

УДК 883.3.036.72(09)

Микола Сулима  
(Київ)

## РОЛЬ І МІСЦЕ ФУТУРИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.

Для заспіву я хотів би послатися на “Письма русского путешественника” М. М. Карамзіна, а також на низку його статей, у яких викладається лінгвістична програма російського письменника. При цьому варто звернути увагу на час появи зазначених робіт М. М. Карамзіна — кінець XVIII — початок XIX ст. М. М. Карамзін намагався довести своїм сучасникам, що російську літературну мову слід організувати, орієнтуючись на літературні мови Західної Європи, тобто поставити літературну мову в таку ж залежність від розмовної, як це вже сталося в західноєвропейських країнах. Малася на увазі установка на мову розмовну, а не на штучні книжні норми. Відповідно поставало питання про створення неологізмів, про зростання ролі індивідуальної творчості; у стані карамзіністів ішлося про роль моди, яка давала б зразки не минулого, а *майбутнього* вживання того чи того мовного шару; вони писали про “безперервний рух живого слова до подальшого вдосконалення”.<sup>1</sup>

Ще раз нагадаємо, що ця дискусія про шляхи розвитку російської літературної мови розгорнулася в кінці XVIII — на початку XIX ст.

Які ж проблеми хвилюють наших письменників?

На початку XIX ст. українські філологи й письменники сперечаються, яким має бути правопис — фонетичним чи етимологічним: Ол. Павловський у 1818 р. видає в Петербурзі першу граматику української мови, в якій аргументує фонетичний правопис.

Г. Ф. Квітка-Основ'яненко пише свої україномовні твори, щоб довести, що українська мова придатна для серйозних літературних потреб. Письменник відстоює фонетико-морфологічний правопис. Виступає проти так званих реп'яхів, наростів на російській мові — інтернаціоналізмів “суб'єктивно”, “об'єктивно”, “індивідуально”, “популярно” та ін.

М. Максимович виступає прихильником етимологічного правопису (1827); він вважав українську мову мовою для хатнього вжитку, мовою, що відмирає. “...Все, що в нас пишеться по-малоросійськи, є деяким чином уже штучним”, — переконує М. Максимович Л. Зубрицького (1848 р.).

А. Метлинський у “Заметках относительно южнорусского языка” (1939) пише, що українська мова “со дня на день забывается и молкнет — и — придёт время — забудется и смолкнет”. Він відстоював етимологічний правопис, хоча згодом починає визнавати фонетичний.

Л. Боровиковський, перекладаючи вірш А. Міцкевича “Фарис”, зазначає, що “Мицкевич — неподражаем — тем более, на ограниченном наречии Малороссии”.

Я. Головацький — один із авторів “Русалки Дністрової”, — прихильник етимологічного правопису. У 1860-х рр. письменник зрікається своїх думок про самостійність української мови і стає москвофілом. Ось одне з його висловлювань щодо неологізмів: “нашож нам голову ломати над твореньем новых слов, котри кто знает чи удадутся так зложити, щоб не были противни духови языка; сягнем до нашого жерела, до той отвлічної колоды, там множество слов готовых: хот глубоко сягати але здорова чиста вода” (“Розправа о языке южнорусском...”, 1848).

Не кращі справи й у другій половині XIX ст. Проти української мови виступають слов'янофіли, на її захист — революціонери-демократи. Актуальним залишається лозунг “українська мова — для хатнього вжитку”. Слов'янофіл В. Ламанський в одній зі статей писав у цей час, що “язык московских грамот не может быть и сравним с нечистым, безобразным языком южнорусской гражданственности...” На жаль, і П. Куліш, і М. Костомаров часто відмовчувалися і не спростовували подібних поглядів (М. Костомаров пізніше навіть приєднався до позиції В. Ламанського).

Разом з тим навіть М. Чернишевський, який став на захист української мови, переконаний, що “власне наукова література малоруською мовою тепер ще поки була б явищем зайвим і безуспішним. Нинішнє покоління освічених малорусів не знайшло б у ній потреби, бо вся його наукова освіта зрослася з великоруською мовою”.

М. Драгоманов вважав, що українська літературна мова повинна збагачуватися всіма можливими шляхами, а особливо шляхом запозичення з російської мови. Він був автором особливого фонетичного правопису (“драгоманівки”).

Проте й М. Драгоманов доводив, що українофільство не сприяє розвитку української мови, що слід розвивати свої народні елементи поруч з “великоруськими” — тільки це дозволить влитися в Словянство і в Європу. “На іншу, безпосередню роллю ми,— продовжує Драгоманов,— при обставинах етнографічних, географічних, культурних, *не маємо сили*, і сили внутренньої, не тільки побічної”. М. Драгоманов писав, що ми мусимо стати “українськими росіянами”. До сильніших речей Т. Шевченка М. Драгоманов зараховує ті твори, де “поет український говорить за селянина”.

Проти піднесення української мови до рівня розвинених європейських мов був М. Костомаров, він поділяв принцип “українська мова — для хатнього вжитку”, заперечував необхідність перекладу на українську мову з європейських літератур та друкування наукових творів українською мовою для інтелігенції, намагаючись затримати українську літературу та літературну мову на тому, чого досяг Квітка-Основ'яненко ще в першій половині XIX ст. У статті “Малоруське слово” М. Костомаров застерігає, що “для навчання початкових предметів у сільських школах треба складати підручники, по можливості пристосовуючись до простонародного складу мови, уникати слів і виразів, хоч між нами засвоєних, але ще чужих простолюдинові”. М. Костомаров засуджує тих письменників, які вдаються до видумування слів і виразів. М. Костомаров не приймає такі новоутворення, як іменник “байдужість”, що походить від прислівника “байдуже”. Ці неологізми він називає “кованими словами”. М. Костомаров сприймає перекладені М. Старицьким сербські пісні, але передчасними вважає переклади з Шекспіра, Байрона, Андерсена, Міцкевича та ін.

До гасла “українська мова для домашнього вжитку” приєдналися деякі члени “старої Київської громади”.

І. Нечуй-Левицький прославився відомим висловом: “Для літератури взірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби”, він виступає проти всяких запозичень, зокрема й галицизмів (сьогодні важко повірити, що гнів І. Нечуя-Левицького викликали слова “відгуки”, “кроки”, “п’єси”, “штука”...). Досить негативно зустрів І. Нечуй-Левицький появу молодих українських письменників — Г. Хоткевича, Ол. Олеся, В. Винниченка та ін. “Якого ж то лиха накоять наші декаденти в українській невеликій літературі,— вигукує письменник,— де цю таку добру метку надто примітно в не дуже-то великому гурті наших письменників!” (Стаття “Українська декаденщина”). Разом з тим у нього є й інтернаціональна лексика, і нові синтаксичні конструкції. Для Панаса Мирного Шекспір українською “якось чудно бринить”, для “Гамлета” українська мова “ще мало вироблена”, Панас Мирний вважає, що М. Коцюбинський не повинен був малювати “татарсько-монгольське

життя” (йдеться про оповідання “В путях шайтана”). Він вважав, що українською мовою не можна описувати життя французів чи німців. “Чи варто,— пише Панас Мирний,— тягти досі нашу живу літературу на диби високих матерій і робити її не *оригінально-творчою*, а тільки *описательною*”. Письменник виступає проти слів “нерви”, “енергія” та ін. у творах М. Коцюбинського.

Лише І. Франко став відстоювати право української мови збагачуватися всіма можливими способами — шляхом використання своїх внутрішніх можливостей і шляхом запозичень з інших мов. Він рішуче виступив проти етимологічного правопису. Він став на захист перекладацького доробку М. Старицького, відстоював його право кувати нові слова, вживати слова рідковживані чи вживати слова не в тім значенні, яке вони мають звичайно. “Кожний письменник, особливо талановитий,— підкреслював І. Я. Франко,— виробляє собі свою окрему мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова. Письменник, у якого нема своєї індивідуально забарвленої мови — слабкий письменник, він пише безбарвно, мляво і не може числити на довшу, тривалу популярність”.<sup>2</sup>

Можна було б думати, що ці слова І. Франка стали переломними в ставленні українських майстрів слова до змін і новацій на ниві художнього відображення дійсності. На жаль, консерватизм наших письменників виявився живучим. Втїшало хіба що те, що з’явилися такі постаті, які зуміли цей консерватизм перебороти. Скажімо, І. Нечуй-Левицький не сприйняв творчості В. Винниченка, зате його привітав М. Коцюбинський.

Згадані вище погляди лягли в підмурівок конфлікту між народництвом та модернізмом. Однак слід підкреслити, що й модерністи, незважаючи на свої наміри, не змогли повністю звільнитися від народницьких поглядів. Про це багато писалося і — в залежності від обставин — по-різному оцінювалося. Нещодавно літературознавці солідаризувалися з І. Франком, І. Нечуєм-Левицьким, Лесею Українкою щодо їхньої оцінки “молодомузівців” та інших представників нової хвилі української літератури початку XX ст. Сьогодні існують інші погляди на це протиборство різних розумінь мистецтва слова.

Соломія Павличко у своїй монографії “Дискурс модернізму в українській літературі” (1997) вказує на *обережність* М. Вороного в оприлюднених маніфестах і на його більшу відвертість у приватному листуванні; в уявленні М. Вороного свобода творчості — це така свобода, яка позбавлена надмірного натуралізму, надмірного естетизму, “брутальності” зображення (С. 99). Поет і теоретик модернізму не хоче нічого ламати, він хоче будувати нове на старих підвалинах, розширювати рамки старого; Соломія Павличко називає завдання, які ставить перед собою

Микола Вороний, “клаптиковими”: поет повсякчас підкреслює, що він хоче “хоч трошки” щось змінити, “хоч би клаптик”, “хоч з маленькою ціхою”. “Нерішучістю у розриві зі старим” відзначається й творчість М. Яцкова (С. 124), страхом перед Заходом просякнуті думки Г. Хоткевича; М. Євшан сприймає сучасність із застереженнями (С. 138).

Не змінилася ситуація й пізніше.

Скажімо, щоденникові записи Ст. Васильченка, датовані 1925 і 1927 рр., свідчать про різке несприйняття ним творчості не лише футуристів, а й М. Хвильового, М. Зерова та О. Дорошкевича...<sup>3</sup>

Я змушений знову повернутися до середини ХІХ ст. — тут можна знайти чи не найяскравішу модель ставлення української літератури до змін, нововведень, новацій.

1830-м роком датуються одні з перших українських сонетів, автором яких був полтавчанин О. Шпигоцький. У 1839 р. у збірці “Думки і пісні та ще дещо” А. Метлинський друкує сонет “Бандура”. Це ще не був канонічний сонет, написаний п’ятистопним ямбом, — у сонеті А. Метлинського відчутна хореїчна тенденція. Однак у збірнику “Южный русский сборник”, що вийшов у Харкові у 1848 р., поет друкує другий варіант “Бандури” — варіант силабічний, варіант, написаний двадцятискладником 6+6: А. Метлинський ніби спасував перед силаботонічною версифікацією і повернувся до звичної народно-пісенної силабіки...

Почавши здалеку, я хотів би дати характеристику “території”, яку намірився завойовувати футуризм.

Реакція української громадськості на першу збірку М. Семенка “Прелюди” була цілком закономірною. Збірку відверто учнівську й безнадійно слабку, збірку, яка цілком вписувалася в український поетичний канон, розгромив у своїй рецензії Микола Вороний, якого не зворушило навіть те, що молодий поет у всьому його наслідує. Ще гострішою була реакція вже на футуристичні збірки Михайля Семенка — “Держання” й “Кверофутуризм” (1914): їх відмовилися продавати київські книгарні. Пізніше М. Семенко в маленькій поемі “Промова” (1922) скаже:

Легше трьом верблюдам  
з теличкою  
в 1/8 вушка голки  
пролізти  
ніж футуристові кризь укрлітературу  
до своїх продертись.

У чому полягає феномен Михайля Семенка? Передусім у його *готовності* до сприйняття нового. В ньому вже майже не було “клаптиковості”, про яку говорить Соломія Павличко.<sup>4</sup>

Прийнято вважати, що переломним у виборі орієнтирів для М. Семенка став футуристичний вечір у Петербурзькому психоневрологічному інституті, де він навчався. Вечір відбувся 24-го листопада 1913 року. На ньому із читанням

своїх віршів виступив Володимир Маяковський. Це приголомшило кибинцівського поета. Ймовірно, одразу ж після вечора М. Семенко пише “Наївну поезійку”, “Запитання”, “Поворот”, “Я йду”, “Самопрядку” і “Мій привіт”. Наступного дня — “Заклик”, “Ars philosophandi”, “Горобчика-песиміста”. Перелічені вірші — справжня стенограма внутрішньої боротьби, яка відбулася в душі М. Семенка! От уже справді — “Вранці він прокинувся футуристом”. Цей перелом, що стався в душі юнака, позначився навіть на версифікаційних особливостях названих творів. “Наївна поезійка” (можливо, її було написано до вечора) — це добросовісний чотиристопний ямб з дієслівними римами в другій та третій строфах. Зовсім інша річ — вірш “Запитання”: кільцеве римування в першій строфі замінюється на перехресне в другій; рими — чоловічі й жіночі, завершує твір рішуче “Не треба!” — підсилене раптовим, але виправданим переходом від чотиристопного ямба до одностопного. Ще нервовішим ритм стає у вірші “Поворот”, де спостерігається й перехід з одного розміру на інший, й одинична поява цезури, й іпостасування, й асонанс “мали” — “заспіваєм”. І ось вибір зроблено — поет кидає рішуче “Я йду”. Перехід на тонічний вірш надає ваги кожному сказаному слову. Від хвилювання поет навіть пропускає дієслово в рядку “Душу лише [лишіть] мені мою...” І — відносна ритмічна рівновага у вірші “Мій привіт”. На наших очах відбулася кристалізація нової якості.

На мій погляд, надзвичайно важливим у творчості Михайля Семенка є вірш “Зуби Галі”, датований 25 грудня 1913 р. Написано його в Петербурзі 4 січня 1914 р. М. Семенко вже повертається до Києва — тут починається його бурхлива футуристична діяльність. Вірш “Зуби Галі” — це відмова од усталеної образності, характерної для української поезії ХІХ — початку ХХ ст. Мені здається, українські поети оспівували губи, коси, очі, рученьки, ніженьки, брови... Зуби не входили в цей реєстр. Зуби належали, сказати б, до фізіологічної, а не до поетичної сфери. Зміна однієї літери в слові “губи” — ось і вся операція, яку здійснив М. Семенко, чим зруйнував канон.

Михайль Семенко — один із перших українських поетів, який прийшов у літературу з відкритою, а не регламентованою мовною програмою. Так, у вірші “Куховарня” (1.05.1914) М. Семенко пише про “обридлі рими”, зізнається, що хотів би “вимовляти щось Ніхто не чув Язык утворює вперше”. У вірші “Полонений”, написаному того самого дня, М. Семенко говорить, що “зненавидів слова прекрасні”.

У сьомому вірші з циклу “Геро Мертвопетлює” (1918) він пропонує поетам-сучасникам “викинути кишеньковий словарь”.

У “Промові” М. Семенко звинувачує консервативну аудиторію, яка складається з представників укркнигарів, “Музагету”, полтавчан, у

тому, що вона “ниткою мови замкнула” поета. Але

рветься нитка  
падають межі...

Аналіз мови й доробку поета свідчить про його плюралізм як у виборі версифікаційних засобів, так і в підході до мови. Можна сказати, що наш поет-футурист всупереч мовному пуризму українських класиків (зокрема, І. С. Нечуй-Левицького, Панаса Мирного, М. Костомарова, М. Старицького), користувався регіоналізмами, архаїзмами, русизмами, кохався в неологізмах, або “кованих словах”, сміливо використовував наукову термінологію тощо. Одне слово, М. Семенко не боявся бути “футуристом і антиваром” одночасно. М. Петровський відзначає сліди міського романсу в творчості М. Семенка,<sup>5</sup> безсумнівно є вплив на нього творчості російських футуристів, європейського авангарду. Це вже не орієнтація на “мову сільської баби”, про яку писав І. Нечуй-Левицький, а врахування всього попереднього і сучасного досвіду. Цей підхід М. Семенко назвав кверофутуризмом (від лат. *querere* — хотіти, бажати, любити). Поет закликає любити будь-яке літературне явище, але не абсолютизувати його, не перетворювати на об’єкт культового поклоніння (цей погляд на мистецтво сформувався в М. Семенка під впливом теорій лімітизму Калістрата Жакова, який вважав, що “лімітизм переборює догматизм і критицизм установкою: знання — ймовірність, але воно безперервно йде до достовірності”). Калістрат Жаков учив, що “немає апріорного й природженого, а є соціальне прищеплення різних ідей за допомогою мови та інших засобів”. На жаль, М. Семенко відмовився від своєї мовної програми і, на жаль, з ідеологічних причин. У період проробок і перебудови письменницьких угруповань в єдину Спілку письменників, поет пише вірш “Починаю рядовим”, що його він мав прочитати замість промови на Загальних зборах харківської організації ВУСПП у лютому 1931 р. В цьому вірші М. Семенко говорить про пріоритет “більшовицької мови”, запевняє, що такі, як він, віднині мусять “вибирати стиль у пролетарським гарті” (Літ. газ. № 10 від 30 березня 1931 р.).

Соломія Павличко в уже згаданій монографії пише: “Головну спільну рису пролетарських теоретиків і “старих” народників становила ідея про утилітаризм мистецтва, яке служить народові, класові чи партії (...) Поступово в радянській (неонародницькій) літературі місце “народу” зайняли пролетаріат і партія. Народність та ідейність (партійність) стали принципами оцінки художнього твору, а соцреалізм — видозміною народництва в радянський період” (С. 202).

Лишень зараз можна відкрито говорити, якої шкоди мові й літературі завдав отой “стиль у пролетарським гарті”. Відомий російський культуролог Михайло Ямпольський вказує на “відсутність різноманітності” мов у радянській літе-

ратурі. (Театр.— 1991.— № 8.— С. 49.) Далі М. Ямпольський каже: “У західному світі відбувалося накопичення художніх мов, які піддавалися постійній критиці, вдосконалювалися й оновлювалися, і західний митець завжди мав великий вибір цих художніх мов. Радянська ж дійсність виявила повну ліквідацію мови опису дійсності, бо все, що відбувалося в радянській культурі протягом її історії — “неадекватного, брехливого опису, який не множив ні мов, ні форм”, до “народження фальшивих автономних об’єктів псевдореальності”. (Театр.— 1991.— № 8.— С. 49.)

Що ж тоді казати нам із нашими страшними мовними проблемами, не згадуючи вже про “мови опису художнього”. Ми опинилися перед катастрофічною проблемою. Маючи XVII і XVIII ст. з мовним багатоголоссям (ми знаємо, що література творилася тоді “простою”, церковнослов’янською, польською, латинською мовами), ми відмовилися від цієї розкоші, взявши за основу мову сільської баби. Діставши відносну свободу в першій третині ХХ ст., ми або ж добровільно, або ж під тиском відмовилися від тієї свободи. М. Ямпольський, звичайно ж, більше має на увазі російську літературу, хоча доля російських авторів вершинних творів різко відрізняється від долі наших письменників. Незрівнянно потужнішим був літературно-мистецький рух “двірників”, “ліфтерів”, “кочегарів” — цей андеграунд працював на збереження й розвиток здобутків Срібного віку, у цьому середовищі не припинявся рух сам- і тамвидаву, тут знаходилися ентузіасти, які перекладали, скажімо, “Улісса” Дж. Джойса, щоб пустити його в самвидавське плавання.

Не слід забувати, що в так звані застійні роки тільки в Москві й Ленінграді виходили рукописні журнали “Вавилон или разрешение дышать”, “Йорк”, “Серебряный бор”, “Обводной канал”, “Гастрономическая суббота”, “Сумерки”; скажімо, журнал “Часы” з 1976 р. вийшов у 76 номерах середнім обсягом 300 стор. + 22 томи літдодатків. “Митин журнал” (первісна назва “Молчание”) почав виходити з 1982 р. Періодичність — 6 номерів на рік, обсяг — 250—400 стор., тираж — 20—50 прим.; із січня 1985 р. вийшло 25 номерів і 14 томів додатків; журнал “Корабль” починався як журнал “Ставарцит” (стакан вареного цитруса) в математичному класі московської школи № 97 (був заборонений комсомольськими зборами та адміністрацією школи); журнал “Эпсилон-салон” почав виходити в кінці 1985 р., періодичність — 6 випусків на рік, обсяг — 4—5 др. арк. Це, так би мовити, самвидавські часописи. Офіційно ж тепер виходять: “Вестник новой литературы”, “Соло”, “Лабиринт-Эксцентр”, “Конец века”, ризький журнал “Родник” та ін. Відбуваються наукові конференції, присвячені авангардові.

На жаль, знаючи про сумну долю авторів Львівського альманаху “Скрянь” (М. Рябчук,

В. Морозов, О. Лишега, Гр. Чубай), тираж якого залежав від сили удару друкарки, а також про житомирський часопис “Авжеж”, а ще про харківські “Чумацький шлях” і “Бурсацький спуск”, та івано-франківський “Четвер”, відчуваєш себе сиріткою, яка в попа обідала.

Російський поет і драматург Олег Юр'єв у зв'язку з радянським авангардом каже, що починати “шлях своєї відмови від культурних надбань треба з Евріпіда, але ніяк не з Федора Гладкова”. Він вважає, що “повернення до світової культури варто починати (коли б ще це тільки від нас залежало!) не з самісінького майже кінця, а з того місця, де ми з нею розминулися” (Театр.— 1991.— № 8.— С. 80).

Як ми розуміємо, українська література в світлі сказаного стоїть перед подвійною проблемою. Я допускаю, що висловлювання наших класиків про мову диктувалися *охронними* мотивами, мова сільської баби, мабуть, таки справді була скринєю, в якій українська мова взагалі могла зберегтися. Русифіковані міста й відсталі, затуркані села — ось багатовікова наша мовна ситуація. Як іронізує Семен Либонь, член пропалої “Пропалої грамоти”,

Міста великі всіма не є рівня:  
Тут раз у сто більш модний мовний рівень.

Важко сказати, звідки нам треба починати, де ми розминулися зі світовою культурою? Можливо, варто ретельніше засвоїти уроки 17—18 ст.?

Оцінюючи цю сторінку в нашій історії, відомий італійський славіст Санте Грачотті говорив нещодавно на українсько-італійському симпозіумі: “Якщо ж ми візьмемо до уваги величезну кількість українських віршів 17 ст., в яких домінуючим елементом є гра, тоді приходимо до відкриття цього тріумфу байдужості щодо змісту, а це є одною з прикметних характеристик європейського Бароко”.<sup>6</sup> Найпоказовішою в цьому плані є творчість Івана Величковського, який вигадував такі “значніишыє штуки поетицкіє”, “которые и иным языком ань ся могут выразити”. XVII—XVIII ст. в українській літературі й є той час, після якого ми почали розминатися з загальноєвропейським літературним процесом. Бо хоч у цей період і існує кілька мов для опису дійсності — фольклор, “низове” й “високе” бароко, світська й релігійна література, література елітарна й література для простолюдю, та дається взнаки побіжне ставлення до канону й підозріле ставлення до т. зв. “новин”, яке превалювало в епоху бароко, тим більше, що в цей час письменник і релігійний діяч — це одна і та сама особа. Відтак, ось де криються причини того, що поодинокі випадки декларування нового напрямку

мку чи течії так дорого обходяться їхнім ініціаторам — відома нелюбов українців до М. Семенка, який вдався до символічного спалення “Кобзаря”. Нещодавно Іван Драч опублікував вірш “На століття Семенка”:

На століття Семенка  
Прийшло з пучка нас  
Загорта нас огорта  
Провінційний час...

Т. Шевченко називав батьками І. Котляревського і Г. Квітку-Основ'яненка, а Марка Вовчка — дочкою. М. Коцюбинський і Леся Українка привітали В. Винниченка, М. Рильський підтримав І. Драча й М. Вінграновського, І. Драч — В. Кордуна й М. Саченка, П. Воронько — М. Воробйова, С. Крижанівський — В. Рубана, П. Загребельний — Є. Пашковського і О. Ульяненка. Члени Асоціації українських письменників залишилися членами СП...

Заперечення попереднього покоління відбувається вибірково: “шістдесятники” повстали проти строю посередності, дев'ятидесятники силкуються скинути з корабля сучасності О. Гончара, але високо цінують творчість В. Шевчука. Боротьба поколінь часто має публіцистичний характер, а не творчий. Про таку боротьбу свого часу добре сказав Ю. Тинянов у фундаментальній праці “Архаисты и Пушкин” (1921—1924): “Літературна боротьба” кожної епохи складна; складність ця зумовлена кількома причинами... часто борються зі своїми старшими друзями за дальший розвиток їхніх же форм” (у кн.: Тинянов Ю. Архаисты и новаторы.— Л., 1929.— С. 87). Поки що йде легалізація заборонених раніше тем і прийомів письма — таких, як “потік свідомості” тощо, а не винахід своїх власних. Пародія О. Ірванця на вірш В. Сосюри “Любіть Україну”, сприйнята досить неадекватно, так і залишається в історії української літератури винятковим явищем.

Виходить так, що жодне українське літературне покоління не пройшло природного циклу народження, заперечення поколінням наступним. Інколи це призводить до того, що авангардистами одночасно є футуристи й “неокласики”, залишаючись при цьому антиподами.

Відтак, на мій погляд, сьогодні можна говорити не про радикальний український авангардизм, одиничним представником якого був М. Семенко, а сказати б, авангардизм доповнювальний; сьогодні йде накопичення стилів і засобів (звідси й позірний еkleктизм або кверофутуризм М. Семенка, який, очевидно, покликаний був надолужити втрачене); отже, накопичення, а повноцінна гра стилями й засобами очікується в недалекому майбутньому.

### Примітки

<sup>1</sup> Див. про це: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* “Письма русского путешественника” Карамзина и их место в развитии русской культуры.— У кн.: *Карамзин Н. М.* “Письма русского путешественника”.— Л., 1987.— С. 582—585.

<sup>2</sup> Усі висловлювання про українську мову почерпнуто з вид.: *Тимошенко П. Д.* Хрестоматія матеріалів з української літературної мови.— Частина I.— К., 1959; частина II.— К., 1961.

<sup>3</sup> Див.: *Грудницька М., Курашова В.* Степан Васильченко. Статті та матеріали.— К., 1950.— С. 229—301.

<sup>4</sup> Див.: *Павличко С.* Дискурс українського модернізму.— К., 1997.— С. 99, 124, 138.

<sup>5</sup> *Петровський М.* Городу и миру.— К., 1990.— С. 167—168.

<sup>6</sup> Зб. “Україна XVII ст. між Сходом і Заходом”. Матеріали I-го українсько-італійського симпозіуму 13—16 вересня 1994 р.— Київ — Венеція, 1996.— С. 13.

### RESUME

The research focuses on the problems of the literature generations' struggle often waged in publicity. The author proclaims that no Ukrainian literature generation has ever contradicted the previous one. Meanwhile, both Futurists and Neoclassics where Vanguardists, though these two former were opposite and did not mix up. The phenomenon of radical Vanguardism vividly represented by M. Semenko in the 20—30<sup>th</sup> is still in future.