

Літературні силуети

Юрій Ковалів

ЕДВАРД СТРИХА



Костя Буревія (2 серпня 1888 р. – 15 грудня 1934 р.; справжнє прізвище – Сопляков; псевдоніми Кость Соколовський, Варвара Жукова, Нахтенборенг) менше знають як есера, учасника антибільшовицьких повстань, арештанта чека. Він трохи відомий як опонент (“Європа чи Росія”) Миколи Хвильового під час Літературної дискусії 1925 – 1928 рр., автор низки російськомовних творів, роману “Хами” (уривки друкувалися в журналі “Червоний шлях”, 1925), театральних ревію для “Березоля” (“Опортунія”, “Чотири Чермерлени”), історичної драми “Полуботок” (1928), критичної праці “Три поети” (1931), представник футуристичного угруповання “СіМ” (Москва). Його віршове маскування під *Едварда Стріху* – футуриста, конструктивіста, частково “пролетпоета” – ніхто відразу не спромігся викрити.

З Костя Буревія був талановитий містифікатор.

Письменник зумисно поєднав як натяк на потенційний культурний діалог “хutorянське” прізвище з “елітарним” іменем. Принаймні Михайль Семенко повірив слову “працюючого Футуроруба в незайманих лісах української літератури” [2, 65], надаючи сторінки журналу “Нова генерація” (1927 – 1928) його одинадцятьом пародезам, де епатовано штампи “функціональної поезії”, агітаційного стилю не тільки тогочасного авангардизму. Провідному футуристу, певно, припав до смаку “Марш “Нової генерації”, у якому насправді пародійовано структуративно-деструкційні теоретичні штампи панфутуризму, що вже набили оскому сучасникам. Твір указує на абсурд непогамовної десеміації поетичного мовлення, коли одноманітне звуконаслідування “бан” перетворюється на пустельну позалітературну мету: “Це – // радіо-барабан / нас веде // на // інтер-бан!”. Михайль Семенко не помітив підступу в надісланій йому програмовій статті “Максимум вимагаємо – безліч дамо!”, як і свідомо ототожнених, заримованих “трактористів – футуристів”, іронічно названих “малоліфці голосні!” у вірші “Пейзанела” дотепного містифікатора. Він управно маскував свої справжні думки, коли запевняв, що йому “легко писати радіотези і радіопрозу”, як літати птахові, що від такого віршування читачеві буде достатньо “ясності в голові, легкості у голові” (Ю. Шерех). Насправді Едвард Стріха мав на увазі порожнечу панфутуристської риторики, котру вправно імітував. Його містифікації сприймаються як “гострі виступи проти політичної системи на Україні”, проти, за словами Ю. Шереха, “цілої советської пристосованської “романтичної” літератури того часу” [2, 252–253]. Промовистими в такому разі були вірші на кшталт “Рреволюції” (“Рреволюцію

// писати // трреба / З трьома ррри-ррри! / Щоб гурррикав // ррревів // з еррреба / й ррревли вітррри!) або “Партвівіска” (“Зробіть мені партквиток / Навдовжки – кілометр. / Навширшки – кілометр”), коли “партієць” Едвард Стріха перетворювався на культову постать авангардизму й “пролетлітератури” (між ними автор не знаходить істотної відмінності). На прикладі цього персонажа показано схеми протистояння радянського офіціозу літературі Розстріляного відродження (“Письменство він врятує / від Хвильового, // Тичин // і Рильських”), наведено поширені штампи революційного романтизму й футуризму, зокрема, безмежно розтягнену гіперболу більшовицької героїки: “Я одрубаю голову цю, / кладу на золотий піднос, / Підношу до Ідеї Всесвітньої революції / і говорю з паризьким прононсом: / – Кохана! / На!” (“Танцюйте, читачі!”). Схожі викривальні тенденції притаманні й популярній темі індустріалізації (“Зустріч на перехресній станції”: “А наш експрес – / до Дніпрельстану: / Ту-ту!!!”), коли образна система адаптована до технічних новинок, а уявлення про науковий прогрес безцеремонно інтерферовано з природними інстинктами: “Тінь на тінь, // віти на віти – / електрифікація... / Очі – лампи з ліхтарів, / коси – пасма з димарів – / сексуалізація...” (“Пейзанела”).

Містифікатор тонко підмітив награне протистояння між футуристами й “динамістами-спіралістами”, коли в “Автобіографії” немовби солідаризувався із Семенком і Шкурупієм, називаючи їх “мої мандрівні”, і насміхався з В. Поліщука, не спроможного помітити Едварда Стріху. Для цього він, удаючись до поширеної в авангардистів гіперболи, змістив оптичну перспективу верх–низ, відводячи собі масштабний погляд “на шкапу”, уподібнену до моста, “з хмародряпу”, натомість “Поліщук на мене погляне / З точки зору комашні, – / Не побачить він нічого, / Лиш огні, // Огні, // Огні!”.

Викриття справжньої постаті автора-пародиста шокувало Михайля Семенка, тому він поспішив із некрологом “на смерть” неочікуваного й незручного витівника, котрий відповів йому пародійним віршем “Кошмаролізація”, де заява панфутуриста трактована як “сенсація” світового масштабу. Аналогічна ситуація сталася з В. Поліщуком та “динамістами-спіралістами”, коли віршові твори містифікатора з’явилися в поліщуківському альманасі “Авангард”, поглибили інтригу, показуючи справжню суть лівого мистецтва, самодискредитованого на службі комуністичній ідеології. На сторінках цього видання (1929. – № 3) була опублікована скандальна поема “Зозендропія”. Едвард Стріха перед цим звертався до образу містифікованої Зоце, зробивши його наскрізним у своєму віршуванні, глузуючи над клішуванням любовної лірики, коли фабула сердечних переживань перетворилася на симулякр з емблематичним знаком жінки. Містифікатор, відображаючи еротичні перевитрати авангардистів, які швидко стали банальними, іронічно звертається до Михайля Семенка, чи той відчуває “що-небудь”, коли епатаційний персонаж вірша “На хвилі 3000 метрів” цілує “коханку // свою / Золотую Зоце” “в зуби // в перса // etc.”. При написанні поеми “Зозендропія” автор застосував поширену авантюрну фабулу про вчинки пройдисвіта – містифікованого кар’єриста-дипкур’єра Юхима Стріху, ніби знаного в Парижі під псевдонімом Едварда Штрика, піаніста, завсідника тамтешніх салонів, коханця Жозефини – дочки мільйонера, звичайно, футуриста й водночас чекіста, прихованого від людського ока під “легендою” “Стрішинський”. Приголомшена “правдою” про його подвійну й підступну гру Жозефина вчиняє, за намовою Подлеціва, замах на нього, тому чекісти мають її розстріляти. Поема завершується щасливо: Юхим Стріха визволяє дівчину й одружується з нею.

Твір у дошкульній гротескній формі викривав справжній сенс червоного терору, міфізованого як революційними романтиками, так і футуристами (“Відпочива порепана рука... / Червоне сонце палить спину. / Не вільна лиш одна чека, – /

вона карає без упину”). Інтертекстуальний прийом “Шукаємо, допитуємо, не маєм відпочинку, / страждаємо, а ворогів тягаємо в “Вілла Роз” / і ставимо до стінки” був не так майстерною ремінісценцією епізодів новели “Я (Романтика)” Миколи Хвильового, як точним відтворенням садизму більшовицької дійсності. Споглядаючи параноїдальні аспекти соціальної й літературної дійсності, відмежовуючи її від справжніх, не сфальшованих реалій, автор наприкінці твору із сумом резюмував: “Повз мене // проходить життя, / повз мене ідуть батальйони. – / Скучно мені // бульйонно / до виття”. Та основне критичне вістря поеми спрямоване проти внутрішніх колізій укрліфу. Едвард Стріха в “Автоекзекуції” натякав на справжню суть “Зозендропії”, про яку дізнався Михайль Семенко “ціною зради одного з літературних перекинчиків”. На думку М. Сулими, тим “перекинчиком” міг бути вчорашній футурист М. Бажан, який став ваплітянином. Він названий Іваном в опублікованому на сторінках “Нової генерації” варіанті “Зозендропії”, написаному Михайлем Семенком та Ґео Шкурупієм. А Біла, посилаючись на “Листування друзів”, тобто керівника Нової Генерації й К. Буревія, уважає, що поема була “підробкою” Михайля Семенка [6, 92], хоча сам текст (та інші твори) спростовує таке припущення. Принаймні Михайль Семенко не міг написати на себе пародію “Порнографіза”:

Зуве зеро	В ротале тане
морозиво	сік зуброно.
живо	За келех – келех!
ковтало	(Аш два О)
в ро...	Кишмиш ми
Жане жабо,	Ґрон за Ґроно!
жарено жаб	Це юнь: зе – зе...
жуїро пах...	Це п'юнь за юнь!
Ха-ха!	Цім, цім, цувайль...
Хо-хо!	Куди, козе?
На	Нехай Михайль
килим	тебе кохайль
миллим	а я – Зозе!..
вино	
й	
град!	

Едвард Стріха у вірші “Кошмаролізація”, імітуючи обурення, досить точно визначив своє відмежування від Михайля Семенка: “У мене жона – Зозе, / і на цю роль, Семенко, / мені тебе не треба! / Ти набрехав в “листі” і в “некролозі”, / про смерть мою ти набрехав... / А нам давно не по дорозі”. Аналогічні акценти поставлені й у пародійованій “Зустрічі на перехресній станції”: містифікатор, полемізуючи з Семенком і “королем”, “переможцем Драконів” Шкурупієм, навмисне представленим у люмпенському образі (“Не підходьте до мене <...>, / бо // плюну // усім вам // в лице / у самісіньку пику / й // деструктую остаточно”), дозволив собі промовляти замість М. Бажана, звинувачувати панфутуристів у нерозумінні мистецтва (“Я – контроль, / ревізор вагонів мистецьких / і, братішки, вас добре всіх знаю: / Безневинні ви звірі – верблуди, / на фронті мистецтва – зайці...”). Едвард Стріха, якому належить знущальна лексема “хутурист” (від слова хутір), що дискредитувала футуризм, не дарував своїм опонентам полемічної безпорадності, удаючись на сторінках восьмої книги “Літературного ярмарку” до їхньої фразеології, насичуючи її знущальним пафосом: мовляв, для Семенка “настав осінній час”, натомість “Я – Едвард Стріха – поет, маляр і композитор – несу нові зразки лівої продукції, сміливі,

універсальні” [2, 93]. В “Автоекзекуції” Едвард Стріха розкрив справжнє призначення таких пародій – “винищувати в нашій літературі стріханство”, ототожене з модернізованим хуторянством. Містична постать пародиста мала генетичну основу літературної гри, властивої Г. Квітці-Основ’яненку або І. Франку, але українське письменство не знало “подібного сатиричного й самопародійного образу”, аналогічного Козьмі Прудкову (витвір О. Толстого та братів Жемчужникових) [1, 195] і водночас відмінного за ментальними ознаками. Кость Буревій вигадав блазнюватого *третього*, тобто дразливого посередника між автором і читачами, укладаючи в його уста викривальний для амбітної літературної пересічності діагноз: “Ті люди, що створили мене, Едварда Стріха, мали свої принципи; але мені вони призначили місію безпринципного поета, поета, що без особливих вагань перебігає з однієї літературної організації до другої й однаково ретельно пропагує протилежні літературні програми <...>”. Цей третій був прихильником справжньої поезії, відмінної від версифікаторських новогенераційних, “авангардівських” чи “пролетлітературних” потоків, які опрошували (прозаїзували) лірику до рівня віршованих формульних гасел та пласкої ілюстрації певних ідеологем або фактів “соціалістичного побуту”.

Екстравагантні твори Едварда Стріхи не були казусним моментом української поезії 1920-х років, радше закономірністю авангардизму, що ввійшов у глухий кут творчої еволюції. Після демістифікації автора з’ясувалася їх жанрова природа, текстуальне джерело, на яке той посилався. Вони виявилися дошкульними пародіями на віршування панфутуристів, “авангардівців”, майстерною, комічною гіпертрофією клішованої стилістики, образного ладу, версифікаційних принципів, композиційних структур, кон’юнктурних акцентів, словесних і синтаксичних недоладностей авангардистських, а також “пролетреалістичних” творів. Автор не мав на меті їх адекватне відтворення, що властиво стилізації. Він досяг сатирично-комічного ефекту, пропонуючи антижанр укрліфу (і “пролетпоезії”), глузуючи з авангардистської стильової манери, перетвореної на штамп формульних гасел більшовицької пропаганди, розкриваючи убогість “функціональної поезії”, антихудожню “політику партії в галузі художньої літератури”. Пародія, будучи двоплановою змістовою структурою, схильною поєднувати об’єкт зображення та художні засоби, указує на невідповідність авангардистського стилю й тематичного аспекту мовлення, коли вчувалися комісарські імперативи, що не мали нічого спільного з мистецтвом, за межі якого панфутуризм неухильно себе виводив.

Писав пародії на авангардистів не лише Едвард Стріха, згаданий у дотепній “Евентуальній обструкції” (“Перець”. – 1929. – № 20–21) Лева Достоя, шаржований персонаж якої просить читачів не лякатися його ексцентричних жестів, а-сміслових нагромаджень, алюзії на кімнату, подібну до “герундиві”, на “сімейне непорозуміння в стилі Жакоб”, бо “над живим об’єктом / з брауншвейзької ковбаси вилазить черва бойчукізму / пнеться поглянути останній номер “УЖ”а, / проблематичного, як життєпис Едварда Стріхи”. Лев Достой застосував епатажні прийоми Михайля Семенка, колажуючи лексеми з іншими позахудожніми знаками (“Голубизна §- – 888№№№“() ½ ¾ /// Льльльльоо-оа. Хлібзаготівлі. / Тістечка / попкатлепетл / пок”), з’ясовував у читача – хто він, цей ексцентричний персонаж, який учора частував інших “тістечками з кремом”. Після відповіді “Не знаю” була здійснена спроба його ідентифікації: “Людина /в ка / пелюсізкроликовоївовни??? / що ж, можливо, й так. / у правому оці / невеличке розширення судів”).

Аналогічні пародії та шаржі інших авторів з’явилися у виданні “Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури” (1927) в упорядкуванні В. Атаманюка. Так М. Кічура (“Платформа”), беручи на кпини художника В. Меллера, який поміняв Париж на театр “Березиль”,

довільно нанизував “індустріально-технічні” поняття (“Локомотив. / Локомотив. / Динаміка пропелера тощо”), перераховував панфутуристів, додаючи домислених персонажів (“Семенко, Савченко, Слісаренко, / Бажан, Ірчан, / Ковжун, Кажан, / Осел. Бовван. / А я? / Я – геній! / Я – Титан!”), завершуючи період алюзією на І. Северяніна: “Какой простор!”. Ексцентрична алогічна гра в слова завершується каскадом глосолалії: “Біла лялька. / Катафальк. / Катафалька. / Срібне золото / Іно-Віно / Кіно-фото / Фото-кіно. / Зад – заголене коліно. / <...> Цень-Цань. / Дрань. / Бо він не мій. / Бо він фес-моль”.

Пародисти доречно використовували засоби інструментування, якими надто перегравали футуристи на кшталт Гео Шкурупія. Його вірш “Машина” став об’єктом пародіювання Тараса Гедзя, стилізованого під скоромовку (“Макака і какао”):

Пив Макака какао	Макака – раком –
Пив Макака, какао-како –	Ку-ку-рі-ку-у
Макака в атаку –	Куд-куда-а
Кидь – не каву в какао,	Ках-ках-ках
А какао в каву.	Це поезія для робітника!
Пить Макака,	
А воно кака.	

Остап Очко (певно, Л. Первомайський або М. Тарнавський) на сторінках журналу “Молодняк” (1928. – № 4) спародіював скандальний вірш “Сім” Михайля Семенка, немовби перекладений англійською мовою Мек ді Фоном, ім’я та прізвище якого означають “перетелефонуйте мені”. О. Копровський, застосувавши можливості ехорими та логгрифа (“Сплінондьгування”), вдало пожартував над фонематичними прийомами Семенка й Шкурупія: “Заслінивсь до одчаю. / Чаю. / Семенка читати стану. / тану! / ану. / ну. / Позіхаю. / хаю. / аю. / ю. / Сплю”. З’явилася також пародія О. Метеорного (псевдонім О. Ведміцького) на “Кобзар” Михайля Семенка, де взято на кпини футуристичний лад збішовиченого Кобзаря, який “оголосив: “– Я – комуніст, / найправовірніший марксист”. Більшого абсурду вигадати неможливо. Попри всі домагання панфутуриста навести контакти з читачем, його поезофільми й каблепоєми “не уторопають селяни”, для котрих Т. Шевченко ототожнювався зі Святим Письмом. Н. Віннікова, досліджуючи літературні пародії на твори авангардистів, доходять висновку, що в них не лише викриваються речі, які полюбляли демонструвати футуристи, зокрема, деструкція форми, епатаж, алогічна мова тощо. Одні пародисти схвалювали експериментаторів, другі – застерігали від “хибних кроків”, треті – відверто висміювали “дрібні вади” укрліфу.

Містифікації й пародії в ліриці 1920-х років засвідчують не лише експериментаторську гру поетів, які виявляли тонкий смак слова, тому, мов рентгеном, висвітлювали мовні, стилістичні, стильові, тропічні неадаптованості у творах укрліфу. Сміхова культура містифікаторів і пародистів знімала з творчості відчуття страху й заборон, очищаючи пізній футуризм, що втратив креативний потенціал свого раннього етапу еволюції, від псевдохудожніх нашарувань, від кон’юктурного запобігання перед більшовицьким режимом, унаслідок чого літературний простір заповнювали формульні віршовані вироби, повертала йому принципи кострубатого естетики, пошуки свіжих зображально-виражальних форм. Така тенденція не лишилася поза увагою й апологетів авангардизму, які погоджуються, що на межі 1920-х – 1930-х років “залишилося справді менше “авангардного” в авангарді, бо змушені виступати рупором партії поети поступово зрікаються свого власного, індивідуального голосу” (О. Ільницький). Варто додати, що деперсоналізацію лірики запровадив ще

Т. Марінетті, а футуристи лише реалізували її, перетворюючи себе на знаряддя політичних маніпуляцій. Це ж стосується й “авангардівців” та “пролетпоетів”. Тому пародії на їхнє віршування, з якого зникла поезія, були закономірними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Стріха Е. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Нью-Йорк: Слово, 1955. – 268 с.



ВОЛОДИМИР БУЛАЄНКО

Колишній оточенець, фронтовик Володимир Булаєнко (8 серпня 1918 р. – 19 серпня 1944 р.), рушаючи вдруге на війну, лишив два рукописних зошити із проханням передати київським письменникам, якщо він не повернеться живим. Його лірика не мала мілітарної більшовицької риторики, поетичний простір із поруйнованими краєвидами часто поставав крізь призму народної образної системи, в епіцентрі якої перебувала згорьована мати: “Підводь, мати, коня, / Витри сльози – війна навколо”. Кінь символізує не тільки мужність та вірність, а й здатність тварини переносити померлого вершника в інший світ, бути медіатором між життям і смертю: “Якщо вб’ють – кінь прибжить, / Заірже під вікном у тебе”. Мати ціпеніє в молитовному чеканні (“Дрімляє в хаті каганець, / А мати б’є в кутку поклони”), не відаючи, що “орел крилатий / Упився кров’ю її сина”, набуває монументального вигляду на тлі лиховісного пейзажу: “В старенькій кожушині мати / Стоїть одна на роздорожжі, / Біля старого вітряка, / Збирає сльози у рукав”. Поет уже не міг дізнатися, як, за спогадами В. Крачковського – його брата, їхня мати побивалася над загибеллю свого первістка й через призов до війська ще малолітнього молодшого сина: “Ах, війна, війна, що ж ти наробила!..”.



В. Булаєнка бентежили фатальна приреченість України бути жертвою кривавого лихоліття, несправедливі контрасти дійсності, коли “Деся за морями радість, сміх, / А в нас журба, печаль і сльози”. Низка його віршів побудована на протиставленні українських реалій. Хоч би якими всесильними не були атрибути воєнних буднів із перехреченими “мечами гніву” й днем “на буланому коні”, котрий “шоломом небо підпирає”, вони не спроможні знищити села: “Вдягнули білі сорочки, / Підперши голови руками, / Сидять і журяться хатки / Під голубими рушниками”. Яскрава метафора засвідчує, на перший погляд, неадекватну реакцію хліборобського світу на деструктивне доквілля, але насправді утверджує його всупереч найнесприятливішим обставинам. Автор не приховував свого резистансного спротиву (“Руді вітрила підняла, пливе...”). Наскрізний рефрен “Бо поки серце в нас живе, – / Нас не поставиш на коліна” засвідчує переконання нескореного за вдачею українця, свідомого, що “Колись історія назве / Наш час – народженням людини”. Такі твори суголосні повстанській ліриці, а не радянській версифікації. Підтвердженням може стати містичний вірш “Під тином ніч стара сидить...”. “Тінь Сковороди”, явившись ліричному героєві, репрезентує не так філософа-інтроверта, як гнівного старозавітного персонажа, котрий “комусь рукою потрясає”: “Пророки ложні, –