'язку з окупацією України петлюрівцями та денікінцями, тимчасово (від серпня 1919 р. — до літа 1920 р.) припиняють видавати «Мистецтво». Семенка за цей час двічі заарештовують (денікінці та німці).

До футуристичної групи «Фламінго» (1919) Семенко залучає Вас. Еллана (Блакитного), Вас. Чумака, Г. Михайличенка, В. Ярошенка. Було оголошено про вихід альманаху «Фламінго», проте він не з'явився друком.

Після виходу 1920 року I-го номера відновленого «Мистецтва» державне видавництво України ухвалило рішення продовжувати видавати часопис у Харкові, як і раніше, за редакцією Семенка, проте це не здійснилося.

У «Мистецтві» публікується дореволюційна проза Семенка — «Спіралі» («Прозопісні») 1914—1917 рр., а також революційні поеми 1919 року «Тов. сонце», «Степ», «Весна». Поет знову починає виступати з літературними маніфестами. Такою є його програмна стаття «Мистецтво переходнової доби».

На відміну від попередніх маніфестів Семенка, ця стаття не філософічна і не епатажна. Доля мистецтва пов'язується з революцією, яка зруйнувала традиційний уклад життя в усіх можливих виявах. Поет наполягає на зв'язку мистецтва з людським життям, отожд — на неминучості нового мистецтва, «мистецтва величезної акції, апогейного напруження».

Семенко, проте, ще не відмовляється від лірики. У першому колективному виданні українських поетів-футуристів («Альманах трьох», 1920) панує лірика; Семенко друкує там свої «Гімни Св. Терезі».



1920 року з лав символістів під прапори Семенка переходять О. Слісаренко, В. Олешко; до футуризму приєднуються М. Либединець, а також — значною мірою — В. Поліщук, В. Ярошенко, В. Гадзінський. Семенко отримує сильного соратника в особі талановитого Г. Шкурупія. До нього приходять М. Бажан. У творчості одного з найбільших поетів ворожої орієнтації, П. Тичини, Семенко не без задоволення помічає власний вплив, який відзначено і в критиці (В. Коряк у статті «Футуризм український і польський»). Футуризм сприяв оздоровленню культу Шевченка, — вульгаризація цього культу, розмін його творчої особистості на тисячі однакових «дядьків» викликає вже осуд найпристрасніших прихильників поета. Так, І. Я. Айзеншток нарікає у часописі «Шляхи мистецтв» (1922, ч. 1—2) на масове поширення бридких літографій Шевченка, на клішованість вислову «батько Тарас», на те, що іменем «Тараса Григоровича» зловживають за будь-якої нагоди і зовсім недоречно. Стосовно ж Семенка, то тепер, 1920 року, він разом із Л. Курбасом виступає в колі друзів і митців зі своерідним виконавчим номером: Курбас декламує «Гайдамаків» Шевченка, Семенко супроводжує декламацію грою на скрипці. Факт безперечно показовий для його амбівалентного ставлення до Шевченка.

З «лівим» режисером Л. Курбасом у Семенка на початку 1920-х років налагоджуються дружні стосунки. Ліві напрямки швидко міцніють у різних галузях мистецтв. Поет знову знаходить однодумців серед художників (А. Петрицький, Р. Лісовський). А. Петрицький оформлює кілька збірок Семенка і пізніше, 1929 р., створює його доволі цікавий портрет.

Від початку 1920-х років і до початку наступного десятиліття серед найближчих друзів та однодумців Семенка був кінорежисер-авангардист О. Довженко. Протягом перших пожовтневих років поет — натхненник усього лівого фронту мистецтв в Україні.

Семенко неймовірно плідний, пише не тільки під своїм ім'ям, а й під цілим десятком псевдонімів (Лесь Горенко, М. Трирог, Яков Мошек, А. Цебро, М. Мертвопетлюйко та ін.). Пише полемічні статті і вірші, маніфести, складні за манерою поеми: «Ліліт», «Прерія зорь», «Тов. Сонце», «Весна», «Степ», «Поема повстання»; експериментальну графічну (в кольорі) «Каблепоему за океан» (спроба «поезоживопису»), кілька ліричних циклів. Усе це — у складних умовах розрухи. 9 лютого 1921 р. у київській газеті «Вісті» надруковано оголошення, що через відсутність електрики книжку Семенка «Проміння погроз» автор та його друзі друкували, запускаючи в рух друкарський верстат власними руками. 1921 року він багато друкується в журналі «Шляхи мистецтв». У «Вістях» (1921, 6 листопада) з'являється стаття М. Семенка «Українське мистецтво за чотири роки революції». У газеті «Хліб і залізо» (видання агітпотяга газети «Більшовик») того ж року надруковано, під псевдонімом «Тавро», кілька його сатиричних байок. У складі дипломатичної місії поет 1921 року їздив до Латвії.

1922-го працював постійним головою в Українському постпредстві (посольстві) в Москві. У ці роки він співпрацює з редакціями великих газет. 1921 р. Семенко — секретар редакції київських «Вістей». Нечисленний колектив газети, включаючи Семенка та його дружину, жив комуною. 1922 р. він працює секретарем газети «Більшовик».

Нарешті здійснюється мрія Семенка про організацію сильної футуристичної групи. Восени 1921 року він створює в Києві «Асоціацію панфутуристів» («Аспанфут»). Гасло «панфутуризму» приваблює дедалі більше послідовників. Спочатку до групи входять, окрім Семенка, О. Слісаренко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол (М. Яловий), М. Ірчан, Марк Терещенко. 1921 р. у друкованому органі цієї групи «Гонг комункульту» названо вже 35 осіб, зокрема — з-поміж нових учасників — Я. Савченка (колишнього символіста), Юр. Яновського, М. Бажана,

І. Терещенка, І. Стрільчука, Г. Затворницького, С. Мельника, В. Ярошенка та інших. Спочатку ця група мала назву «Асоціація комункультивців». 1923 року вона називає себе «Асоціацією панфутуристів» (АСПФ) комункультивців. У квітні 1924 року група знову повертається до назви «Асоціація комункультивців».

Група випустила кілька програмних видань: навесні 1922 року — «Семафор у майбутнє», восени 1922-го — «Катафалк мистецтв». Того ж року панфутуристи заснували видавництво «Гольфштром». 1923 року виходить «Жовтневий збірник панфутуристів»; 1924-го — вже згадуваний «Гонг комункульту».

Часто проводилися засідання з доповідями, очевидно, переважно самого Семенка (зокрема, за його теоретичною працею «Мистецтво як культ»). Тематика деяких доповідей: «Теорія культів як робоча гіпотеза при вирішенні проблем надбудов», «Завдання сучасної прози», «Ідеологія-фактура», «Психофізіологія мистецтва», «Мистецтво як культ», «Експресіонізм і його місце в панфутуристичній системі», «Леф і панфутуристи», «Театр і антитеатр».

Відбувалися «виїзні» виступи — в театрах, на заводах, в інститутах, в трамвайному парку, в Будинку преси, на периферії, в літературних гуртках. Дискусії часто були гострими, але молода аудиторія здебільшого вітала «лівий фронт».

Не може бути жодних сумнівів стосовно того, що Семенко щиро захоплювався ідеєю революційного перетворення; він не міг не розглядати революцію як відкриття нових шляхів для України. Європеїст до самих кісток, Семенко прагнув не просто торжества обраного ним напрямку (в чому його інколи звинувачують), а нової техніки, нового побуту, нової архітектури, загалом — нової культури в широкому тлумаченні. Пропаганда деструкції старого нерозривно поєднувалася в діяльності «Аспанфуту» зі своєрідною «культуртрегерською», «просвітницькою» інформацією про сучасні течії у світовому мистецтві, глобальне

торжество «лівого фронту» в побуті та мистецтві. Всі ці особливості лівого «культуртрегерства» Семенка за кілька років ми знайдемо в «Новій генерації».

Аспанфут узяв на себе місію «наукової» розробки всієї структури нового життя. Але тут Семенко зіткнувся зі своїм справжнім ворогом — міщанством нової формації, демагогією, яка заявляла, що новий побут уже створено. Порівняно з цим ворогом усі ті, з ким досі боровся поет, були, так би мовити, уявними ворогами.

Спинімося коротко на змісті маніфестів Семенка 1919—1924 років. Це ціла серія програмних текстів, публікованих частково під псевдонімами (Мертвопетлюйко, М. Трирог, А. Цебро та ін.). Основна група текстів 1921—1922 років увійшла до збірки «Семафор у майбутнє» (1922) і з різних поглядів обґрунтовує концепцію панфутуризму. Підхід до цієї концепції окреслено вже в першій статті «Мистецтво переходової доби» («Мистецтво», 1919, № 2), де «футуризм» даний не як один локалізований напрямок, а як позначення певним чином витлумаченого авангардистського руху загалом. «Футуризм не є щось певне й окреслене. Футуризм є акція. Футуризм є напружений розмах, без суцільности й однородности. Футуризм — то є легіон. Футуризм являє собою революцію, цебто відштовхнення від себе ґрунту й гарматні вибрики в повітрі (доки не створиться новий побут, який знищить футуризм, віднявши у нього повітря)».

У статті 1919 року, звісно, передусім ішлося про мистецтво країни, яка пережила соціалістичну революцію, тобто руйнацію побуту, що був для мистецтва «точкою опори». У цій статті є відтінок домашності, добродушний, неявний натяк (наприкінці публікації) на перипетії літературної полеміки.

Семенко, який вважав себе переможцем (передчасний оптимізм!), водночас і великодушний до супротивників, і пишається пророчою правотою футуризму: «І раніш, ніж вибухнула соціалістична революція, виникла анальогічна революція в мистецтві». «Не з примхи з'явилися

футуристи, не з своєї волі — очевидно, вони післані». Автор оголошує футуризм не так мистецтвом майбутнього, як мистецтвом доби проміжної, доби переходу до нового побуту. На початку 20-х років уже з'явилися демагоги, котрі із запалом критикували Семенка за те, що він не бачить навколо себе виявів комуністичного побуту, який будімо реально існує.

Статті поета 1921—1924 років надто загострені теоретично, вельми серйозні за висновками і по суті мають трагічне підґрунтя. Йдеться про те, що в глобальному масштабі поезія і мистецтво взагалі приходять «до ями, самовисміювання» (стаття 1922 р. «Організаційний принцип і мистецтво слова»); в глобальному вимірі руйнуються засади, на яких мистецтво виникло й існувало протягом тисячоліть: «ідеалістичний ґрунт, авторитарна психологія, емоційна творчість» (стаття «Мистецтво як культ», надрукована в журналі «Червоний шлях», 1924 р., № 3). Український футурист (і в цьому тоді полягала своєрідність його позиції) вважає появу різних шкіл і напрямків, починаючи ще від середини ХІХ століття, не пишним розквітанням мистецтва, а початком його кінця; ця «гігантська диференціація» — симптом розпаду, так само, як і розмиття меж окремих мистецтв, руйнування їхніх «фактур» і дифузія мистецтва з життям, що почалася (викладаємо панфутуристичний маніфест Семенка «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби», 1920—1921 рр., надрукований у збірці «Семафор у майбутнє», 1922). Усі численні «ізми» в мистецтві, починаючи від другої половини ХІХ століття, охопно з сучасними йому напрямками мистецтва ХХ століття, Семенко вважає деструктивними; отож усі вони разом складають панфутуризм. Поняття «панфутуризм» фактично розширюється до авангардизму і навіть модернізму. Таке зіставлення футуризму з іншими сучасними течіями, а не протиставлення (як у футуристів російських), було специфічним для Семенка від самого початку його діяльності і до її завершення. Для нього футуризм певною мірою

є гегемоном авангардизму-модернізму. Ще раз підкреслимо, що при цьому для українського футуриста новітні напрямки в мистецтві — аж ніяк не досконаліші типологічно. У цьому — відмінність «панфутуристичного» етапу Семенка від етапу «кверофутуризму», коли він обстоював мистецтво «сучасне», отже, — як малося на увазі — мистецтво певного вищого типу. В новій позиції Семенка, можливо, дався взнаки вплив гегелівської концепції мистецтва (для Гегеля, як відомо, вже романтизм був симптомом кінця). Семенко вважає мистецтво набутком «дитинства людства» (також, можливо, відгомін Гегеля). Кінець мистецтва — не те, чого прагне панфутурист, а те, чого, на його думку, не уникнути.

Презумпція «великого», «прекрасного», але вже неможливого мистецтва — в статті «Поезозомалярство» («Семафор у майбутнє», 1922). Мистецтво поет розуміє лише як індивідуальну творчість. Колективізація людської діяльності і свідомості, масовість і нова ера «Великої техніки» — за цих умов, вважає Семенко, — мистецтво абсолютно виключене. «Вам кажуть про електричний плут та інші важливі речі — до чого тут поет?» Сучасна поезія, що хлюпається в брудних «калюжах життя», — це вже, на думку Семенка, не поезія (стаття «Організаційний принцип і мистецтво слова»).

Повторюємо, Семенко мав на увазі долю світового мистецтва, але те, що він оголосив, особливо й зокрема, революційну дійсність несприятливою для мистецтва, йому не забули і не пробачили, незважаючи на весь його революційний ентузіазм.

Проте у панфутуристичних статтях і маніфестах Семенка питання «конструкції» посідають не менше місце, ніж питання «деструкції». З його погляду неприйнятною, мало того — огидною є «спекуляція на недозрілих умах», протиприродний симбіоз класичних форм і найновішої — в широкому сенсі — ідеології. Це неприйнятно для нього естетично і морально, це або «гидота», або «халтура», або «обман», або «самообман». Це найгірший

шлях. Децю пізніше в дискусії з М. Бажаном Семенко застерігає його від складання «сучасних» сонетів, дозволяючи колишньому соратникові з панфутуризму скільки завгодно любити сонети давні. Семенко лишився вірним своїй позиції і в складних обставинах 1930-х років. Чесне ставлення до мистецтва, прагнення його «врятувати від безумства», «защити в мішок міцніше, щоб не розв'язався» (стаття «Організаційний принцип і мистецтво слова»), «передати безсмертне з рук в руки» («Мистецтво переходової доби») — ось що, на думку Семенка, лежить в основі «деструкційних» і «формалістичних» течій.

Отже, завершити знищення, щоб врятувати? Саме так. Зосереджуючи увагу на розмитті меж окремих видів мистецтв, на фактах злиття суміжних його видів (цей процес Семенко розглядає таким, що реально почався, і робить у нього свій внесок — «поезомалярство»), він вважає, що після того, як мистецтво буде роздроблено на «атоми», почнеться його нове збирання. Результатом «перегрупування елементів фактури» нинішніх видів мистецтв буде створення нових «мистецтв» — інакшої хімічної структури. Семенко впевнений у визначальному впливі Науки і Техніки на мистецтво нових тисячоліть. Ми присутні, — заявляє поет, — на початку цілої нової дуги мистецтва (суперечка, він підкреслює, не про слова) — дуги, яка має піднятися в майбутнє тисячоліття.

Врешті-решт, твердить Семенко, буде створено синтез мистецтв і наук, «метамистецтво». Симптоми «конструкції», яка має змінити деструкцію, він помічав уже в своїй сучасності (в 1920—21 роках!) і закликав колег-поетів бути уважними до того, що відбувається в світі.

Припущення про те, яким буде «конструктивний» етап, що дасть гігантська «інтеграція» складових, які розпалися, чим буде замінено те, що ми нині називаємо мистецтвом, сама ідея «метамистецтва» — наприкінці ХХ століття все це набагато менше шокує, ніж тоді, коли Семенко публікував свої статті. Йому, напевно, були би

співзвучними художні концепції, які містяться в книжці «Гра в бісер» («Glasperlenspiel») Германа Гессе (Hesse), якби він дожив до можливості ознайомитися з ними.

У розглянутому нами «Маніфесті панфутуризму» (1920—1921), у статтях «Деякі наслідки деструкції», «Організаційний принцип і мистецтво слова», в написаній російською статті «Панфутуризм» (усе — зі збірника «Семафор в майбутнє») Семенко висуває оригінальну і варту уваги концепцію «змісту мистецтва і характеру його будови», пропонує відмовитися від деспотії понять «зміст» і «форма» і вводить поняття «ідеологія» та «фактура». Причому «фактура» в нього охоплює зміст, форму, матеріал. Цитуємо: «Поняття ідеології та фактури в мистецтві, одночасно з їхньою функціональною залежністю, математично можна було б уявити собі так: якщо ідеологія є границею, то фактура є змінною її величиною» («Панфутуризм», 1920—1921). Саме «шалений розклад» фактур попередніх видів мистецтв — симптом неминучої деструкції.

У живописі й поезії деструкція фактури, на думку Семенка, сягнула крайньої межі; тут через матеріал почався найінтенсивніший процес дифузії мистецтва з життям. А замість колишніх поезії і прози вже існує, як він вважає, дещо одне — поезія + проза (стаття «Деякі наслідки деструкції»).

Теоретичним підсумком цих поглядів є стаття «Мистецтво як культ». У завершальній її частині можна відчути — вперше у Семенка — надмірний наголос на «користі», яку приносить футуризм «соціалістичному будівництву». Револьюційному утопісту вже доводилося переходити до захисту від прагматиків нової формації. Стосовно центральної частини статті, то її пафос і стиль близькі до структуралістської і семіотичної літературної критики наших днів. Мистецтво М. Семенко розглядає в цій праці також у взаємодії з іншими видами культури («культами», за термінологією автора), враховуючи входження до єдиної системи і можливості



зміни місця «культурів» стосовно одне одного і в історичній перспективі в рамках єдиної системи. Повторюємо, ця спроба системного і структурного підходу до мистецтва на початку 20-х є, очевидно, досить оригінальною та новаторською.

Мислення синтезованими поняттями — таким він бачив неминуче майбутнє. 1922 року Семенко свідомо майже припинив свою ліричну творчість. Але цьому передувало завершальний етап його досягнень у сфері ліричної поезії на помежів'ї 1910—1920-х років, до чого ми зараз і перейдемо.

1918—1922 роки — період своєрідного протезизму в поезії Семенка, багатолікості (навіть жанрової). Його лірика знову глибоко змінюється. Однолінійній, впертій, наполегливій експансії ліризму «П'єро кохає» тепер протистоїть строга систематика, розподіл функцій і рівнів свідомості. Структуруванням певної врівноваженої системи різних ликів та жанрів поет, можливо, долав хисткість і суперечливість своєї свідомості в цей час. Ми, звісно, не повинні забувати, якими були в історії 1918—1922 роки.

Інтимна поезія Семенка стає зашифрованою, закодваною, абстрактною; поезія суспільна і публіцистична — навпаки, відкрита, конкретна, описова, насичена і реаліями, і образністю. До сфери поезії суспільної і публіцистичної переміщується в нього і «потік свідомості», і верлібр. А в інтимній поезії закріплюється жорстка форма восьмивірша, як правило, з графічним інтервалом між чотиривіршами (також без інтервалу), — система семантичних аналогій і антиномій. Сам жанр восьмивірша у Семенка в ці роки — це знак підвищеної інтимності, глибинності ліричного смислу. Такими є «Картка», «Померлих образи», «Спіраль аналогій».

Абстрактність виражається у тому, що характеристика відбувається через субстантиви (такими у восьми рядках є всі вісім римованих слів). Акцент не на реальних діях, а на абстрактних якостях. З погляду теми вірш є

характеристикою творчості, яка прагне все відобразити на маленькому просторі.

Між першим і другим рядками — семантичний паралелізм. І весь вірш («Картка») побудовано на принципі одноманітності: субстантиви наприкінці кожного рядка, обидва чотиривірші творені аналогічно (моїй — моїй; двічі — зворот з «і»). Але через однорідність й одноманітність передано парадоксальність і антиномійність життя поета. «Срібність» і «випадковість» — слова із зовсім різних семантичних рядів; вони, по суті, антиномічні; «срібність» має позитивне забарвлення, «випадковість» — негативне. Один семантичний ряд виражає блиск і привабливість життя, інший — його випадковість і беззахисність. Емоція відсутня, хоча вірш передає безпорадність і самотність в екзистенційному тлумаченні.

Тепер поет, власне, ховається від свого читача, інколи дозволяє йому йти хибним слідом, чому сприяла відмова від суцільної щоденникової хронології, характерної для Семенка раніше. Так, вірші 1918 року розміщені в авторських публікаціях за сімома циклами, причому щоденникові дати (тобто число і місяць) є лише в одному з них («Bloc-notes»). Спільна дата «1918. Кибинці — Київ» давала поету можливість у різних зібраннях своїх творів розташувати ці цикли по-різному. Порядок циклів «Селянські сатурналиї», «Гімни Св. Терезі», «В садах безрозних», «Біла студія» дещо різний у «Кобзарі» і в тритомнику. До того ж у тритомнику і 2-й, і 3-й томи однаково містять вірші 1918—1922 років, без хронологічної градації від другого до третього тому. Знання точної хронології, тим часом, було би важливим для коментування і розуміння життєвих ситуацій, які за ними стоять.

Навесні 1918-го поет поїхав (по суті, назавжди) з Кибинців. За згадуваними в окремих віршах порами року можна окреслити таку хронологічну послідовність цих циклів: 1 — «Гімни Св. Терезі» (зима 1917—18), 2 — «Селянські сатурналиї» (тоді ж), 3 — «В садах безрозних» (зима та рання весна), 4 — «Біла студія» (у віршах натяки

на літо й осінь), 5 — «Bloc-notes» (лише тут щоденникові дати, від квітня до початку листопада), 6 — «9 поем» (осінь; цей цикл вийшов у видавництві «Сяйво» в жовтні), 7 — «П'єро мертвопетлює» (цикл, напевно, останній, бо в ньому вже згадується міська зима).

У багатьох тогочасних віршах — ремінісценції владивостоцького життя та стосунків: «Опсихоложений пейзаж», «Сіренний ранок», «Серця штори», «Біля мапи», «Батько» і т. ін. Проте зв'язки з реаліями обірані, відсутні описи зовнішніх ознак ситуації. Стильова манера стає відстороненою, суто інтелектуальною. Емоційні стани передано за допомогою абстрактних понять і субстантивованих дієслів: «наївна тотожність», «придавленості», «наваленості» (вірш «Спіраль аналогій»).

Спіраль аналогій

Звідки насунулись незнані наваленості

На шляхи шукань безупинних?

Виринають хорості гнітять придавленості

Переплутують час хуткоплинний.

Тихо шепоче гомонить присмеркаючи

Засмучена і безпорадна тривожність.

Так розпливається в п'їтмі умираючи

Спіраль аналогій і наївна тотожність.

Так само у зашифрованій формі передаються притаманні поету й раніше візіонерські мотиви («Савонарола»).

Але тут зробимо уточнення. Попри все сказане, інший — паралельний у часі цикл «Селянські сатурналиї» — побудовано тільки на конкретних реаліях. Тут зображено емпіричну життєву ситуацію поета, його враження, настрої, сільську працю тощо. Поет описує, як він допомагає батькові по господарству; як зі своєю супутницею гуляє сніжними полями, і вони повертаються «білі, свіжі, мокрі». У цьому циклі відсутність настанови на узагальнення навіть призводить до своєрідної

елементарності: в одному з віршів зображено, як у город забіг «дурненький зайчик»; в іншому — як до хати випадково заходить мисливець, і матір поета пригощає його чаєм і хлібом. Це вже щось на зразок справжніх «дитячих» віршів, а не навмисний інфантилізм Семенка 1914 року. У віршах цього циклу присутні і «складніші» мотиви — самотності, відчуття себе не на своєму місці, відчуження, ізолюваності. Але реалії (зокрема психологічні) подані оголено. Відтята стихія узагальнення панує в іншому, паралельному, циклі — «Гімни Св. Терезі», де ту ж емпіричну ситуацію подано в символічному ключі (поета замкнено з коханою — святою — в «найтихішому кутку»; у них «білий, білий храм»). У «Гімнах Св. Терезі» — стиль поезії містичної та еротичної. Нарешті, в «Білій студії» і «В садах безрозних» — та особлива манера захифрованості, абстрактності, інтегрування, з якої ми почали огляд лірики поета цього періоду і в якій він особливо оригінальний. Отже, Семенко в 1918 році створює ліричну поезію трьох рівнів для одних і тих самих ситуацій — це теж був один із його експериментів...

В одному з найкращих віршів циклу «В садах безрозних» — «Померлих образи» — незвичні й сугестивні вислови «мене спокушають померлих образи», мрія про «воскреслих хорами», оригінальна метафора «підкресленості» (у множині) мрій. Глибинну думку, переживання передано через абстрагування від реалій. Так само, як і для «Гімнів Св. Терезі», для цього вірша 1918 р. реалії потрібно шукати в «Селянських сатурналіях». І ми знаходимо їх там (вірші «Бабусині іменини», з «образами милих старосвітських гостей «в тіні абажура», «Старий годинник»). Це — вельми притаманна футуристу Семенку рефлексійна туга за родинним і національним минулим, яке не повернути.

Часто, попри дивовижний лаконізм восьмивіршів у Семенка (кожен рядок у них у низці випадків складається всього з двох-трьох слів), вони дуже місткі, містять поглиблений самоаналіз, з межовим концепуванням

особливостей власної психіки. Такі вірші Семенка часто залишаються незрозумілими навіть для вдумливого читача («Метранпаж», «Вагон», «Антиквар» та ін.). Антиквар — це шифр самого поета, який говорить про себе: «Бракує істоти владності — / Синтези кворум».

На відміну від інших, «відкритих», жанрів поезії Семенка, жанри його восьмивіршів часто потребують розгадування — це ребуси, хоча на перший погляд у них немає нічого незрозумілого.

Не кожен навіть український читач вірша «Крила білі» зрозуміє, що йдеться зовсім не про душу якоїсь Розалінди. Тут — метафора душі-Розалінди. Розалінді уподібнена душа поета і, в згорнутому вигляді, — це цілий сюжет. Читач має знати, що Розалінда — героїня п'єси Шекспіра «Як вам це сподобається» — позбавлена царства принцеса, змушена блукати, перевдягнена в чужий (чоловічий) одяг. Оскільки печаль Розалінди засмучує її щасливішу подругу, Розалінда вдає веселоці, приховує свій смуток. Вірші написано в 1918 р. — посеред зимових картин Кибинців, і ступінь концентрації вкладених сенсів надто великий. Багато що писалося, безперечно, з настановою на «власне» розуміння. «Автор» і «читач» у віршах такого типу максимально зближуються.

В інтимній ліриці Семенка 1918—1922 рр. певне місце посідають місто, міські «пейзажі», специфічні емоції. Такими є вірші «Місто» («Вдихаю я тонку отруту...»), «Чистильщик чобіт», «В садах бензину», «Крик», «В кафе», «Москва», «Va-banc», «Елегантний стоїк», «Не лізь» тощо.

На відміну від урбаністичних віршів Семенка 1914 року, його міська лірика тепер також більш скупа, пунктирна, позбавлена побутових замальовок; побутові реалії одноманітні — кав'ярня в парках, столики, морозиво, торхтіння візників, капелюшки повій: утім, усе це створює виразний колорит, з використанням імпресіоністської манери. Але побут як такий — узагалі сфера, неприємна для Семенка; як поет він гидливий, йому огидний на базарі

«гнильний» запах «жовтих пахучих динь»; огидна пашлична у вірші «НЕП». Його «міська» лірика, власне кажучи, віддалена від побуту. Весь її смисл у зображенні психічних реакцій поета на сучасне йому місто: «Люблю міста мініатюрні сонатини, / Без свідків за орхідеями стежачи». («Місто» («Вдихаю я тонку отруту...»)). В іншому вірші з такою ж назвою («Місто»): «Місто мокре — люблю — над вечір / ліхтарні плями — люблю — на бруку».

Ніякої соковитості, яскравості, ефектності описів ми тут не знайдемо. Це лірика «матова», і багато в чому теж із настановою — «для себе».

Цілком інша картина — у поемах Семенка. Таким є цикл «9 поем»; тут уже образ міста постає у його грандіозності, технічності, космізмі (в найвідоміших серед них поемах «Дим і грюк» і «Пожар з вибухами»). Але жанр поеми у цьому циклі — на межі лірики й епосу; в цікавій експериментальній формі фіксується потік думок, які змінюють одна одну на певному відрізку пішохідного маршруту поета вулицями Києва («Миколаївська — Хрещатик — Велика Васильківська»).

У 1919 р. Семенко виступає з трьома великими поемами цілком інших плану і стилю.

Тема революції ліро-епічно розгорнута в поемах «Тов. Сонце», «Весна» і «Степ». Вони вирізняються масштабністю і «відкритістю». У перших двох весна метафорично пов'язана з революцією. У «Тов. Сонце» — як суто «ренесансний» гімн оновленню в природі і суспільстві; у «Весні» — як частина складної, багатоеlementної, радше «барокової» картини оновлюваного світу. Весну-революцію тут зображено не тільки як «весняний грім в заметах», шум гілок у «куряві весняних вулиць», як сонце, що «перед натовпом око щулить», як землетрус, шквал і т. ін. — а й також, і головно, як своєрідне ритуальне свято оновлення, на зразок новорічного карнавалу. Хоча поему написано в розпал 1919 р., і не раніше травня, прикметні натяки на 1919 рік як на особливий «новий» рік: «будемо вірити дев'ятнадцятому», «будемо вартими

дев'ятнадцятого», «щоб увесь світ очі зачудовано вирачив — 1919 картини» тощо.

Слово «свято» є ключовим у поемі: «Сьогодні свято скрізь / і сміх землю здувив». Сміх — найважливіший елемент карнавального дійства: «Вийди, веселий, в святковому строї, / кашляни й харкни сміливо, впевнено, — / Загуділо в парку мідяною грою...» Розправа зі старим часом подається міфологічною метафорою як скидання старих богів. Весела і водночас страшна (особливо для слабких і невпевнених) святкова штовханина в місті подається як хаос, з якого не одразу й не просто народжується новий упорядкований космос. Знову ж таки послуговуючись міфологічною метафорою, Семенко пише про жахіття громадянської війни: «І нагледів з неба Бог смачну і хитру рибу, / І свиснув луком серед тихої ночі / ... / І розбудив брат брата, і забив брата брат». В іншому місці: «Останній крок ступити треба, / Каплю найгустішої крові». Але не тільки це. З тонким гумором, адресованим обивателю і самій революції, поет зауважує, що багато хто ще «зойкає під галас промов» і мріє про «борщ» чи «яєчню», і не вміє «Підтримати останню ноту Чичерина / і зникнуть знов». Уже трагічна нотка звучить у словах про те, що «всі ми потрібні для днів і крові», але «не ми втворимо ясність і прийдешність нового слова». У поемі з'являється думка про сучасників як «гній» для творення майбутнього: «Душу свою з'єднай / Закликом весняного бою, / Бо не попадеш у рай / І зміцниш силу гною». Поет передчуває і власну смерть, говорить про себе як про «останнього мерця».

Але оптимістичні ноти все ж таки переважають у настільки антиномійно оркестрованій мелодії поеми. Загалом «Весна» чудово передає ритми, барви, загальну атмосферу революційного часу. «Весна» — міська поема, в якій майстерно використав поет улюблені урбаністичні мотиви («міське контральто»). Враження і думки автора переносяться з кінематографічною швидкістю

(невипадково «Весна» має підзаголовок «Поезофільм») з одного предмета на інший, ніби керуючись вільним потоком асоціацій. При цьому окремі деталі вихоплюються із загальної картини і неначе «актуалізуються», стаючи опорними пунктами авторської концепції.

На схожі творчі прийоми натрапляємо і в поемі «Степ», присвяченій темі революції не в місті, а на селі.

Революційні поеми Семенка вирізняються більшою «відкритістю» ліричної емоції, ніж його лірика цього періоду. Автор постійно присутній, він говорить про себе, навіть про якісь дрібниці («Від пальто відірвався гудзик» — у «Весні»); тут знову вирує стихія хлоп'яцтва («Сіпни за рукав бльондинку і відмовся від сонетів» — «Весна»), яка парадоксально поєднується з бароковим нагромадженням речей, з гротеском, з пронизливим трагізмом. Ставлення поета до революції входить до структури самої поеми; те, що саме поет приймає революцію, — одне з її виправдань: «Хочеться дредноутового піруета / після заштореної меси» («Тов. Сонце»).

Семенко назвав «Весну» і «Степ» поезофільмами. Справді, своєрідна «кінематографічність» у них виражена у принципі одночасної фрагментарності і цілісності. Зміною, монтуванням фрагментів створюється сюжет у поемі «Степ». Самі фрагменти — яскраво описові, гранично деталізовані, зримі. Кінематографічність картин і монтажу виявляється з перших же епізодів: поперемінно зображено, на тлі самотнього степу, дуб і колос.

Кінематографізм тут поєднується зі справжнім ліризмом поетичної «обробки» кожного фрагмента: «І стояв посередині колос / [Зляканий] несподіваним вигуком труб / Благав ніжного голосу / І шепоту листних губ».

«Як шовково і м'якко стелеш ти, / не ховаючи темне дно», — залюблено звертається поет-турист до степу. Взагалі ця поема надзвичайна якимсь глибинним проникненням у життя степу, майже ототожненням із ним.

Контрастно зображено жорстокість, бандитизм навколо одиноких селищ, які вичікують; картини сільських



зборів і мітингів, і, нарешті, символічний апофеоз неминучого для степу майбутнього — залізниць, які його вкрили, рух швидких потягів і — (нестримна фантазія футуриста!) — завершується ця остання картина хвилями океану, що наблизилися до українського степу...

Торкнімося питання про ставлення Семенка до поетичної мови, його слововживання. Словник поета вельми широкий, багатоскладний. Основою його поетичної мови є, звісно, східноукраїнська мова. Проте деякі її шари Семенко цілковито прибрав зі своєї поезії — починаючи від 1914 року. Він відмовляється передусім від слів умовно-прикрашальних, з фольклорним забарвленням (на кшталт «гай» замість «ліс», «запашний», «закосичений» (від вислову «прикрашати голову квітами») тощо); від зменшувально-пестливих форм, також властивих традиційній українській поезії («серденько», «зіроньки»); від традиційного зачину-вигуку «ой» і т. ін. Введення подібних стилістичних пластів до загальнонаціональної мови інтелігенції (літературної мови) він вважав неплідним і для себе відкинув. Водночас із інших поглядів його словник надзвичайно широкий. Семенко прагнув створити багату і розмаїту загальноукраїнську мову, де знайшли би своє місце окремі слова і граматичні форми мови західних українців (він вживає «стрій» у значенні «одяг» та ін.); слова «модерні», навіть чужоземні, пов'язані із загальнолюдським досвідом ХХ століття; філософська науково-психологічна і взагалі наукова термінологія, деякі російські слівця, які міцно ввійшли у вжиток («женщина», «пароход») — і все це він поєднує з «вічними», чудовими словами мови (звісно, в своїй памфлетній поезії останньою категорією слів Семенко не послуговується). У нього багата мовна палітра, що охоплює зовнішній світ і висловлює думку, психічну реакцію, душевний стан. Наведімо невеликий перелік — він сам собою сугестивний, моделює поезію Семенка: *стиски* (серця), *фрагмент*, *стосунки*, *наївний*, *ремінісценція*, *мяхкість*, *скерцо*, *морок*, *спектр*, *тембр*, *образ*, *острах*,

захват, фігляр, постель, знак, розпука, розстання, моторошність, стриманість, павзи, пестоці, анемічний, гіпнозний, сум, туга, готика, прана, формула, вена (кровоносна), амбіція, сонатіна, бігун (полюс), дисонанс, кохання, конання, контральто, смерть, ментальний, майбутнє, міщанський, нерви, інтерференція, реальність, еластичність, душа, катакомби, морожене, рідний, самотний, ніщо, війниця, мрія, спіраль, аналогія, кляузи, континент, антиквар, настрої, Zenit, спокій, гринджоле (неологізм від дієслова «кататися на санчатах»), мент, глум, жах, безвість, невизначеність, зимність, комічний, газель, кодрільйон і т. ін.

Додаймо до цього такі слова, як мініатюра, аеро, нафта, бензін, проститутка, репліка, анестезія, світання, зляканість, скок, торк, ромб, пропелер, Бах, Джорджоне, Світ, Сезанн, Оріон. Додаймо і «екзотику» — назви Мельбурн, Патагонія, Полінезія, Гренляндія. Характерні для Семенка складені слова і неологізми, які були йому потрібні для економії простору вірша: пахучососни, пахучоквітки, експресовітер, сонцекров, душорозірваний, губозміцнивсь тощо. Дуже характерне, як ми вже згадували, вживання абстрактних іменників у множині, в непрямих відмінках: оформлень, вияснень, обезфарблень і т. ін.

Значні новації Семенко вніс і у сферу рими. Тут він вельми оригінальний і багато що робить незалежно від визначних поетів — своїх російських сучасників — і зовсім інакше. Так, поет майже зовсім не вдавався у свій основний творчий період (1914—1922) до складеної рими, якою часто послуговувався Хлебніков і особливо Маяковський, — цю риму він застосовує практично тільки у публіцистичних віршах 20-х—30-х років. У Семенка, на відміну від Хлебнікова (і Маяковського), немає семантизації рими. Співзвуччя, часто дуже вишукані, цікавлять його як оригінальні музичні конструкції. Він надто любить переставляння літер і складів («ав» римується з «ва»), особливо часто застосовує рівноскладність

слів, які римується («*гринджоле — Джорджоне*»). Значні ефекти Семенко отримав від експериментального римування Брюсова (його розвивав і Хлебніков) на зразок «*зари — Марии*»; тобто римування за своїм походженням нового французького, з додаванням (або ж відтінанням) складу наприкінці римованих рядків (у Семенка «*рейд — крейди*» тощо). Він вживає і точні рими, але у величезній кількості випадків свідомо винаходить способи творення збагачених неточних рим. Семенко римує «*образи — поросі*», тут річ не тільки в близькості звучання «*ра*» і «*ро*» чи «*зи*» і «*сі*», але водночас і в строгій закономірності зміни голосної «*а*» на «*о*» чи дзвінкого «*з*» на той самий звук, але свистячий «*с*». Цей прийом — один із улюблених у Семенка. У словах «*образи — поросі*» — також і переставляння літер «*об*» на «*по*», причому знову з фонетично строго закономірною заміною дзвінкого «*б*» на глухий «*п*» (один і той самий звук, у різних фонетичних модифікаціях). Семенко дає надкомпенсацію неточності рими шляхом додаткових численних співзвучностей.

Одиницею римування у поета є переважно все слово, що добре видно на прикладі «*гринджоле — Джорджоне*». У вірші «*Ідоли*» римується «*мапі-лямпі*» (знову відзначмо переставляння «*ма*» — «*ям*», зі збагаченням новим звуком — «*я*» — на початку слова, що римується). У вірші «*Картка*» римується «*безкарність — безпорадність*», «*блискучість — сліпучість*» і т. ін. Рими «*вікон — гірко*», «*прикро — скрипка*», «*фразу — завтра*» — вельми характерні приклади. Відзначмо також прийом підхоплення останнього складу — в першому складі слова, яке римується (*зу — за*). Приклади можна значно помножити.

Цікаві численні випадки, коли у Семенка звуки (склади), які римується або утворюють асонанс, перебувають у різному метричному положенні (*безвинність — стриманість, казка — казав, щит — значить, прірва — рве*). Рими Семенка, так само, як і його асонанси,

найбільш систематично розглянув поет Яків Савченко у згадуваній вище статті 1918 р., де також тонко підмічено прагнення Семенка створити особливу систему «асиметрії метра».

У розмаїтій і багатолікій творчості Семенка 1918—1922 рр. — ще дві поеми, іншого плану і стилю, з патетичною ніжністю до його улюбленої і вже назавжди не досяжної екзотики («Океанія», «Меридіан»).

Чільне і принципово важливе місце посідають у нього поетичні памфлети, — саркастичні, нестримні у висміюванні і приниженні літературних супротивників (а Семенко був дуже м'яким, доброзичливим у житті). При цьому, як завжди, навіть у найгостріших, непомірних полемічних витівках він усе ж таки цурається справжнього антиестетизму. У літературних памфлетах — знову програмове, демонстративне випинання свого «я». Уже переконавшись, якою неприйнятною для української літературної спільноти і, особливо, для самолюбства ворогів була ця його поза, він довго по-справжньому безстрашно уперто тримався і тільки 1931 року здав ці свої позиції (вірш «Починаю рядовим»). 1920 року, у памфлетній «Поемі повстання», Семенко пише: «Без соли / Без землі / З огнем жаби...» і т. ін.

У м'якшій формі написано жартівливу поему «Промова», де персонаж, котрий буцімто виступає з промовою, сам Семенко, розповідає слухачам про труднощі й непорозуміння, на які довелося наразитися українському футуристові. Відсутність контакту з присутніми виражена в безглуздому вигуку провінційного представника книгопродавців і потім — в абракадабрі Семенка-оратора («те ке же ке ре ке»). «Дай Боже здібатися на тім світі», — цими словами він багатозначно завершує свою «Промову».

Ще одне — стримано-саркастичне, похмуре лице автора — у віршах, де вочевидь відбилося розчарування: «НЕП», «Осінь» (1922), «Дура», «Стріла віків», «Сучасник». Гуманність, співчуття до голодного і поруйнованого

міста, до його розгублених мешканців, маленьких людей — зокрема й до себе — у віршах 1920 р. «Дні», «40 крб.», «Пісня трампа I», «Заграви», «В кафе». Щемливий жаль до жертв білого терору — у вірші «Жертви». Семенко відгукується на злободенні теми; у його творах з'являються пропаганда праці, відновлення після розрухи і громадянської війни, апологія робітників, оптимістичні заклики до революційної активності («Червоний стяг»), мотиви міжнародної політики.

В інтимній ліриці авторський образ стає похмурішим, дедалі трагічнішим.

Поет приміряє до себе все найсумніше і найтяжче, чому є свідком, майже ототожнює себе з тілами мертвих у «Жертвах»; безсумнівне це глибинне ототожнення у віршах на смерть Гната Михайличенка (його товариша по часопису «Мистецтво» і денікінській в'язниці), якого розстріляли денікінці.

З художнього погляду простою є структура вірша «Полем» і вартою уваги вірша 1921 року «Спочинь».

Цей вірш входить до невеликого циклу, написаного 1921 р. під час поїздки до Риги. У ньому — поворот до щоденниковості, позірної недбалості стилю. Вірші про жінок, про легкі зв'язки, каяття позначені якоюсь душевною розгубленістю.

Проте футуристична іпостась Семенка в цей час функціонує надзвичайно активно. Саме 1918—1922 були роками його бурхливої організаторської діяльності — виступів, видань, маніфестів, збирання однодумців; у 1921—1922 роках створено «Аспанфут». Новий розквіт і розмаїття лівих прийомів у творчості Семенка спостерігаємо саме на початку 20-х років. Він винаходить крайні «ліві» форми словесної творчості, наприклад, те саме «поезомалярство», яке теоретично обґрунтував у однойменній статті.

«Поезомалярський» цикл «Моя мозаїка» складається з десяти таблиць по-конструктивістському оформлених у певну систему слів, цифр, окремих букв, алгебраїчних формул, авангардистських гасел, історичних дат,

імен тощо. Таблиці мають характерні назви: «Супрепозеція», «Система», «Туга за звіром», «Авангард», «Світ», «Я — не мати», «Парикмахер». У багатьох таблицях — гра в абсурд, наприклад, у таблиці «Парикмахер» («бороду — Леонардо — да — »); «Ірочка — Ірокез», «ка-ка», «ха-ха» в таблиці «Я — не мати» і т. ін. У «Сільському пейзажі» — зла сатира: зображено величезні подвоєні і потроєні літери «о», які утворюють піраміду; виникає враження довгих голосних вигуків, сенс яких зводиться до елементарного «пейзанського»: «Павло попаси корову». Безсумнівно, у «Мій мозаїці» 1922 р. Семенко є попередником сучасної «конкретної поезії».

Фахівці-мистецтвознавці з'ясували, що більш рання «Каблепоема за океан» (1920—1921) зобов'язує нас вважати Семенка творцем стилю конструктивізму (це відзначає мистецтвознавець Д. Горбачов у виданні «Радянська графіка 73»). Проте всі ці експерименти українського авангардиста ще майже не досліджено.

«Каблепоема за океан» — реалізація маніфестів Семенка, його теоретичних положень про неминучі зміни у сфері мислення сучасної і, особливо, майбутньої людини, а, отже, у тій сфері, яка має назву «мистецтво». Поет тут показав зразок космічного «мислення материками і океанами». Він отримав смислові ефекти з графічної і кольорової подачі назв континентів, країн, частин світу, інтернаціональних технічних і загальнополітичних термінів. З усього переліченого він створив своєрідну художню структуру, пронизану революційним і інтернаціоналістським пафосом.

Ми вже знаємо, що у своїх тогочасних маніфестах Семенко наполягав на тому, що мистецтво в його «одвічному» вигляді вже об'єктивно неможливе; що мистецтву загрожують виродження і профанація; що найкращий шлях для «майстрів» — організувати деструкцію старого, створюючи нові експериментальні форми. Він так і вчинив. 1922 року поет — майже остаточно — облишив лірику і ліро-епічну форму; припинив те, що називав

«емоційною творчістю». Його винахідливість, артистизм, темперамент, як і властива йому всепоглинаюча відданість мистецтву, мали, як здавалося Семенку, знайти застосування в боротьбі з виродженням мистецтва.

Свою першу «Повну збірку творів» («Кобзар», 1924), яка охоплювала вірші 1910—1922 рр., тридцятидворічний поет завершив дивним, парадоксальним — і вельми знаменним текстом, який він до того опублікував як пародію на поетичні переклади з російської. Цей завершальний «вірш» тодішні читачі та критика сприйняли як знущальну витівку. Але ми вважаємо інакше. Вірш «Сім» (1922) автор спочатку надрукував як пародію на переклади. Що це? По-перше, тут поетика абсурдизму, і раніше дуже характерна для Семенка; це цікава авангардистська знахідка. За багато років Іюнеско, звісно, цілком незалежно від невідомого йому українського футуриста, вклав у уста одного зі своїх персонажів половину цього «тексту».

Вірш «Сім» — це таки вірш, справжнім «автором» якого є сама мова. Ритм і звучання, художня структурність закладені у природній, нехудожній мові. Ось що, як нам здається, означає у Семенка цей текст. Естетичну організованість нехудожнього мовлення він продемонстрував, ізолювавши, кадрувавши одну з його природних структур.

Цей «вірш», поставлений наприкінці «Повної збірки творів», має, можливо, і ще одне значення. Цей текст означає сім днів творіння — божественне створення величезного світу. Творцем цілого світу відчував себе і наш поет, який колись написав: «Во мне создается мир, / И его не было бы без меня».

Нарешті, як завершальний, цей «абсурдний» текст набуває у Семенка ще одного смислового відтінку, — відтінку суму, що йде від лаконізму і абстрактності тієї підсумкової «формули», до якої звелася вся емпірика віршів. Це, очевидно, і знак неминучого, як вважав Семенко, прощання з індивідуальною творчістю.

Після припинення діяльності «Аспанфуту» Семенко з родиною провів 1924—1925 роки в Одесі, де обіймав посаду літературного редактора на Одеській кіностудії. Він брав активну участь у зйомках фільму «Шевченко», консультуючи відомого кінорежисера П.І. Чардиніна. Чардинін зберіг про поета найтепліші спогади. Роботі в кіно — цьому найсучаснішому серед мистецтв — Семенко віддавався з ентузіазмом. У журналі «Шквал» (1929, № 21) було опубліковано його коротенький автобіографічний репортаж, у властивій його усному мовленню прямій, лаконічній манері. Згадуване тут ВУФКУ — скорочена назва Всеукраїнського фото-кіно управління. За сухим перелічуванням посад стоїть те «горіння», яке було особливо притаманним лівим діячам української культури 20-х років, ще сповненої надій.

У першій половині 1926 р. Семенко з сім'єю повернувся з Одеси до Києва. Цього ж року він готує маленьку збірку вибраних віршів під назвою «Малий Кобзар» (вийшла 1928 р.), куди помістив і старі вірші, і низку нових. Він повністю переходить на шлях поетичної публіцистики. Поодинокі вірші на особисті теми мають радше біографічне, ніж художнє значення. Виняток — вірш під зашифрованою назвою «6 NP» (умовно названий «Аборт»). Програмне значення має вірш «Мій рейд у вічність», який Семенко публікував кілька разів у різних варіантах.

1927 р. поет випускає два публіцистичні збірники. «Бумеранг» — збірник памфлетів зі статтею Семенка «Роздуми про те, чим шкідливий український націоналізм для української культури, або чим корисний інтернаціоналізм для неї ж» і статтями інших поетів. Збірник «Зустріч на перехресній станції» містив ще один твір Семенка — жартівливо-серйозний опис його символічної зустрічі й обміну думок з колишніми послідовниками і однодумцями — Гео Шкурупієм і Миколою Бажаном. Особливо останній уже відходив від Семенка і футуризму. Бажан ставав на шлях соціалістичного реалізму і



водночас ідеалізував національну минувшину і канонічні форми. До збірки ввійшли вірші Бажана «Кров полонянок» і його міркування щодо продуктивності для сучасної поезії форми сонета. Семенко гостро пародіював ці контамінації у памфлетному вірші 1928 р. «Зозендропія». Поки що не розгадано прихований смисл публіцистичної поеми цього ж часу «Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко». Назва «Повема», а не «поема», очевидно, перегукується зі словами відомого псалма Давида «кому повім / повідаю / печаль свою». Персонаж Семенка у цій драматизованій поемі явно схиляється до об'єднання вельми різнорідних українських громадських сил, які довго ворогували. Але цей смисл тільки прозирає в творі.

Наприкінці 20-х років наростає озлоблення проти Семенка з боку РАППівської критики.

1927 р. відбувся злам у його особистому житті. Він розлучився зі своєю дружиною Лідією Іванівною, від якої на той час мав дочку Ірину і сина Ростислава. Від другого шлюбу з акторкою Н.М. Ужвій поет мав сина Михайла (помер юнаком від менінгіту). Його друга дружина, в подальшому лауреатка Сталінських премій, акторка офіційної орієнтації, у 30-х роках зіграла в долі поета незрозумілу роль. У будь-якому разі 1936 р. Семенко вжив заходів для повернення до першої родини.

У другій половині двадцятих років Семенко майже цілковито віддався журналістській і організаційній діяльності як голова українського футуристичного руху. 1927 року у Харкові він створив літературну організацію футуристів, подібну до російського ЛЕФу, під назвою «Нова генерація» (в подальшому її було перейменовано на ВУСКК — «Всеукраїнська спілка працівників Комуністичної культури» і ще раз — на «ОППУ» — «Об'єднання пролетарських письменників України»), вона проіснувала до кінця 1930 року. У цей же період Семенко видавав великий щомісячний журнал під тією ж назвою — «Нова генерація». Як редактор цього

часопису він підтримував тісні зв'язки з ЛЕФом і Новим ЛЕФом, з Маяковським (зауважмо, що смерть Маяковського була призвісткою закриття «Нової генерації»). Журнал Семенка з одного погляду мав беззаперечну перевагу перед ЛЕФом, а саме в тому, що «Нова генерація» давала винятково багату інформацію про культурне і художнє життя Заходу, головню про ліве мистецтво Німеччини і Франції. Як говорив сам Семенко, «прообразом» українського часопису став німецький журнал «Querschnitt». Очевидно, дуже важливими були особисті контакти під час поїздки Семенка разом із поетом Олексою Влизьком до Берліна в 1929 р., а також зустрічі з німецькими письменниками (зокрема, Глезером, Егоном Ервіном Кішем і Вейскопфом) у Харкові в 1930 році, під час другого міжнародного з'їзду пролетарських письменників.

У «Новій генерації» широко висвітлювали німецький і французький живопис (Брак, Леже, Грі, Метценже, Шпіс, Георг Гросс, Франц Зайферт), архітектурні експерименти Корбюзьє і Гільберзеймера, а також Фріца Гегера і Е. Мая; журнал стежив за теорією Баухауза, за конструктивістською фотографією на Заході; у ньому багато писали про театральне життя Німеччини, наприклад про театр Піскатора. В одному з номерів опубліковано «Епілог» Макса Брода і Ганса Реймана до постановки «Бравого солдата Швейка», яку здійснив Піскатор (1928, № 1). Особливо варто відзначити огляди К. Малевича (близько 10-ти статей) і Е. Лисицького, які згодом стали уславленими у Європі. Багато місця в журналі приділяли, звісно, літературі (зокрема експресіонізму); друкували переклади німецьких письменників (К. Тухольського, Г. Лорбера, В. Мерінга, Р. Герінга та ін.).

У період «Нової генерації» Семенко віршів пише мало. Серед них виокремлюється німецький цикл, на який частково надихнула вже згадувана поїздка до Німеччини й активні зв'язки з німецькими пись-

менниками, а пізніше — фатальні політичні зміни в Німеччині, які щиро та глибоко схвилювали поета-антинациста. Перша частина віршів на німецьку тему, створена під враженням від поїздки, була надрукована в збірці «Європа й Ми» 1930 року. Вірші ці пронизані тривогою, передчуттям небезпеки, відчуттям хисткості добра («На Шпрее»); потужна капіталістична техніка постає в дещо демонічному колориті («Старий Берлін», «Чорний Берлін», «Гамбург», «Підземка», «Вечірні вулиці»).

У збірці «Міжнародні діла» (1933) вже вміщено злободенні антифашистські вірші «Промова Гітлера», «Інтерв'ю à la Гітлер» та ін.

Від 1933 року Михайло Семенко працював над великою антифашистською поемою «Німеччина», першу її частину надруковано в останній прижиттєвій збірці поета «Вибрані твори», (Київ, 1936); уривок — у «Літературній газеті»; решта залишилася неопублікованою і її, мабуть, було втрачено. Публічні читання поеми справляли сильне враження на сучасників (див. спогади Ю. Смолича. «Розповідь про неспокій». — М.: Вид-во «Ізвестия», 1971). Ця поема Семенка, можливо, була частково навіяна поемою І. Бехера «Німеччина», виданою в Києві німецькою мовою.

Антифашистську поему М. Семенка було написано улюбленим розміром Гейне. Гейне є і одним із «героїв», які разом із автором беруть участь у вигаданій подорожі нацистською Німеччиною. Описано фантастичну зустріч обох із Гітлером і т. ін. Орієнтація на віршову манеру Гейне була своєрідною спробою футуриста М. Семенка «подолати» футуризм найбільш прийнятним для себе способом.

Між 17 і 23 квітня в Києві відбувся вечір Семенка, на якому він читав «Німеччину». Його друг, поет М. Рильський (неокласик!), всіляко намагався в пресі підняти впалі шанси лідера українського Авангарду, звісно — не

як такого. Рильський у «Літературній газеті» схвально відгукнувся про останні вірші Семенка.

Поета заарештували 26 квітня 1937 р.; розстріляли 24 жовтня 1937 р.; помертньо реабілітували за 20 років.

*Михайль Семенко. Вибрані твори. — Wurzburg, 1979.*

Олег Ільницький

## ШЕВЧЕНКО І ФУТУРИСТИ

Сьогодні в нас, на Україні, неможлива до кінця послідовна і принципова літературна критика, та критика, яка з любові до своєї літератури може доходити до її заперечення — в її нинішньому стані. Така критика не є єдино потрібною, але вона повинна бути можливою, і саме її можливість завжди була і буде ознакою здоров'я всякої національної літератури, запорукою і провіщенням її дальшого розвитку...

Прошу — і літераторів, і читачів — перш ніж ображатися, спробувати спокійно проаналізувати ситуацію.

Іван Дзюба. «В обороні людини й народу». — Літературна Україна. — Ч. 26. — 30 червня 1988.

Цього року припадає не тільки 175-ліття з дня народження Тараса Шевченка, а й 75-й ювілей появи другої поетичної збірки Михайля Семенка — провідника українського футуризму. Тут, у Києві, три чверти століття тому побачила світ книжечка обсягом вісім сторінок під назвою *Дерзання*. Вона викликала нечуваний в українській літературі скандал: книгарні відмовлялися взяти її на свої полиці, преса вирішила бойкотувати видання, і, як признався сам Семенко, «деякі щирі українці нахвалялися побити [авторові] морду»<sup>1</sup>.

Скандал цей спричинила не так поезія, надрукована у збірці, як її коротенька передмова, що мала назву «Сам». Точніше кажучи, все зводилося до двох речень, а саме: «Шевченко під моїми ногами» і «Я палю свій *Кобзар*».

Відірвані від контексту, слова ці так часто згадувалися в літературній критиці, що саме вони стали чи не єдиними визначниками українського футуризму. У них

<sup>1</sup> Семенко М. Семафор у майбутнє. — 1922. — С. 41.

була якась магічна, приголомшлива сила. Вчепившись за них, українська критика — незалежно від географічних чи ідеологічних кордонів — цілими десятиліттями залюбки була по футуризмові. Історики й критики як на Заході (наприклад, В. Радзикевич), так і в Україні, вперто згадували Семенкове «зухвальство» на доказ того, яким страшним був футуризм.

Початок цій сумній традиції дав М. Шаповал, коли під псевдонімом «Микола Сріблянський» надрукував свій «Етюд про футуризм» в *Українській хаті* 1914 року. У ньому він проголосив цей рух «бандитизмом» і, між іншим, твердив, що «протест проти Шевченка — найбільша нещирість», що «палення *Кобзаря* — не сміливість борця, а хамство харциза...»<sup>1</sup>.

Чотири роки пізніше закиди ці досить слушно схарактеризував Яків Савченко, назвавши їх лайкою, скаженством, садизмом<sup>2</sup>. Але, попри це, стаття Шаповала залишилася однією з найбільш впливових праць про футуризм. Її, до речі, сам автор передрукував у 1924 році.

Проти Семенка також виступив Микола Євшан. Зараз же після появи *Держання* він передрукував передмову збірки, — цим зберігши її для дослідників, — і написав: «Її автор неначе юродивий зловив тебе [себто, читача] за полу, говорить тобі про своє мистецтво, плює тобі слиною в очі...»<sup>3</sup> На думку Євшана, передмова Семенка була прикладом того, як «українське слово попадає в наругу, як його безчестять люди в ім'я вищої культури»<sup>4</sup>.

Після кількох років ці Семенкові два речення зафіксував у своїй *Історії українського письменства* Сергій Єфремов. По тому їх не раз згадували. Так, 1924 р.,

<sup>1</sup> *Сріблянський М.* Етюд про футуризм // Українська хата. — 1914. — Ч. 6. — С. 464.

<sup>2</sup> *Савченко Я.* Рец. на «П'єро задається» М. Семенка // Літературно-критичний альманах. — 1918. — С. 29.

<sup>3</sup> *Євшан М.* «Supreme Lex» // Українська хата. — 1914. — Ч. 3—4. — С. 273.

<sup>4</sup> Там само.

наприклад, Василь Еллан-Блакитний пише про «випадок з анафемствуванням Тараса Шевченка Семенком», про те, що десять років тому «пророк футуризму... загнав осикового кола» в домовину Шевченкової творчості і «подер [так таки] *Кобзаря*»<sup>1</sup>.

Минуло тридцять років, і в чотири томній *Антології української поезії* Леонід Новиченко твердить, що «футурист М. Семенко... в одному зі своїх віршів [так таки] по-блюзнірськи закликав... спалити *Кобзаря* Т. Г. Шевченка»<sup>2</sup>. 1966 р. А. В. Недзвідський знову порушив цю тему в згадці про те, як Блакитний висміював «прагнення проводиря тогочасного українського футуризму Михайла Семенка звести з п'єдесталу Шевченка». На думку Недзвідського, «чимало ліваків від мистецтва... галасливи ми, дрібнобуржуазними, за своєю суттю, лозунгами нового футуристичного мистецтва... вимагали розлучитися з Шевченком, як нібито з безнадійним просвітянином...»<sup>3</sup>. Про ці самі «нігілістичні гріхи... футуризму» згадує ще й у 1985 році Адельгейм<sup>4</sup>. При цьому слід підкреслити, що донедавна про сам футуризм дуже мало писалося. Тому Семенкові слова були чи не єдиними фактами, що давали відомості про цей рух. На тлі такої традиції дещо дивною може здаватися стаття Галини Черниш, у *Літературній Україні* минулого серпня. У ній авторка твердить, що Семенкові слова та інші виступи футуристів не були атакою на Шевченка<sup>5</sup>. Я особисто поділяю цю думку.

<sup>1</sup> *Еллан-Блакитний В.* Твори в двох томах. Т. 2 — К.: Держлітвидав, 1958. — С. 145.

<sup>2</sup> *Антологія української поезії* в 4 томах. Т. 3. Вид. 2-ге. Упоряд. М. Рильський і М. Нагнибіда. — К.: Держ. вид-цтво худ. літ-ри, 1958. — С. 8.

<sup>3</sup> *Недзвідський А. В.* Василь Еллан-Блакитний і боротьба за Шевченка в перші революційні роки. Збірн. праць 14-ї Шевченківської конф. — К.: Наук. думка, 1966. — С. 325.

<sup>4</sup> *Семенко М.* Поезії. — К.: Рад. письменник, 1985. — С. 23.

<sup>5</sup> *Черниш Г.* Не обминайте Семенка! // *Літ. Україна*. — 1988. — Ч. 33. — С. 7.

Але питання «Шевченко і футуристи» далеко не розв'язане цим. Треба констатувати факт, що його історія не написана, що пов'язані з ним подробиці не цілком устійнені, що література й полеміка, які зародилися навколо нього, недоступні і не вивчені. На сьогодні це питання — своєрідний феномен, у якого, так би мовити, цікаві соціологічні відтінки.

Для науки не цікаве те, чи футуристи «по-блюзнірськи закликали... палити *«Кобзаря»* і цим зневажали вони Шевченка, чи ні. Адже відповідь на такі питання проста і недвозначна: «Ні!» Сьогодні настав час поставити перед судом науки не футуристів, як це дотепер робилося, а літературних критиків та істориків літератури. Нам має зацікавити, чому вони не зрозуміли суті футуризму, чому впродовж тривалого часу відмовлялися відіграти роль посередника між цим рухом і читачем. Залишається також відповісти на деякі суто бібліографічні та біографічні питання, наприклад, хто з-поміж футуристів писав на тему Шевченка, що саме вони писали і як, де та коли. Найважливіше, очевидно, передрукувати, дати доступ до цих рідкісних матеріалів не тільки дослідникові, а й читацькому загалові.

Беручи до уваги факт, що футуризм не атакував Шевченка, нам треба дослідити, як саме до нього підходили футуристи. Який образ Шевченка створили вони у своїй творчості? З якою метою користувалися його іменем?

Моїм завданням є спинитися, хоча б коротко, на цих питаннях. В першу чергу процитую у контексті горезвісних слова Семенка. Його передмова «Сам» звучала так:

Ей ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же — ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується — тільки декілька слів. Немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче. Я берусь руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху — вигляд твій чудовий, чоловіче! Ой, та з тобою ж пекельно весело!



...Ах, з тобою страшенно тоскно... Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцованого «Кобзаря» й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заяложені мистецькі «ідеї» й мене канудить. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом. І думаєш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресення. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний. Якраз вроді тебе, показником якого є «Рада». Чоловіче, час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто будучи сучасним чинником, є зявищем глибоко відразливим. Чоловіче, я хочу тобі сказати, що в сі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задупився в атмосфері вашого «щирого» українського мистецтва. Я бажаю йому смерти. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилося від Шевченка. Але не можу й я уникнути свого святкування.

Я палю свій «Кобзар»<sup>1</sup>.

Чи можна на підставі цього тексту дійти тих висновків, якими послуговувалося літературознавство три чверти століття? Чи він підтверджує все те, що було сказано про Семенка і його ставлення до Шевченка?

Щоб правильно зрозуміти передмову до *Дерзання*, треба точно усвідомити собі її два ключі — тематичний і реторичний. Тема тут — мистецтво, адресат — примітивна

<sup>1</sup> Семенко М. Дерзання. Поези. — К., 1914. Цит. за: *Євшан М.* «Supreme Lex» // Українська хата. — 1914. — Ч. 3—4. — С. 272—273.

людина. Семенко спрямовує своє вістря не проти Шевченка, а проти «примітивного» чоловіка, якому навіть і «не снилося», що таке мистецтво. Адресат, у ширшому розумінні, — не один чоловік, а ціле оточення (адже згадується часопис *Рада*), проти якого Семенко протестує, бо воно його нудить, душить і за нього йому соромно. Тон передмови розрахований на те, щоб зашокувати самовдоволену аудиторію, зрушити її свідомість.

Семенко обурюється тим, що спадщина Шевченка деформується примітивним чоловіком, культом і т. зв. «щирим» українським мистецтвом. Одним словом, Шевченка спримітизовано! Семенко заперечує не Шевченка, а те, що з нього зроблено! Звернім увагу на слова: пошана і культ «вбили Шевченка»; кинули поета Семенкові під ноги; від Шевченка — увага! — лишилися тільки ювілейні свята. Реакція Семенка на це така: «Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани». Значить, він не може допустити до того, щоб культ пошани заступав мистецтво. Семенко засуджує саме це спотворення. Він бажає смерти тому задушному «щирому» українському мистецтву, яке тільки влаштовує ювілеї. Семенко палить культівський *Кобзар*.

Самого Шевченка — звернім увагу — Семенко зараховує до титанів, а його творчість — до справжнього мистецтва, яке не боїться нападів (себто конкуренції) і яке лишається незрозумілим для примітивної людини.

Найважливіше для Семенка — не «відставати на десятиріччя». Мистецтво мусить бути сучасним. Це обов'язок поета, це закон творчости. Зверніть увагу, що не Семенко «титана перевертає в нікчемного ліліпута», а час. Коли титанів минулого накидають як модель, вони стають «зъявищем глибоко відразливим». Відповідальність сучасного поета йти на герць з титаном, а не його наслідувати. У таких двобоях гартується мистецтво. Ритуал пошани, навпаки, його вбиває. Семенко відкидає «заяложені мистецькі ідеї», згідно з якими він мав би наслідувати Шевченка.

Тут немає конфлікту між Семенком і Шевченком. Конфлікт існує між Семенком і примітивним чоловіком, між ним і *Радою*. Іншими словами, конфлікт між тими, які розуміють мистецтво, і тими, які його не розуміють. У передмові не заперечується Шевченко, а підтверджується нове мистецтво, виборюється право для його існування. Семенко вважав Шевченка великим поетом, але поетом минулого. Своїм маніфестом він підготовляв ґрунт для себе — поета сучасності.

Після *Дерзання* Семенко інколи згадував Шевченка у своїй творчості, та це бувало рідко. Згадаю, наприклад, оповідання «Мірза Аббас-хан»<sup>1</sup> і його поезомалярство. Найбільш демонстративний натяк на Шевченка — це, очевидно, *Кобзар* самого Семенка, що з'явився 1924 р.

До теми Шевченка Семенко серйозно повертається тільки у *Новій генерації*, і вже не «Сам», як то було 1914 року, а з цілою плеядою однодумців. У 1928 р., з п'ятого числа журналу, Семенко починає друкувати неперіодичну серію віршованих памфлетів під назвою «Реабілітація Тараса Шевченка». У ній, крім Семенка, беруть участь Гео Шкурупій, Євген Яворовський, Віктор Вер, Гео Коляда та Олександр Корж. Микола Скуба теж мимохідь порушує тему Шевченка в одному зі своїх віршів, але цей текст не ввійшов у згадану серію<sup>2</sup>.

До футуристичної шевченкіани безпосередньо належить і прозовий твір Гео Шкурупія *Повість про гірке кохання Тараса Шевченка*. Окремі розділи цього твору з'явилися в *Новій генерації* (ч. 5, 1930) та в журналі *Життя і революція* (ч. 6, 1930). Футуристичне видавництво «Семафор у майбутнє» обіцяло видати *Реабілітацію* і *Повість* окремими книжками, але, наскільки мені відомо, їм цього не вдалося здійснити.

<sup>1</sup> Семенко М. Мірза-Аббас-хан // Глобус. — 1923. — Ч. 1. — С. 1—8.

<sup>2</sup> Див: Скуба М. Про Кобзу, Тараса Шевченка й кришинову сопілку // Нова генерація. — 1929. — Ч. 6. — С. 31—33.

Скупі дані про існування вищезгаданих творів знаходимо в двотомному *Шевченківському словнику*. Там ставиться наголос на те, що в *Реабілітації* «футуристи вже визнавали Шевченка великим поетом і виступали проти націоналістичного перекирчування його творчості»<sup>1</sup>. Пригляньмося ближче до цих творів і цього твердження.

Перше, що впадає в око, — це наскільки твори у *Новій генерації* свідомо пов'язують себе з Семенком. *Повість* Шкурупія робить це шляхом двох епіграфів: один вибраний з передмови до *Дерзання* («нині Шевченко під моїми ногами»), а другий з Семенкового «реабілітаційного» памфлету «Без ікон і без трупів», який був навмисне надрукований у *Новій генерації* (ч. 7, 1928) під псевдонімом «Едвард Стріха».

Олександр Корж починає свій памфлет «Хоробрий товариш» такими словами:

І я,  
і я так само,  
одверто  
скажу за М. Семенком:  
що нині  
є  
під моїми ногами  
Тарас Григорович  
Шевченко.  
Не поет і революціонер, а  
мітичний  
батько-божок<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Семенко М. — Т. 2. — С. 204. Порівняти: Шкурупій Г. — Т. 2. — С. 390.

<sup>2</sup> Корж О. Хоробрий товариш // Нова генерація. — 1929. — Ч. 10. — С. 17—18.

Семенка згадує ще Гео Коляда. У творі, що має заголовок «Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка»<sup>1</sup>, він пише:

Тов. Семенко Михайль,  
 футурист всесвітній,  
 було брикнув спочатку Шевченка  
 і видав свого  
 КОБЗАРЯ,  
 а  
 критики у гвалт  
 кричали:  
 блюзнірство!  
 самозванство!  
 святотатство!  
 Хіба ж можна чіпати  
 ікону?  
 вона ж бо свята!<sup>2</sup>

З цього бачимо, що автори в *Новій генерації* свідомо продовжували традицію, яку започаткував Семенко. Йдучи за своїм лідером, за його нападом на «примітивного чоловіка» та газету *Радугу*, кожний поет у *Новій генерації* виступає проти якогось середовища або явища, яке, на його думку, або стоїть на заваді справжньому пізнанню Шевченка, або силкується його канонізувати. Подібно до Семенкової передмови, ці памфлети користуються гострим, полемічним тоном, засобами карикатури, гіперболи та антиестетичної лексики. Вони б'ють по всьому, що футуристами вважається культурним, художнім та політичним назадництвом.

«Націоналізм», про який йшлося в *Шевченківському словнику*, таврував тільки Євген Яворовський. У памфлеті

<sup>1</sup> Це «Ей, Ви», очевидно, від Семенкової передмови «Ей, ти, чоловіче...»

<sup>2</sup> Коляда Г. «Ей, ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка!» // *Нова генерація*. — 1929. — Ч. 1. — С. 37.

«До мертвих і живих на Україні і еміграції сущих»<sup>1</sup> він конкретно згадує Дмитра Донцова та Євгена Маланюка. Яворовський теж критикує Миколу Хвильового за *Вальдшнепи*. Але трактувати цей памфлет та окремі висловлювання футуристів як суцільний виступ проти «націоналістичного перекручення [Шевченкової] творчості», як це робить *Словник*, — не об'єктивно. Взагалі слід підкреслити, що ці твори куди частіше порушують питання культури й мистецтва, ніж політики. Сам Яворовський присвячує більшу частину свого памфлету на те, щоб висміювати примітивізм власного оточення. Ось, наприклад, у нього є образ, який нагадує Семенкового «чудака»:

І сидить отакенне  
всеукраїнське пузо  
де-небудь  
в звичайній  
радянській хаті,  
ракується  
членом профсоюзу і  
взиває Шевченка  
рідним татом.

Для Яворовського, як і для інших авторів, націоналісти не становлять якогось спеціального винятку, вони служать як ще один приклад загальноукраїнського, в тому числі і радянського провінціалізму, який в ім'я патріотизму спотворює значення Шевченка. Яворовський висловлює цю думку так: «Від всеукраїнського пуза до емігрантського кодла хтять оганьбити Шевченків заповіт».

Тож від яких внутрішніх і зовнішніх ворогів футуристи захищають Шевченка?

У памфлеті «Моя ораторія» Гео Шкурупій виступає проти «Просвіти» і «просвітянських орд», проти

<sup>1</sup> Яворовський Є. До мертвих і живих на Україні і еміграції сущих // Нова генерація. — 1928. — Ч. 8. — С. 77—80.

культури, «що заплуталась в рушниках», проти аматорів «вишиваних сорочок і картопляного лущиння», хуторянства і «вусатого міщанина». Шкурупій каже: «Проти іконописців і дурнів [...] глушно скеровую свою ораторію»<sup>1</sup>.

Семенко, у свою чергу, виступає проти академії і «академічних почвар» («не змірять його [себто Шевченка] академікою»), проти неокласиків («Неокласик Безштанькович — учорашній»), проти шевченкознавців, яких він називає «червогонами й книгориями».

Корж критикує «укрміщанію», холюя вишиваного, країну сивих шапок, Малоросію та вусатого міщанина, «що в тихій хаті, в рушниках гніздиться і по цей день», того, що «зненацька згадує сало, горілку, гопака».

Віктор Вер виступає проти книгоріїв, іконописців, спритних препаративів Шевченка. Євген Яворовський трубить проти малоросійщини, україно-хохлацького міщанина. А Гео Коляда реєструє свій протест проти нації хохлацької, проти спадщини царизму, яка «нас навчила нагороджувати орденом божеським кожного генія в лапках». Він теж виступає проти «критиків гетьманських, радських, бандитських і інших», що зробили з Шевченка «національне опудало». В одному місці свого памфлету він каже:

...а наші критики рідні  
ба радянські шевченкісти,  
певніш  
шевченкоїди  
замість, щоб його реставрувати  
і показати без штанів,  
як справжню людину,  
борця,  
що знавсь на поетичному реместві, —  
зробили канона

<sup>1</sup> Шкурупій Г. Моя ораторія. — 1928. — Ч. 5. — С. 325—328.

і наділи на Шевченка  
ковпак та свиту  
і разом як блазня  
виставляють на показ,  
і репетують,  
і репетують вони —  
учіться,  
учіться  
у нього рими! [...]  
і немає укр. чуми на цих критиків [...]<sup>1</sup>

Слова Коляди чітко окреслюють центральний конфлікт у цих памфлетах: боротьба точиться навколо інтерпретації Шевченка. З одного боку, стоїть «канон», а з другого боку, — образ справжньої людини, борця, «що знався на поетичному ремесві». Гео Коляда каже: «Лозунг наш — Геть Тараса іконописного».

І позитивні, і негативні образи широко розробляються у памфлетах. Футуристів дразнить, що з Шевченка зробили «божка чи ікону» (Яворовський); ікону «в накрохмалених рушниках!» Їх смутить його плаксивий портрет: «заслинений заплаканий дідуган у вишиваній краватці, у шапці сивій, з матнею в штанях, в чоботях, помащених дьогтем». «А хіба ти такий, Тарасе Григоровичу?» — питає Шкурупій.

Заперечуючи постать мітичного батька-божка, матнистого «батька» Тараса, заперечуючи портрети у шапці та з вусами, Корж звертається до Шевченка словами: «Шановний Тарасе Григоровичу! Ви заплямовані гоппшаною просвіт». Віктор Вер переконаний у тому, що Шевченко «Розмножений мільонами одбитків, Зменшений мільон разів». І через це «Став ти дідуган похнюпий...» «Одгорожений од життя мурами шаноби... в ківоті рушників... в шапці і без шапки стереотипний образ десятиріччями по хатах українських висів».

<sup>1</sup> Коляда Г. «Ей, ви...» // Нова генерація. — 1929. — Ч. 1. — С. 36—37.



З площини, так би мовити, релігійної, мітичної, по-тойбічної, з оточення етнографічного, псевдосільського, футуристи переносять Шевченка в урбаністичну дійсність. Уважають вони його європейцем і богемцем, та, найголовніше, відмовляються від «бальзамування» його біографії. «Досить заслужених і титулярних», — каже Семенко і продовжує:

Тарас Шевченко —  
жива людина  
а не легендарний Ісус Христос  
Тарас Шевченко —  
з черевом і мозком  
а не висхлі  
підмащені олією  
моці.  
Тарас Шевченко обідав і пив горілку...<sup>1</sup>

Корж заявляє, що футуристам «відомі [...] салдатські портрети [Шевченка] і ті, де [він] в європейському костюмі». Звертаючись до Шевченка, Корж мовить: «Ви геніальний поет і бунтар, були б нашим кращим другом». А Гео Шкурупій звертається до Шевченка такими словами:

Європєць  
з ніг до голови,  
улюбленець  
гранд-дам і панночок —  
Ви  
часто рвали  
аристократичних  
пристойностей  
пута  
і на Хрещатику

<sup>1</sup> Семенко М. Без ікон і без трупів // Нова генерація. — 1928. — Ч. 7. — С. 5.

розмовляли  
з проститутками.  
Дотепний богемець,  
передовик,  
член товариства «Мочиморд».  
Ви тепер  
були б опудалом,  
як і ми,  
для всіх  
просвітянських орд!<sup>1</sup>

Портрет Шевченка, що його зарисовує Шкурупій у памфлеті, поглиблюється в такому ж дусі в *Повісті про гірке кохання*. Цей твір є типовим прикладом так званої «синтези» жанрів, яку практикували українські футуристи. У даному випадку це злиття роману й біографії. Епіграфом слугують цитовані слова Семенка. Цим же автор зраджує мету повісти — показати Шевченка як живу людину, яка кохала, їла, пила, творила... Ми бачимо Шевченка і в ресторані, і в салонах. Шкурупій наголошує його «художнє богемство», схильність до всяких витівок і епатацій. Проте центральною темою твору залишається його ставлення до жінок, бажання одружитися і, врешті, його самотність. Портрет, намальований Шкурупієм, не має в собі нічого монументального, у ньому підкреслено здебільше суто людські, психологічні моменти. Ось приклад:

Шевченко, як усі старі люди, що звикли замолоду до успіху в жінок, уже ніяк не міг примиритися з тим, що він втрапив своє очарування. Він ніяк не міг, та і не хотів примиритися з цим і робив усе нові спроби подобатись жінкам.

[...] Всі жінки, що їм він пропонує свою руку, ще зовсім молоді й свіжі. Він зовсім забуває за свої старі роки і йому до нестями подобаються живі молоді дівчата, що в них грає

<sup>1</sup> Шкурупій Г. Моя ораторія // Нова генерація. — 1930. — Ч. 5. — С. 326—327.

кров і молодість, наливаючи рум'янцем щоки і еластичністю гнучкі здорові постаті. Успіхи молодих років запоморочують йому голову й він гадає, що такий же принадний краєсень, як був колись<sup>1</sup>.

Як доводять памфлети *Реабілітація*, футуристи намагалися наблизити портрет Шевченка до своїх власних ідеалів, підкреслити ті моменти в його біографії, які були співзвучні з їхнім часом. Те саме робить Шкурупій у своїй *Повісті*, куди він влітає дискусії про українську мову, Російський шовінізм, колоніальний статус України в російській імперії — теми, які, очевидно, були на порядку денному. Аналогії між Шевченком і футуристичним захопленням механізацією підкреслюються тим, що у *Повісті* машина викликає «в Шевченка дивні радісні думки» про «визволення з ярма». Шкурупій теж бачить подібність між долею Шевченка і долею футуристів. У невеликому відступі він узагальнює те, що пережив Шевченко, і міркує так:

Боротьба з оточенням і урядами — це доля геніїв, що дають людськості нові ідеї. Лише їхня смерть робить чутливу поразку тим, проти кого вони боролись. Трагічний кінець лише краще підкреслює їхню прекрасну біографію. Геніям нудно вмирати в ліжкові своєю смертю. Куля пістоля, вдар шаблі, вірówka й нещасний випадок — неодмінні аксесуари кінця. Навіть звичайним людям нудно, коли геній вмирає так само, як вони.

[...] Од Франсуа Війона до мого друга Олекси Влизька лише один маленький крок, хоч він і нараховує кілька століть. Можливо, я навіть і не помилюся, коли скажу, що його повісять. Можливо, що такої ж думки про своїх друзів і Олекса Влизько...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Шкурупій Г. Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка // *Життя і революція*. — 1930. — Ч. 6. — С. 27.

<sup>2</sup> Там само. — С. 11.

Це пророчі слова. Тільки в одному помилився Шкурупій: його друзів не повісили, їх розстріляли. В уяві футуристів Шевченко — художник, революціонер, бунтар, рушій свого суспільства — одним словом, все, чим вони себе вважали і ким їх ніхто не хотів визнати. З біографії Шевченка вони не робили якогось зразкового, взірцевого життя, яке мало бути очищене від всіх непристойностей. Для них «громохкословий «Кавказ» був цікавіший, аніж «мелодійні» «Тополі» й «Причинни»<sup>1</sup>. І якщо вони не збиралися вчитися у нього «рими», футуристи все-таки визнавали, що Шевченко — і поет, і предтеча.

*Сучасність*. — 1989. — № 5.

---

<sup>1</sup> Див: *Скуба М.* Про Кобзу, Тараса Шевченка і кришинову сопілку // *Нова генерація*. — 1929. — Ч. 6. — С. 30—31.

*Галина Черниш*

## ПРОЗА МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Вчитуючись у поезії Михайля Семенка, я підсвідомо вловлюю себе на думці: який же він усе-таки складний, суперечливий, а то й плутаний, як важко збагнути його душу, осмислити і правильно витлумачити шукання.

Якось уже так склалося (і напрочуд довготривало!), що поетове ім'я згадувалося лише тоді, коли потрібно було провести негативну паралель. Залишається лише подивуватися, як справжнього Семенка, безсумнівного романтика й тонкого лірика (не лише такого, що виливав свої рефлексії, а й, за власним визначенням, «лірика океанів і континентів»), полум'яного публіциста, витіснили його одіозні видання, екстравагантні витівки, опуси, поетичні жарти. Сьогодні ситуація навколо поетового імені помітно змінюється, хоча залишається безліч «білих» плям у біографії Семенка, багато його книг зникли безслідно, та й історія українського футуризму досі не досліджена. А саме такого неординарного поета збагнути без залучення теоретичних знань та широкого контексту, суто емпіричним способом, просто неможливо.

У житті і в поезії Семенко бував різний: то зухвало-демонстративно-претензійний, ексцентричний, то до щему ніжний, сентиментальний, беззахисний і непрактичний; він то з несамовитою впертістю і впевненістю захищав свої теорії, то розгублювався. Але поет завше горів, шукав. «Взагалі в поезії Семенка переважає гуєро, в ній більше програвних зумисних шукань в області футуризму, ніж справжнього футуристичного світовідчуття», — писав М. Зеров.

Поza всілякими сумнівами, Семенкові футуристичні періоди найбільш рельєфні, але ми маємо пам'ятати, що поетична спадщина Семенка далеко ширша, об'ємніша,

виходить за рамки пропагованого ним напрямку. Ми чомусь пам'ятаємо котурни раннього Семенка, знаємо його «Кобзар» (щоправда, більше саму назву збірки, аніж її зміст), безупинно згадуємо панфутуризм із його хибною тріадою «деструкція — екструкція — конструкція», але забуваємо про третій період творчості поета, коли він став на позиції соціалістичного реалізму. Говоримо про вигадану ним «деструкцію», однак забуваємо, що конструктивного елементу в Семенкових теоретизуваннях не менше (згадаймо хоча б «Гонг комункульту», далі цю лінію продовжила «Нова генерація»).

У 1929 р. Семенко звертався до своїх критиків, котрі вважали за необхідне кожну статтю, кожну рецензію прикрасити «шлейфом» — в'дливим нагадуванням про всі огріхи футуризму:

Не ламайте більшовицьких пер,  
Не випускайте запал у повітря,  
Краще подивіться, куди мій самопер попер тепер  
І куди мої вістря.

Сьогодні, з відстані часу, зваживши все позитивне й негативне в Семенковому багатющому творчому доробку, ми тим більше не повинні забувати його еволюцію.

Не всім відомо, що Семенко писав драматичні та прозові твори. Цікава, зокрема, його проза, хоча вона й невелика за обсягом. Матеріали, пропоновані читачеві, зберігаються у Відділі рукописів Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР (фонд 156).

«Мак Долина — футурист» автор задумав як історико-літературний роман. Невідомо, чи Семенко не завершив твору, а чи подальший текст загублено, але в архіві письменника залишився уривок. Твір автобіографічний. В оповіданні йдеться про період навчання на природознавчо-історичному відділенні педагогічного факультету Петербурзького психоневрологічного інституту, коли Семенко ще не визначився, а тому з юначою

запальністю і максималізмом метався між поезією (писати почав ще в 1910 р.), філософією (слухав лекції та відвідував семінари з теорії пізнання філософа-ідеаліста Калістрата Жакова) і музикою (захоплення ще з гімназії, згодом — клас скрипки у Школі Лисенка).

Інше оповідання із серії творів про Мака Долину теж проливає світло на деякі біографічні деталі, допомагає розвінчати поширену свого часу, але безпідставну версію про намір поета виїхати до Америки. Розповідає воно про повернення Семенка із армії. Поет був мобілізований у січні 1914 р., служив військовим телеграфістом у Владивостоці. Закинутий долею «на край світу», поет після бурхливої літературної атмосфери Петербурга і Києва дуже болісно переживав запроторення у військові казарми, навіть на деякий час кинув писати. «Відчуваєш себе приниженим», — писав поет батькові 16.VII.1915 р. Це вже потім Семенко проголосить: «Море — ти в душі навіки», владивостоцькі спогади ремінісценціями постійно прориватимуться в його пізніші поезії, а тоді поет гаряче мріяв про повернення на батьківщину: «Хутко ці гори кинемо, Море кинемо дике. В Києві серце спинемо...»

Нарешті 5 листопада 1917 р. ешелон солдатів-українців, що поверталися на батьківщину, прибув до Миргорода (до речі, спочатку заступником, а потім — головою того ешелону був Семенко). Поет був вражений побаченим. У поезії «Момент», датованій груднем 1917 р., Семенко описує обстановку так:

гайдамаки на платформі  
рушницями жупаносвітки  
в чудернацькій уніформі...

І розгублено додає:

мені хочеться  
сісти у вагон  
в протилежний

бік полинути  
до чужих далеких  
рідних милих берегів  
але ми стиснули руки  
І я в Кибинці.

Уривок із оповідання «Мак Долина ховає свою сестру» теж передає стан розгубленості, невпевненості в момент повернення поета на батьківщину. До честі поета зауважимо, що цей стан швидко минув — він поспішив включитися в літературний рух і лише протягом наступного року створив сім поетичних книг.

«Листи із закордону» написані в грудні 1928 р., коли поет разом із Олексою Влизьком та ін. побував у Польщі та Німеччині. Наслідком цієї поїздки став цикл поезій та поеми «Німеччина», де голос Семенка зазвучав особливо провісницьки: поет побачив «чорний Берлін» — «спрут із безліччю в'юнких і пожадливих щупальців», який його вразив, осліпив і придавив, і попереджав про загрозу фашизму, ніби відчував, якою трагедією для людства стане прихід гітлеризму до влади. Окрім того, Семенко вже тоді відчував історичну приреченість фашизму, з почуттям соціального оптимізму (і знову як прозріливо!) пророкував:

В чорний Берлін вступають стрункими лавами  
з червоними прапорами революційної перемоги...

Читаєш «Листи із закордону» і ясно відчуваєш, що писані вони радянською людиною, патріотом і інтернаціоналістом.

«В садах бензину-спіралії» — це в запропонованій читачеві добірці найбільш «футуристична» річ Семенка: уривки щоденникових записів поета різних років, зведені ним в один твір. Друкувалися скорочено в «Мистецтві» (1919, 4-е число) під псевдонімом «Микола Триріг» за іншою назвою, без поділу на уривки та без вказівок на дати написання.



Сподіваємося, що запропоновані матеріали доповнять відомості читача про Михайля Семенка, одного із зачинателів української поезії, чие ім'я, за слушним висловом М. Бажана, гідне стояти поруч з іменами В. Блакитного, В. Чумака, П. Тичини, І. Кулика, Є. Григорука.

*Прапор. — 1989. — № 2.*

*Микола Сулима*

## «ДУХ МІЙ В ЗАХОПЛЕННІ МОЖЛИВОСТЕЙ ФУТУРНИХ»

Здається, ми тільки те й робили, що перед кимось виправдовували своїх письменників. Ото й виходило, що, як казав у «Промові» (1922) Михайль Семенко,

Легше 3-м верблюдам  
з теличкою  
в 1/8 вушка голки  
зараз пролізти  
ніж футуристові крізь укр. літературу  
до своїх продертись<sup>1</sup>.

Всілякі течії, напрямки, до яких належав будь-який наш майстер слова, приятелювання, листування з «сумнівними» особами, еміграція та інші гріхи завжди були баластом, від якого неодмінно слід було звільняти поетів, прозаїків, драматургів для їх орлиного польоту до соцреалізму. Успішно посадивши когось на цю твердь, можна було вже не говорити про те, що в творчій біографії митця після цього з'являлися твори, присвячені річницям НКВС, людині, яка «стоїть в зореноснім Кремлі», — головним було те, що струмок переставав дзюркотіти, добігши до озера з його очеретом, рогозом, жабуринням. Видавці когось із таких «грішників» страшенно пишалися, знайшовши в нього хоч рядок, який засвідчував би лояльність до радянської влади, хоча би близькість

<sup>1</sup> Семенко М. Кобзарь. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910—1922).— К.: Гольфштрот, 1924.— С. 617. Далі вказуватимемо стор. у тексті.

до компартійних кіл, тощо. Скажімо, Михайль Семенко хоча й звирявся, що «розгублено переглядував комуністичні теорії» («Комуністичні теорії», 1917, с. 259), хоч і писав про ЦК як «про душі моєї Ц. К.» («Ц. К.», 1920, с. 539), але на це дивилися крізь пальці, бо відомо було, що поет був більшовиком, оспівував революцію, радо долучився до роботи з розбудови соціалістичної культури, був нетерпимий до національної обмеженості тощо.

Зараз, очевидно, муситимемо заповнювати клітини іншої рубрики — можна згадати промовистий літературний псевдонім М. Семенка «Трирог», про його належність до партії боротьбистів; хоча М. Семенко й воював із крилом М. Хвильового, але чомусь саме його той згадав у своїй прощальній записці: «Отже», як говорить Семенко, ... ясно»<sup>1</sup>.

Так для чого ж все-таки Михайль Семенко приходив у літературу? Чому облишив гру на скрипці (хоча й мав безперечний музикальний хист), заняття філософією і з головою поринув у літературну боротьбу, в якій, зрештою, зазнав поразки, бо не захотів догоджати національно свідомим і водночас не викликав повного довір'я в комуністичній владі? Перші й досі не пробачили йому спаленого «Кобзаря», а друга, зроду не маючи естетичного смаку й не бажаючи його в собі виховувати, поклалася на не дуже сумлінні доповідні записки... Так і летить душа М. Семенка в безвість із інвентарним номерком «проклятий поет». Можливо, один Юрій Яновський зумів відчутти цю трагедію поета — його «недотягання» до якогось певного стану: «Футурист, що йому все бракувало якось дрібниці, щоб бути велетнем... йому небагато бракувало, щоб бути геніальним. Але проте бракувало»<sup>2</sup> (замість «геніальності» можна поставити будь-яку іншу характеристику — «футурист», «націонал-патріот», «космополіт», «більшовик» тощо). І все ж є одна ділянка, на

<sup>1</sup> Хвильовий М. Твори: У 2-х т. — Т. 2. — К., 1991. — С. 889.

<sup>2</sup> Яновський Ю. Майстер корабля: Роман. Вид. 2-ге — К., 1930. — С. 20.

якій М. Семенко, можна сказати, зумів реалізувати себе повністю. Це — культуртрегерство. Цей вид діяльності донедавна зараховували до того ряду, що й шпигунство, диверсію, тероризм: культуртрегерами називалися «імперіалісти-колонізатори, які прикривають пригноблення народів загарбаних ними країн брехливими заявами про насадження там культури»<sup>1</sup>.

Засліплений виступом В. Маяковського та його друзів у Психоневрологічному інституті (Петербург) 24 листопада 1913 р., М. Семенко кидає все — скрипку, навчання в престижному навчальному закладі і, відмовившись від себе самого, махнувши рукою на прихильні відгук на свою першу збірку Грицька Чупринки, Миколи Вороного, вирішує подарувати футуризм Україні. Але з'ясовується, що тут подарункові не раді. І справа була, на жаль, не лише в якомусь особливому консерватизмі нашої літературної громадськості. Трагізм ситуації — і для української культури, і для М. Семенка — полягав у тому, що перелік пам'яток та імен, які треба було скидати з пароплава сучасності, в багатьох європейських літературах вміщувався на певній кількості сторінок, а в літературі українській він, власне, зводився до одного імені — Тарас Шевченко. За класифікацією Вадима Линецького, письменники бувають або ж штукарями, або ж професіоналами, або ж пророками<sup>2</sup>. Виходило, що М. Семенко замахнувся не лише на поета, а й на пророка, якому треба лише поклонятися.

Ми навіть не хочемо замислитися, що з приходом М. Семенка в українській літературі врешті таки відбувся отой давно очікуваний розподіл функцій майстрів слова, який у світовій літературі існував цілі століття. Віднині письменникові можна було «кохати», «мертвопетлювати», «задаватися», а не лише виголошувати вічні й непогрішні істини. Звичайно, це розширювало можливості української

<sup>1</sup> Словник іншомовних слів. — К., 1974. — С. 377.

<sup>2</sup> Див.: *Линецький В.* Нужен ли мат русской прозе? // Даугава. — 1991. — № 5—6. — С. 144.

мови чи, принаймні, вказувало напрямок, в якому слід було рухатися, щоб досягти певних успіхів. М. Семенко, оголошуючи свою футуристичну програму, водночас заявив, що його перш за все не задовольняє мова... якою користувалися попередники. У «Повороті» (1913) читаємо:

Цілі віки ви слова ці творили,  
 Їх хотів би я знищити не раз.  
 Поривання нові ними ви задавили,  
 Задушили одвічний екстаз.  
 Не зосталося в них того духу живого,  
 Що від сонця іде, почуття.  
 Цілі фрази злились в них шаблону нудного,—  
 Де ж поділись події, життя?  
 До граматики вивіс дужий інстинкт,  
 Вже мало того, що мали,—  
 За старе ухопився схоласт і кретин,  
 А ми на другий лад заспіваєм (с. 55).

«Я хочу кождий день / Все слів нових», — тричі, мов заклинання, повторить М. Семенко у вірші «Бажання» (1914, с. 81—82), а згодом впаде навколішки з тими самими благанями (вірш «Я хочу», с. 84). У «Куховарні» поет заявляє:

Мені обридли рими  
 Цілком іншої музики  
 Веселіш і безглуздіш було  
 Багнесь також вимовляти щось  
 Ніхто не чув  
 Язык утворює вперше  
 Помовчу трохи щоб знову тягтись  
 Тягтись знов за чужими слівми  
 Загубити мозок.  
 Ні (с. 91).

У «Полоненому» М. Семенко зізнається, що він «зненавидів слова прекрасні» (с. 92), у «Замірі» — відмовляється

від «блискучих слів» (с. 103), у «Піднесенні» каже: «Мені хочеться далі мені хочеться вище десь стати / Вище фарби музики і слова» (с. 159). У вірші «Я розучився» (1916) читаємо: «В собі слова всі заховав / І ті що знав і що не знав» (с. 159). В «Атавізі»: «Всі слова перезабуті / Забрешуть в мені» (с. 233). У поезофільмі «Весна» (1919) він пише про «огнисту неслухняну мову» (с. 483).

Здається, з такою мовною програмою в українській літературі до М. Семенка не виступав ніхто. У книзі «П'єро мертвопетлює» (1918) пролунає заклик: «Викиньте кишеньковий словарь» (с. 344). Очевидно, М. Семенку ще тоді дано було відчути те, про що сучасні молоді письменники, критики, літературознавці й лінгвісти стали замислюватися лише сьогодні. Михайло Ямпольський у бесіді з Альоною Солнцевою<sup>1</sup> сказав: «У західному світі відбувалося накопичення художніх мов, які піддавалися постійній критиці, вдосконалювалися й оновлювалися, і західний художник завжди знаходився перед великим вибором цих художніх мов. Радянська ж дійсність виявила повну ліквідацію мови опису дійсності, бо все, що відбувалося в радянській культурі протягом її історії, — неадекватний, брехливий опис, який не множив ні мов, ні форм. Створювалася або ж офіційна риторика, або ж соцреалізм, або ж інші близькі до нього форми, що породжували фальшиві автономні об'єкти псевдореальності. Радянська культура опинилася в найбіднішому мовному стані, в ситуації відсутності мови для опису художнього». (У дужках зазначимо, що в українській літературі непереборним був і залишається надмірний фольклоризм, етнографізм та інші ознаки, отже, наш новатор мусить перепливати через два бурхливі й підступні потоки, добираючись до власного острівця.)

Здавалося б, у поезіях М. Семенка мусила панувати техніка, грюкати залізо, гудіти заводські й фабричні гудки. Але оновлення поетичної чи художньої мови

<sup>1</sup> Ямпольський М. Солнцева А. Постмодернізм по-советски: Беседа // Театр. — 1901. — № 8. — С. 49.

не зводиться до вигадування неологізмів. У тій же збірці «П'єро мертвопетлює» (1918) М. Семенко каже: «Дух мій в захопленні можливостей футурних / І в крові — безліч архаїчних атавіз» (с. 341).

Він правдивий тоді, коли пише, що «остроїв поезію в стрій ні разу ненадіваний» (цикл «Біла студія», 1918, с. 337), бо ввів, бо оживив, по-новому озвучив давно забуті слова. Діапазон сфер слововживання в поезіях М. Семенка справді фантастичний — від дитячого «безхмарного» «сте клю влю плю», «бі бо бу», «льо», «отілі люлі лілі лялі льолі йолі лілі ю ю ю» (с. 108) до філософських категорій, математичних формул, музичних термінів, світових імен, героїв, сюжетів тощо. Полігістерство М. Семенка також прислужилося культуртрегерській діяльності поета. М. Семенко довів, що для слова головне — контекст, що саме він «остроює» слово, надає йому нового звучання. У поета оживають слова, запозичені, здається, з усіх діалектів України, з усіх часів: *хтів, стрій, хорий, зодяги, кирея, пан, панна, гутірка, хутко, сукня, багнетсья, потяг, пестити, зобачити, здибати, ковнір, загин, приск, стум, криця, свічадо, офіра, трунок, перса, журний, меса, вабити, вишуканий, рута, заким, доконче, співанки, зимний, запаска, трен, кам'яниця, сволок, оден, вертеп, щовби, форма «вриваєсь»* тощо. І саме завдяки їм, а не неологізмам, як хотілося би думати, поезії М. Семенка й світяться новизною. Цю титанічну працю поет робив уперто й послідовно. Він ніби драгував своїх попередників, які одягали в стрій лише цнотливих дівчат. Натомість у стрій у М. Семенка одягнута й кохана, й недосяжна панна, і міська повія. І так — з кожним словом. На наших очах творяться новий стиль, нова мова.

Я призначений на своє місце  
І виконую обов'язок,  
Спіть  
Спокійно  
Поети

Під ковдрами

Я зробив за вас всіх!

(*«Поема повстання», 1920, с. 569*)

Слід нарешті згодитися, що футуризм М. Семенка не зводиться до й досі не прощеного йому «спалення» «Кобзаря» (будь воно неладне!), а до дивовижних передбачень поета, до його фантастичної і фанатичної віри в можливість української мови.

Читаючи й перерхитуючи твори М. Семенка, зустрічаю рядки: «Стихла промчавшись улична драма. У-лю-лю» (с. 407) і згадую Ірину Жиленко, а рядки «Пане Вороний! Коли Ви перестанете / Вже ходити у вибиваних штанях?» (с. 88) наворачують на згадку М. Холодного; рядки «Все склалось так, що я почував себе глечиком, / І по моему тілу пробігали автомобілі» (с. 236) пробуджують в пам'яті ім'я В. Голобородька, а «Розв'яжіть руки, розчиніть лоба, / Викиньте на тротуар мозки» (с. 275) — Василя Рубана; тільки в наші дні з'являться побудови на кшталт Семенкового «вітер не диктує напрям почуттям» (с. 118)...

Отож досвід, шукання М. Семенка не пропали марно, не знецінилися від забуття й заборон. У 1926 р. він пише «Пісню трампа», присвячену дочці Ірині. В його доробку багато передбачень — і добрих, і моторошних щодо себе. А «Пісня трампа» — одне з найпроникливіших послань до нас:

Я знаю — як виростеш — будеш питати —  
Хто таки справді був твій маленький батько —  
і може ти й тоді мене не будеш знати —  
і може не дійде до тебе про мене згадка.  
І може ти мене любить не будеш —  
може й тобі я буду незрозумілий і чужий —  
може й тоді коло тебе будуть ці самі люди —  
і тобі буде неясно — навіщо я жив.  
І може тобі про мене розкажуть —



і ти будеш лаяти мене за деякі гріхи —  
а зараз мене ніхто не розважить  
бо не знаю я — чи будеш — як зараз —  
мене любить  
ти.

Я не знаю — чи мені довго жить зосталося —  
і я не винен, що моя путь важка —  
але я знаю, що за оці гріхи  
моє життя  
змагалося —  
і що зараз мене зрозуміла б тільки ти —  
моя дочка!

*(Поезії. — К., 1985. — С. 281).*

Отож настав час і нам зрозуміти нарешті шаленого  
футуриста Михайля Семенка.

*Слово і час. — 1992. — № 12.*

## ПРИМІТКИ

---

До видання увійшли вибрані твори Михайля Семенка (Михайла Васильовича Семенка, 1892—1937), написані протягом 1910 — початку 1930-х рр., а також блок матеріалів, присвячених постаті культуртрегера у контексті футуризму — як одного з найбільш реалізованих напрямів українського авангарду.

«Вибрані твори» мають на меті якнайповніше представити творчу і теоретичну багатоплановість митця, об'єднуючи поетичний, прозовий і драматичний доробок письменника, а також маніфестографію (публіцистичні статті) М. Семенка, що уможливило зіставлення програмових положень футуризму і його творчої реалізації. Також видання містить статті та спроби рецепції творчості М. Семенка (зокрема вагомих для дискурсу футуризму жанр містифікації). Тексти друкуються переважно зі збереженням правописних, лексичних та стилістичних особливостей авторського письма.

Упорядник висловлює щире подяку директорові видавництва «Смолоскип» Осипу Зінкевичу за реалізацію проекту вибраних творів М. Семенка.

## ВИБРАНІ ТВОРИ

### ЛІРИКА

Переважна більшість творів М. Семенка подається за виданням: Михайль Семенко. Повна збірка творів: У 3 т. — Х. — К., 1929—1931. Втім, на відміну від цього прижиттєвого видання, запропоноване, передовсім, дотримується хронології, що також продемонстровано попереднім вибраним із творів М. Семенка, упорядкованим Є. Адельгеймом (Михайль Семенко. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1985. — 311 с.). Це дає змогу побачити еволюцію поетичної майстерності митця,

символістські витоки, імпресіоністичне нюансування у ранніх творах, а також частотність програмових тем футуризму у зрілих віршах поета.

### З КНИГИ «ДЕРЗАННЯ»

Книга «Дерзання» (1914) — перша власне футуристична збірка М. Семенка, що викликала напади колишніх однодумців поета, представників угруповання «Українська хата». Збірка містить програмові для футуризму теми — урбаністичну, космічну, тему перетворення сучасності, наближення майбутнього. М. Семенко в окремих творах звертається до звуконаслідування (вірш «Місто» («Осте сте...»)), що подекуди сягає заумної мови (вірші «СТЕ КЛЮ ВЛЮ ПЛЮ...», «СТАЛО ЛЬО ТАЛО...»), при цьому окремі твори відкривають тісний зв'язок футуризму із бароковою традицією візіопоезії (вірш «Автопортрет»), який увиразниться на початку 1920-х рр. у поезомалюнках книги «Моя мозайка».

### З циклу «Осіння рана»

Твори з циклу «Осіння рана» (1915—1916) подані за виданням: Михайль Семенко. Повна збірка творів: У 3 т. — Х.—К., 1929—1931. Більшість творів відображає владивостоцькі враження М. Семенка, тяжіння до медитативної настроєвості східної лірики і пластики імпресіонізму.

### З книги «П'єро кохає»

Вперше книга з цією назвою побачила світ у 1918 р., присвячена дружині поета Лідії Горенко. Медитативно-філософська лірика набуває тут інтимного заглиблення. Образ П'єро (що дається і мертвопетлює) еволюціонує у наступних збірках Семенка із згаданим літературним персонажем. У збірці «П'єро кохає» знаходить розвиток тема мандрівника-трампа, який долає географічні та етнічні кордони («Трамп», «Патагонія»), «залізнична тема» («Вагоновод»), а також «банальні теми» футуризму, які до Семенка розглядалися як позаестетичні («Боржом», «Скумбрія»). До полемічних поезій належать твори

«Парикмахер», «Естет», де спостерігаємо відблиск дискусії М. Семенка із «хатянами» і лірикою символізму. Вірш «Тіні» у блоці з книги «П'єро кохає» належить до циклу «Селянські сатурналії», написаного після повернення поета в Україну в 1918 р.

### **З КНИГИ «В САДАХ БЕЗРОЗНИХ»**

Книга «В садах безрозних» вийшла окремим виданням у 1919 р. Назва виразно футуристська, демонструє опозицію до символізму, з його поетизацією інтимно-особистого. У Повній збірці творів цій книзі передують звернення автора «До виходу мого першого тому» («Деяким полемістам»).

### **З циклу «Біла студія»**

Цикл «Біла студія» (1918) поданий за Повною збіркою творів, т. 2.

### **З циклу «Гімни Св. Терезі»**

Цикл «Гімни Св. Терезі» (1918) подано за Повною збіркою творів, т. 2. У збірці, упорядкованій Є. Адельгеймом, цикл відсутній, напевно, тому, що тут домінує інтимна тема, яка у контексті футуризму сприймається як епатажна (кохання до святої). У збірці вибраного, упорядкованій донькою поета Іриною Семенко (Михайль Семенко. Вибрані твори. — Wurzburg, 1979) цикл представлений.

### **З КНИГИ «П'ЄРО МЕРТВОПЕТЛЮЄ»**

Книга «П'єро мертвопетлює» вийшла окремим виданням у 1919 р. Подаємо за Повною збіркою творів, т. 3. У книзі поглиблюється і максимально прозаїзується урбаністична тема, тема трампа, і образ П'єро тяжіє до брутальної арлекінади, «мертвопетлювання». Еротична тематика у збірці знижена, як і належить ліриці футуризму, який презентує «чоловічу культуру» (див. вірш «Кров»). Більшість творів цієї поетичної книги сприймаються сьогодні як програмові тексти футуризму.

**З КНИГИ «BLOC-NOTES»**

Книга «BLOC-NOTES» з'явилася окремим виданням у 1919 р. Публікуємо за Повною збіркою творів, т. 3. У книзі поглиблено побутову й еротичну теми футуризму.

**З КНИГИ «ПРОМІННЯ ПОГРОЗ»**

Книга «Проміння погроз» вийшла окремим виданням у 1921 р. Подаємо за Повною збіркою творів, т. 2.

**З циклу «В революцію»**

Вірші, що ввійшли до циклу, написані протягом 1919—1921 рр. Друкуються за: Повна збірка творів, т. 3.

**З циклу «Зок»**

Цикл «Зок» належить до 1921 р. Подаємо за Повною збіркою творів, т. 2. На особливу увагу тут заслуговує побутова описовість еротичної теми.

**ПОЗА ЗБІРКАМИ**

Вірші «Стріло віків», «НЕП», «Осінь», «Дура», «Пісня трампа — III», «Сім» подаємо за Повною збіркою творів, т. 2 (блок названий автором «Решта»). Вірші «Пісня трампа» (надрукований у газеті «Культура і побут», 1926, № 12), «6 NP» (опублікований у книзі «Зустріч на перехресній станції...», 1927) подаємо за виданням: Михайль Семенко. Поезії. — К., 1985.

**ЕПІКА**

Низка творів зі збірки М. Семенка 1918 р. «Дев'ять поем»: «Поема майбутнього», «Поема метеорних ліній», «Змагання», — подається за Повною збіркою творів, т. 3. «Тов. Сонце» (рефутпоема) виходила окремим виданням у 1919 р., подана за Повною збіркою творів, т. 3. «Прерія зорь» (поема-роман), як і твір «Перша подорож моя кругом світу» подані за Повною збіркою творів, т. 2.

«Промова» (1922) — програмний твір, близький до маніфестографії футуризму, поданий за Повною збіркою творів, т. 2 (розділ «Решта»). Фрагменти незавершеного твору «Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» друкуємо за журнальними публікаціями: Нова генерація. — 1928. — № 5; 1927. — № 1, 2.

Фрагмент із незавершеного роману «Мак Долина — футурист»

До написання цього твору, який має виразно спогадувальний характер, М. Семенко звернувся у 1925 р. Подаємо фрагмент за журнальною публікацією: Прапор. — 1989. — № 2. Текст незавершеного роману зберігається в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Фонд 156, № 9).

## ВІЗІОПОЕЗІЯ

«Каблепоема за океан» відображає спробу творення нової метамови радянського мистецтва за принципами симультанізму (одночасного розгортання візуального і вербального рядів). Опублікована у журналі «Семафор у майбутнє» (1922. — Ч. 1) з використанням різнокольорового друку (чорний і червоний кольори). Вміщуємо за вищезгаданим виданням.

Збірка М. Семенка «Моя мозаїка» (1922) подана за Повною збіркою творів, т. 2.

## ДРАМА

Драма «Ліліт» (1919), визначена М. Семенком як «scenes pathetiques», і лірична драма «Маруся Богуславка» (1921) подані за Повною збіркою творів, т. 2, в якій вони об'єднані автором в один розділ.

## МАНІФЕСТОГРАФІЯ

У блоці у хронологічній послідовності представлені маніфести футуристів, створені протягом 1914—1930 рр., що дає

можливість простежити еволюцію основних програмових за-  
сад на пряму, а також зіставити концептологію українського  
футуризму із практикою (на прикладі творчості культуртре-  
гера). Більшість маніфестів передруковується відповідно до  
журнальних публікацій 1920—1930-х рр. уперше.

Михайль Семенко. КВЕРО-ФУТУРИЗМ.; PRO DOMO SUA.  
Подаємо за виданням: Семенко М. *Кверофутуризм. Поезопіс-  
ні.* — К., 1914.

П. Мертвопетлюйко [М. Семенко]. МИСТЕЦТВО ПЕРЕХО-  
ДОВОЇ ДОБИ. Подаємо за виданням: *Мистецтво.* — 1919. —  
№ 3—4.

Михайль Семенко. ПАН-ФУТУРИЗМ (Мистецтво переходової  
доби). Подаємо за виданням: *Семафор у майбутнє.* — 1922. —  
№ 1. Стаття написана російською, друкується у перекладі.

Anatol' Sebrow [М. Семенко]. FUTURYZM V UKRAJINS'KIJ  
ROEZIJI (1914—1922). Подаємо за виданням: *Семафор  
у майбутнє.* — 1922. — № 1. Стаття транслітерована  
футуристичною латиницею, що підкреслює інтернаціональні  
поривання групи панфутуристів.

Myqail' Semenکو. ПОЕЗОМАЛЯРСТВО. Подаємо за  
виданням: *Семафор у майбутнє.* — 1922. — № 1. Текст є ключем  
до розуміння симультанних карток творів «Каблепоема за  
океан» і «Моя мозаїка».

Михайль Семенко. ЩО ТАКЕ ДЕСТРУКЦІЯ? Подаємо  
за виданням: *Катафалк искусства.* — 1922. — № 1. Стаття  
написана російською, друкується у перекладі.

Miqail' Semenکو. ДЕ-ЯКІ НАСЛІДКИ ДЕСТРУКЦІЇ. Подає-  
мо за виданням: *Семафор у майбутнє.* — 1922. — № 1.

Михайль Семенко. ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ ПРО ЗА-  
СТОСОВАННЯ ЛЕНІНІЗМУ НА 3-МУ ФРОНТІ. Подаємо фраг-  
ментарно за виданням: *Червоний шлях.* — 1924. — № 11—12.

ЗУСТРІЧ НА ПЕРЕХРЕСНІЙ СТАНЦІЇ. РОЗМОВА ТРЬОХ.  
Маніфест уперше вміщений у спільній книзі М. Семенка, Гео  
Шкурупія і М. Бажана з однойменною назвою, що вийшла  
друком 1927 р. Подаємо за виданням: *Лейтес А., Яшек М. Де-  
сять років української літератури (1917—1927).* — Х.: ДВУ,  
1928.

Ол. Полторацький. ПАНФУТУРИЗМ. Фрагменти розвідки подаємо за виданням: *Нова генерація*. — 1929. — № 1, 2, 4.

Вол. Гадзінський. П'ЯТИРІЧКА І ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНОЇ «ФОРМИ» Фрагменти розвідки подаємо за виданням: *Нова генерація*. — 1929. — № 11.

Михайль Семенко. ПОТРІБНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРОЛЕТАРСЬКОГО ФРОНТУ ЛІТЕРАТУРИ. Подаємо за виданням: *Нова генерація*. — 1930. — № 1.

## МІСТИФІКАЦІЇ ТА РЕФЛЕКСІЇ

У розділі представлена низка містифікацій довкола футуризму і постаті культуртрегера.

POSLANO DO MOSKVY 29-IV: ТЕЛЕГРАММА ЛИТ. А. Подаємо за виданням: *Семафор у майбутнє*. — 1922. — № 1. Показовий жест українського футуризму, що претендує на інтернаціональний характер і принципову новизну порівняно з російським, представники якого на початку 1920-х рр. вважали себе передовим загоном радянської літератури.

СПРАВА ПРО ТРУП. Подаємо за виданням: *Нова генерація*. — 1929. — № 9. «Справа про труп» — містифікація, що є складовою полеміки футуристів із Асоціацією революційних митців України (АРМУ). З історико-літературної точки зору особливо цінними є «посмертні» спогади про М. Семенка, написані А. Петрицьким.

Ю. Яновський. ФРАГМЕНТ РОМАНУ «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ». Подаємо за виданням: *Яновський Ю. Майстер корабля / Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського як літературна містифікація*. — К., 2002.

В. Поліщук. СЕМЕНКО НА КАТАФАЛКОВІ. Подаємо за виданням: *Бюлетень «Авангарду»*. — 1928. Полемічний виступ одного з чільних конкурентів М. Семенка — Валер'яна Поліщука, редактора часопису «Авангард».

І. Бондар-Терещенко. ЗУСТРІЧ НА ХВИЛІ 3000 МЕТРІВ; Оксана Буревій. ПРО ДРУЖБУ СТІХИ З СЕМЕНКОМ. Варвара Жукова [Кость Буревій]. ФАШИЗМ І ФУТУРИЗМ. Подаємо за виданням: *Український засів*. — 1993. — Ч. 1(5).



Блок публікацій розкриває сторінку в історії футуризму, пов'язану із містифікацією Едварда Стріхи (К. Буревія). Твори Е. Стріхи, опубліковані М. Семенком у «Новій генерації», що становили пародію на футуризм, були елементом складної містифікації К. Буревія. «Удару по футуризму» К. Буревій (під маскою Варвари Жукової) завдає також у статті «Фашизм і футуризм», опублікованій у часописі «Пролітфронт» (1930. — № 3).

*В. Гаряїв. НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ ЮВІЛЕЙ.* Подаємо за виданням: *Український засів.* — 1993. — Ч. 8(12). Розвиток полеміки довкола «переоцінки» постаті К. Буревія і «фальсифікацій» щодо постаті М. Семенка, здійснених реабілітаційними зусиллями часопису «Український засів».

*В. Гаряїв. «МЕТАФІЗИЧНИЙ РЕКВІЄМ».* Фрагмент з поеми В. Гаряїва, що містить спомини цього наймолодшого учня М. Семенка про культуртрегера. Подаємо за рукописом В. Гаряїва, який зберігається у приватному архіві харківського художника В. Бондаря (Ч.1. — Рукопис. — 104 с.).

## МАТЕРІАЛИ ПРО ПИСЬМЕННИКА

Блок матеріалів про письменника містить публікації сучасників, прихильників та антагоністів М. Семенка, а також низку літературознавчих розвідок останніх десятиліть.

*А. Лейтес, М. Яшек. СЕМЕНКО, Михайль (Михайло).* Біобібліографічна стаття, вміщена у виданні: *Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури.* — Т.1. — Х.: ДВУ, 1928.

*М. Євшан. SUPREMA LEX* (слово про культуру українського слова) — фрагмент статті подаємо за виданням: *Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило.* — К.: Основи, 1991.

*М. Зеров. СЕМЕНКО. PRELUDE.* Подаємо за виданням: *Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима.* — К.: Основи, 2003.

*М. Зеров.* УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО В 1918 РОЦІ. Фрагмент статті подаємо за виданням: *Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима.* — К.: Основи, 2003.

*В. Коряк.* ТАРАРАМ (Вражіння). Лірично-імпресіоністичний шкід прихильного до М. Семенка В. Коряка подаємо за виданням: *Мистецтво.* — 1919. — №2.

*П. Филипович.* [ПРО МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА]. Подаємо за виданням: *Филипович П. Літературно-критичні статті.* — К.: Дніпро, 1991.

*С. Єфремов.* МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО. Літературознавчий ескіз, присвячений М. Семенкові, вміщений у виданні: *Єфремов С. Історія українського письменства.* — К., 1995.

*О. Дорошкевич.* ПОЕТИ-ФУТУРИСТИ. Фрагмент дослідження подаємо за виданням: *Дорошкевич О. Українська література.* — К., 1931.

*Б. Тиверець.* СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІРИКА. Фрагмент розвідки Д. Загула під псевдонімом «Б. Тиверець» подаємо за часописом: *Мистецтво.* — 1919. — № 4.

*Ф. Якубовський.* МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО. Фрагмент, присвячений М. Семенкові, подаємо за виданням: *Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників.* — К.: Культура, 1928.

*Б. Якубський.* МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО. Подаємо статтю за журнальною публікацією: *Червоний шлях.* — 1925. — № 1—2.

*Є. Старинкевич.* Український футуризм (його фактура й ідеологія). Стаття, спрямована проти футуризму, написана російською. Подаємо у перекладі українською за журнальною публікацією: *Красное слово.* — 1929. — № 6.

*Ол. Корж.* ПЕРШИЙ ЕТАП (МАТЕРІЯЛИ ДО ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОБУТУ). Подаємо за часописом: *Нова генерація.* — 1930. — № 1.

*Л. Скрипник.* ПОЕЗІЯ. Фрагмент статті, присвячений М. Семенкові, подаємо за часописом: *Нова генерація.* — 1929. — № 9.

*Leo Kriger.* МИХАЙЛО СЕМЕНКО (1892—1937) — ОСНОВОПОЛОЖНИК УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ. Текст розвідки доньки поета Ірини Семенко (під псевдонімом «Leo

Kruger») подаємо із незначними купюрами, в перекладі з російської, за виданням: *Михайль Семенко. Вибрані твори.* — *Wurzburg, 1979.*

*О. Ільницький.* ШЕВЧЕНКО І ФУТУРИСТИ. Подаємо статтю за журнальною публікацією: *Сучасність.* — 1989. — № 5.

*Г. Черниш.* ПРОЗА МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА. Стаття надрукована у часописі: *Прапор.* — 1989. — № 2.

*М. Сулима.* «ДУХ МІЙ В ЗАХОПЛЕННІ МОЖЛИВОСТЕЙ ФУТУРНИХ». Стаття надрукована у журналі: *Слово і час.* — 1992. — № 12.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

---

*Адельгейм С.* Михайль Семенко / Семенко М. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1985. — С. 15—42.

*Айзеншток И.* Изучение новой украинской литературы (Заметки). — Б.м., 1922. — С. 135—162

*Білецький О. І.* Двадцять років нової української лірики (1903—1923). — Х.: ДВУ, 1924. — 36 с.

*Бобринская Е.* Футуризм. — М.: Галарт, 2000. — 192 с.

*Бондар-Терещенко І.* «І смерть, і сміх...» // Слово і час. — 1994. — № 8. — С. 4—8.

*Буревій О.* Про дружбу Стріхи з Семенком // Український засів. — 1993. — Ч. 1 (5). — С. 64—67.

*Вервес Г.* Український авангард у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 37—43.

*Войнілович С.* Теорія екструкції // Нова генерація. — 1929. — № 8. — С. 35—41.

*Войнілович С.* Теорія екструкції // Нова генерація. — 1929. — № 11. — С. 34—37.

*Гаряїв В.* Міф про М. Семенка // Прапор. — 1987. — № 10; 11.

*Гаряїв В.* Нереалізований ювілей // Український засів. — 1993. — Ч. 8 (12). — С. 102—103.

*Гасанова В. Т.* Ідейно-естетична боротьба в українській літературі 20-х рр. ХХ ст. (на матеріалі літературних організацій). Автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук. — К., 2001. — 20 с.

*Голубева З. С.* Двадцять років ХХ століття. Зошит перший: літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень. Конспект лекцій для студентів-філологів. — Х.: Видавнича група «РА — Каравела», 2000. — 120 с.

*Гончаров Р. М.* Семенко: шлях до футуризму // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наук. праць. — К.: Твім інтер, 2002. — Вип. 14. — С. 651—657.

Давидова-Біла Г. В. Дельартівська маска в ліриці М. Семенка (витоки, естетичні можливості) // Мова і культура. — К.: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2003. — Вип. 6. — Т. VI/2. — С. 154—161.

Давидова-Біла Г. В. Жанрові пошуки в панфутуризмі (доба «Нової генерації») // Українське літературознавство. — Л., 2004. — Вип. 67. — С. 41—53.

Давидова-Біла Г. В. Міф про Едварда Стріху в тексті авангарду // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Донецьк, 2002. — Вип. 7. — С. 131—141.

Давидова-Біла Г. В. Поезозомалярство і питання метамови в українському авангарді // Мова і культура. — К.: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2002. — Вип. 5. — Т. IV/1. — С. 121—127.

Давидова-Біла Г. В. Урбаністична лірика М. Семенка (проблема формотворення) // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Донецьк, 2003. — Вип. 8. — С. 104—118.

Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — С. 154—172.

Доленго М. Поет і побут // Червоний шлях. — 1926. — № 10. — С. 186—193.

Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні // Життя і революція. — 1925. — № 10. — С. 70—76.

Євшан М. «Suprema lex» (слово про культуру українського слова) / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Упоряд., передмова та прим. Н. Шумило. — К.: Основи, 1998. — С. 58—63.

Жадан С. В. Деякі аспекти характеристики панфутуризму // Філологічні семінари. Наука про літературу на межі століть: тема вільна. — К., 2000. — Вип. 3. — С. 311—314.

Жукова В. (К. Буревій). Фашизм і футуризм // Український засів. — 1993. — Ч. 1 (5). — С. 68—82.

Зеров М. Семенко. Prélude / Зеров М. Українське письменство. Упоряд. М. Сулима. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 153—154.

Зеров М. Українське письменство в 1918 році / Зеров М. Українське письменство. Упоряд. М. Сулима. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 249—262.

Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох / Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917—1927). — Х.: ДВУ, 1928. — С. 247—254.

Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас — від митця-професіонала // Слово і час. — 2003. — № 12. — С. 20—27.

Ільницький О. Відлучення від футуризму // Слово і час. — 1992. — № 3. — С. 39—43.

Ільницький О. Український футуризм. 1914—1930. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.

Ільницький О. Шевченко і футуристи // Сучасність. — 1989. — № 5. — С. 83—93.

Йогансен М. Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2 (4). — С. 55.

Ковалів Ю. Михайль Семенко і футуризм // Визвольний шлях. — 1995. — № 10. — С. 1254—1263.

Коряк В. Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1. — С. 40—47.

Коряк В. Місто в українській поезії // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 2. — С. 118—129.

Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1. — С. 35—39.

Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. (1917—1927). Том I. Біо-бібліографічний. — Х.: ДВУ, 1928. — 676 с.

Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917—1934. — К.: Гелікон, 2000. — 248 с.

Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. — Л.: Літопис, 2004. — 144 с.

Мертвопетлюко П. (М. Семенко). Мистецтво переходової доби // Мистецтво. — 1919. — № 3—4. — С. 33—34.

Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — 327 с.

Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» // Слово і час. — 1997. — № 11—12. — С. 44—48.

*Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Вища школа, 1991. — 271 с.

*Г'ятковський І.* Проти «лівого» нігілізму / Творчі питання. Теоретичний і критичний збірник «Молодняка». — Х.: Молодий більшовик, 1930. — С. 220—231.

*Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія. — К.: Либідь, 1999. — 448 с.

*Петрицький А.* Спогади про М. В. Семенка / А. Петрицький. Портрети сучасників. Альбом. Авт.-упоряд. В. В. Рубан. — К.: Мистецтво, 1991. — 128 с.

*Петровський М.* Михайль Семенко — урбаніст / Петровський М. Городу и миру: Киевские очерки. — К.: Радянський письменник, 1990. — С. 162—184.

*Пієторадні В. І.* Українська література перших років революції (1917—1923 рр.). — К.: Радянська школа, 1968. — 160 с.

*Полторацький О.* Панфутуризм // Нова генерація. — 1929. — № 1. — С. 41—48.

*Полторацький О.* Панфутуризм // Нова генерація. — 1929. — № 2. — С. 40—47.

*Полторацький О.* Панфутуризм // Нова генерація. — 1929. — № 4. — С. 50—55.

*Рудницький М.* Між загальнодоступністю і футуризмом // Українське літературознавство. — Л., 1994. — Вип. 59. — С. 135—142.

*Савицкая Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890—1910-е годы. — Х.: НТУ «ХПИ», 2003. — 468 с.

*Семенко М.* До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті // Червоний шлях. — 1924. — № 11—12. — С. 169—201.

*Сріблянський М.* [Михайль Семенко. Кверо-футуризм. Поезопісні. К., 1914] // Українська хата. — 1914. — № 6. — С. 471.

*Сріблянський М.* Етюд про футуризм. І. // Українська хата. — 1914. — № 6. — С. 449—465.

*Старинкевич Е.* Украинский футуризм (Его фактура и идеология) // Красное слово. — 1929. — № 6. — С. 96—107.

Сулима М. «Дух мій в захопленні можливостей футурних» // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 28—32.

Сулима М. Експресіонізм та український футуризм / Експресіонізм. Збірник наук. праць. — Л.: Класика, 2002. — С. 143—147.

Сулима М. Елементи поетики барокко в українській поезії 20-х років // Радянське літературознавство. — 1988. — № 6. — С. 19—27.

Сулима М. Три етапи українського футуризму / Український футуризм. Вибрані сторінки. — Ніредьгаза, 1996. — С. 7—15.

Филипович П. [Про Михайля Семенка] / Филипович П. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1991. — С. 226—230.

Флаккер О. Авангард на Україні // Всесвіт. — 1992. — № 3—4. — С. 185—192.

Цебро А. (М. Семенко). Футуризм в українській поезії (1914—1922) // Семафор у майбутнє. — 1922. — № 1. — С. 40—43.

Черниш Г. Не обминайте Семенка! // Літературна Україна. — 1988. — № 33. — С. 7.

Черниш Г. Н. Украинский футуризм и поэзия Михайля Семенко. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филол. наук. — К., 1989. — 181 с.

Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації / Едвард Стріха. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. — Н.-Й.: Слово, 1955. — С. 251—265.

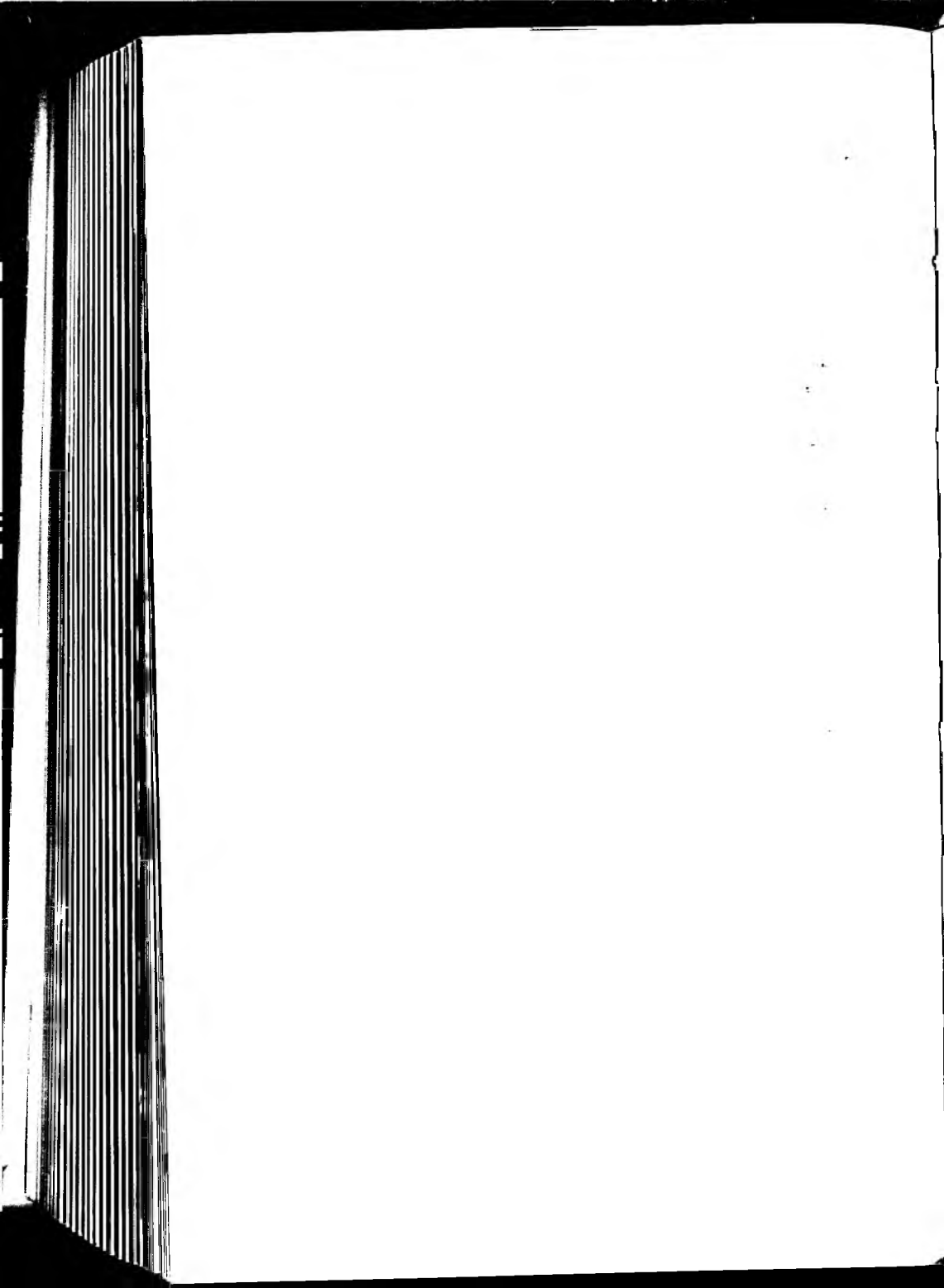
Якубський Б. Михайль Семенко // Червоний шлях. — 1925. — № 1—2. — С. 238—262.

Kruger L. Передмова / Михайль Семенко. Вибрані твори. — Wurzburg, 1979. — С. 15—118.

Marcadé V. Art d'Ukraine. — Lausanne: L'Age d'Homme, 1990. — 348 p.

Mudrak M. M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. — Ann Arbor, Michigan: U.M.I. Research Press, 1986. — 282 p.





# АВТОРИ СТАТЕЙ І МАТЕРІАЛІВ

---

**Бондар-Терещенко Ігор** (1964). Поет, драматург, літературознавець, арт-критик. Засновник технологічного об'єднання «Жива література», головний редактор журналів «Український засів» і «Гігієна», регіональний редактор журналу «Образотворче мистецтво».

**Буревій Кость** (Варвара Жукова) (1888—1934). Український поет, драматург, театрознавець і літературний критик; російський революційний діяч (рос. К. Буревой). Учасник літературної дискусії 1925—1928 і автор брошури «Європа чи Росія — про шляхи розвитку сучасної літератури». Засуджений до кари смерті, розстріляний після процесу 13—15 грудня 1934 р.

**Гадзінський Володимир** (1888—1932). Український поет, прозаїк, критик. Друкувався від 1908-го, 1918 р. вступив до КП(б)У, брав активну участь у партійному й громадському житті. Автор низки публікацій, присвячених літературному процесові 1920-х рр.

**Гаряїв Володимир** (1914—1997). Учасник угруповання «Молода генерація», що належало до панфутуристичної «Нової генерації» (1927—1930), вважав себе учнем М. Семенка. За фахом філософ, теоретик марксизму-леніннізму. Автор поеми-трактату «Метафізичний реквієм», де відобразив трагедію покоління 1920-х рр. (повністю неопублікована).

**Дорошкевич Олександр** (1896—1946). Український критик, літературознавець і журналіст. Один з керівників Київського відділення Науково-дослідного інституту ім. Шевченка, автор підручників і посібників з історії

української літератури, монографії про життя і творчість Марка Вовчка, низки критичних нарисів про сучасних українських письменників. Постійний співробітник журналу «Життя й революція», де систематично розміщував критичні замітки і відгуки, витримані у дусі соціологічного методу.

**Євшан Микола (Федюшка) (1889—1919).** Український літературний критик, літературознавець і перекладач, глибокий дослідник творів Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського. Літературознавчі погляди М. Євшана, як бачимо з його статті із полемічними випадками у бік футуризму, були обмежені горизонтом західноєвропейського модернізму 1880-х—1890-х рр., незважаючи на зацікавлення філософією Ф. Ніцше та Й. Фіхте.

**Єфремов Сергій (1876—1939).** Український суспільно-політичний діяч, публіцист, літературний критик та історик української літератури. У 1905 р. — організатор української «радикальної» партії, а потім один з керівників об'єднаної «радикально-демократичної» партії. Активно співпрацював в українському друці як наддніпрянської, так і галицької України. С. Єфремову належить перша в Росії газетна стаття українською мовою («Чи буде суд?», газета «Київські відгуки», 1905), низка монографій («Іван Франко», «І. С. Нечуй») і фундаментальна «Історія української літератури».

**Загул Дмитро (Тиверець) (1890—1944).** Український поет, перекладач. Брав діяльну участь у громадсько-літературному житті, був членом письменницьких організацій ВУСПП і «Західна Україна»; старший науковий співробітник ВУАН.

**Зеров Микола (1890—1937).** Український літературознавець, аналітик, полеміст, лідер «неокласиків»,

майстер сонетної форми і блискучий перекладач античної поезії. Учасник літературної дискусії 1925—1928 рр., в якій став на бік М. Хвильового. Заарештований 1935 р., звинувачений у керівництві контрреволюційною терористичною націоналістичною організацією, убитий в ур. Сандармох 3 листопада 1937 р.

**Ільницький Олег.** Канадський дослідник українського авангарду, автор розвідки «Український футуризм. 1914—1930» (англійською — 1997 р. та українською — 2003 р. мовами), його перу належать понад 40 наукових праць, здебільшого про модернізм та російсько-українські культурні взаємини.

**Корж Олександр (1903—1984).** Представник «другого призову» панфутуризму, учасник «Нової генерації».

**Коряк Володимир (1889—1939).** Український літературознавець і критик, комуніст. З 1909 р. по 1915 р. працював в українській соціал-демократичній пресі з питань літератури, брав участь у нелегальних українських соціал-демократичних організаціях. У 1915 р. за революційну діяльність зарештований і засланий у Тургайську область, де пробув до лютневої революції 1917. Був переслідуваним, сидів у в'язницях у періоди гетьманщини і денікінщини. Автор «Нарису з сторії української літератури» (1925—1929), низки досліджень з проблем марксистсько-ленінського літературознавства.

**Лейтес Олександр (1901—?).** Український критик і літературознавець. Автор низки літературознавчих праць, зокрема «Силуети Заходу» (присвячений західноєвропейській літературі), упорядник двотомного збірника «Десять років української літератури» (у співпраці з М. Яшеком, 1928). Був членом Союзу пролетарських письменників ГАРТ, ВАПЛІТЕ, потім членом ВУСПП.

**Полторацький Олександр (1905—1977).** Письменник, літературний критик, публіцист, суспільний діяч, у 1920-х — учасник панфутуристичного руху, його теоретик; відповідальний редактор журналів «Україна», «Вітчизна», «Всесвіт».

**Скрипник Леонід (1893—1929).** Активний учасник «Нової генерації», автор лівоекспериментального роману «Інтелігент» і низки цікавих розвідок, присвячених авангарду.

**Старинкевич Єлизавета (нар. Шевирьова) (1890—1966).** Літературознавець, перекладач, літературний критик. Родом з Петербурга. Від 1920-х рр. жила в Україні, виступаючи як літературний критик, у 1945—1963 — старший співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР. Співавтор «Історії української радянської літератури», дослідник сучасної драматургії: «Драматургія Івана Кочерги» (1947), «Олександр Корнійчук» (1954), «Українська радянська драматургія за 40 років» (1957). Перекладач творів О. Бальзака, Е. Золя, Г. Мопасана, Ф. Стендаля, редактор збірника «Від романтизму до натуралізму у французькому театрі» (1939).

**Сулима Микола (1947).** Доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу давньої української літератури, скрупульозний дослідник футуризму.

**Филипович Павло (1891—1937).** Український поет і літературознавець. Член комісії ВУАН зі складання біографічного словника українських діячів, секретар історично-літературного товариства при ВУАН, редактор різноманітних наукових збірників. Автор збірок поезій «Земля і вітер» (1922), «Простір» (1925). Налігав до літературної групи «неокласиків».

**Черниш Галина.** Дослідниця творчості М. Семенка, одна з перших літературознавців пізньої радянської доби, що клопоталися про повернення з небуття спадщини культуртрегера футуризму, авторка дисертації «Український футуризм и поезия Михайля Семенко» (К., 1989).

**Якубовський Фелікс (1902—1937).** Літературознавець і критик, послідовник соціологічної школи. Належав до літературної організації «Жовтень», пізніше до ВУСПП. Літературно-критичні праці: «Силуети сучасних українських письменників» (1928), «Від новели до роману» (1929), «Степан Васильченко» (1930), «За справжні обличчя» (1931). Автор критичних нарисів «За справжнє обличчя» (1931), «Силуети сучасних українських письменників» (1932) і статей: «До кризи в українській художній прозі» («Життя і революція», 1926, № 1), «Українська художня проза в Києві» («Глобус», 1927, № 4) та ін.

**Якубський Борис (1889—?).** Літературознавець і літературний критик, професор Київського ІНО, член Історико-літературного товариства при ВУАН, співробітник Комісії для видавання пам'яток новітнього українського письменства ВУАН та Київської філії Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Автор досліджень: «Наука українського віршування» (К., 1922), стаття «До проблеми ритму Шевченкових поезій» (збірник «Шевченко та його доба», К., 1925), «Лірика Лесі Українки» (Л. Українка, «Твори», К., 1927).

**Яновський Юрій (1902—1954).** Український радянський письменник-класик, автор експериментального роману «Майстер корабля», зачинатель соцреалізму у прозі («Вершники»). Був учасником футуристичного руху у 1922—1925 рр., але різко й категорично порвав відносини з культуртрегером, перебігши до угруповання ВАПЛІТЕ.

**Яшек Микола** (1883—1966). Харківський бібліограф. Автор бібліографічного показника «Т. Шевченко. Матеріали для бібліографії за роки 1903—1921» (1921); спільно з А. Лейтесом — упорядник двотомної історико-бібліографічної праці «Десять років української літератури. 1917—1927» (1928); спільно з Ю. Меженком — упорядник бібліографії українських перекладів з іноземних мов.

**Leo Kriger** (Семенко Ірина). Донька М. Семенка і одна з найцікавіших дослідниць його творчості. Упорядкувала двотомне видання вибраних творів поета (Михайль Семенко. Вибрані твори, Wurzburg, 1979) з ґрунтовною передмовою.

# ФОТОМАТЕРІАЛИ

---



*Михайль Семенко. 1905 р.*



*Михайль Семенко.  
Санкт-Петербург,  
23 січня 1910 р.*

*«Смолоскип» висловлює подяку  
Миколі Сулімі та співробітникам  
Відділу рукописних фондів і текстології  
Інституту літератури ім.  
Т. Г. Шевченка НАН України за  
сприяння у наданні фотоматеріалів  
(Ф. 156. Од. зб. 100–107).*





*Михайль Семенко.  
Санкт-Петербург,  
1910-1911.*



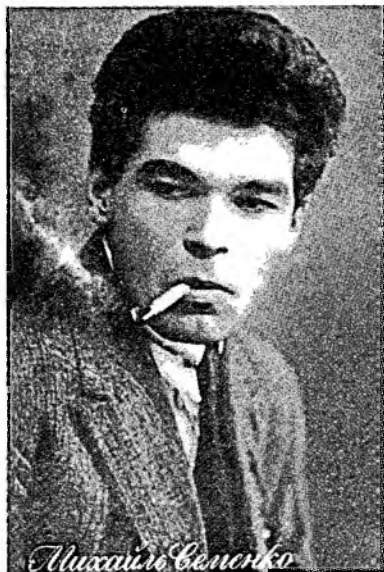
*Михайль Семенко. Київ,  
31 квітня 1913 р.*



*Михайль Семенко.  
Владивосток, 5 квітня 1915 р.*



*Михайль Семенко*



Михайль Семенко.  
Поштова картка



«Наш літературний  
Парнас»  
Шеремет Микола. Шаржі  
та пародії. – Київ:  
Маса, 1931



Михайль Семенко.  
Поштова картка



Семенко як П'єро.  
Шеремет Микола. Шаржі та  
пародії. – Київ: Маса, 1931



«Зустріч трьох на перехресній станції»... або Семенко,  
Шкурупій і Бажан семафорять у майбутнє.  
Глобус. — 1927. — Квітень №8 (83)

# ЗМІСТ

---

Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. <i>Анна Біла</i> .....	5
Михайль Семенко. Біографія .....	21

## ВИБРАНІ ТВОРИ

---

### ЛІРИКА

#### З КНИГИ «ДЕРЗАННЯ»

Осінь .....	27
Сонцекров .....	27
Біля Володимира .....	28
В степу .....	29
Бажання .....	29
Голос мая .....	30
Асфальт .....	30
Бажання .....	31
«СТЕ КЛЮ ВЛЮ ПЛЮ...» .....	31
«СТАЛО ЛЬО ТАЛО...» .....	31
Авіатор .....	32
Дуже щира поезійка .....	32
Місто .....	34
Веселий день .....	35
Автопортрет .....	35
Етюд .....	35
Місто .....	36
Атлантида .....	36

#### З ЦИКЛУ «ОСІННЯ РАНА»

Пастель .....	37
Обезженщена пустеля .....	37
Далекий гудок .....	38
Лелеки .....	38

Осінь між гір . . . . .	39
Заснулість . . . . .	39
Рейд . . . . .	40

### З КНИГИ «П'ЄРО КОХАС»

Серце в блуканні . . . . .	41
Сьогодні . . . . .	41
Наші відносини . . . . .	42
Кондуктор . . . . .	42
П'єро загрожує . . . . .	43
Вона . . . . .	44
Павзи . . . . .	44
Русокою оточила . . . . .	45
Вагоновод . . . . .	46
Ластівка . . . . .	46
Шарикмахер . . . . .	47
Зорі реклям . . . . .	47
Боржом . . . . .	48
По шляху суперечок . . . . .	48
Репліка . . . . .	49
Скумбрія . . . . .	49
Вигнанець . . . . .	50
Заклик . . . . .	50
Трамп . . . . .	51
Туга . . . . .	51
Естет . . . . .	52
Заплети косу міцніш . . . . .	53
Обожеволені коси . . . . .	53
Патагонія . . . . .	53
Прочани . . . . .	54
Пейзаж . . . . .	55
Тіні . . . . .	55

### З КНИГИ «В САДАХ БЕЗРОЗНИХ»

До виходу мого першого тому . . . . .	56
Поезії згуби . . . . .	57
Знайомого мопса . . . . .	58
Опсихоложений пейзаж . . . . .	58

Я живу в Патагонії . . . . .	59
Молоді авіатори . . . . .	59

### З циклу «БІЛА СТУДІЯ»

Біла студія . . . . .	59
Тільки кров . . . . .	60
Кава . . . . .	60
Сплін . . . . .	60
Чекання . . . . .	61
Я люблю . . . . .	61
Біля мапи . . . . .	61
Крик . . . . .	62
В садах бензину . . . . .	62

### З циклу «ГІМНИ СВ.ТЕРЕЗІ»

Піроксилінні бомби . . . . .	63
Безмежні темряви . . . . .	63
Святій Терезі . . . . .	64
Печерні звіри . . . . .	64
Затули вікно . . . . .	65
Рисунок губів . . . . .	65
Запізнений сміх . . . . .	66
Заморених стін . . . . .	66

### З КНИГИ «П'ЄРО МЕРТВОПЕТЛЮЄ»

Вулиці . . . . .	67
Я . . . . .	67
Я їду . . . . .	68
Обезп'єдесталені музи . . . . .	68
П'єро . . . . .	69
Поклик віків . . . . .	69
Я . . . . .	70
Заклик . . . . .	71
Запрошення . . . . .	72
Завтра . . . . .	72
Я пропоную . . . . .	73
Поет . . . . .	73
Геній . . . . .	73



Кравця . . . . .	74
Кров . . . . .	74
Міркування . . . . .	75
Вірш . . . . .	76
Жінка . . . . .	76
Місто . . . . .	77

### З КНИГИ «BLOC-NOTES»

Тепла жінка . . . . .	78
Ліхтарі . . . . .	78
В сквері . . . . .	79
Оксамитовий дзвін . . . . .	79
Сміливість суконь . . . . .	79
Білі столики . . . . .	80
Св. Сільвестру . . . . .	80
Опертий лікоть . . . . .	81
Уличні фоліянти . . . . .	81
Місто . . . . .	82
Напів-дівчинка — напів-панна . . . . .	82
Весна . . . . .	82
Не лізь . . . . .	83
Кафе . . . . .	83
Прожекторний промінь . . . . .	84
Провінціальний поет . . . . .	84
На помістку другого поверху . . . . .	85
Вона . . . . .	85
Поет . . . . .	85
Тротуар . . . . .	86
Риска . . . . .	86
Місто . . . . .	87
Ресторан . . . . .	88
Замішання в місті . . . . .	88

### З КНИГИ «ПРОМІННЯ ПОГРОЗ»

Перепились . . . . .	90
Сніжинки . . . . .	90
Жертва вечірня . . . . .	91
Пісня трампа — I . . . . .	92

В кафе . . . . .	92
Ц. К. . . . .	92
Пень . . . . .	93
В кафе . . . . .	93
Женщини . . . . .	94
Пісня трампа — II . . . . .	94
<b>З циклу «В РЕВОЛЮЦІЮ»</b>	
Дні . . . . .	95
40 крб. . . . .	96
Сучасник . . . . .	96
<b>З циклу «ЗОК»</b>	
Рана . . . . .	97
Пестила мене . . . . .	97
Болючий знак . . . . .	98
Вона . . . . .	98
Вона жде . . . . .	99
Вона . . . . .	99
Кохання . . . . .	100
Москва . . . . .	101
Азія . . . . .	101
Слів . . . . .	102
Двох світів . . . . .	102
Рига . . . . .	102
Спочинь . . . . .	103
Місто . . . . .	103
Добре . . . . .	104
Шукання . . . . .	104
<b>ПОЗА ЗБІРКАМИ</b>	
Стріло віків . . . . .	106
НЕП . . . . .	106
Осінь . . . . .	107
Дура . . . . .	108
Пісня трампа — III . . . . .	108
Сім . . . . .	109
Пісня трампа . . . . .	109
6 NP . . . . .	110

**ЕПІКА**

Поема майбутнього (La futurition) .....	113
Поема метеоритних ліній .....	114
Змагання (Poeme synthetique) .....	116
Тов. Сонце (Ревфутпоема) .....	118
Прерія зорь (Поема-роман) .....	134
Перша подорож моя кругом світу (Уривок з поеми-роману) .....	147
Промова .....	149
Так починається «Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» .....	152
Ще уривок із «Повеми про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» .....	162
Уривок із «Повеми про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» .....	179
Мак Долина — футурист (Фрагмент із незавершеного історико-літературного роману) .....	187

**ВІЗІОПОЕЗІЯ**

Каблепоема за океан .....	193
Моя мозаїка .....	201

**ДРАМА**

Ліліт .....	211
Маруся Богуславка (Лірична драма) .....	232

**МАНІФЕСТОГРАФІЯ**

Кверо-футуризм. <i>Михайл Семенко</i> .....	265
Pro domo sua. <i>Михайл Семенко</i> .....	268
Мистецтво переходової доби. <i>П. Мертвопетлюйко</i> .....	270
Пан-футуризм (Мистецтво переходової доби). <i>Михайль Семенко</i> .....	273
Futuryzm v ukrajins'kij poeziji. (1914—1922) <i>Anatol' Cebro</i> .....	277
Поюзомалярство. <i>Myqail' Semenکو</i> .....	285
Що таке деструкція? <i>Михайль Семенко</i> .....	291
Де-які наслідки деструкції. <i>Myqail' Semenکو</i> .....	294

До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті (Фрагменти). <i>Михайль Семенко</i> .....	299
Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох. ....	308
Панфутуризм. <i>Олександр Полторацький</i> .....	318
П'ятирічка і проблема літературної «форми».	
<i>Володимир Гадзінський</i> .....	355
Потрібна реконструкція пролетарського фронту літератури.	
<i>Михайль Семенко</i> .....	363

## МІСТИФІКАЦІЇ ТА РЕФЛЕКСІЇ

Телеграмма лит. А. ....	367
Справа про труп .....	368
Майстер корабля (Фрагмент роману). <i>Юрій Яновський</i> . . .	382
Семенко на катафалкові. <i>Валеріан Поліщук</i> .....	384
Зустріч на хвилі 3000 метрів. <i>Ігор Бондар-Терещенко</i> . . .	386
Про дружбу Стріхи з Семенком. <i>Оксана Буревій</i> .....	390
Фашизм і футуризм. <i>Варавара Жукова</i> .....	394
Нереалізований ювілей. <i>Володимир Гаряїв</i> .....	416
«Метафізичний реквієм» (Фрагмент поеми).	
<i>Володимир Гаряїв</i> .....	419

## МАТЕРІАЛИ ПРО ПИСЬМЕННИКА

Семенко, Михайль (Михайло). <i>Александр Лейтес</i> ,	
<i>Микола Яшек</i> .....	431
Suprema lex (Фрагмент). <i>Микола Євшан</i> .....	433
Семенко. Prélude. <i>Микола Зеров</i> .....	438
Українське письменство в 1918 році (Фрагмент).	
<i>Микола Зеров</i> .....	440
Тарарам (Вражіння). <i>Володимир Коряк</i> .....	442
[Про Михайля Семенка]. <i>Павло Филипович</i> .....	446
Михайль Семенко. <i>Сергій Єфремов</i> .....	454
Поети-футуристи (Фрагмент). <i>Олександр Дорошкевич</i> . . .	461
Сучасна українська лірика (Фрагмент). <i>Б. Тиверець</i> . . . .	467
Михайль Семенко. <i>Фелікс Якубовський</i> .....	469
Михайль Семенко. <i>Борис Якубський</i> .....	471
Український футуризм (Його фактура й ідеологія). <i>Єлизавета Старинкевич</i> .....	514

Перший етап (Матеріали до історії літературного побуту). <i>Олександр Корж</i> . . . . .	536
Поезія (Фрагмент). <i>Леонід Скрипник</i> . . . . .	555
Михайло Семенко (1892—1937) — основоположник українського футуризму. <i>Leo Kriger</i> . . . . .	560
Шевченко і футуристи. <i>Олег Ільницький</i> . . . . .	622
Проза Михайля Семенка. <i>Галина Черниш</i> . . . . .	638
«Дух мій в захопленні можливостей футурних». <i>Микола Сулима</i> . . . . .	643
<b>ПРИМІТКИ</b> . . . . .	651
<b>РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА</b> . . . . .	661
<b>АВТОРИ СТАТЕЙ І МАТЕРІАЛІВ</b> . . . . .	667
<b>ФОТОМАТЕРІАЛИ</b> . . . . .	673

*Літературно-художнє видання*

**Михайль Семенко**  
**ВИБРАНІ ТВОРИ**

*Упорядник Анна Біла*

Відповідальний за випуск *Осип Зінкевич*  
Макет *Наталії Патоли*  
Верстка *Вадима Мельнікова*  
Випусковий редактор *Наталія Ксьондзик*  
Коректор *Валентина Романюк*  
Художнє оформлення *Уляни Мельникової*  
Обробка фотографій *Євгена Нужного*

Підписано до друку 30.11 2009.  
Формат 84x108 1/32.  
Папір офсетний. Друк офсетний.  
Наклад 2000 прим.  
Зам. № 10-19.

«Смолоскип»  
04071, Київ, вул. Межигірська, 21.  
Тел. і факс (044) 425-23-93.  
E-mail: [mbf.smoloskyp@gmail.com](mailto:mbf.smoloskyp@gmail.com)  
[www.smoloskyp.org.ua](http://www.smoloskyp.org.ua)  
Державний реєстраційний номер 2348 від 21.11.2005

Віддруковано  
ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,  
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

# Михайль Семенко

## Вибрані твори

*Фурурист з смолоскипом,*

*Робітник з багнетом.*

І хто винен, що один залізо, а другий  
коваль. І поміняються ролями,  
і не пізнаєш. Так народиться одно.

*Так прийде нове.*

*І тоді буде пролетарське мистецтво.*

*П. Мертвопетлюйко*

ISBN 978-966-8499-98-2



9 789668 499982 >

"Смолоскип"