

Simonek, Stefan

**Автоэзекуция Э. Стрихи и эзекуция К. Буревия как
конец украинского лудизма**

Opera Slavica. 1995, vol. 5, iss. 3, pp. 13-23

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/116893>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

АВТОЭКЗЕКУЦИЯ Э. СТРИХИ И ЭКЗЕКУЦИЯ К. БУРЕВИЯ КАК КОНЕЦ УКРАИНСКОГО ЛУДИЗМА

• Стефан Симонек (Вена)

В украинской культурной жизни на переломе нашего века широко дискутировался вопрос об внеэстетических, утилитарских и эстетических, чисто художественных целях литературы (см. подробнее: Жулынский 1992). Эта противоположность была характерна и для творчества Ивана Франко, который как критик и общественный деятель, с одной стороны, резко отверг художественные принципы модернизма, провозглашающие «искусство для искусства», а, с другой стороны, как писатель ясно понял существенную роль художественных достижений таких авторов, как, например, Поля Верлена, для дальнейшего развития и европеизации украинской литературы (см. подробнее: Симонек 1993). Этим стремлением наверстать культурную отсталость через поворот к Европе была отпечатана и дискуссия 20-ых годов, которая соединила таких различных писателей, как левого авангардиста Николая Хвылевого и аполитического неоклассика Николая Зерова - оба обратили свое внимание на Запад, несмотря на их многочисленные остальные эстетические расхождения.

Так как украинская литература 20-ых годов все еще не совсем освободилась от внеэстетических целей, игровой подход как вторичное художественное явление под знаком маньеризма не играл центральной роли даже в творчестве самого яркого украинского футуриста Михайля Семенко. Творчество этого поэта, которого нередко считали «украинским Маяковским», в самом деле только отчасти находится в рамках урбанизма и футуристической поэтики, а представляет собой неорганическое собрание самых различных и даже противоположных стремлений от Северянина до Маяковского, от звуковых экспериментов в роде Хлебникова до таких стихов, которые где-то на стыке между пародией и подражанием украинскому модернизму. Так автор, например, одновременно нападает на украинских модернистов Олеса, Вороного, Чупрынку и перенимает их поэтические мотивы в собственные стихи. Вследствие этих противоречий те тексты Семенко, о которых в дальнейшем будет речь и где существует игровой подход, являются лишь

одним и при чем отнюдь не самым важным аспектом в творчестве этого украинского поэта.

Игровой подход в текстах Семенко проявляется в фонологическом, словообразовательном и тематическом планах. Что касается первых двух планов, то можно определить игровой подход там через три центральных приема: Во-первых, это словообразование под знаком урбанизма. В стихотворении *Мисто* встречаются такие новые слова, как например соединяющий в футуристическом духе человека с машиной «життебензін», «бігорух» вместе с его вариацией «рухобіг» или шутливое образование «автомобілібіді» (Семенко 1979: 133).

Второй прием в этой связи - это анаграмма и вообще перестановка фонем и слогов (см. подробнее об анаграмме в европейском контексте: Лиде 1992: 70-75, а об анаграмме в русском авангарде: Циглер 1989). Эта перестановка иногда не целенаправлена, как в стихотворении *В степу*, в котором комбинация разделенных и переставленных до неузнаваемости слов (можно только догадаться о слове «пісок»), собственно говоря, бесконечна как и сама степь. Текст таким способом является не символом, а иконическим изображением действительности:

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
 (124)

Перестановка, однако, может быть и целенаправленной; в этом случае она построена так, что можем назвать ее или конструктивной или как антоним деструктивной. Примером целенаправленной конструктивной перестановки является стихотворение *Вай тра*: Там из первобытного словесного хаоса постепенно и одновременно возникают и техника XX века, и Ветхий Завет, которые таким способом соединяются без исторической перспективы. Эта связь напоминает характеристику Хлебникова, который по словам О. Мандельштама «не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе - железнодорожный мост или *Слово о полку Игореве*. Поэзия Хлебникова идиотична, в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова» (Мандельштам 1971: 348):

Вай тра
рам та
трам
йав ав
вав
трам там
рам ай
трам вай
авраам.
(131)

Стихотворение *Автопортрет* построено аналогично; продуктивная черта в нем еще сильнее, так как анаграмма в этом тексте как будто способствует рождению поэта из пустоты, отождествляя литературу с нахождением самого себя:

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!
(136)

В этих двух предыдущих примерах развитие текста вело от хаотического первобытного состояния до возникновения смысла (который в *Автопортрете* еще подчеркивается автором с помощью восклицательного знака). Этим примерам противоположны те «деструктивные» стихи, которые постепенно удаляются от действительности и исчезают в пустоту и молчание - процесс, который показан все более короткими строчками, придающими тексту образ воронки. С помощью семантики Семенко изменяет акцент этого процесса редукции. Стихотворение *отілі люлі* напоминает детский лепет и колыбельную и таким способом связано с приемом инфантилизма в литературе исторического авангарда (см. в этой связи: БЕНЧИЧ 1989), исчезновение текста отождествляется автором с переходом между явью и сном:

отілі люлі
лілі лялі
льолі йолі
лілі
ю

ю
ю
(135)

В стихотворении *СТЕ КЛЮ...* Семенко соединяет разлом текста с разломом стекла: «СТЕ КЛЮ ВЛЮ ПЛЮ / СКУЮ / УЮ / Ю» (126), а в совсем паралексическом тексте *Гк бк...*, содержащем лексическое значение только как потенциал, автор указывает на загадочность перехода в молчание, окружая последнюю букву текста двумя вопросительными знаками как сопровождением в потусторонний мир:

Гк бк вк дк нк тк
ру оро
о
? с ?
(136)

Обнажение приема в семантическом отношении встречается в тексте *СТАЛО ЛЬО...*, где в течение перестановки фонем возникают слова «остало» и «мало», иллюстрирующие постепенное исчезновение текста (131).

Прямую противоположность вышеуказанной редукции текста представляет собой так называемое «поезозомалярство» (поэзия-живопись) с названием *Сільський Пейзаж* из цикла *Моя мозаїка 22-ого года*, в котором автор не заканчивает, а начинает с одной буквы:

О
АО
АОО
АООО
ПАВЛО
ПОПАСИ
КОРООВУ
(241)

Здесь происходит рождение текста из пустоты через гласные «о» и «а»; продуктивное в фонетическом плане построение текста, однако, нарушается в семантическом плане наивной и пошлой деревенской картиной, воплощающей украинскую народническую литературу XIX века. Этим напряжением отмечаются и те тексты, которые построены с помощью приема чередования. Так, например, в стихотворении *Маленький віршик* фонетические ряды /ів/, /ай/ и /ум/ как будто являются позвоночником текста, в то время, как значение слов зани-

мает только второе место. Однообразная структура текста противоречит императивным призывам к творческой деятельности:

Спів. Шум. Кипів.
Зграй. Дум. Рай.
Гнів. Глум. Горів.
Грай. Кум. Співай.
(121)

Крайнее усиление этого противоречия мы находим в стихотворении *Бажання* (Желание), которое состоит только из повторенного трижды желания: «Я хочу каждый день / все слов новых.» (124). Тоска лирического субъекта по творческой работе здесь сразу же уничтожается однообразностью текста, который в самом деле можно повторить до бесконечности. Напряжение между планами обострено в этом тексте до взаимной отмены. Особенный случай обнажения приема чередования встречается в стихотворении *Сім*, которое состоит из перечня семи дней недели:

Понеділок
Вівторок
Середа
Четвер
П'ятниця
Субота
Неділя
(256)

Этот текст можно толковать или как чисто количественный, механический и бесконечный перечень или как намек на семь дней творчества. В этом случае он, конечно, был бы целенаправленным, качественным и совершенным.

Игровой подход в тематическом плане проявляется в творчестве Семенко как распространение поэтичности на сугубо бытовые виды искусства, как цирк и ярмарку. Так в стихотворении *Цирк* лирический субъект переносится в своем воображении из своей комнаты в цирк. Там он любит простую музыку и цирковыми лошадьми и наконец отождествляет себя с паяцем и с директором цирка: «Я паяц безреготный, надхненний дивовижно, / Я - директор цирку» (147). Все это автор, однако, развертывает из сцены, которая довольно близка модернизму: прозрачная и нежная ночь и бдение поэта в своей комнате. Эта комбинация поэтических мотивов модернизма и авангарда опять доказывает неоднородность поэтики Семенко.

Параллельную роль играет мотив цирка и в написанном во Владивостоке стихотворении *Пташиний острів*, чьи четкие линии описываемых подробностей напоминают до некоторой степени японскую и китайскую поэзию. Упоминание в этом тексте французского поэта Рене Гіля, которого Валерий Брюсов в 1904-ом году назвал своим учителем (Брюсов 1979: 145), опять указывает на значение модернизма для Семенко: «Справді, я становлюся гострий, / як Рене Гіль» (172). В последней строфе стихотворения лирический субъект выражает желание достигнуть небес; при этом высокое содержание этого желания сразу же отменяется бытовым образом его осуществления с помощью батута:

Треба вище - й по-всьому
Як я - без сумління -
до грому!
Поставте мені трампліна!
(172)

Аналогичную противоположность высоких и низких, бытовых мотивов можно найти и в двух стихах Семенко, в которых игровой подход проявляется как мотив ярмарки; в обоих текстах доминирующий член этой оппозиции «высоко / низко» влияет на более слабый член; так в написанном также во Владивостоке стихотворении *Миський сад* доминантой является описание ярмарки в городском парке, где можно увидеть кабаре и фарс, и где играет шарманщик и стоит карусель. Все это описание охватывает первые две четырехстрочные строфы текста, в то время, как в последнюю, двухстрочную строфу помещена высокая культура в виде струнного смычкового квартета и самого поэта: «На веранді струнний квартет. / Я - поет» (174). Как более слабый член оппозиции, последняя строфа, однако, приспособляется в семантическом отношении к двум предыдущим строфам и тем самым становится бытовой и опошляется.

Как раз наоборот построено стихотворение *Жертва вечірня* 1919-ого года, которое тоже состоит из трех строф. Доминанта опять помещена автором в первые две строфы и усилена еще в первой половине последней, третьей строфы - но здесь доминирует высокий, трагический мотив тоски и одиночества человека, кульминарующий наконец в гибели и жертве лирического субъекта: «І закручусь, і забігаю: де промінь?... де промінь? / Умру, як жертва вечірня» (225). Как и в стихотворении *Миський сад*, последние две строчки представляют собой как будто семантический противовес, который здесь связан с бытовой областью ярмарки: «І затопчуть каруселеві коні / бідне створіння» (225). В отличие от предыдущего примера, здесь бытовым мотив

карусельных лошадей приспособляется к доминантной, высокой тематике: смерти поэта и тем самым повышается.

Как редактор Семенко руководил журналом «Новая Генерация», в котором публиковали прежде всех украинские футуристы. В 1927-ом году он получил два письма вместе с четырьмя стихами некоего Эдварда Стрихи. Семенко высоко оценил стихи незнакомого молодого поэта, считая их «футуристическими, оригинальными и совершенными», и опубликовал их в своем журнале, как и футуристический манифест Стрихи с названием *Максимум вимагаємо - безліч дамо!*. В дальнейшем, Семенко не только публиковал и другие стихи Стрихи, но и переписывался с ним и рекомендовал его стихи молодым лирикам как образцы. Засомневавшись наконец в самом существовании Стрихи, Семенко в 10-ом номере «Новой Генерации» сообщил читателям о трагической смерти Стрихи вследствие падения со скалы недалеко от Мурманска. Кроме того, он поместил в журнал письмо несчастной вдовы поэта (о «дружбе» Стрихи с Семенко см.: О. Буревий 1993). Но Стриха опроверг свою скоропостижную смерть и продолжал публиковаться в альманахе «Авангард», который издавал украинский конструктивист Валериян Полищук. Вершиной литературной деятельности Стрихи было оформление 138-ого (в самом деле 8-ого) номера ежемесячника «Литературной ярмарки» в 1929-ом году. Ни Семенко, ни Полищук, однако, не заметили, что они стали жертвами литературной мистификации, потому что Эдвард Стриха был лишь выдумкой украинского писателя Костя Буревия, который сверх того придал Стрихе и подходящую биографию. Согласно издателю сочинений Стрихи и автору обстоятельной статьи о нем, Юрию ШЕРЕХУ, Буревий под маской Стрихи пародировал Семенко как представителя литературного конформизма и оппортунизма, а также украинский футуризм и конструктивизм и так называемую пролетарскую литературу вообще (1955: 106). То обстоятельство, что и Семенко и Полищук посчитали пародии серьезными сочинениями, доказывает, что украинский авангард не успел разработать твердую поэтику.

Какими же приемами пользуется Стриха в своих пародиях? Во-первых, он ставит стихи пародируемого Семенко в новый и смешной контекст: Так, например, в своем футуристическом манифесте Стриха утверждает, что стихи Семенко якобы вызвали танцы радости у футуристов в Париже и что он сам подекламировал перед ними по-французски стихотворение *Сім*, принимаемое ими как начало новой эры (Стриха 1955: 8). В то время, как в этом примере пародируется не сам текст, который не изменяется, но его рецепция, в *Специально-мужькальной интерлюбии* из «Литературной ярмарки» Стриха изменяет стихотворение Семенко таким способом, что он актуализирует из многочисленных возможностей толкования текста самую обычную, повседневную, то есть перечень календаря. Это опошление еще усиливается автором высокопарным представлением текста:

«Пригадав і перший футуристичний вірш свій - *Перший рік революції*. Загляньте в глибину цього твору, прислухайтесь до великої футуристичної музики:

І перший тиждень був:
понеділок,
вівторок,
середа,
четвер,
п'ятниця,
субота,
неділя...

І перший місяць був:
перше,
друге,
третє,
п'яте,
десяте,
тридцятье..

І вийшов перший рік:
січень,
лютий,
березень,
квітень,
травень,
червень,
липень,
серпень,
вересень,
Жовтень,
листопад,
грудень
День 365-й.»
(154-155)

Очевидную простоту этого текста Стриха использует потом еще для едкого замечания о пролетарской литературе: «Правда, хороший вірш? Писати хороші вірші дуже легко, товариші. Ви тільки спробуйте - геніяльно вийде!» (155).

Наряду с актуализацией определенного семантического значения и такие пародические приемы Стрихи, как разрезание слов и перестановка их слогов и фонем: в связи с многочисленными соответствующими примерами замечается то обстоятельство, что прием анаграммы

употребляется Стрихой по-видимому произвольно и как будто без намерения и в текстах цикла *Доба деструкції* и цикла *Доба конструкції*. Так в программном *Марше «Новой Генерации»* из первого цикла анаграмма явно приобретает характер манифеста: «Ми струкуем стецтво, / стецтво! / Деструктуем / ми / мистецтво!» (20). Как противоположность из конструктивного цикла можно цитировать начало стихотворения *Дніпрельстан*, в котором Стриха пародирует гимны на строительство промышленности: «Трарахнув Травень: тру! / Бабахнув Бах: бу - бу! / Тру! / Бу! / - В трубу!» (36). Таким очевидно необдуманым и инфляционным использованием прием анаграммы лишается своего художественного эффекта.

В тематическом плане игровой подход в творчестве Стрихи как и у Семенко связан с цирком: В обширном письме редакции «Новой Генерации» Стриха объясняет причины своего успеха такими словами:

«Читачі мають право спитати: чим пояснюється такий успіх? Невже самою самореклямою? Невже тільки тим, що "зозуля хвалить півня за те, що хвалить він зозулю"? Пху! Які неєвропейські запитання! Мій успіх пояснюється 1) геніяльністю (новогенератори переконані, що я найгеніяльніший з них), 2) блискучою майстерністю, 3) цирковою акробатикою, 4) винахідництвом та 5) оригінальною на 100% біографією» (88).

Как в стихах Семенко здесь проявляется семантическое напряжение между бытовой акробатикой артиста и такими высокими понятиями, как гениальность, мастерство или изобретательность.

Рядом с тем в предыдущей цитате можно найти еще два намека на Семенко: во-первых, на самостилизацию собственной личности украинского футуриста, на которую Стриха еще сильнее намекает в дальнейшем, изображая себя как комбинацию джентльмена в смокинге и Спасителя украинской литературы, который заслужил бы памятник уже при жизни. Если мы примем во внимание, что Стриха в своем манифесте в самом деле потребовал воздвижения памятника Семенко при жизни и что тот принял всерьез это желание, то можно, пожалуй, сделать выводы об его самооценке.

Во-вторых, упрек в неевропейской постановке вопросов прямо ведет к существенной дискуссии о культурной ориентировке Украины либо на Россию, либо на Запад. Юрий ШЕРЕХ указывает на то, что сатира Стрихи была направлена и на недостаточное европейское образование Семенко (1955:106) - это замечание подтверждается в письме Семенко из переписки со Стрихой, в котором Семенко хвалит адресата за «признаки хорошей европейской школы» в его поэме *Зозендропія* и даже подчеркивает эту оценку (60). Культурная зависимость Украины от Европы является и темой сатиры в «Литературной ярмарке», в которую Стриха поместил два выдуманных интервью с Павло Пикассо и Джорджем Бернардом Шоу. В первом разговоре оказывается, что Пикассо - блестящий знаток украинской живописи. На открытие

украинской национальной галереей, согласно Пикассо, приехали бы и европейские художники, чтобы поучиться у украинской живописи (114). Эта обратная тоска по Европе еще сильнее чувствуется во втором интервью, где Стриха доказывает с помощью псевдо-логики, что известный роман *The Picture of Dorian Gray* Оскара Уайльда оказывается под сильным влиянием рассказа *Салдацький портрет* украинского писателя-реалиста Григория Квитки-Основа-Яненко. Объяснение этой связи согласно Стрихе в том, что Гоголь прочитал этот рассказ и перенял сюжет оживленного портрета в свой рассказ *Портрет*. Оскар Уайльд в свою очередь прочитал Гоголя - и вот оказывается, что шедевр европейского эстетизма построен на малоизвестном сочинении украинского писателя XIX века! (151-152).

Разумеется само собою, что шутки такого рода не были по вкусу официальной литературной политике. Через год после опубликования «Литературной ярмарки» Стриха поместил в журнал так называемой «пролетарской» критики под рубрикой самокритики свою *Автоэксекуюцию*, в которой он объяснил цели своих пародий и отождествил себя с позицией пролетарской критики до такого размера, что это вновь приобрело пародические черты. Через четыре года после этой автоэксекюции Стриха, который как чекист Стришинский ладнокровно ликвидировал политических врагов, его творец и опекун Кость Буревий сам был расстрелян под предлогом заговора вместе с другими украинскими писателями (между ними бывший чекист Дмитрий Фальківський и почти глухонемой от рождения поэт Александр Влызько). Несмотря на попытки приспособиться к требованиям соц-реализма, и Михайль Семенко был арестован и расстрелян в 1937-ом году. Игровой подход в литературе и тоталитарная действительность оказались несовместимыми.

ЛИТЕРАТУРА:

- БЕНЧИЧ, Ж. [Benčić, Ž.] 1989: *Infantilismus.//Glossarium der russischen Avantgarde.* Hrsg. v. A. Flaker. Graz, 243-257.
- БРЮСОВ, В. 1979: В. Брюсов и литература конца XIX - XX века. Ред.: В. С. Дронов. Ставрополь.
- БУРЕВИЙ, О. 1993: Про држбу Стрихи з Семенком.//Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. Т. 1, 163-166.
- ЖУЛИНСЬКИЙ, М. 1992: Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX - початку XX століття.//Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХІV. Праці філологічної секції. Львів.

- ЛИДЕ, А. [Liede, A.] 1992: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Berlin/New York (2. Aufl.). Bd. 2, 70-75.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. 1971: Собрание сочинений в 3-х томах. Edited by G. Struve and B. Filipoff. Washington/New York. Т. 2.
- СЕМЕНКО, М. 1979: Вибрані твори. Hrsg. v. L. Kriger. Würzburg.
- СИМОНЕК, С. [Simonek, S.] 1993: Zur widersprüchlichen Konzeption von Dekadenz und Moderne bei Ivan Franko.//Österreichische Osthefte 35 (1993) 4, 611-632.
- СТРИХА, Е. 1955: Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. Edited by Yury Serech. New York.
- ЦИГЛЕР, Р. [Ziegler, R.] 1989: Anagramm.//Glossarium der russichen Avantgarde. Hrsg. v. A. Flaker. Graz, 118-125.
- ШЕРЕХ, Ю. [= George Shevelov] 1955: Edvard Strikha: the History of a Literary Mystification.//The Slavic and East European Review XIV (Feb. 1955) 1, 93-107.

(Статья представляет собой письменный вариант доклада, прочтенного автором в рамках «Загребского понятийника 20-ого века: Лудизм» в мае 1994-ого года.)