

1927 рік. На перехресній станції, пропахлій пивом, тютюном, чадом паровозних топок, точиться затята суперечка про мистецтво майбутнього. Її учасники — Михайль Семенко, лідер футуристичного напрямку на Україні, і два його послідовники — Гео Шкурупій та Микола Бажан. Щоправда, Бажан на той час був уже його колишнім послідовником і, мабуть, тому, розуміючи неминучість відходу, накидав — мовби на пам'ять — словесний портрет учителя: «...Обличчя його вмещало в собі риси всіх націй та рас, його волосся було чорне, як вугілля шахт, а очі блищали вогнем татарських ватр, скитських вогнищ та юпітерами європейських ательє, а кожний сторонній подорожній подумав би, що він з Патагонії» <sup>1</sup>.

Цей романтичний портрет такий же умовний, як вся зустріч трьох на перехресній станції біля символічного Семафора в Майбутнє, водночас точний і нагадує інші — вже не словесні — портрети Семенка, зроблені для обкладинок його книжок, фронтисписів чи журналів і розраховані на глядача, аудиторію.

Але недавно я побачив аматорський фотознімок: Київ, Левашовська, 36, подвір'я будинку, в якому жила поетова сім'я. Семенко стоїть з маленьким сином на руках, біля ніг — дочка, щось ніжне і водночас розгублене в його обличчі — обличчі «без броні», бравади, виклику чи іронії.

Як важко, незважаючи на зовнішню подібність, поєднати ці два обличчя! І все-таки вони поєднуються, і від того, наскільки щастить їх поєднати, залежить можливість зрозуміти, читаючи поетові вірші, те, що безпосередньо стоїть за ними — його особистість.

Здавалося б, все дуже просто! Семенко—лірик; органічний автобіографізм його поезій не викликає сумнівів, за кожною з них виразно відчувається реальність безпосередньо пережитого.

І разом з тим людина, яка, читаючи вірші Семейка, захоче відтворити його біографію, опиниться в нелегкому становищі.

У віршах, незважаючи на їхній автобіографізм, нелегко вирізнути безпосередні події

поетової біографії, вони швидше тільки вгадуються.

Які відомості маємо ми про життя Семенка? Їх небагато.

В біографії письменника чимало «білих плям», які, можливо, ще будуть заповнені людьми, близькими йому чи тими, хто його добре знав. Певну допомогу можуть подати тут і самі вірші поета, коли пощастить хоча б частково «розшифрувати» їхній біографічний «тайнопис», скористатися деталями і постійними посиланнями на місця, де вірші було написано, — Київ, Хорол, Петербург, Владивосток, Сучан, Рига, Москва, Харків, Берлін, Дарниця, Гамбург і т. д.

Михайло Васильович народився 31(19) грудня 1892 року на Полтавщині в селі Кибинці, якими теж позначено багато його віршів, у родині волосного писаря, який став потім писарем земської управи в містечку Хорол. У Хоролі Михайло — він тоді був просто Михайлом, а екзотичне Михайль виникло трохи пізніше — вступає до реального училища, а закінчує його — оскільки в Хоролі не було старших класів — уже в Кременчуці. Далі — Петербург. Психоневрологічний інститут, дітище Володимира Михайловича Бехтерева — вища школа зовсім нового типу, де вивчення психології та неврології поєднувалось із широким ознайомленням студентів з питаннями філософії, природничих і гуманітарних наук.

Семенко встиг закінчити тільки три курси, даліше навчання перервала війна, мобілізація, однак інтерес до проблем, що розроблялися в Психоневрологічному інституті, зберігся до кінця життя і, мабуть, як і орієнтував своїх учнів Бехтерев, зосереджувався навколо головної з них — проблеми людської особистості.

З Петербургом було пов'язано багато що — початок літературної праці й захоплення футуристичними теоріями, перше кохання, жорстока нужда, паралельні з Психоневрологічним інститутом заняття — клас скрипки — в консерваторії.

Семенко не лише добре грав на скрипці і писав власні невеликі композиції, музика взагалі посідала величезне місце в його духовному житті й складала ту атмосферу, в якій виникали його поетичні задуми.

Запис під віршем «Синє плаття», зроблений «під шум коліс в степу чужому» (29. XI. 914. Азія. Забайкальська залізниця) дає можливість приблизно визначити час від'їзду Семенка на Далекий Схід. Йому пощастило. Замість того, щоб воювати «за віру, царя і отечество» десь на Західному фронті, він опинився в типово військовому місті, проте далеко від війни.

У Владивостоці поет пробув близько трьох років. Тут народилося глибоке й водночас безмежно тривожне почуття до його майбутньої дружини: йому він завдячує високим злетом своєї лірики, появі в ній — і насамперед у циклах «Осіння рана», «П'єро кохає» — зовсім нових мотивів і творчих рішень. Тут він дізнався про Лютневу революцію і швидко зрозумів, що вона не принесла ні довгожданої свободи, ні виходу з кривавої імперіалістичної війни.

Тут він не тільки сидів у карцері № 4, якому присвятив однойменний вірш, а й визначив свій шлях до «людей у шкірянках», до революційного мажору поем 1919 року — «Тов. Сонце», «Весна», «Степ», що оспівали «сонцевесняну путь» Жовтня в самому розпалі громадянської війни на Україні.

Наприкінці вересня 1917 року поет виїздить з Владивостока спочатку в Сучан, потім у Харбін, а в грудні він уже в рідних Кибинцях. Звістка про Жовтневу революцію застала його, можна гадати, в дорозі.

В Кибинцях жила його сім'я.

Семенкова мати, яка закінчила тільки початкові класи церковноприходської школи, була письменницею-самоуком, автором ряду надрукованих під її дівочим прізвищем — Марія Проскурівна — повістей. Брат поета, Василь, був цікавим художником, разом з Михайлом зачинав на Україні футуристичний рух, але на початку імперіалістичної війни загинув на Західному фронті. Другий брат — Олександр та сестра Олександра теж писали вірші, та зовсім молодими загинули від туберкульозу...

У квітні 1918 року Семенко, як свідчать підписи під віршами, вже в Києві. Тут йому

довелося пережити громадянську війну, калейдоскопічну зміну урядів, гетьманщину, петлюрівську Директорію, білогвардійський терор. За Денікіна його арештували й кинули до Лук'янівської в'язниці, і, мабуть, тільки випадково він уникнув долі розстріляних денікінцями в листопаді 1919 року Василя Чумака й Гната Михайличенка, разом з якими очолював перший український радянський літературно-художній журнал «Мистецтво».

1918—1920 рр., ще в умовах громадянської війни, Семенко пробув створити футуристичну організацію — «Фламінго» та альманах «Повстання».

По тому йдуть більш вдалі спроби — «Аспанфут»<sup>2</sup>, «Комункульт» і, нарешті, в 1927 році — «Нова генерація» та однойменний журнал. На противагу іншим друкованим органам українських футуристів, таким як «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтв», «Гонг комункульту», «Бумеранг», «Новій генерації» вдалося стати справді періодичним виданням, яке виходило до 1930 року, об'єднавши навколо себе ряд письменників і художників.

Не будемо тут зупинятися па етапах, які в двадцяті роки пройшов український футуризм, на різних «злиттях», «перейменуваннях», «блоках». Не будемо насамперед тому, що поезія Семенка, як на це вже звернули увагу дослідники<sup>3</sup>, не вкладається в історію футуристичного напрямку, а виявляється значно ширшою не тільки за його організаційні форми, а й теорії.

І все-таки про Семенка сьогодні згадують переважно як про автора футуристичних маніфестів, платформ, декларацій і майже не звертаються до його віршів, або ще гірше, не знаючи віршів, прикладають до них мірку, запозичену з групових виступів ВУСППу.

Навіть письменники старшого покоління — з тих, що знали й любили Семенка, — як правило, зберігають у пам'яті не так його вірші, як атмосферу бурхливих ексцесів, що виникала навколо поетового імені.

Ідеї «смерті мистецтва», проголошення розриву з класичною спадщиною й усіма нормами класичного віршування, груба, подеколи надто груба, щоб бути виправданою, епатація смаків, формалістичні експерименти, ущипливі і далеко не завжди пристойні ескапади на

адресу своїх літературних противників — так, усе це було і, мабуть, з якихось трагічних законів сприйняття, краще збереглося в пам'яті й заслонило іншого Семенка — складного, суперечливого і водночас справжнього поета свого не менш складного й суперечливого часу.

Український футуризм наприкінці 20-х років повільно й з застереженнями, намагаючись зберегти свій престиж, почав здавати свої теоретичні позиції, та ще задовго до цього вони вже систематично руйнувалися творчою практикою його лідерів і передусім творчою практикою самого Семенка.

Не лише сьогодні — через піввіку, а й у сучасників руху виникало цілком природне запитання: якщо мистецтво — пережиток, щось на взірць релігії (одна з статей Семенка так і називалась — «Мистецтво як культ»), то навіщо футуристи пишуть вірші, створюють картини, взагалі займаються мистецтвом?

Семенко та інші теоретики українського футуризму намагалися відповісти на це запитання теорією деструкції: пишемо вірші з тим, щоб зруйнувати поезію, «ліквідація мистецтва є наше мистецтво»<sup>4</sup> — і теорією екструкції: вірші створюються для того, щоб не втратити емоційного контролю над людьми, яким вони — через відсталість чи за звичкою — ще потрібні.

Сам Семенко, автор теорії деструкції—екструкції — конструкції, до таких спрощень не доходив, проте називав себе «останнім поетом», мабуть сподіваючись, що коли він виконає свою роль руйнівника, то поезія і мистецтво помруть; щоправда, «смерть мистецтва» на останньому етапі життя «Нової генерації» розумілася вже не буквально, а згідно з так званою «універсальною установкою» (модифікація теорії конструкції) як розчинення мистецтва в житті, злиття з побутом, культурою, технікою і наукою комуністичного суспільства.

Так звана «функціональна поезія» була безпосереднім виразом вихідних теорій панфутуризму. Зовні здійснюючи принцип «універсальної установки» — злиття з життям, — вона переслідувала вузько утилітарні цілі й, руйнуючи деякі формальні ознаки вірша — риму, ритм, графічний малюнок, водночас руйнувала згідно з теорією деструкції його емоційну та образну сутність.

У збірнику «З радянського щоденника», де сконцентровані «функціональні вірші» Семенка, він сформулював і той принцип, за яким їх зроблено, — принцип згубний і, по суті, чужий його творчості:

Писати про  
активність я мушу  
забувши про людську душу [5](#) .

З одного боку — заклики до вузького утилітаризму, несумісного з лірикою, з другого:

...Так само люто люблю я,  
Як па світанку життя було сказано:  
«Сильна, як смерть, любов,  
Жорстока, як пекло, ревність» [6](#) .

Уже в «Розмові трьох» Микола Бажан, який все далі відходив від панфутуризму, не без ущипливості зафіксував цю непослідовність учителя — антиномію теорії її творчості, або точніше — антиномію віршів, написаних за схемою футуристичних теорій, і віршів, що народжувалися безпосередньо з глибин духовного стану поета: «Папір, де на одній стороні було виведено чіткі, мов гільйотина, формули смерті мистецтва, треба перевернути, а на другому його боці написано вірш про міську панель і любов на панелі. Ти робиш і робиш так, — звертається він до Семенка, — але не хочеш признатися» [7](#) .

Ідея смерті мистецтва супроводжувалась запереченням традиції, а коли звернутися до історії питання, то з цього заперечення виникала.

У цьому розумінні позиція панфутуризму, а ще раніше кверофутуризму збігалася не лише із закликом російських футуристів «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін., та ін. з Пароплава Сучасності» (зб. «Пощечина общественному вкусу», 1913), а й з відомою тезою Марінетті: «Ми підриваємо традиції, як поточені червою мости».

Зовнішній збіг закликів мав, проте, різний соціальний генезис: ненависть Марінетті до

великих естетичних традицій була продиктована прагненням розірвати зв'язки з гуманістичними ідеалами і протиставити їм свій антигуманістичний ідеал «механічної людини з частинами, що замінюються»; а для російського й українського футуризму тотальний розрив з традиціями означав зовсім інше: вивільнення людини з-під влади буржуазно-феодальної культури, з якою механічно ототожнювалося все мистецтво минулого.

Розірвати пуповину, що з'єднувала його з мистецтвом минулого, Семенкові ніколи не вдавалось; він і сам цього не заперечував.

Читаючи його «Кобзар», натрапляєш на десятки імен письменників, композиторів, художників; уже сам перелік цих імен, всупереч епатаційній заяві — «крім своїх віршів, жодного не читаю» міг би показати не лише коло читання і коло культурних зацікавлень поета, а й коло тих його органічних зв'язків з мистецтвом минулого, що їх був безсилий розрубати ніж найбільш крайніх нігілістичних теорій.

І як характерно: коли у фашистській Німеччині запалали вогнища з книжок, Семенко одразу виступив на захист культури, а своє презирство до її винищувачів постарався передати у віршованій інтонації Гейне, оголено демонструючи, як традиції і навіть сама форма, нею створена, можуть служити сучасності.

Щоправда, поема «Німеччина», про яку йдеться, створювалася вже в середині 30-х років, коли футуристичні теорії стали минулим, але й задовго до цього, зокрема задовго до заяви про те, що «Нова генерація» не відкидає класичної спадщини і вимагає «найвищого вивчення старих форм мистецтва», тому що, «щоб робити нове, потрібно знати старе»<sup>8</sup>, ставлення Семенка до художніх традицій не було однозначно негативним.

Найвразливішим пунктом ставлення українського футуризму до традицій був Шевченко..

Атаку на нього розпочав не Семенко, а Василіск Гнедов<sup>9</sup>.

Свої випадки проти Шевченка Семепко пояснював завданням епатації. Таке завдання він,

безумовно, перед собою ставив, але удар, спрямований проти міщанства, яке пристосовувало Шевченка до своїх потреб, потрапляв і на самого поета. Епатувалися, як писав відомий критик 20—30-х років Фелікс Якубовський, «не тільки почуття українського міщанства, а й тих мас, що шанували Шевченка як великого співця революційного бунту» [10](#).

Наприкінці 20-х років «Нова генерація» відкриває віршовану рубрику «Реабілітація Т. Г. Шевченка». В ній — на чолі з Семенном та Гео Шкурупієм — брала участь більшість поетичних співробітників журналу.

Це була, з одного боку, групова акція: реабілітувався не так Шевченко — він, природно, ніякої реабілітації не потребував! — як старі нігілістичні гріхи самого футуризму.

...Поняття національного довгий час асоціювалося для Семенка із затхлістю, хуторянством, провінційними масштабами — усім, що стоїть на шляху «вільної людини»:

Геть родичів — у серці мойому  
Місця немає рідному всьому...

Це з вірша «Дуже щира поезійка» (1914).

Але згодом у поета виникає необхідність — всупереч заяві Марінетті про те, що люди ХХ століття «не відчують потреби знати, що робили їхні предки», — задати запитання: «Цікаво знати, хто був мій предок?» Поет відповідає на нього іронічно і водночас зовсім не іронічним віршем 1916 року «Мої предки» з таким припущенням можливих біографій, або, вірніше, ланцюга біографій: «Сухорлявий і сміливий козак»? «військовий писар»? «кашвар»? «кошовий»? «сурмач»?

А може, чумаком був, мав віз, а під ним  
Мазницю і квач.

Іронія якоюсь мірою гасить романтичну ноту «Моїх предків».

Ми знову стикаємось з характерною і для Семенка, і для українського футуризму непослідовністю.

З одного боку — руйнування романтичної метафори. Грубий прозаїзм образів, намертво, здавалося б, прикріплених до повсякденного, звичайного. Скепсис, іронія, антиромантизм.

З іншого боку — ледь прикрита тією ж іронією мрійливість, раптове відновлення романтичної метафори і руйнування — з її допомогою — повсякденності, буднів, інерції щоденного існування:

А в антракті боязкі розмови  
Теми вишукані і близькі далекі  
Але серце серце схопить напівслові  
І між люстр лунає дві душі-лелеки.

Поетична формула, що відкривала «Атлантиду», вірші 1914 року — «Вабить мене в краї незнані, далекі», буде повторена, звісно, в інших варіантах і контекстах, ще багато разів.

Поет, як і його ліричний герой, постійно чув клич моря, невідомих островів, ще не відкритих земель, ніби він жив не в ХХ столітті, а в часи Колумба чи принаймні — Джеймса Кука.

Співець локомотивів та автомобілів, задимлених міст і вируючих вулиць неначе раптом забував про спій принциповий урбанізм і поривався до невідомого:

Океанія, Океанія,  
Сіра смуга в тумані,

Перстень смутку морського.

Чи був, зрештою, цей потяг тільки виявом почуття невдоволення повсякденністю, чи в ньому таїлося щось більше: емоційне передчуття того, що людству ще буде потрібен увесь величезний заряд романтичного пориву для завоювання космосу, мікро- і макросвіту, Всесвіту?

На противагу Марінетті, з його закликem здолати чи навіть убити «великий місячний світ романтики», Семенко від романтики не відмовлявся і, по суті, лишався романтиком не тільки коли звертався до «далеких обривів» Мрії, а й до своєї головної теми — теми великого сучасного міста.

Цю тему футуризм освоював особливо активно і, вводячи в свою поезію величезний комплекс нових уявлень, урбаністичних образів і лексичних елементів, свідомо протиставляв і грубу оречевленість, і прозаїчність — а по суті, лише естетичну неосвоєність — старій поезії, нібито цілком враженій меланхолійною мрійливістю, естетством та академізмом, романтичним культом минулого.

Російський кубофутуризм зріс на міському ґрунті, місто — його звичне й природне середовище, а для Семенка, коли він закладав основи українського футуризму, місто — після Кишиньців і Хорола — було середовищем новим, екзотичним, і поетичне освоєння його за контрастом з провінційними враженнями дитячих років набувало яскраво-романтичного забарвлення.

Як би не хотілося молодому Семенку триматися в літературі таким собі бувалим городянином, він залишався в Петербурзі і навіть у Києві якимсь зачарованим мандрівником з глухого «ромоданівського шляху».

Зрештою, вулиці, освітлені електричними ліхтарями, біг експресів, шкіряний шолом пілота в його віршах перетворюються на ті самі романтичні аксесуари, тільки в порівнянні з поезіями, скажімо, молодого Рильського, романтичні аксесуари із зворотним алгебраїчним знаком.

Разом з тим зберігається потяг до далекого, екзотичного «Приходьте, я живу в Патагонії», і навіть авіація — її одним з перших у світовій літературі оспівав поет — прославляється за те, що, скорочуючи відстані, наближає до нас «екзотичні країни».

Саме сприйняття революції було в Семенка, правда, як і в усієї радянської поезії тих років, суто романтичним.

Руйнування старого ладу й відважне утвердження зовсім нових форм життя, що вийшло з відведених йому берегів і відкрило небувалі, неясні, невідомі перспективи свого дальшого розвитку, велич революційного вибуху — все, що звершилося навколо людини і в ній самій, сприймалося романтично, і поезія, по суті, не так романтизувала події, як відбивала їхній справді романтичний дух.

У цьому розумінні творчість Семенка часів громадянської війни розвивалася в тому ж річищі, що й творчість Еллана, Чумака, Тичини, виражала загальні риси епохи та її романтичний ентузіазм.

Не лише тональність поетових віршів, не лише їхній героїчний пафос і мажор — «Розносить буря всесвітній пожар», — а й величні символи революції — Сонце, що освітло планету, Весна, що збудила її для нового життя, Буря, яка змиває із землі все мертве й віджило, — були глибоко романтичні.

На противагу неокласикам, котрі переважно теж були романтиками, але знаходили точку опори в стабільних цінностях буття, перевірених усім минулим естетичним досвідом людства, Семенко — і це, незважаючи на великі розбіжності, зближувало його з Елланом — шукав поезію в найстрімкішому розбігові революції. Не в минулому, встоялому й естетично очищеному, а в новому, схопленому в момент його народження.

Якщо це нове було подеколи і прозаїчним і грубим, воно все одно не втрачало для поета своєї романтичної привабливості.

Для Семенка стан духовної сталості — найбільш чужий. Він буквально начинений

суперечностями, і, здавалось, досить поштовху, щоб вони рознесли все навкруги і передусім саме поетове Я:

*Дисонантний* — я притиснувся до базальтових скель. Не допусти, щоб розірвалися піроксилінні бомби [11](#).

Контрастність антагоністичних емоцій перетворюється на норму душевного стану, парадигму — за її зразком будується цілий ланцюг характеристик, які мовби виключають одна одну: Тоскно в кав'ярні. Весело. Сумно [12](#).

«Якби я міг пізнати свою душу», — каже поет. Він прагне зрозуміти її суперечності, інтегрувати їх в одному ліричному образі. Чи справжнє це самопізнання? Швидше за все — тільки шлях до нього, так і не пройдений до кінця. Тут були й глухі кути, й провали, та був і рух до об'єктивних суперечностей часу, де все разом — і радість, і горе, і світло, і тінь, і ті душеві колізії, крізь які людина пробивається до висновку про сенс свого існування.

Біль, що його відчував поет, торкаючись у процесі творчості закривавлених суперечностей свого Я, був такий нестерпний, що вгамувати його можна було, тільки вдавшись до відомих механізмів внутрішнього самозахисту — іронії і начебто віддалення ліричного героя від своєї особистості.

В ескізній незавершеності малюнка, такій характерній для поетової лірики, як найнапруженіший драматизм так тісно переплітається з іронією, що майже неможливо вирізнити їхні кордони й переходи.

Чи не це тісне переплетення — «В мені сміх на стон» — було причиною того, що літературні сучасники Семенка не помітили чи не побажали, як правило, помітити його іронії? Вони звикли до жанрового розподілу: або лірика, або сміх, а от в одному потоці?.. Навіть переклади з Гейне, який казав: «Я не можу зрозуміти, де кінчається іронія і починається небо», звичайно вирівнювалися ними то в бік неба, то в бік сарказму.

Іронія відіграла величезну роль у творчому самовизначенні поета. Через неї значною мірою відбувалося подолання поетичної знеособленості й сентименталізму перших спроб. Нарешті, саме іронія, ущиплива й сумна, надала його поезіям того відчуття правди пережитого, яке одразу безпомилково вгадується, наприклад, у сумній і водночас насмішкватій інтонації такого чарівного вірша, як «Вагоновожатий».

З іронією була пов'язана і поява в поезії Семенка маски П'єро. Вона проіснувала з 1916-го по 1918 рік, дала назву трьом збіркам: «П'єро кохає» (1916), «П'єро задається» (1917), «П'єро мертвопетлює» (1918) і надовго стала мовби другим поетовим обличчям. Вона то збігалася з його справжніми рисами, то приховувала їх.

П'єро — головна діюча особа роману над бухтою. Свідомо кажу роману, бо, читаючи збірки «П'єро кохає», «П'єро задається», що склалися на Далекому Сході, мовби проходиш через діалектику дуже складного почуття з його радощами, сумнівами, муками і, головне, нездолапністю.

Збірка «П'єро кохає» присвячена Лідії Горенко. В житті поета стався крутий злам. Даремно намагався він спочатку збити іронією серйозність того, що сталося.

Він сам себе гіпнотизує: «Кохати не мушу... кохати не мушу», однак кохає дедалі сильніше.

Проте навіть серйозне, велике почуття не врятувало від хаосу, який він носив у собі самому.

Хоча третя книжка поетичної трилогії — «П'єро мертвопетлює» — і створювалася вже 1918 року, в окупованому кайзерівськими військами Києві, її швидше слід віднести до дореволюційної, ніж післяжовтневої творчості Семенка.

Та перелом уже стався. Величезні соціальні події ще не знаходять і, по суті, не могли знаходити прямого відображення в гротескній арлекініаді, мовби цілком вихопленій з іншого світу, однак вони розмивають і розламують її суб'єктивізм, змушують поета

співвіднести те, що відбувається в його Душі, з тим, що відбувається за її межами.

Він ще весь у суперечностях і самозапереченнях. Самотній і — з людьми. «Жертва погасаючого світу» і людина, що напружено вдивляється в майбутнє. Та, незважаючи па всі суперечності циклу, в ньому дедалі наполегливіше й оптимістичніше звучить тема визволення Людини і Людства.

Цикл «П'єро мертвопетлює» завершив трагічну клоунату, що затяглася: маска П'єро була скинута, і ні про яку дальшу її ідентифікацію з поетовою особистістю по могло бути й мови. По суті, це перемога тієї самої об'єктивної реальності, яка довго, коли скористатися зізнанням Семепка, мовби перебувала поза його Я, зануреним у суб'єктивне переживання.

Поет піднімається над суб'єктивністю своїх емоцій і пробує глянути на них у світлі величезних подій, що вирують поза його особистістю.

Однак з кризисним її станом ще не було покінчено. Навпаки, 1918 року він досягає чи не найвищої точки.

Цьому були причини.

Семенко приїжджає в Київ у розпалі гетьманської вакханалії. Місто зовні живе за інерцією дореволюційного існування. Ресторани. Сяння вітрин. Мундири німців. Дами й офіцери на променаді. Ганебна політична оперета. Спектакль відродження «національної» незалежності і «національної» культури.

А з рідної Полтавщини надходять погані вісті. Помирають від туберкульозу брат Олександр та сестра Олександра.

Цілком імовірно, що біль, викликаний смертю дуже близьких людей, дав поетові гостріше

відчути глухі поштовхи, що стрясали місто, де він тепер, після Владивостока й Кибинців, жив.

Трохи абстрактне слово «місто» в даному разі точніше за вужче й конкретне слово «Київ».

Річ у тому, що, хоча Семенко й писав свої вірші в Києві і про Київ, він створював у них, незважаючи на зовнішній емпіризм, узагальнені образи Міста як певного символу. Так був задуманий цикл «Bloc-Notes», розпочатий в квітні 1918 року, коли до влади прийшов гетьман Скоропадський, і завершений напередодні його падіння в грудні того ж року. Так були задумані й «Дев'ять поем», чиї по-верхарнівському величезні урбаністичні символи вводять нас у тему старого світу і народження — на його руїнах — світу нового.

І в ескізних замальовках «Bloc-Notes», що мовби дрібнять побут вулиці на складові елементи, і в масивних розділах «Дев'яти поем», де те саме життя вулиці взяте у великих зрізах, послідовно розвивається тема міста, що стоїть біля якоїсь останньої межі.

Коли писалися «Дев'ять поем», віддалене завтра різко наблизилось, і поет намагається вгадати його обриси, так би мовити, з самого гіпоцентра найбільшого історичного вибуху: не під застиглими руїнами старого ладу, а в момент його падіння.

Як же уявляв собі поет День другий революції? Серед величезних символів «Дев'яти поем» є один особливо вражаючий: це бачення майбутнього, поема перша, так і названа — «La futuration».

Перед поетовими очима — величезна панорама перетвореної землі. «Горді будови залізних архітекторів». «Долини, перерізані удосконаленими каналами».

— і станув зачарований на сході  
— будинок на червоному фоні  
— окреслений виразно й гордо  
перший будинок нового світу.

Поряд з Елланом, який ще в 1917 році оспівав індустріальну Україну майбутнього («Прорвати Карпати тунелем! Динамітом — пороги Дніпрові! Гей, Сивий, вже бачу тебе у шорах камінних — у шлюзах»), поряд з Тичиною (1920 рік, «Псалом залізу») Семенко був одним з найперших, хто почав в українській літературі тему визволеної праці. Почав у самому розпалі громадянської війни, мовби вириваючи картини майбуття з грізпого полум'я сьогодення (поєми «Тов. Сонце», «Степ»).

Ця світла мелодія не згасне в поетовій творчості; в роки розрухи і в роки непу вона зв'яже для нього героїку 1919-го з сучасністю і насамперед — з боротьбою за майбутнє. Навіть перші, давалося б, скромні перемоги праці захоплюють поета саме як ланки, що з'єднують Вчора, Сьогодні й Завтра нової, революційної епохи («Ремонт», 1925).

Такий аспект теми соціалістичної праці став чільним для цілого періоду розвитку української літератури.

Революція та її майбутнє пов'язуються в Семенковій свідомості з ідеєю подолання внутрішньої дисгармонії й самотності.

Вдивляючись у майбутнє, він бачив людину, яка, перемагаючи інерцію матерії й інерцію психологічних «атавізм», що дісталися їй у спадщину від старого світу, розсуває кордони власної особистості, стає в повному розумінні цього слова сильним і вільним Я.

Формула «Я — то є всі» стала для Семенка визначальним принципом поетичного пізнання світу. Три монументальні поеми 1919 року — «Тов. Сонце», «Весна», «Степ» — характеризує передусім відчуття повної злитості свого Я з МИ міст і сіл, охоплених революцією. Можна вказати і на приклади, так би мовити, зворотного зв'язку. Не випадково марш, яким відкривалася перша з названих поем — «Розносить буря всесвітній пожар, хитаються будови, корчиться світ», став у ті роки піснею революційних мас, які відкрили в поетових словах порив та ентузіазм свого МИ.

Революція неначе підбивала підсумок його давній полеміці з поезією, яка не чує сучасності, її голосів і велінь, проте, коли раніше, наприклад у програмному посланні 1914

року «К другу-стихотворцу» — «Пане Вороний! — Коли Ви перестанете вже ходити у вибиваних штанях?», — ця полеміка мала переважно чисто естетичний характер, то нині вона пабуває не лише гострих полемічних акцентів, а й ведеться в усьому обсязі головної проблеми часу — долі революції, її майбутнього.

Ще недавно це були Вороний, Олесь. Тепер це — запізнілий український символізм.

Хоча Семенко і пристрасно мріяв про сильну, вільну і гармонійну людину майбутнього, він розумів, що така людина не народжується одночасно з падінням старого ладу, раптово. І порив, і здатність до самопожертви, і велике почуття злитності Я з МИ ще не означає повного визволення від «атавізм» минулого.

«Ще не всі однакові перед відновленням», — писав поет у тій же поемі «Весна» і додавав: «Але всі ми потрібні», потрібні — революції.

Ця, здавалося б, цілком беззаперечна думка, як не дивно, приводила до найвразливішого пункту загальної концепції людини, яку висували «Весна» (1919), «Поєма повстання» (1920), а потім і ряд інших творів поета, що наложать до тих же років.

Згідно з цією концепцією, людина сьогодення не може і не повинна розраховувати ні на особисту радість, ні на особисте щастя: вона живе тільки для щастя й радості грядущого.

То була героїчна, але водночас аскетична і жертвна концепція, вона вимагала від людини неможливого чи можливого для якихось відносно коротких періодів історії, коли потрібно повністю забути про себе заради бути чи не бути революції. Таким періодом й була громадянська війна, та коли вона закінчилась, стало ясно, що людина не може, відкинувши все особисте, тільки горіти для майбутнього, тим більше що основи цього майбутнього, серед них і душевні основи, вона створювала сьогодні, в боротьбі і за цей і за завтрашній день нового світу.

Тепер це зрозуміло кожному. Але поеми й вірші, про які йшлося, написані не сьогодні, а більш як піввіку тому, в ситуації граничної героїчної напруги і самозречення, що їх і

абсолютизував поет.

Звичайно, Семенко певною мірою, як Еллан, Чумак, Сосюра та й взагалі наша поезія тих років, віддав данину космічним і глобальним символам величних подій, але він же одним з перших накреслив шляхи їх можливого приземлення в побуті й буднях революції.

Він не проходив, як Еллан, повз побут революції, не відкидав, як Іван Кулик, планетарних масштабів, а вміло поєднував їх з масштабами більш близькими й земними, вдаючись то до монтажу гранично загальних і гранично крупних планів (не випадково поема «Весна» має підзаголовок «Поезофільм»), то до поєднання абстрагованих символів з цілком конкретним і деталізованим зображенням подій.

Семенко був автором «Степу», одного з перших творів радянської літератури про революцію на селі, але як справжній поетичний побутописець великих подій він виступає насамперед у головній темі своєї творчості — темі міста.

Якщо «Bloc-Notes» і «Дев'ять поем» фіксували деталі життя міста, що мовби прислухається до гуркоту вибуху, який наближається, то твори 1919-го і наступних років змальовують не лише сам вибух, а й чимало конкретних подробиць, що супроводжували його, з яких, зрештою, і складається багатолікий образ міста в революції.

Реакція Семенка, як і багатьох поетів українських та російських, на неї була складною.

Поет хворобливо ставився до того, що переможне просування революції на Захід було зупинене.

З середини 20-х років дедалі більше місце в поезії Семенка займає памфлет, який перетворюється в його руках на дуже сильну зброю естетичної полеміки, а то й прямої боротьби з міщанством, куркульством, буржуазним націоналізмом, з фашизмом.

Серед поетових памфлетів особливо цікава «Поема про те, як постав світ і загинув Михайль Семенко». Сам письменник, мабуть, був дуже захоплений роботою над нею. Розділи її друкувалися в «Новій генерації» з 1927-го по 1929 рік, і кожен новий розділ поповому зв'язував твір із змінами в міжнародному становищі і з ходом ідеологічної боротьби «по обидві сторони кордону».

Міжнародна сатира мовби продовжувала боротьбу поета із світом зиску й міщанства, з яким він зіткнувся в перші роки непу. Ця боротьба вчила його і вмінню передбачати, і вмінню відділяти явища тимчасові від головної течії історії.

Навіть противники Семенка не заперечували того, що, звернувшись до життя великого міста, він надзвичайно розсунув звичні обрії української поезії.

Звісно, дивно було б не помічати дедалі зростаючого значення міських мотивів у віршах поетів кінця XIX і початку XX століть, але саме Семенко вперше переступив межу: місто стало не однією з рис його творчості, а центром усіх образів і — самого внутрішнього життя письменника.

Місто — центр Семенкової лірики. Крізь побут міста побачив він і Людину, і Революцію, і Майбутнє. З містом виявились пов'язаними й ті питання можливого оновлення поезії, болісному вирішенню яких письменник віддав майже все життя.

Атрибути міста (а потім міста в революції) глибоко проникли в образ, метафору; урбаністична лексика стає асоціативною основою їхнього розвитку і складного ланцюга взаємоперетворень.

Асфальт, скло, електричне світло, трамваї та автомобілі, вокзали, бетонні мости, заводські труби, поїзди, рейки, шум вулиць, літак у небі, задимлені майстерні, катери й портові крапи, запах бензину — все це не лише нові поняття, а й нове лексичне середовище, в якому живе й рухається поетова думка.

Та водночас вона живе й рухається в оточенні слів із пристрасно заперечуваного

лексикону своїх попередників.

З суперечностей цієї лексичної двошаровості виникає, наприклад, зближення алюмінію й лані в образах «алюмінієвих ланей» — автомобілів, що біжать вулицею, або таке ж несподіване зіставлення сталі й метелика в образі літака, що джеркоче в небі — «сталевого метелика тремтіння», або, нарешті, чудовий образний контраст зовнішнього і внутрішнього:

Трамвай веселий блискає в темних калюжах.  
Привітно дивляться на вулицю ілюзійні фойє.  
Чому ж ти тужиш,  
Серце моє? —

де в перших двох рядках — і трамвай, і його відображення у весняних калюжах, і вогні кіно, а в двох наступних — туга, серце і звична інтонація іншої поетичної системи.

Хоча Семенко й звертається до відомих урбаністичних абстракцій, але головна художня тенденція його урбанізму — образна конкретизація. Навіть у найабстрактнішому його урбаністичному творі — «Дев'яти поемах» — умовні символи міста весь час трансформуються в цілком реальні картини вуличного побуту або вуличних подій того часу.

Місто в Семенка завжди подане в граничному наближенні. Ми безпомилково визначаємо сезон, час доби, стан погоди, топографічну точку, до якої «прив'язаний» пейзаж.

Сама інтонація його кращих віршів — розкута, інтимна, невимушена -- усувала можливість появи умовно-абстрактних образів.

Семенко уважно стежив за всіма, серед них і колористичними, пошуками сучасного йому мистецтва. Це, природно, особливо, коли брати до уваги крайню естетичну сприйнятливості і навіть перейнятливості художньої вдачі поета, не могло не виховувати певним чином його власного бачення. «Відкривши» для себе колір, відтінок, кольорову

пляму, Семенко став широко використовувати їх не тільки як засоби чисто зорової, а й психологічної інформації.

Спроби кольорової характеристики емоцій — «червоний гнів», «чорний смуток» — як і кольорової характеристики звуків, здавалось би, безпосередньо беруть своє походження з футуристичної естетики.

Однак специфічна кольорова метафора Семенка пов'язується із загальними тенденціями мистецтва ХХ століття, які розсували сферу аналогій і відповідностей, зокрема — аналогій і відповідностей кольору та емоційного стану людини.

В роки революції Семенко тісно контактував з Анатолем Петрицьким (йому належить портрет письменника), Віктором Пальмовим, Татліним та іншими художниками українського й російського авангарду.

До галузі особливих взаємин Семенка й авангардистського мистецтва належать і його ідеї «поезомалярства» («поезоживопису»). Виникнувши наприкінці 1920 року, вони знайшли собі застосування в «Каблепоемі за океан» і ряді аналогічних дослідів 1922 року («Моя мозаїка»), що, як і «Каблепоема», передруковувалися в деяких паступних виданнях («Кобзар», 1924, «Повна збірка творів», 1929—1931): мабуть, поет, хоча більше й не звертався до «зорової поезії», в принципі не відмовлявся від думки про можливе використання її форм, прийомів та особливих образів.

Ідеї «поезомалярства», орієнтованого на симультанне сприйняття, не були реалізовані Семенком не тому, що для їх втілення йому не вистачало творчої винахідливості — він мав її в достатку, а тому, що були з самого початку, як і в інших представників світового авангарду, приречені на провал.

Спроби здолати епігонство починалися для Семенка не з образного чи лексичного оновлення вірша, а з синтаксичних експериментів.

Синтаксичні експерименти і, передусім, емоційний синтаксис як одне з вищих досягнень і

вимог поетики Семенка, одразу підвели його до верлібру.

Семенкові верлібри, хоча й були якщо не абсолютно новим, то в усякому разі новим — як послідовний художній принцип — явищем для української поезії, все-таки створювались на основі відомої національної поетичної традиції.

З одного боку, як це зазначав ще в двадцяті роки О. І. Білецький, верлібр мав «деяке коріння в старій народній чи напівнародній поезії дум та історичних пісень».

З іншого — його підготувала величезна версифікаційна практика Миколи Вороного.

Верлібр став для Семенка справді вільним віршем, вільним од жорстких норм класичної версифікації і вільним у трохи іншому значенні — значенні духовного розкріпачення, можливості вилитись без оглядки не лише на строго регламентовані віршові прийоми, а й прийоми їх обов'язкового для футуристичних прокламацій руйнування.

Верлібри зустрічалися в українській літературі й раніше. Однак заслуга широкої розробки цієї форми як певного структурного принципу національного віршування належить Семенкові. Ще в десяти роки він підготував ґрунт, на якому пізніше виник вільний вірш Василя Еллана, Валеріана Поліщука, Майка Йогансена та ряду інших поетів перших років революції. Верлібр поета не може бути зведений тільки до певних абстрактно взятих, зовнішніх ознак. Він цікавий і значний насамперед тим, що певні внутрішні стани художника органічно не могли кристалізуватися в жодних інших віршованих формах, крім форми вільного вірша.

Коли в 60-х роках знову почав відроджуватись інтенсивний інтерес до вільного вірша, більшість молодих українських поетів, захоплені його зовнішньою розкутістю, не знали величезного — саме в цій галузі — досвіду Семенка. Не знали, передусім, закону, органічно освоєного і багато в чому відкритого його індивідуальною поетикою спочатку до революції, а потім у революційні роки. У верлібрі важлива не так звична відсутність рим, певна непередбачуваність ритмічних ходів і т. д., як конкретна душевна чи об'єктивна ситуація, яка внутрішньо вимагає саме такого, а не іншого вираження у вірші.

Невтомний шукач, Семенко експериментував у галузі поетичних образів, лексики, ритму, метра, синтаксису й пунктуації, рими. Він руйнував, щоб з уламків звести нову будову, складав, щоб зруйнувати і знову почати все спочатку. Він зближував далекі слова, поняття, уявлення й знову розводив їх. У наполегливості, з якою він це робив, прозирано щось хлоп'яче, і водночас то була наполегливість ученого, одержимого ідеєю відкриття, яке випереджає свій час.

Далеко не всі задумані експерименти вдавалися. Чимало з них не дістало підтвердження не лише в практиці інших поетів, а й у практиці самого Семенка. Однак ми добре знаємо, що деякі невдачі дають мистецтву і науці більше, ніж тупцювання на місці, і побічним наслідком невдачі може стати відкриття.

Теоретичні обриси школи, яку багато років очолював поет, і обриси його власної творчості збігалися лише частково. Поетична практика лідера українського футуризму була набагато ширша не тільки за рекламовані догмати, а й постійно їх спростовувала.

Він був безсумнівним романтиком, невинним мрійником не так за темами чи зовнішніми обрисами своїх віршів, як за нетерпеливим ставленням до життя і мистецтва.

Один він брав на себе тягар, який у більш підготовлених до естетичного авангарду країнах — Італії, Росії, Франції — намагалися підняти більш-менш згуртовані групи поетів і художників.

Усі його надії були на революцію. І справді, після революції становище Семенка змінилося. Одна за одною почали виходити його книжки. Поет здійснює ряд видань, де широко обгрунтовує свої новаторські ідеї. В нього з'являються соратники. Він стає редактором першого українського літературно-художнього журналу «Мистецтво», а потім — «Нової генерації». В 1921 р. входив до складу делегації по підписанню Ризького мирного договору між РРФСР і УРСР з одного боку, і Польщею — з другого. 1922 року працює в Українському представництві в Москві, з 1924-го по 1927 р. він — головний редактор Одеської кіностудії і ВУФКУ, в 1925 р. — член редколегії «Журналу для всіх», в 1926 р. був редактором фільму «Тарас Шевченко», а 1928 р. у складі делегації українських письменників їздив до Білорусії, в 1929 р. був заступником голови Всеукраїнської асоціації революційного кіно, в 1930 р. — членом журі Міжнародного конкурсу на проект пам'ятника Т. Г. Шевченку (м. Харків), в 1931 р. здійснював загальну редакцію тритомника В. Маяковського (вид-во «Книгоспіліса»), в 1932 р. був членом

оргкомітету Єдиної спілки радянських письменників України; з 1933 р. входив до редколегії «Літературної газети»; в 1934 р. одним з перших став членом Спілки письменників України, був у числі учасників 1-го з'їзду радянських письменників СРСР.

Однак революція, охоче залучаючи до свого руху Семенка-поета, не могла прийняти всіх його теоретичних постулатів, од яких він довго — набагато довше, ніж, наприклад, Маяковський, — не хотів відмовлятися. А відмовившись і щиро написавши свій вірш «Починаю рядовим», розгубився й опинився на естетичному роздоріжжі. На такому ж трагічному роздоріжжі опинилося і його особисте життя, що посилювало складну ситуацію. Поет шукав виходу з творчої кризи. Сатирична антигітлерівська поема «Німеччина» була тільки першим кроком до цього. Другий крок йому вже не пощастило зробити...

Життя Михайля Семенка обірвалося 24. X. 1937 р.

З кінця 20-х і початку 30-х років минуло достатньо часу, щоб на відстані роздивитися те, чого не хотіли помічати літературні супротивники Семенка: де його шукаюча думка збігалася з поезією, з вимогливою революційною дійсністю, з будівничого сучасністю, де ця думка розвивала й збагачувала поезію радянської країни, а де її справді руйнувала.

Наше завдання — не в ототожненні, а в розрізненні, й тоді ми бачимо перед собою не бездушного деструктора, а доброго поета, який усе життя шукав відповідності Слова й Часу.

*Євген Адельгейм*

---

<sup>1</sup> Зб. «Зустріч на перехресній станції», — К., Бумеранг, 1927, с. 37.

<sup>2</sup> До «Аспанфуту», крім Семенка, входили: Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Яків Савченко, Микола Бажан, Микола Терещенко, Володимир Ярошенко, Юліан Шпол, Андрій Чужий...

<sup>3</sup> Див.: Корсунська Б. А. Михайль Семенко, — Рад. літературознавство, 1968, № 6, с. 19.  
Костенко Н. В. Микола Бажан, — Вид-во Київського університету. 1971, с. 16.

<sup>4</sup> Семафор у майбутнє. — К., 1922, с. 1.

<sup>5</sup> Семенко М. З радянського щоденника. — Х., ЛІМ. 1932, с. 16.

<sup>6</sup> Зустріч на перехресній станції, с. 18.

<sup>7</sup> Зустріч на перехресній станції, с. 39—40.

<sup>8</sup> Зустріч на перехресній станції, с. 12.

<sup>9</sup> Гнедов Василиск. Небокопы, — СПб, 1913.

<sup>10</sup> Якубовський Ф. Передмова до «Антології української поезії». — К., 1931, т. III, с. XXVII—XXVIII.

<sup>11</sup> Семенко М. Кобзар. Х., 1924, с. 287.

<sup>12</sup> Там же, с. 123.

Текст наводиться за збірником [«Михайль Семенко. Поезії»](#), 1990.

