

Раїса Мовчан

Київ



## Хлебніков і український футуризм

У статті, приуроченій 125-річчю видатного російського авангардиста В. Хлебнікова, із залученням широкого історичного контексту розглянуто основні тенденції українського літературного футуризму, репрезентованого творчістю М. Семенка, на якого також потрапляла «тінь» «великого Велемира».

*Ключові слова:* авангард, футуризм, символізм, культуртрегер, формалізм, урбанізм, новаторство.

В одному з номерів журналу українських футуристів «Нова генерація», який видавався в 1927—1930 рр. у Харкові, було вміщено аналітично-оглядову статтю «Від дадаїзму до сюрреалізму» відомого дослідника авангарду Сергія Ромова. В окремому розділі «Тінь Велемира Хлебнікова і шляхи поезії» він говорить про непомітність закономірних «перегуків» великих безумців «із країни в країну, із покоління в покоління». Зокрема, наголошує: «Едгар По, Ніцше, Бодлер, Оскар Вайлд, Артюр Рембо, Велемір Хлебніков. А скільки їх ще — таких же “невизнаних” геніїв і невпізнаних безумців», хоча саме «...за віхами великих безумців визначається шлях переборення старих форм і революційної творчості». У Хлебнікова, за Ромовим, ця віха означає «побудування поезії як вищої алгебри мислі» [12, с. 42—43].

Однак на сторінках «Нової генерації», як і попередніх футуристичних видань, важко уявити аполіцію «великого Велемира», як і будь-кого іншого. Річ у тім, що представники українського футуризму претендували на свою «принципову новизну». Наприклад, у збірнику «Семафор у майбутнє» (1922) в містифікаційному «посланні» з Києва до В. Маяковського М. Семенко так пише про В. Хлебнікова і «остальних»: «...искатели четвертого измерения= заклинатели, хироманты= анахронизм». Самого ж Маяковського, якщо він не примкне до панфутуризму, — обіцяє вважати «трупом» [16, с. 367]. Хоча час од часу (справді наче «тінь») все ж у різних українських контекстах з'являються згадки про Хлебнікова як талановитого й авторитетного митця.

Скажімо, в харківському літературному збірнику «Радиус авангардовцев» 1928 р. було вперше надруковано два вірші В. Хлебнікова («Современ-

ность», «Единая книга»), написані в Харкові 1920 р. на квартирі його друга художника Василя Єрмілова. Тут же у статті «Что и как и почему» В. Поліщук наголосив: «Мы приветствуем тех пионеров созидания новой словесной формы, которые оттаскивали и оттаскивают литературу от тепло-насиженных шаблонов, как это делал в старое время В. Хлебников» [11, с. 27]. Однак уроки великого поета сучасниками не було засвоєно глибоко. На цьому особливо наголосив М. Ушаков у статті «Нотатки про Хлебнікова», що друкувалась у футуристичному альманасі «Авангард» (Київ, 1930): «Деякі представники російської поезії пішли шляхом уявної хлебніковської зарозумілості, інші, вдосконалюючи його уміння користуватися з прозаїзмів, барбаризмів, діалектизмів, дійшли до віртуозності, іншим він допоміг подолати символізм, деякі ж сліпо простують його стежками» [19, с. 95].

Про це ж пише в «Новій генерації» і А. Санович, аналізуючи «процес асиміляції футуристичних надбань» тодішньою українською літературою. Він наголошує, що найчастіше це засвоєння відбувається лише за зовнішніми ознаками, тому виглядає неприродно й нічого спільного з футуризмом не має. Він згадує про те, що «коли в 1913 р. Хлебніков і Кручених друкували пробний, необроблений матеріал... — це був літературний засіб, скерований на деструкцію канонів і на епатацію буржуа», а коли в 1929 р. подібне роблять інші поети — це виглядає лише як «некультурність» [14, с. 45].

Тодішні українські критики на сторінках футуристичних видань визнавали знаковість Хлебнікова в розвитку світової літератури. «Критично використавши всю спадщину минулого, Хлебніков активно переорганізував літературні засоби й створив нове мистецтво, якісно відмінне від старого» [19, с. 97], — писав М. Ушаков. «Коли б

Мовчан Раїса Валентинівна — доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

не було Хлебнікова й М. Семенка старих часів — не було б Шкурупія, Семенка нових часів, Маяковського, Асеева, Багрицького, та й, мабуть, нікого з сучасних майстрів слова. Футуристи проробили в свій час грандіозну роботу...» [10, с. 27], — наголошував Ю. Музиченко.

Прикметно, що нині в Україні жвавіше цікавляться творчістю В. Хлебнікова, ніж у далекі 1920-ті роки. Можна згадати різнопланові статті Б. Рубчака, М. Петровського, Д. Горбачова, монографії Віктора Кравця «Разговор о Хлебникове» (К., 1998), Анни Білої «Український літературний авангард», «Футуризм» (2006, 2010), О. Ноги «Маялярство українського авангарду» (2000). Із часом їх буде ще більше, бо ж загальновідомо, що Україна для Хлебнікова була «онеіричною» батьківщиною, що постійно підживлювалося його українським родоводом, відвіданням Волині, Карпат, Києва, Харкова, постійним зацікавленням давньоукраїнською міфологією тощо. Мабуть, тому Д. Горбачов небезпідставно називає його «російсько-українським поетом» [4, с. 9]. Особливо перспективними мені видаються типологічні зіставлення творчості Велеміра Хлебнікова й Павла Тичини, Хлебнікова й Василя Барки — на рівні формалістських пошуків, міфопоетики, архетипності художньої свідомості. Як у 1981 р. успішно це зробив літературознавець із Нью-Йорка Б. Рубчак у статті «Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти», феноменологічно проаналізувавши паралелі поезій росіянина В. Хлебнікова, українця Б.-І. Антонича і поляка Єжи Гарасимовича.

Сподіваюся, що й компаративістське дослідження діалогу «Хлебніков і український футуризм» ще попереду, адже «тінь» «великого Велеміра» над усім європейським мистецтвом ХХ ст. дає для цього всі підстави.

Наразі хотілось би *відзначити* лише найнеобхідніші для такого зіставлення *тенденції* українського літературного футуризму 1910—1930 рр.

Насамперед варто згадати про Михайла Семенка, поета, кіномитця, редактора, перекладача, дипломата — *єдиного* загальноновизнаного *лідера, культуртрегера футуристичного руху* в тодішній Україні. У своїй творчості, громадянській позиції, еволюції світовідчуття він акумулював усе найсуттєвіше для національного варіанту футуризму, власне, в царині літератури саме він визначав його обличчя. Тому воно було великою мірою «персоналізованим». Більшість дослідників узагалі вважають, що український футуризм почався від 1914-го — тоді з'явилися збірки М. Семенка «Дерзання» та «Кверофутуризм» і його перша синтетична футурогрупа «Кверо»

(брати Михайло та Василь Семенки, Павло Ковжун — один поет і два художники). Вона розпалась, коли її члени були мобілізовані на фронт Першої світової.

А до того Семенко три роки (1911—1913) навчався в Петербурзькому психоневрологічному інституті, брав уроки гри на скрипці, друкувався у виданні київських символістів «Українська хата». Там у 1913 р. й побачила світ його перша поетична збірка «Prelude», позначена символізмом. Водночас саме на цей період припадають публічні виступи петербурзьких егофутуристів і приїжджих московських «будетлян», які, напевно ж, відвідував і студент із України. Можна згадати й футуристичний вечір 24 листопада 1913 р. в його інституті, на якому виступав В. Маяковський. У 1914 р. в Петербурзі побував і теоретик італійського футуризму Ф. Марінетті. А зимою-весною російські футуристи гастролювали в Україні. Мабуть, усе це разом і стало для Семенка достатнім поштовхом, щоб наважитися, як пише А. Біла, «перенести дивовижну рослину футуризму на вітчизняний ґрунт» [1, с. 9].

Але чи можуть бути *причиною* з'яви якогось нового напрямку чи течії лише зовнішні впливи й захоплення? — питання риторичне. Хоча ігнорувати значення цих впливів також не можна: згодом «неокласики» М. Зеров, А. Ніковський, П. Филипович помітять у ранній поезії М. Семенка зовнішні сліди (чи «тіні») його т. зв. «учителів» В. Хлебнікова, В. Маяковського й особливо І. Северяніна, що, мовляв, заступило йому «справжнє футуристичне світовідчуття».

Насправді футуристичний бунт Михайла Семенка визрівав поступово, зсередини, був пов'язаний із особливостями темпераменту, враженим критикою самолюбством, із підсвідомим бажанням будь-що утвердитися в якійсь незвичайній ролі, самостійно торуючи новий шлях.

З'яву футуристичних тенденцій у його художній свідомості було підготовлено також символістськими зацікавленнями, які він не полишав і в Петербурзі (брав участь у «Літературно-художественном альманасі» В. Брюсова). У 1918 р. разом із А. Петрицьким, П. Тичиною, Лесем Курбасом, входив до київського символістського угруповання «Біла студія».

А для української літератури перших десятиліть футуризм — також закономірне авангардне явище в контексті тодішніх модернізаційних процесів як опозиція до неокласицизму та ваплітянства. Зокрема, він був підготовлений символізмом, який на початку ХХ ст. вичерпав себе, усталивши такі тенденції, як орієнтація на вираження, особлива увага до образної форми, до мови

твору, активізація ігрової функції мистецтва, його неоміфологізація та естетизація тощо. У 1920 р. М. Зеров помітив таку загальну модерністську тенденцію: «Молодші плекають у собі культ слова, цікавляться питаннями техніки, шукають ефектів слова» [6, с. 318]. Всі ці модерністські риси у футуризмі проявляться у крайніх формах. Прикметна деталь: у 1914 р. в Москві з'являється дослідження Г. Тастевена (з додатком перекладу основних маніфестів Марінетті) під назвою «Футуризм (на пути к новому символизму)».

До того ж важливим складником світогляду перед- і пореволюційного покоління було заперечити все старе й віджиле, зокрема й культурну спадщину, докорінно змінити світ. Як писав тодішній символіст П. Тичина, «горить архів, музей, а підкладіть но хмизу».

Крім того, футуризм у мистецтві відповідав динамічному оновлюваному духові революційного часу, тотальній «пролетаризації» суспільного життя й свідомості, що співпадало з розвитком (хоча й повільним) українських міст, міської культури. Відповідно виникла «соціальна затребуваність» мистецтва — його засобами маси потрібно було готувати до нового, «машинного віку». Щоправда, в реальному житті насправді нові форми мали «невизначений, неокреслений характер». Проте саме в такі періоди нові напрямки в мистецтві найяскравіше «виявляють себе».

Також пореволюційна епоха активізувала в тодішній свідомості прагнення індивідуалізму, породила культ егоцентризму. У В. Хлебнікова це проявлялось як «председатель земного шара»; у М. Хвильового — як письменник-олімпієць, у Семенка — самоствердження через провокаційне загравання, лицедійство: «Я — нічий. Я — ніхто. Мене не знає історія». Подібні заяви суголосні тодішній моді на виокремлення з маси, на епатажність, карнавалізацію, що загалом притаманне всім авангардним рухам. Звідси — свідомо гіперболізація своєї месіанської ролі в літературному процесі, в перетворенні довоколишнього життя. Це відповідає прагненням створення нової пролетарської літератури, входження в загальнолюдський європейський контекст. Щоправда, кожен в тодішній Україні розумів це по-своєму, що й спричинило таке розмаїття в ній стильових течій, тенденцій, імпліцитне прагнення оновлення. Для футуристів це позначалось словами «деструкція» й «конструкція», які постійно фігурували в їхніх маніфестах.

Важливою історичною передумовою з'яви українського літературного футуризму був і образотворчий авангард О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер, В. і Д. Бурлюків, М. Бойчука, заснова-

ний на традиції українського бароко. На території дореволюційної України існували синтетичні авангардні мистецькі об'єднання («Выкусъ», «Голубая лилия», «Кольцо», «Лирень», «Союз семи»). Варто також нагадати, що в дореволюційний період авангард зароджувався як спільне російсько-українське явище. Про це свідчать і виставки «Звено» (1908, Київ), «Салон Іздебського» (Одеса, Київ, Петербург, Рига, 1909—1910), «Кольцо» (Харків, 1911—1912, 1914).

Крім того, нагадаю, що російський футуризм було започатковано на півдні України в селі Чернянка на Херсонщині у 1910 р. за ініціативи В. Хлебнікова й Д. Бурлюка виникла кубо-футуристична група «Гілея» (В. та Д. Бурлюки, О. Екстер, В. Кандінський, О. Кручоних, О. Гуро), куди приїздив і В. Маяковський. «Гілеївці» видали збірники «Молоко кобилиць», «Дохлая луна», «Пощечина общественному вкусу» (1913) та ін., які стали спільним досягненням авангардних поетів і художників. Як пише Д. Горбачов, ці перші футуристичні видання, що з'явилися на території півдня імперії, «почимчикували звідти до Москви, несучи в собі не лише вибухівку футуризму, але часто й густо українську лексику й тематику» [5, с. 10].

Але повернімося до Михайля Семенка.

Під час війни він спробував емігрувати до Америки, але, як пише в автобіографії, на три роки «застряв у Владивостоці» — «був у війську й грав у кіно на скрипці» [15, арк. 1]. Повернувся в Україну наприкінці 1917-го, а з квітня 1918 р. — він уже в Києві, сповнений енергії, завзяття до згуртування всіх сил заради «футуризації мистецтва». Відтоді й почалося його *культуртрегерство*.

У 1919—1920 рр. разом із боротьбистом, письменником Гнатом Михайличенком очолює журнал «Мистецтво», довкола якого еднаються митці різних стильових орієнтацій. У 1919 р. разом із художником А. Петрицьким організовує авангардно-символістську групу «Фламінго». У 1920 р. видає «Альманах трьох». Тимчасом з'являється з десяток його книжок («Дев'ять поем», «П'єро задається», «П'єро кохає», «П'єро мертвопетлює», «Ліліт» та ін.). Не дивно, що їх не сприймають тодішні читачі — там постав новий образ поета (не пророка, учителя чи служителя!) — арлекіна в масці, «вселенського блазня в гороховому ковпаку», «невтомного мандрівника» і слідопита, самодостатньої у своїй зухвалості «людини Всесвіту» [1, с. 10]. З'явилися нові тематичні вектори: місто, екзотика, космос, еротика; формалістичні новації, зокрема верлібр як органічний елемент міської культури. У «Куховарні» (1914) М. Семенко писав: «Мені обривають рими / хочеться спостерігати

рухи слів/ щоб за ними тяглась моя думка/ музика самособойне плелась» [18, с. 20].

Водночас проголошувалась апологія сучасності й радикальної новизни, що відповідало пануючим настроям, тому ідея «здорового футуризму» зацікавлювала багатьох літераторів. Скажімо, в маніфесті київської групи «Гроно» (В. Поліщук, 1920) зазначалося, що їхній метод «спіралізм» є межовим між провідними напрямками доби імпресіонізму і футуризмом. Виникають нові об'єднання «Ударна група поетів-футуристів», «Комкосмос» — на завершення *першого періоду* — *кверофутуризму* в українській літературі.

Його новий, піковий етап розпочався наприкінці 1921 р., коли в Києві М. Семенко утворив групу «Аспанфут», яка була найчисельнішою за всю історію українського футуризму, відзначалася неперманентним складом, реорганізаційними моментами (її новоутворення «Комункульт» і «Жовтень»). Загалом у різні періоди до футуризму належали чи «примикали», крім лідера, письменники Гео Шкурупій, О. Слісаренко, Юліан Шпол, М. Терещенко, В. Ярошенко, А. Чужий, Гео Коляда, О. Корж, О. Влизько, М. Ірчан, М. Бажан, Ю. Яновський та ін. За цей час у Києві, Харкові, Москві було випущено збірники, журнали «Семафор у майбутнє», двомовну газету «Катафалк искусства», «Жовтневий збірник панфутуристів», «Гонг Комункульт», «Гольфштром», «Журнал для всіх», «Нео-Ліф», «Бумеранг». Було засновано видавництво «Гольфштром».

У програмному маніфесті групи було заявлено курс на прискорення «смерті мистецтва», його деструкцію, створення «метамистецтва», тобто симбіозу поезії, живопису, скульптури, архітектури, кіно, його злиття з наукою, технікою, спортом. Першим кроком у цьому напрямку можна вважати засноване на «трі шрифтів» *поезюмалярство* М. Семенка (збірки «Каблепоема за океан», «Моя мозаїка»). Так в українській літературі ХХ ст. відродилося унікальне у світовій практиці явище — відомий ще із часів бароко XVII—XVIII ст. жанр зорової чи фігурної (курйозної) поезії. Вона поєднує елементи літератури й образотворчого мистецтва. Семенко осучаснив цей жанр, використовуючи формальний прийом «гра шрифтів», а також колажу, поширеного в техніці дадаїстів, чимало нової лексики. У такий спосіб передавалась змістова динаміка тексту, посилювалось відчуття руху, швидких змін у суспільстві, його урбанізація.

У цей період, як наголосив дослідник О. Ільницький, «тіло української культури» було безпосередньо уражене «бацилою» футуризму [7, с. 78].

Тоді ж Семенко стає й однією з центральних фігур тодішнього мистецького життя в Україні. У 1921 р. він, як член КП(б)У, входить до складу делегації по підписанню Ризького мирного договору між РРФСР, УРСР і Польщею. У 1922 р. працює в українському представництві у Москві. У 1924—1927 р. відіграє важливу роль у розвитку національного кіномистецтва — як головний редактор ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління).

Третій етап українського футуризму пов'язаний із утворенням у 1927 р. в Харкові організації «Нова генерація», яка мала свої філії в Києві, Одесі. Видавався й однойменний журнал. До неї, крім «старожилів», приєдналися критики О. Полторацький, О. Мар'янов, художники В. Меллер, К. Малевич, фотограф Дан Сотник, пародист Едвард Стріха, кіномитці С. Тасін, О. Перегуда. Це була нова (і остання) спроба Семенка об'єднати всі сили «лівого фронту» (тобто укрліф), а також тісніше «скооперуватися» з російським ЛЕФом. На практиці це означало цілеспрямований курс на соціологізацію, інтернаціоналізацію мистецтва, створення «функціональної поезії». «Ми розглядаємо мистецтво в першу чергу, як знаряддя агітації й пропаганди. Так робили й роблять футуристи. Так робив Маяковський. Це є пролетарська точка зору на мистецтво переходової доби» [3, с. 36], — писав у 1930 р. С. Войнілович в «Новій генерації». До речі, в 1929 р. Маяковський відвідав редакцію й відмітив зниження художнього рівня журналу.

Метою діяльності організації було створення «ідеологічно витриманої літератури» із залученням «широких робітничих мас». Звісно, це шлях у нікуди, справді сприяв «смерті мистецтва», тому од неї відходили найталановитіші (Бажан, Яновський); у 1930-му організація самоліквідувалася.

Прикметно, що М. Семенко як істинний футурист вичерпав себе ще десь у 1922 р. Символічний збіг: тоді помер В. Хлебніков. Тоді ж він вийшов із ВКП(б)У, хоча почав служити комуністичній ідеології інакше. Влада довіряла йому все більше: він займає керівні посади, бере участь у різних офіційних заходах. Та це не допомогло. У 1937 р. був арештований у Харкові, допити ж тривали в Києві. Там же, в місті своєї молодості, був і розстріляний за «активну контрреволюційну діяльність».

Проте оглянемося назад. Періодика українських футуристів засвідчує, що вони були обізнані майже з усіма європейськими, в т. ч. й російськими платформами, маніфестами, стильовими тенденціями, адже вважали себе «частиною міжнародного поетотресту» (тобто європейського культурного простору) й цілеспрямовано прагну-

ли прописатися там. Це збігалось з подібними бажаннями групи київських «неокласиків», членів організації ВАПЛІТЕ на чолі з Миколою Хвильовим. М. Семенко, хоча постійно й перебував в опозиції проти всіх, хто був не з ним, на ранньому етапі своєї бурхливої діяльності був передвісником основних тенденцій всеукраїнської літературної дискусії 1925—1928 рр., зокрема в питаннях нових шляхів для національної літератури, її автономного, вільного розвитку. Тоді він сам був ще вільним художником.

Водночас український літературний футуризм намагався наздогнати «сьогоднішній день», імпульсивно, хаотично, іноді й поверхово всотував чужорідні впливи. Однак, безперечно, перебував у спільному європейському світоглядному, цивілізаційному часопросторі. Про це свідчать його основні риси, притаманні також іншим європейським літературам.

Насамперед він був власне формалістською авангардною течією, тому його пошуки в напрямку оновлення форми твору збігалися з «формальним винахідництвом» і В. Хлебнікова, і чеських «поетистів», і польських «формістів». Автоматизм творчого процесу, який застосовував Семенко, суголосний сюрреалізму, як і неприхований «цинізм дада». Слово, сполучення слів, гра зі словом для них стали головним об'єктом і суб'єктом творення.

Свою творчістю Семенко започаткував і утвердив у тодішній літературі своєрідний український «культ урбанізму», без якого в 1920-х роках немислима була б її наскрізна модернізація. Для нього місто, як і для бельгійця Е. Верхарна, втілює мрію української людини про «землю обітовану», уособлює нове, краще життя. Тому він акцентує лише нові міські атрибути: авто, рекламу, асфальт, залізо. Це збігається з практикою італійського футуризму. Так Семенко опановував новий для українців буттєвий простір, новою мовою передавав, за Карманським, «красу руїн», «рух молекул», висловлював «похвалу енергії» [8, с. 126], власне, створював новітню філософію життя, радикально змінюючи погляд на світ. Хоча, безумовно, він як футурист авангардно й виривається за межі національного в простір уселюдського, все ж був «кобзарем на мотоциклі», бо маргінальними рефлексіями його поезія цілком відповідає українській свідомості.

До речі, про «Кобзар» Тараса Шевченка. У ранньому маніфесті «Сам» Семенко проголосив його спалення, як символічно стягували з п'єдесталів Міцкевича, Словацького. Насправді це була епатажна футуристична риторика, що означала й опозицію до традиції, пропозицію її радикального оновлення. «Ми / екстрені футуристи... рес-

тавруєм / реабілітуєм Шевченка / і лозунг наш: / Геть Тараса / іконописного!» [9, с. 38], — писав Гео Коляда.

Загалом варто наголосити на постійній суперечності деяких панфутуристичних теорій і реальної художньої практики. Наприклад, з одного боку, проголошувалось прямування до «загибелі мистецтва», а з іншого — все робилося для оновлення його художньої структури. Те ж стосується й поєднання в футуризмі тенденцій масовості й елітарності, що було притаманним для української барокової традиції. З одного боку футуристи прагнули брати найактивнішу участь у створенні нової моделі масової культури. З іншого — тяжіння до експериментаторства сприяло виробленню нових, нетрадиційних, елітарних образних форм. Щодо В. Хлебнікова це було «заумью». О. Полторацький на сторінках «Нової генерації» неодноразово говорить про те, що футуристи прагнули до «сп'яніння формою», а не змістом твору, мріяли створити «новітнє царство слова».

Треба сказати, це їм, хоча й не вповні, все ж великою мірою вдалося. Хоча практична діяльність футуристів містила дедалі більше «більшовицького» позитиву, вона неабияк збурювала тодішній мистецький світ, руйнуючи традиційні поняття про художню форму, мистецтво та його завдання. Футуристи посилювали й активізували атмосферу оновлення загальної образної культури. Тодішній літературознавець О. Білецький небезпідставно назвав Семенка «пульсом літературного світу, що, не вгаваючи б'ється» [2, с. 33]. Тодішня творча атмосфера кілька років перетиналася химерним, імпульсивним світлом авангарду, що підтримувало «дух постійних відкриттів» у літературі, театрі, кіно, живописі. А це засвідчило існування в перших десятиліттях ХХ ст. багатовекторної, багатозначної української культури, подальший розвиток якої було трагічно обірвано.

Колись ще один лідер українського «розстріляного відродження» Микола Хвильовий у памфлеті «Думки проти течії» визнав роль «естета Михайля Семенка» в розвитку української літератури вагомішою, ніж роль Івана Франка. Водночас він точніше од своїх сучасників і дуже пророчо назвав лідера українського футуризму трагічною постаттю «на тлі нашої позадницької дійсності» [20, с. 472]. Згадаймо, що й В. Хлебніков був такою ж «трагічною» постаттю.

Звісно, в такій точці зору можна прочитувати дуже різні сенси. Один із них означає довготривале ігнорування або недооцінку творчості самого М. Семенка, пов'язаних із перманентним невизнанням футуризму як органічного, природного для української культури явища. У 1910—1920 рр.

його епатажна поезія суперечила традиційним смакам тодішнього пересічного читача, тому була йому незрозумілою й чужою. Критика також не була до митця поблажливою, сучасників, колег шокувала його епатажність, зокрема посягання на канонізованого Шевченка, хоча його непересічний талант визнавали всі. Так, Павло Тичина в 1920 р. назвав його «бакалейщиком нашого часу», а його твори — «геніальним нахабством» [17, с. 22]. Річ ще й у тім, що літературний футуризм в Україні було скомпрометовано неприхованою лояльністю до більшовицького режиму. Це надовго заступило, а то й перекреслило Семенка раннього, панфутуристичного, пошукового — вільного, сміливого, дерзновенного авангардиста. Хоча радянське літературознавство ігнорувало його спадщину з інших причин.

Крига почала скресати в 1985 р., коли в серії «Бібліотека поета» в Києві було підготовлено збірку вибраного М. Семенка з передмовами Миколи Бажана, який сам колись починав із футуризму, та Є. Адельгейма. Однак справжнє повернення митця в історію української літератури ХХ століття починається лише від 1990-х років. Крізь призму історичної ретроспекції, із залученням архівних, донедавна закритих, раритетних джерел сучасні дослідники перечитують історію українського футуризму заново, зокрема й творчу спадщину Семенка. До найвагоміших здобутків нині варто віднести насамперед монографії О. Ільницького («Український футуризм. 1914—1930», 1997 — англ. мовою, 2003 — укр.), А. Білої («Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки», 2006; «Футуризм», 2010), Г. Вокальчук («Я — без зразковості поет (словотворчість Михайля Семенка», 2006), антологію «Український футуризм: Вибрані сторінки» (1996, упор. М. Сулими), статті М. Петровського, Д. Горбачова, М. Сулими, Н. Лисенко-Єржиківської, Г. Вервеса, С. Білоконя, М. Сороки, статті й дисертація Г. Черниш, А. Білої та ін. Найсвіжіше досягнення — видання вибраного творів М. Семенка, доповнених його статтями, маніфестами, матеріалами про письменника (К., 2010).

## Література

- 1. Біла А.** Мизайль Семенко як культуртрегер українського футуризму // Семенко М. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2010. — С. 5—20.
- 2. Білецький О.** Двадцять років нової української лірики // Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990. — С. 17—44.
- 3. Войнілович С.** Маяковський // Нова генерація, 1930. — № 5. — С. 29—37.
- 4. Горбачов Д.** Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. — Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка, вид-во «Смолоскип», 2008. — 96 с.
- 5. Горбачов Д.** Давид Бурлюк-писарчук у ролі великої дитини // Українська мова та література, 1997. — № 23. — С. 10.
- 6. Зеров М.** [Передмова до збірника «Нова українська поезія»] // Українське письменство. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 317—325.
- 7. Ільницький О.** Український футуризм. 1914—1930 / Перекл. з англ. Р. Тхорук. — Л.: Літопис, 2003. — 454 с.
- 8. Карманський П.** Футуризм // Сучасність. — 2004. — № 5. — С. 115—127.
- 9. Коляда Гео.** «Ми екстренні футуристи...» // Нова генерація, 1929. — № 1. — С. 38.
- 10. Музиченко Ю.** Про зрозуміле і незрозуміле // Нова генерація, 1930. — № 3. — С. 26—30.
- 11. Полищук В.** Что и как и почему // Радиус авангардовцев = Radius: Литературный сборник русской секции. Харьков, 1928. — С. 26—28.
- 12. Ромов С.** Від дадаїзму до сюрреалізму // Нова генерація, 1929. — № 9. — С. 33—52.
- 13. Рубчак Б.** Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії. — Л.: Каменярь, 1989. — С. 236—284.
- 14. Санович А.** Бльокнот Нової генерації // Нова генерація, 1929. — № 11. — С. 45.
- 15. Семенко М.** Автобіографія // ЦДАМЛМ України. — Ф. 271. — Оп. 2. — Од. зб. 17. — Арк. 1.
- 16. Семенко М.** Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2010. — 688 с.
- 17. Тичина П.** Із щоденникових записів. — К.: Радянський письменник, 1981. — 430 с.
- 18. Український футуризм.** Вибрані сторінки. — Ніредьгаза, 1996. — 256 с.
- 19. Ушаков Н.** Нотатки про Хлебнікова // Авангард. — К., 1930. — № 2. — С. 95—97.
- 20. Хвильовий М.** Думки проти течії // Твори: У 2 т. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1991. — С. 444—514.

Current article is dedicated to 125th anniversary of prominent Russian avant-garde artist Velimir Khlebnikov. It uses a wide historical context to describe the main trends of Ukrainian literary futurism, represented by works of M. Semenکو, who was also influenced by «Velimir the Great».

*Keywords:* avant-garde, futurism, symbolism, Kulturträger, formalism, urbanism, innovation.