

Літературні сюжети

Юрій Ковалів

МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

Творча доля Михайля Семенка тісно пов'язана ыз символізмом, хоч би як він разом із Т. Марінетті або російськими футуристами силкувався заперечувати цю стильову течію. Вона правила їм за стартовий майданчик і за перший об'єкт нищівного епатаційного заперечення. Стильові елементи символізму властиві кверофутурному доробку М. Семенка. Це особливо помітно у творах далекосхідного періоду, опублікованих, тільки-но він повернувся до Києва 1918 р., у низці збірок, що стали найвищим його творчим злетом: “П'єро задається. Фрагменти. Інтимні поезії. Книжка 1-а” (1918), “П'єро кохає. Містерії (1916 – 1917). Інтимні поезії. Книжка 2-а” (1918), “П'єро мертвопетлює. Футуризми. 1914 – 1918. Поезії. Книга 3-а” (1918). Жартівливо названі книжками в певному порядку, вони документалізували віршові твори кверофутурного етапу *post factum*, доводили пом'якшене ставлення до традицій, безапеляційно заперечуваних авангардистами. Недарма лірика М. Семенка актуалізувала естетику бароко, на чому наголошує М. Сулима, знаходячи в цих виданнях риси барокової людини, яка виявляє “два обличчя”, “три маски” [7, 79–83].

Критика по-різному ставилася до трьох видань поета. Коли П. Филипович наполягав, що збірку “П'єро задається” “не можна вважати за явище цінне і потрібне нині” [6, 449], то Б. Тиверець запевняв: “Тільки сліпий недобачає тут дійсної поезії; тільки як далека ця поезія від того всього, що ми привикли цим йменням називати! Семенко примхуватий поет, сміливий поет з міськими нервами” [6, 467]. Ішлося про потребу адекватного прочитання футуристичних текстів М. Семенка, що вдалося одному з перших А. Ніковському. З усієї П'єроади він особливо виокремив книжку “П'єро кохає. Містерії”, зокрема зазначив: “Вдумування в поетичний образ, розуміння його викликає подив і захват та <...> творіння образів близьких до поетових, ревниву й задрісну радість” [5, 85]. Здатність ліричного героя кохати, задаватися, мертвопетлювати виявляє в ньому неврастенічного, уразливого психотипа з крижкими емоціями, нестабільною душевною організацією.

Збірки засвідчували перехідний етап творчих пошуків поета, який у третій збірці зізнавався, підкоригуючи винятково міленарні настанови футуризму: “Дух мій в захопленні можливостей футурних / І в крові – безліч архаїчних атавіз”. Тому в лексиці його поетичних творів обмаль неологізмів, не часто трапляється “самовите слово”, наукові терміни, натомість вражає ряснота



діалектизмів, завдяки яким, “хотілося б думати, поезії М. Семенка й світяться новизною” [8, 284]. Аналогічних парадоксів у його віршовому доробку – безліч. Трапляються несподівані для авангардиста захоплення класичною музикою, але не для М. Семенка, який не розлучався зі скрипкою: “Я буду великим скрипалем і поїду в Японію”. До речі, він грав у Владивостоцькому професійному оркестрі. Поет кверофутурного етапу не тільки згадував композиторів, а й іноді в основу власних віршів покладав мотиви музичних творів, наприклад, оперу “Пер Г'юнт” Е. Гріга: “Жартує з квіткою Анітра. / Буруни піняться без вітра. / Безтільний шепіт ніжних губ. / Бурханья. Бризкіт. / бризки...”. А. Ніковський одним із перших спостеріг інтертекстуальний діапазон лірики кверофутуриста, знаходив алюзії й ремінісценції з творами Леонардо да Вінчі, К. Гамсуна, А. Стрінберга, І. Северяніна, В. Маяковського, Єлени Гуро, композитора А. Бойто, навіть із творчою манерою Гомера.

Владивостоцькі вірші М. Семенка цікаві в жанровому плані, адже чимало його акварельних мініатюр (“Осінь між гір”, “Пастель”, “Ластівка”, “Мила йде”, “Зігнута постать хінця” тощо) були навіяні творчістю Мацуо Басьо й Ісікави Такубоку [2, 161–165]. Кверофутурна поетика не лише, мов губка, убирала тонкі вібрації японської танки (“Риси гір”), споглядально-інтуїтивну практику індійської езотерики, фіксовану словами “прана”, “майя”, “Рамачарака”, а й збагачувалася імпресіоністичними нюансами (“Хтось плями легко розкладав / Рукою дивного стиліста / І колір синій розсипав / Пензель лубка – пуантиліста”). Лео Крігер (псевдонім доньки поета Ірини Семенко) пояснює такі метаморфози ідіостилію Семенка тим, що він, ставши заручником життєвого експерименту, опинившись далеко від європейських віянь, міняв свої погляди. Відтепер він сприймав себе “не людиною натовпу на сучасній людській вулиці, а споглядачем, цінителем вічної краси”, який боїться слова “душа”, навіть традиційності. Перебуваючи “віч-на-віч і найбільш корінними в людині, поза-особистісними, точніше до-особистісними, майже міфологічними силами: природою і любов’ю”, поет не відмовився від своїх кверофутурних набутків, “але їх важче вловити, бо вони менше стосуються сфери ритміки та лексики, ніж раніше, а більше – архітектоніки душевного світу” [7, 580–581].

Владивостоцький період був не тільки продуктивний у творчості М. Семенка. Поет створював власний художній світ, де комфортно відчувається “і футурист, і антиквар”. У П’єроді “відсутній нігілістичний пафос, хоча достатньо епатажності”. Водночас виразні спалахи “екзистенційного протесту”, коли ліричний герой, вдаючись до “імпульсивного бунту, сміху крізь сльози <...>, вдягав на себе маску блазня, яка заперечувала банальний, позбавлений глузду світ”, “обстоював принцип життєствердження на найвищих регістрах” [3, 86–87]: “Більше галасів, стуку, // більше гаму, дзвону, крику – / Дайте людей сюди, дайте реву, стогону, реготу, // дайте ворога!..”.

Ексцентрична парсуна П’єро запозичена із французького театру XVII – XVIII ст., де вона поєднала образи веселого, безпорадного, іноді підступного Арлекіно та брутального інтригана Бріґелло з італійської *comedia dell’arte*. Відтоді П’єро разом із Коломбіною, лукавим Пульчинелло (Полішинелем), Арлекіном та ін. стають основними персонажами комедій П. К. де Моріво, впливають на драматургію Мольєра, П. О. де Бомарше. Згодом цей персонаж виконуватиме роль літературного героя лірики Ш. Бодлера, П. Верлена, п’єси “П’єро хвилини” Е. Доусона, “Два П’єро, або Біла вечерея” Е. Ростана, казки “Піноккіо” К. Коллоді. Йому присвячено графічний цикл “Бібліотека П’єро” французького художника О. Бердслея. П’єро спочатку втілював притаманне сміховій культурі, переносне значення, пов’язане з постаттю блазня, що його буття “стає віддзеркаленням якогось іншого буття, причому непрямим віддзеркаленням” (М. Бахтін).

Пізніше, зокрема в контексті імпресіонізму та символізму, він набув гротескно ексцентричного сенсу амбівалентної маски, неадекватно сприйнятої світом. Прикладом такої рецепції була вистава ліричної драми “Балаганчик” О. Блока в постановці В. Мейєрхольда: розчарувала глядачів, бо замість містико-символічного трактування теми була запропонована буфонадна інтерпретація подвійності людського існування. О. Вертинський – відомий актор московського Театру маріонеток – зумів у монотонних, співаних декламаціях адекватно декодувати образ П’єро, сповнений колізіями урбаністичного трагікомізму. Його “Пісеньки сумного П’єро” були дуже популярними, тому М. Семенко не міг не знати про них.

Одним із перших серед футуристів звернувся до зображально-виражальних можливостей маски Т. Марінетті. Його драма “Електричні ляльки” (1909) відтворювала настанови авангардистського стилю, спрямовані на розкриття механізованої краси, репрезентованої маскулінною стихією буття, новим а-психологічним гомункулусом. Натомість М. Семенко звернувся до образу П’єро не лише задля бруталного перевертання соціальних цінностей: “Я щедрий і безсоромний <...> б’ю вас по фізіономії”. Його герой здатен “тихо і мовчки страждати / не мислить не бачить не чути / тільки страждати страждати”. Карнавальні-ігровий принцип дав поетові змогу розкрити амбівалентну сутність свого ліричного героя, що перебуває водночас на різномірних, різновекторних змістових площинах. Вони вочевидь потребують іронічного трактування, але не інфантилізації, як в “Електричному П’єро” імажиніста В. Шершеневича. Поліфункціональна маска П’єро в ліриці М. Семенка мала “риси і зденеровано-сентиментального персонажа, і задержуватого, експансивного та іронічного “нового чоловіка” [1, 74]. Саме через неї митець, поєднуючи символістську поетику із кверофутурною й водночас руйнуючи її, спромігся розкрити “автобіографічний, психологічно органічний фон ліричного сюжету владивостоцького “роману над бухтою” [2, 115]. Ідеться про закоханість поета в Лідію Горенко – дочку українських переселенців, з якою він одружився.

Аналізуючи лірику Владивостоцького циклу, Р. Гончаров дійшов висновку, що вона охоплює два основні етапи творчості М. Семенка, зафіксовані в циклах “Осіньна рана” та “П’єро кохає. Містерії”. До першого належать переважно ліричні мініатюри, а другий має ознаки щоденникового жанру. Розглядаючи їх, дослідник виявив, що йдеться про ретельно фіксовані в поетичних текстах події любовного роману М. Семенка й Л. Горенко від 13 серпня 1916 р. (вірш “Витиск”) до грудня 1917 р. (вірш “Момент”), відображені у сплесках “гострих і болісних особистісних переживань ліричного героя, взаємних сумнівів, непорозумінь, образ і навіть сварок, періодів відчуження і нових примирень, взаємних спалахів почуття” [2, 115]. Збіжностей горизонту розуміння не відбулося, тому “Семенко скаржиться на ніч і на зорі-іскорки / Семенко стоскнений Семенко затривожений”. Уважно вчитуючись у збірку “П’єро кохає. Містерії”, А. Ніковський завбачив, що сердечні переживання поета (ліричного героя) та Л. Горенко не принесуть їм подружньої гармонії, “бо в них обох психічні обертони не пасують і ламають основний тон і злагоду”. За спостереженням А. Білої, вірш “Вогоновод” відображає “під охолодження між двома закоханими”, за яким починається “свідоме обтинання емоції, знерухомлення душі”. Після усвідомлення власної самотності в любові поет зізнається в сумнівах щодо її сутності, вдається до іронічного жесту: “Кохання не любить щирості – / Кохання любить гру. / В нім – безліч мук і крихта милості, / А зрештою від нього я умру”. Ліричний герой уже не вслухається в кохану, а наказує їй, що і як робити (“Заплети косу міцніш...”).

Ці та аналогічні любовно-еротичні твори М. Семенка спонукають переглянути футуристичне ставлення до любові, проголошене Т. Марінетті в Першому маніфесті футуризму (1908). Вони акцентують на переважно лицарському трактуванні загадкової жіночості, водночас грішної і святої, видаються запереченням епатаційних “Авіньонських панянок” П. Пікассо. Прийоми П’єроади дали змогу М. Семенку знайти дистанцію тонких еротичних переживань ліричного героя (“Я заблужусь в коханні”, “Вона мене оболесила, / Вона мене занадсонила”): він не приховує вродженого кардіоцентризму (“Поезійка про себе”), легко переходить від мінору (“Мені сьогодні тоскно”, “Ах я буду почувати себе цілий вечір калікою”) до мажору (“Було біля моря весело”), навіть переживає ці два несумісні стани одночасно, зазвичай переймається мрійним настроєм, романтичними поривами в далекі країни (“Протока Берінга”, “До побачення”) і ностальгією за рідною Україною з її Січчю, зеленим гаєм тощо (“Атавіза”).

Екстраполоючи себе в образ П’єро, М. Семенко розкривав його під різними кутами зору, про що свідчать назви віршів (“П’єро сантименталить”, “П’єро страждає”, “П’єро загрожує”, “П’єро хмуробровить”, “П’єро рішучить”) і трьох збірок (вони пізніше, у тритомному виданні мали єднальну назву “Арії трьох П’єро”). За розмаїттям таких масок прихована присутність іншого персонажа – нещасливого коханця Арлекіна, який грає ними, витворює ситуацію “маски в масці”.

Збірка “П’єро кохає. Містерії” містить не лише особистісні мотиви, а й інтертекстуальні посилання. У вірші “Крила білі, загострені льотно...” з’являється трагічний образ принцеси Розалінди з п’єси “Як вам це подобається” В. Шекспіра, що втратила своє королівство. Цей же образ сприймається за ремінісценцію загадкової, ефемерної жінки, вимріяної персонажем із роману “Голод” К. Гамсуна, яка “виступає в образі принцеси казкового замку” (Н. Лисенко). Впадає у вічі надто гіпертрофований авторський егоцентризм і вітальний пафос (“Я”, “Я іду”, “Я сам”, “Поет” тощо), полемічний щодо італійського футуризму, зокрема Т. Марінетті, з його домаганням абсолютизованої деперсоналізації літератури, відмови від письменницького Я задля динамічної передачі універсального образу, про що йшлося в “Технічному маніфесті футуристичної літератури” (1912).

Займенник першої особи однини найуживаніший у поетичному словнику М. Семенка (“Я – пісня. Я – Крила. Я – дзвінкість акорда”; “Я роззявлений. Я обездолений. Я обеззвучений”, “Я – вічний, сміливий, молодий!”, “Я мрійник фантаст поет білих гартів і криці / Я лірик і трамп дзвінких арій / і павз співострунних кохання”), що давало підстави критиці взалежнювати поета від І. Сєверяніна (П. Филипович). Такі припущення спростовує Лео Крігер, уважаючи, що северянінська поезія “з її потягом до “салонності” чужа Семенку” [6, 570]. Якщо впливи й були, то вони викликали зустрічну течію, зумовили появу нового синтетичного утворення в поезії М. Семенка, вбираючи в себе “естетичний досвід попередніх літературних формацій від естетики уайльдівського дендизму до екзотичної вишуканості, співучості лірики Бальмонта” [2, 96], творчо переосмислений українським кверофутуристом (“Зачарований візит”, “Вулиця”, “Пастель”, “Поеза екстазу”, “Еротеза”, “Оksamитова злива”, “Метранпаж” тощо). Гіперболізована я-форма, здавалось би, указує на абсолютизований індивідуалізм ліричного героя, за постаттю якого приховується його реальний прототип – автор, але таке припущення спростовується в багатьох віршах, де обстоюється статус деперсоналізації (“Я – нічий. Я – ніхто”). Водночас поет спростовує власну авторецепцію, намагається зберегти себе у своїй ідентичності: “<...> не можу бути ніким

і нічим я окрім Семенка”. Суперечностей тут не спостерігається, адже поет домагався ненастанного протейзму, здатності переходити з одного стану в інший, схильності до оновлення, несприйняття щонайменшої стабільності. Непарма він самозізнавався: “Я – несталый”. “Беззраковості поет”, удаючись до рольової лірики, що відповідала запитам кверофутуризму, немовби передбачав сформульовані Г. де Торре пізніше, у 1920-ті роки, положення іспанського ультраїзму з апологетизацією Я, якому “нема і не може бути рівні”, яке “було та буде першою з духовних чеснот новатора та бунтаря” [4, 237].

Я-форма в ліриці М. Семенка не мала гіпертрофованого нарцисизму, як у В. Маяковського – він у творі “Я” зробив такий напис: “Собі, улюбленому, присвячує автор ці рядки”. Кверофутурна “П’єроада” була виразно автобіографічною, непарма ліричний герой захоплюється самоназиванням, іноді взаємовиключним, невмотивованим: “Сьогодні я солідний естет” і “Я – паяц безреготний”. Іноді контрастування масок ліричного героя стає принциповим, тому що кожна з них істотна для його амбівалентної натури: “Моя тінь – в сутінках тінь Дон Кіхота” (“Дон Кіхот”) і “Я – дурень, Санчо і хам” (“Знайомого мопса”). Поет не мав жодного наміру розв’язувати цю суперечність, адже вдача лицаря віддзеркалена в поведінці його невід’ємного “зброєносця” й водночас може проявитися в модерній формі технізованого віку: “Може справді у мене душа пілота?”. Дон Кіхот не лише протиставний Санчо Пансі, а й доповнений ним, не може існувати без нього, як і без лицарського служіння “дамі серця” (“Прекрасна Люція”).

Р. Гончаров нарахував у ліриці тогочасного М. Семенка майже 250 переважно гротескних формул-самохарактеристик, що часто складають комбінації кількох різнотипних, мозаїчних маркувань, завдяки чому ліричний герой у потоках ігрової, карнавальної семантики постає суперечливим, неадекватним сам собі, нестабільним [2, 107, 110]. Віднаходячи в розмаїтій я-формі непарманні миттеві, ефемерні її утвердження задля неминучого заперечення, поет розумів небезпеку динаміки нелінійних структур, що загрожували їх розпорощенням, прагнув синтезу, на чому неодноразово наголошував: “Я – синтез всіх людей”, “Я – синтез поетів і мрій”. Тому його ліричний герой “може бути одночасно і “пророком”, і “естетом”, і “хамом”, Дон Кіхотом і Санчо, П’єро і Арлекіном” [2, 121]. Непарма у творчій еволюції М. Семенка кверофутурний етап на завершальній стадії привертав увагу вибухом “своєрідного протейзму” “багатоликості (навіть жанрової)” (Лео Крігер), засвідчував напругу перевернутої семантики, в осередді якої, за твердженням В. Коряка, перебував: “Кривляка. Задавака. І не простий. Кручений. З проблемами” [6, 443]. Така тенденція розвивалася в аспекті непогамовної, свідомо обраної поетом карнавальної трикстеріади (“Я хтів, щоб не розуміли люди / щоб з мене завше сміялись / щоб замість привітання бачив всюди / протягнуто-презирливий палець”), що мала інтертекстуальну основу міфологічного блазня, утіленого здавен в образах Гермеса, Локі, Вакджункаґа та ін. Це актуалізувало конфлікт “проростання” культурного світу з докультурного, природного. Семенків образ “перевернутого світу” фіксував перебування тут-і-зараз, загострене відчуття, що кожна неперебутня мить ніколи не повториться, динаміка життя, утілюючи в собі зародок форми і зародок думки, вражає своєю недовершеністю, потребою непарманного оновлення, постійного зривання масок, тому його герой – трикстер – завжди ніби “викрадає” в природи її знання про світ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Футуризм. – Київ: Темпора, 2010. – 248 с.
2. Гончаров Р. Форма реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка: дисерт... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2006. – 180 с.

3. Ковальова О. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ століття (творчість Лесі Українки, Михайля Семенка, Богдана-Ігоря Антонича): дисерт... канд. філол. наук. – Київ, 2006. – 182 с.
4. Называть вещи своими именами. Програмные выступления мастеров европейской культуры 20 века [сост. А. Г. Андреева; коммент. Г. Косикова]. – Москва: Прогресс, 1986. – 637 с.
5. Ніковський А. *Vita nova*. – Київ: Друкар, 1919. – 143 с.
6. Семенко М. Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2010. – 688 с. (“Розстріляне відродження”).
7. Сулима М. “Мій дух завжди в захопленнях футурних” // Слово і Час. – 1992. – Ч. 12. – С. 79–83.
8. Сулима М. Книжниця в семи розділах. – Київ: Фенікс, 2006. – 424 с.



ЮРІЙ КОСАЧ

Велика за обсягом, ексклюзивна за духом історична белетристика (мала проза, починаючи від збірок “Чорна пані” й “Чарівна Україна”, романів “Сонце в Чигирині”, “Рубікон Хмельницького”, “День гніву”, “Сузір’я Лебедя”, “Володарка Понтиди” тощо) Юрія Косача (18 грудня 1890 р. – 11 січня 1990 р.) потребує окремої розважної розмови. У пропонованій статті зупинюся на повісті “Еней та життя інших” (1947), що вражає своїм експериментаторським пафосом, загострено екзистенційною проблематикою, модерністською стилістикою, суголосною полемічним поривам письменника під час дискусії з концепціями “великої літератури” У. Самчука й “національно-органічного стилю” Ю. Шереха. Книжка, з’явившись у мурівській серії “Золота брама”, засвідчила зміни у світоглядних настановах автора, переорієнтованого на “життя звичайної людини з усіма його психологічними колізіями і суперечностями” [5, 5].



Повість, спонукавши критиків (І. Василюшин) віднести Ю. Косача до екзистенціалістів, має невелике коло персонажів (професор Кравчук, революціонер Микола Ірин, підприємець Божко, дочка російських емігрантів Галочка, у жилах якої тече козацька кров, та ін.), згрупованих довкола письменника Вадима Васильовича. Виконуючи роль наратора, він репрезентує власний кут зору на зображені події, фокусує в собі реалії тексту, “як безбарвна рідина, що протікає повз усе, відбиває навколишнє”, “чорторії інших думок” (це можливо лише завдяки його інтерпретації й коментарям). Оповідач, переконаний, що “граней між сном і життям немає”, не завжди адекватно відтворює дійсність (зазвичай властиво людській рецепції), перебуває в стані екзистенційного міжбуття (“між присмерком і світанням”), тому “не заснує нового українського Риму, бо він є і буде тільки свідком”, здатний не до боротьби, а до рефлексій, до примирення зі станом перекотиполя. Натяк на головного героя поеми “Енеїда” Вергілія поглиблює розуміння ситуації української еміграції, змушеної поневірятися світами, проте, на відміну від римського героя, не здатної заснувати державу, аналогічну втраченій, або відвоювати її в загарбника. Поряд із ремінісценціями Біблії, “Божественної комедії” й “*Vita nova*” Данте Аліґ’єрі, “Камінного господаря” Лесі Українки тощо важлива також алюзія на поему “Енеїда” І. Котляревського, зумовлена підступним знищенням Запорозької Січі. Ідеться про одну з найбільших