

Передмова до англійського видання

Мене не знає історія.
Поети не обминайте Семенка.

Михайль Семенко

Спостерігаючи навколо себе реалії пострадянського світу, маємо підстави вважати, що визначні модерністські та авангардні рухи пізньої імперської Росії та раннього радянського періоду — зазвичай відомі як лише “російські” — можуть стати на перешкоді відновленню та усвідомленню їхніх менш привілейованих національних відповідників. Як нещодавно зазначив один із дослідників, “багато із модерних митців і художників, яких переважно зараховують до росіян, насправді були українцями, грузинами, литовцями, латвійцями, поляками і т. д.” (*Van Norman Baer* 1991, с. 54). Звісно, питання не стільки в етнічному походженні певних осіб, воно у самій проблемі встановлення типу культурної системи, до якої належить і це мистецтво, і цей період, оскільки вона пов’язана з національними культурами росіян і неросіян. Сучасна практика розгляду знаменитої мистецької революції початку ХХ сторіччя тільки з російської національної перспективи, безперечно, зазнає поважного випробування, позаяк деякі країни-наступниці Радянського Союзу вже вважають культурний внесок своїх синів та доньок до скарбниці колишньої імперії часткою власного національного спадку. Виглядає на те, що мистецтво цього періоду трактуватимуть не стільки в поняттях однієї національності і культури — навіть такої домінуючої, як російська, — скільки у поняттях “імперського” (а тому багатонаціонального) явища з відповідними історичними і культурними “правами”, які мають на нього багато народів.

З огляду на це, роль України, слушно названої “колискою мистецької революції” (*Marcadé* 1980, с. 46), особливо значуща. Хоча її культурну ідентичність повністю затьмарювала Росія і

часто Росія ж її і присвоювала,¹ все ж саме в Україні (у таких містах, як Харків, Херсон, Одеса і Київ) зародилося чимало мистецьких рухів та видань, саме звідси походить низка видатних митців. Однак ідея про український внесок до імперського мистецького ферменту ще й досі не з'ясована і контроверсійна теза.

Чимало дослідників, вивчаючи цей період, можуть більше здивуватися, відкривши для себе, що водночас із авангардом, що так бучно тріумфував у серці імперії (тобто Москві і Санкт-Петербурзі), в Україні існував окремих, паралельний авангард, який свідомо захищав свої національні особливості. Зосереджений переважно в Києві та Харкові, він так ніколи і не спромігся зацікавити собою Захід аж так, як імперський рух. І навіть коли його зауважували, то сприймали радше як “російський” чи “радянський”, а не власне український.²

Історія цього маловідомого авангарду, що виявився у літературі, і є темою цієї книги. Український футуризм – як доведеться дізнатися – виростав із ранньомодерністських течій в Україні 1900-1910 років і був відповіддю на них. Факт, що цей авангард, який ширився серед українського суспільства від 1914 року і демонстративно опирався злиттю з імперськими течіями, був лиш одним із багатьох знаків, що підтверджують: нарешті майже завершився тривалий процес розриву з імперським культурним річищем та поступового вияву власне українського. 1917 року він перейшов через політичну атестацію – проголошення Україною незалежності від Росії.

Український футуризм дебютував тоді, коли українське суспільство майже погодилося щодо того, якою має бути нова національна культурна норма. Основний принцип нової культури полягав у відмові від народництва й провінціалізму (тавро українського колоніалізму в імперії) і визнанні Європи – передусім у її традиціоналістському й класичному варіанті – як першочергової

¹ В одній московській публікації, що недавно з'явилася, кількох українських художників (зокрема Олександра К. Богомазова, Олексія В. Грищенко, Василя Д. Єрмилова і Віктора Н. Пальмова) назвали учасниками “невідомого російського авангарду”. Див. *Сарабьянов* 1992.

² Вкажемо тільки на один приклад: в *Art et poésie russes* (1979, с. 219) першорядний український авангардний журнал та офіційний орган українських футуристів “Нова генерація” (Харків, 1927-1930) фігурує як “російське” видання.

культурної моделі. Зрозуміло, що інтелігенція тих часів із тривогою реагувала на раптове виникнення радикальної мистецької течії, що відкидала традицію (разом із батьком нової української літератури Тарасом Шевченком) та ідею “національного” мистецтва, водночас захопившись чарами всього екзотичного, виняткового і нового. Українське “доброчесне” суспільство відразу вдарило по футуризмові як по чужоземному зазіханню на національне та запрагло очиститись від нього в ім’я доброго смаку й високого мистецтва.

Це перша спроба не тільки описати конфлікт між українським авангардом та його публікою, а й подати всебічний розгляд українського футуризму як літературного руху. У цій праці з історії літератури та літературної критики я докладав чималих зусиль, щоби наново відкрити, перелопатити та детально проаналізувати значний масив забутих творів. У ній простежено розвиток футуризму з історичного, теоретичного та літературного погляду від самих початків (1914) і до його зникнення (1931). Щоби проілюструвати конечність такого дослідження, треба показати хоч у загальних рисах, як цей рух трактували в недавній історії літератури.

У 1930 році – саме за місяць до того, як перестав існувати український футуризм, – один із критиків намагався визначити, якими вже є втрати, і з’ясувати, що точно відомо про явище тривалістю в 16 років. Висновки критика були невтішними: “Сьогодні ще не маємо ні одної студії, ба й ні одної серйознішої статті, що освітлила б об’єктивно ролю футуризму в літературному процесі на Радянській Україні. Крім цього, не висвітлені ще деякі літературні факти, як і недоступні всі матеріали, з яких одні є вже сьогодні бібліографічною рідкістю (як “Катафалк Мистецтва”*), інші знову (в рукописах) є ще в руках окремих товаришів, що так чи інакше були зв’язані з футуристичним рухом. Зрозуміло, що багато з тих матеріалів вже пропало” (*Качанюк* 1930, с. 186). Сьогодні, більш як через шістьдесят років, ця заява звучить до щему правдиво. Надто мало з написаного від 1930 року може сподіватися на оцінку як просто “серйозне” чи “об’єктивне” дослідження. “Деякі літературні факти” все ще лишаються “не висвітлені”, а доступ до матеріалів проблематичний. По суті, корпус текстів невідомий або погано описаний; послідовники руху перебувають здебільшого серед загадкових імен.

* Подаємо назву видання так, як її надрукували в “Літературному архіві” (Прим. ред.).

Навіть знамениті — чи не дуже відомі — особи викликають лише кілька літературних асоціацій як у критиків, так і в читачів.

І це проблема комплексна. Перші вияви українського футуризму наприкінці Першої світової війни були ударом по загальноприйнятих літературних та національних переконаннях. Критична енергія була спрямована не на осягнення чи пояснення нового мистецького явища, а на затирання всіх його слідів у суспільстві. 1918 року один із критиків, провістив, що футуризм за своєю природою був чужим, неприйнятним для української культури, і це усталилось у думці загалу: “Футуризм якось досі не зміг пустити глибоко корені в українську літературну ниву: постійні і тривкі традиції української літератури не давали сьому літературному ‘напрямку’ вповні розвинутиись” (*О. Грушевський* 1918). Інші висловлювалися про футуризм надто загально, що він, мовляв, не притаманний українській вдачі. Ю. Меженко, один із визначних представників української науки, наголосив, що коли символізм має “деяку традицію” та “природний ґрунт” в Україні, то футуризм не має нічого. Футуризм, — на його переконання, — “не може природно зайняти місце в українській поезії, яка зв’язана з психологією народу будуючого, а не руйнуючого, бо й нема чого руйнувати” (*Меженко* 1919).³ Чи так, чи ні, але ці погляди стали достатнім аргументом і підставою, щоб ухилитися від серйозного розгляду нового руху тоді і згодом.⁴

Упродовж 20-х років, у час розквіту руху, політики та інтелектуали схильні й надалі зневажливо поглядати на футуризм, як на

³ Цитуємо за: *Родько* (1971, с. 177).

⁴ Пізніші праці зраджують здебільшого ті ж ідеї. Зокрема емігрантський історик літератури наголошував, що поезія одного футуриста (Гео Шкурупія) “являється доказом неприродности й недоладности українського футуризму” (див. *Радзкевич* 1952, с. 91). Радянський учений переконував, що “взагалі ж для української літератури футуризм був явищем неорганічним, а захоплення ним — короточасним” (*Тростянецький* 1968а, с. 5). Відомий західний критик *Юрій Шерех* про футуризм писав так: “Течія ця не була органічна в українській літературі”, — а далі припускав, що селянська Україна не є ідеальним місцем для розквіту руху, який “як правило, був зв’язаний з урбанізмом” (1955, с. 262). Іронія в тому, що *Володимир Марков* зауважив: “Футуристична література [російська] переважно творилася на периферії Росії” (1968, с. 381). Звісно, найвизначнішою з “периферій” руху була Україна. З-посеред критиків Заходу я погоджуюся лише із зауваженнями Івана Кошелівця, кинутими мимохідь, стосовно проблеми і доказовості “органічності”.

щось ідеологічно, естетично й національно чуже. Знову ж таки проблема загострювалась через майже повну відсутність критиків та вчених, які були б готовими до зустрічі з авангардом (помітний контраст із Росією, де, наприклад, футуризм осмислювали формалісти). Марксистські й соціологічні школи та критики не мали жодної симпатії до руху. Більш традиціоналістськи налаштовані й надалі вважали його за національну нетактовність. У своїй впливовій історії літератури народницький учений Сергій Єфремов – ворог модернізму ще з початку 1900-х – наголошував, що засновник футуризму (Михайль Семенко) “це не письменник, а ‘навмисне’, і його писанина – не поезія, а простісіньке собі й досить ординарне штукарство” (Єфремов 1924, 2, с. 388; див. також: 2, с. 386-389). Здебільшого з його руки упереджені й односторонні погляди глибоко пустили коріння, через кілька років зайнявши основне місце в породжених ними історіях літератури.⁵

Позаяк об’єктивна дискусія про український футуризм була надто важкою в 1920-ті, вона стала буквально неможливою в 30-ті. Одразу після розпуску літературних організацій та завершення процесу централізації радянського письменства 1932 року футуризм перетворився на улюблену мішень партійного апарату. В роки урядування Сталіна футуристи підійшли до межі, за якою розділили гірку долю всіх тих “неортодоксальних”, які відстраждали в’язницю і були страчені. Зрозуміло, чому ті, хто вижив у часи великого терору, надто мало написали про так звані молодечі “витівки”. За таких умов вивчення українського футуризму призупинилось. І якщо б не звелось до принагідних інвектив, то пам’ять про це явище в Радянському Союзі могла б цілком зникнути.⁶

⁵ Наприклад, *Радзикович* (1955-56, 3, с. 88).

⁶ Подані нижче слова дають належне враження про те, як оцінювався футуризм у проміжку від 1930-го до раних 1950-х. На першому Всеукраїнському з’їзді радянських письменників Іван Кулик заявив: “Дуже кволо перебудовують його колишні футуристи ‘новогенераційні’. Наприклад, М. Семенко. Ми чули його виступи, в яких він культивував і захищав вульгарність, навмисну незграбність, публіцистичність форми й мови своїх творів і інших разом з ним” (Кулик 1934, с. 226). “Історія української літератури”, видана 1945 року Українською Академією Наук, містить тільки дев’ять рядків про футуризм, у ній згадується лише ім’я Семенка. Рух назвали “серйозн[о]ю загрозн[о]ю радянській культурі” (*Маслов і Кирилюк* 1945, с. 239). У 1954 видання Академії Наук УРСР назвало український футуризм (разом із ВАПЛІТЕ і неокласиками) основною антирадянською літературною групою. Рухові закидали нігілізм, націоналізм і космополітизм (*Білецький та ін.* 1954, с. 69-70).

Протягом постсталінської відлиги, коли в очах загалу розстріляні та замовчувані частково були реабілітовані, футуристи здобули милість набагато меншу, ніж послідовники інших літературних груп.⁷ До того ж, за 1960-1970-ті роки футуризм поступово ставав темою, яку можна було би розвинути.⁸ З'явилася низка статей, у яких доволі обережно висловлювали жаль через тривале забуття футуристів. Однак така квота реабілітація ніколи насправді не пододала глибоко вродженої радянської упередженості супроти авангарду.⁹ Крім того, навіть за наявності кількох винятків, бачимо, що зрушення не спонукали перевидати футуристичні твори.¹⁰

Західні, а особливо емігрантські, вчені також вагалися, чи варто підтримати цей рух. Хоча вони своєчасно заповнювали багато прогалин радянської української науки, однак їхній внесок у документування та осмислення футуризму мізерний.¹¹ На їхній погляд, футуризм був неприйнятним через свій свідомий політичний конформізм та мовчазну згоду з радянським режимом.¹² Наголошуючи на його естетичній поразці, критики заявляли: “В їхніх журналах і творах годі шукати якоїсь особливої глибини, люту поетичної чи політичної думки” (*Шевчук* 1947, с. 14; *Шерех*

⁷ Коли в Україні розпочався реабілітаційний процес із публікації “Антології української поезії” (Київ, 4 томи, 1957), то лідера футуристичного руху Михайля Семенка не представили жодним твором. Антологія містила три поезії іншого визначного поета групи Гео Шкурупія, але в книзі не згадали й словом, що він був футуристом.

⁸ “Історія української літератури” (див. т. 2, Київ, 1957 [*Білецький та ін.* 1954-1957]); “Історія української радянської літератури” (Київ, 1964 [*Крижанівський та ін.* 1964]); “Історія української літератури”: *У 8 т.* (див. т. 5 і 6; Київ, 1968, 1970 [*Буряк* 1967-1971]).

⁹ Див.: *Корсунська* 1968, *Полторацький* 1966, *Родько* 1970, *Родько* 1971, *Левченко* 1971, *Костенко* 1971, *Тростянецький* 1968b та *Півторадні* 1968. Див. також цікаву статтю, надруковану в Чехословаччині: *Неврлі* 1966.

¹⁰ *Гео Шкурупій. Двері в день: Вибране* (Київ, 1968). Ця книжка – один із винятків. У ній подано лише частину доробку Шкурупія. Як правило, колишні футуристи якщо й перевидавалися, то у вихолощеній (sanitized) формі.

¹¹ Короткі, але корисні посилання можна знайти у: *Лавріненко* 1959, *Кравців* 1955 і 1973. Також див. ранню працю Ярослава Гординського (1939, с. 10-12).

¹² “Роздратований тим, що ця історична роля [позитивного модерного розвитку України. – Ред.] припала фактично таким групам, як ‘Вапліте’, неоклясики чи група ‘Ланка’ – Семенко скерував свою енергію на політичну дискредитацію тих груп в очах Москви” (*Лавріненко* 1959, с. 111). Див. також *Лавріненко* (1955, с. 1): “1930 року він (Буревій) був розкритий як містичний Едвард Стріха, що підклав динамітну бомбу під український советський футуризм, що цілими роками викривав націоналізм неоклясиків і ваплітян”.

1955, с. 264-65).¹³ Про найвизначнішого поета руху зокрема писали: “не мав таланту” або ж наділений “маленьким талантом” (*Кошелівець* 1964, с. 181).¹⁴ Деякі звинувачували футуризм у “збур[енні] соціально (етично) збалансован[ої] систем[и] мови”, називаючи наслідки негативним результатом їхньої творчості (*Чапленко* 1947, с. 28).

Парадоксально, але в радянській науці розмірковували, вдаючись майже до тих же тез. Загальні місця такі: “/.../ футуризм був, мабуть, одною з найрозповсюдженіших формалістичних течій, що гальмувала розвиток молодого радянської поезії” (*А. Костенко* 1959), будучи “хлоп’яч[ими] витівок[ами], ще далекими від справжньої творчості” (*Тростянецький* 1968а, с. 8)¹⁵. Футуризм уважали “сумним епізодом” творчого шляху певного числа поетів, тому що він зраджував “тенденцію до деструкції форм вірша” (*Іщук* 1966, с. 5). Один вельмишанований поет написав ось що: “Шкідливу, руйниницьку роботу провадили в нашій мові лихої пам’яті футуристи, конструктивісти та інші ‘істи’, докладаючи всіх зусиль, щоб відірвати мову від живого народного коріння. /.../ Не кажемо вже про суцільне блазенство й антинародне блюзнірство представників ‘лівої формації мистецтв’, як ця групка себе називала” (*Рильський* 1956, с. 65).

Дещо згодом в Україні й на Заході ставлення до футуризму поліпшилось, і було зроблено кілька обнадійливих кроків, щоби “причепурити” тривалу зневагу. Особливо під час “перестройки” Михайла Горбачова інтерес до українського футуризму — як і до всіх заборонених тем — розгорівся заново. Від часу української незалежності (1991) питання ставили щораз частіше як тут, так і за кордоном. Хоча такі зрушення є обнадійливими та дуже корисними, все ж серйозні дослідження про рух залишаються на початковій стадії.¹⁶

¹³ Згодом Шерех був дещо більш великодушним в оцінках футуризму, ніж у 1947 році.

¹⁴ Йдеться про Михайля Семенка.

¹⁵ Наприкінці 60-х деякі критики ще заявляли: “Багато шкоди завдали футуристи українському мистецтву” (*Корсунська* 1967, с. 177).

¹⁶ Нижче подаємо найважливіші здобутки недавнього минулого: *Семенко* 1979-1982 (із блискучою передмовою редактора, див.: *Крігер* 1979); *Семенко* 1985 (поширений варіант редакторської передмови до цього видання з’явився у: *Адельгейм* 1987, с. 47-135); *Черниш* 1989а; *Черниш* 1989б; *Сулима* 1989. Візуальне мистецтво цього періоду проаналізоване у: *Mudrak* 1986. Див. також каталог виставки: *Susovski* 1991. У 1990 році була проведена Все-союзна конференція про російський та український авангард у Херсоні. Тези доповідей див.: *Поэзия русского* 1990.

Це дослідження розпочинається з детального опису та аналізу скандального і складного народження українського футуризму. Перервана історія продовжується після більшовицької революції, коли рух після тривалої перерви, спричиненої війною, поширився знову. Я простежував історію та долю різних футуристичних організацій, показуючи, як зовнішні чинники – політичні, консервативності культурних оцінок – впливали на їхню програму. Ретельно проаналізовані конфлікти футуристів із неокласиками, різними літературними групами (зокрема “Гартом”, “Плугом”, ВАПЛІТЕ, ВУСППом), російськими футуристами й такими письменниками, як Микола Хвильовий.

Окрема частина присвячена реконструкції панфутуризму, теорії, якою керувалися в літературній практиці й виправдовували авангардне існування після встановлення радянської влади. Далі розмірковував над футуристичною поезією та естетикою. Від узагальнень я перейшов до аналізу окремих творів та письменників; огляд футуристичної поезії та прози вибірковий, але дає змогу представити рух. У висновках з’ясовується місце українського футуризму в контексті інших авангардів та окреслюються його досягнення.

У цій книжці я зосереджуюся саме на рухові. Я присвятив небагато уваги біографічним подробицям і не прагнув подавати цілісних портретів чи узагальненої картини творчого шляху окремих письменників. Михайль Семенко, засновник і центральна постать футуристичного руху, є радше винятком із цього правила. Такі обмеження пояснюються здебільшого браком потрібних матеріалів (біографій, автобіографій, свідчень сучасників, мемуарів тощо), а частки – бажанням не відбігати далеко від основної теми.

Український футуризм формувався у складних політичних та соціальних обставинах. Саме в 1920-х роках українська і всесоюзна політика зазіхнула на розвиток футуризму і врешті позбулася його. У книжці вказуємо на ці реалії і забезпечуємо достатнім контекстом, щоби допомогти читачеві зорієнтуватись, але свідомо детально не розробляємо кілька дотичних ліній (літературних і політичних), що є добре відомі чи детально висвітлені іншими (*Luckyj* 1956; *Shkandryj* 1992; *Mace* 1983; *Ermolaev* 1963; *Liber* 1992 та ін.).

Як стане очевидним, український футуризм був часткою інтернаціонального авангарду. Він був вельми свідомий своїх предтеч і сучасників, а його історія та мистецька практика резонує з цією багатою інтертекстуальною атмосферою. Деякі відсилання до шир-

шого контексту я подав у цій книжці, але детальний опис ознак, якими український футуризм схожий із авангардом Європи та Росії, залишається завданням для іншої праці. Компаративний аспект тут переважно імпліцитний. Щоби справедливо і глибоко розкрити таку тему, потрібне значно ширше дослідження. Я можу тільки надіятися, що ця книга послужить основою для справжньої компаративної студії надалі. Моїм головним завданням було підготувати шлях для такого міждисциплінарного дослідження, забезпечивши фактажем і реконструювавши тему, якою нехтували впродовж багатьох років, ігнорували і кривотлумачили, що врешті майже припинило її існування як самоцінної історичної реальності.

Я зробив переклад поезії та прози, цитованої в цій книжці, самотужки і керувався не бажанням передати її майстерність, а тільки використати твори задля апології самої теми як суто практичну підставу для ознайомлення читачів, які не знають української.

Ще кілька слів про транслітерацію. Щодо українських географічних назв, то я покладаюся на їх сучасну вимову. Втім, власні імена, назви журналів, видавництв та т. ін. може бути подано в дещо інших варіантах, аніж дозволені правилами сучасного українського правопису, тому що в період, про який ідеться у цьому дослідженні, правила української ортографії зазнавали змін. Я відмовився від уніфікації згідно з теперішньою практикою, обравши цитування джерел за оригіналами. Це стосується саме посилань. Варіанти вимови подано в дужках. Безпосередньо в тексті я намагався користуватись однією, зазвичай часто вживаною, формою назви чи імени, щоб уникати плутанини.

Висловлюю щире вдячність кільком людям. Передусім, професорові Дж. Г. Грабовичу, який керував моєю докторською дисертацією. Ця праця (*Ilnytkyj* 1983), істотно переглянута й поширена, стала основою цієї книжки. Едвард Касинець, Мирослава Мудрак, Джон Мухін, згодом Ірина Семенко (яка писала під псевдонімом Лео Крігер) і Галина Черниш допомагали мені розшукувати рідкісні видання. Я також дякую привітним працівникам Львівської бібліотеки ім. В. Стефаника за їхню терплячу допомогу тоді, коли предмет цього дослідження ще був відносно заборонений. Особливу подяку складаю своїй дружині та колезі Наталії Пилип'юк. Вона морально й інтелектуально підтримувала мене, допомогала в усьому цей тривалий час, коли я писав цю книжку. Я безмежно вдячний і маю довічний борг перед моїми

матір'ю та батьком Ніною і Романом Ільницькими: їхній добрий приклад, віра в мене і багатолітня невичерпна любов та підтримка сприяли тому, що ця праця побачила світ. Саме їм я присвячую свою книжку.

О. С. І.
Едмонтон, Альберта
вересень 1993 року