

Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису
УДК821.161.2К.Буревій-2.09

Кисіль Віктор Васильович

ПАРОДІЙНА ТВОРЧІСТЬ К. С. БУРЕВІЯ: ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ АВТОРА В
ПАРОДІЯХ ЕДВАРДА СТІХИ, ПОЛІТИЧНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНИЙ ДИСКУРС,
ПОЕТИКА КОМІЧНОГО

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук,
професор Михайлин І.Л.

Харків – 2003

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ ПЕРШИЙ	
ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА СТІХИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ МОДЕЛІ ЖАНРІВ ПАРОДІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ МІСТИФІКАЦІЇ	7
1. 1. Містифікація як літературний жанр	7
1. 2. Жанр пародії і його теоретична модель	18
1. 3. Псевдонім – елемент містифікації	25
1. 4. Творчість Буревія-Стріхи в оцінці критики	29
1. 5. Літературна біографія Едварда Стріхи	35
РОЗДІЛ ДРУГИЙ	
ЕДВАРД СТІХА В ЖУРНАЛІ “НОВА ГЕНЕРАЦІЯ” І АЛЬМАНАСІ “БЮЛЕТЕНЬ “АВАНГАРДУ”	43
2. 1. Едвард Стріха – футурист: початок літературної творчості	43
2. 2. Засоби пародійності: пошук сюжету, образів	50
2. 3. Едвард Стріха – авангардист: еволюція форми	57
2. 4. Композиція як засіб пародіювання	60
2. 5. “Зозендропія” – пародія на спроби створення лівого епосу	73
РОЗДІЛ ТРЕТІЙ	
ОФОРМЛЕННЯ 138-ОЇ КНИГИ “ЛІТЕРАТУРНОГО ЯРМАРКУ” – ПАРОДІЙНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	81
3. 1. “Літературний ярмарок” – продовження ваплітянського дискурсу	81
3. 2. “Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літературного ярмарку” – елемент художнього обрамлення	85

3. 3. Структура художнього оформлення “Літературного ярмарку”	89
3. 4. Композиційні особливості художнього оформлення	99
3. 5. Афоризми як об’єкт пародіювання	109
3. 6. Суд над Зо́зе – пародія на судові процеси кінця 1920-х років в Україні	114
3. 7. Пародійна спрямованість “Одвертого листа до “Нової Генерації”, М. Семенка й інших хутористів”	119
3. 8. Художнє оформлення “Літературного ярмарку” в оцінках сучасників	126

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

АВТОЕКЗЕКУЦІЯ ЯК ЖАНР ТОТАЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	130
4. 1. Жанрові ознаки листа-покаяння	130
4. 2. Журнал “Критика” як об’єкт пародіювання Едварда Стріхи	143
4. 3. Історія жанру пародії у викладі Едварда Стріхи	151
4. 4. Автоаналіз творчості Едварда Стріхи	153
4. 5. “Автоекзекуція” як полемічний твір	159
ВИСНОВКИ	171
ЛІТЕРАТУРА	176

ВСТУП

Творчість К. Буревія довгий час залишалась поза контекстом вітчизняної історії літератури і була відомою лише вузькому колу спеціалістів. Це ж стосувалося і пародій Едварда Стріхи – естетичного феномену, створеного К. Буревієм. Між тим обидва ці явища є визначальними в розумінні сутності українського культурного відродження 1920-х років.

На сьогоднішній день у вітчизняному літературознавстві відсутні будь-які значимі дослідження, присвячені творчості К. Буревія, або створеного ним учасника літературного процесу Едварда Стріхи, окрім тих небагатьох, у яких лише згадується про їх доробок чи принагідно називаються імена [86, 113, 128, 131, 149, 210, 197]. Винятком із цього виглядає робота Ю. Шереха над дослідженням пародій Едварда Стріхи [217]. Однак, віддаючи належне праці цього науковця, слід відзначити, що він, проробивши велику упорядницьку роботу, зупинився на популяризуванні пародій Едварда Стріхи та введенні їх у світовий літературний контекст, не вдаючись при цьому до детального літературного аналізу всієї творчості К. Буревія.

Отже, відсутність наукових праць, у яких би ґрунтовно розглядалася творчість К. Буревія в історико-літературному контексті, й зумовила актуальність теми нашого дослідження.

Мета дисертаційного дослідження полягає у створенні цілісного уявлення про місце пародії та пародіювання у творчому доробку К. Буревія, а також у з'ясуванні створеного ним дискурсу творчого процесу 1920-х рр.

Основна мета нашого наукового дослідження зумовила такі завдання:

1. Дослідити принципові положення сучасних теорій містифікацій і пародій та з'ясувати ідейно-художню спрямованість творів Едварда Стріхи.
2. Визначити етапи творчості Едварда Стріхи, простеживши при цьому еволюцію образу автора.
3. Скласти класифікувати пародійні твори Едварда Стріхи та художні засоби, що використовувалися при їх написанні.

4. Виявити в пародіях Едварда Стріхи творче кредо К. Буревія, встановити взаємозв'язок їх творчого доробку.

5. Увести доробок К. Буревія в літературний контекст 1920-х років.

Об'єктом дослідження є містифікація, пародія й пародіювання, весь творчий доробок К. Буревія, своєрідна модель трансформації наратора, створена К. Буревієм.

Предметом дослідження є творчість К. Буревія в усіх її родових, видових і жанрових виявах і, зокрема, упорядкована Ю. Шерехом збірка творів Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція” [183].

У роботі використані порівняльно-історичний та генетичний методи. Зверталися ми і до соціологічного методу, досліджуючи багатоплановість пародій Едварда Стріхи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що пародії Едварда Стріхи, які є об'єктом вивчення, піддаються вперше детальному аналізу. Автор цієї роботи не тільки систематизував і узагальнив окремі відомості, але і значно доповнив їх, головним чином за рахунок ретельного дослідження періодики 1920-х років. Уперше в українському літературознавстві подано деякі відомості про життя К. Буревія, що залишалися поза увагою дослідників. Запропоновано нову класифікацію пародій Едварда Стріхи, визначено етапи розвитку цього образу. Автором дослідження зроблена спроба простежити різноманітне ідейно-художнє призначення та функції пародій К. Буревія.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в тому, що вона розширює й збагачує уявлення про жанр пародії в українській літературі 1920-х років, про її функціональні можливості. Досліджувана проблема є істотною в тому сенсі, що розкриває певні історико-літературні особливості мистецького процесу в Україні першої третини ХХ століття. Визначається роль митця в тоталітарному суспільстві та художні засоби творення пародій на політичну тему. Матеріали дисертації можуть бути використані при викладанні курсу “Історія української літератури ХХ століття” у вищій та середній школах, а також для підготовки спецкурсів, спецсемінарів, присвячених

питанням історії та теорії містифікації й пародії.

Апробація дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна та кафедри українознавства Харківського національного університету радіоелектроніки. Ряд принципових питань було викладено на науковій конференції “Творчий доробок Юрія Шевельова і сучасні гуманітарні науки” (1999) та на Міжнародній науковій конференції “Дискурс як об’єкт філологічної інтерпретації” (2000).

Результати нашого дослідження були висвітлені в п’яти публікаціях, чотири з яких у фахових виданнях.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА СТІХИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ МОДЕЛІ ЖАНРІВ ПАРОДІЇ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ МІСТИФІКАЦІЇ

1. 1. Містифікація як літературний жанр

Творчість Костя Степановича Буревія і створеного ним образу учасника літературного процесу Едварда Стіхи тісно пов'язана з поняттями “літературна містифікація”, “пародія”, “псевдонім”. Ці поняття відіграють важливу роль у визначенні того місця в українському мистецтві, яке займає К. Буревій і створений ним естетичний феномен Едварда Стіхи.

П. Берков у статті “Книга Ю. І. Масанова “В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок” и проблемы так называемой “литературной собственности” писав: “Західноєвропейськими мовами з давніх часів існує багата література, присвячена незвичайним і цікавим випадкам у письменницькій і книговидавничій практиці, – різноманітним літературним фальсифікаціям, підробкам, містифікаціям, плагіатам, наслідуванням, стилізаціям, пародіям, шаржам і карикатурам, походженню різних авторських псевдонімів, книговидавничим контрафакціям, шедеврам і курйозам типографського мистецтва, бібліофільським і т. п.” [8, с. 7].

Історія літературних містифікацій і пов'язаних з ними псевдонімів така ж давня, як і сама література. У глибоку давнину справжні автори вдавалися до містифікації з метою надання власним творам авторитетності і таким чином активного впливу на свідомість первісної людини. При цьому до статусу “винахідників мови” підносилися образи богів чи “створених” богами “перших людей”, чи – пізніше – прадавніх мудреців, чиї імена зберегла народна пам'ять. Як на приклад, можна послатися на Гомерову “Іліаду”, де так мотивоване походження тексту: “Гнів оспівай, богине, Ахілла, сина Пелея” [8, с. 12]. Бог Тот вважався автором священних книг єгиптян; у вавілонян бог сонця Мардук

“передав” створені ним закони царю Гаммурабі [8, с. 14]. Пізніше відбулися зміни у формуванні уявлення про автора – ним уже ставало не саме божество, воно прикликувало співця і доручало йому передати людям важливу інформацію [8, с. 15]. На зміну “автору-божеству” прийшов псевдонімний “автор-людина”, але не сучасник, а людина минулого, який-небудь герой народних переказів [8, с. 16].

Набула поширення містифікація в античні віки. Ю. Масанов у одній з праць так висловився про ті часи: “Вигадувати письменників, які не написали жодної літери, підробляти книги, приписувати нове сивій давнині, вкладати в уста відомих філософів вислови, абсолютно протилежні поглядам цих філософів, – усе це було звичним явищем в останні століття до Р. Х. і в перші після Р. Х.” [121, с. 299]. Особливо страждали від цього, за свідченням П. Беркова, Вергілій, Горацій, Овідій, Марціал, іменами яких найчастіше підписувалися містифікації [8, с. 21]. Є. Ланн у своїй книзі говорив, що “... Еразм з жалем скаржився ще в шістнадцятому столітті, що нема жодного тексту “отців церкви”, який можна було б визнати оригінальним” [91, с. 5]. Як на одну з причин цього, автор монографії “Литературная мистификация” вказує на те, що “грецькі і римські ритори навчали своїх учнів мистецтву стилізації; ці учні й наслідували класиків не без успіху. Так з’явилися листи Фемістокла, Піфагора, Платона, Демосфена” [91, с. 47]. Більше того, автор указує, що “підробка була у свій час літературним жанром, який дозволяв розв’язувати складні проблеми стилю. У третьому столітті нашої ери у Франції існували школи цього жанру, причому особливо уславився ритор Тисьєн (Titien)” [91, с. 48].

У середні віки трубадури, менестрелі, мінезингери диктували свої твори писарям, не відкриваючи власного імені або ховаючись за поетичним ім’ям.

У пізніші часи істотно змінилася ситуація зі ставленням до містифікації в західноєвропейському літературознавстві і бібліографії, де існують сотні досліджень, присвячених літературним підробкам (анонімам, псевдонімам, плагіатам і містифікаціям), які ведуться протягом століть [116, с. 92]. Першою

роботою, присвяченою “замаскованій” книзі, є твір І. М. Суаре – “*De vestibus literatis, sive quibus nomina intexta sunt*” (“Про літературні псевдоніми, які замінили справжні імена авторів”), виданий у 1652 р. [116, с. 92]. Серед багатьох дослідників слід виділити О. Дельп’єрра, А. Тьєрі, Ф. Брюнет’єра, Ж. Керара.

Зокрема, О. Дельп’єрр та А. Тьєрі, розглядаючи містифікацію, не тільки ухилялися від якого-небудь аналізу явища, але й від класифікації. Ж. Керар обмежувався систематизацією зібраного матеріалу і пропонував, за твердженням І. і Ю. Масанових, ділити омани на 5 груп: апокрифи, підробки, псевдоніми, плагіати, несумлінні редактори [116, с. 95]. Є. Ланн з таким поділом не погоджувався, говорячи: “... його “апокрифи” і його книги, автори яких “вигадані”, – чисті літературні містифікації” [91, с. 58].

Інший дослідник, Ф. Брюнет’єр, за Є. Ланном, пропонував об’єднувати містифікації у три групи:

- 1) твори, що дійшли до нас зі змінами через помилки редакції;
- 2) твори, створені вигаданим автором;
- 3) твори, у яких реальні і відомі лише назви (автор, зміст вигадані).

Друга група розділялася на чотири види:

- а) автор виступає від імені того, чие ім’я він запозичує, або ховається за іншим ім’ям, щоб вільно висловлювати свої думки;
- б) автор насміхається з публіки;
- в) автор безсоромно змішує вигадку й історію;
- г) автор є звичайним спекулянтom, видаючи створений ним твір за мемуари [91, с. 58].

А. Тьєрі, погоджуючись із вищеназваними авторами у праці “*Les grandes Mystifications literaires*” (“Великі літературні містифікації”), яка вийшла у 1913 р. описав значну кількість “великих” містифікацій, серед найвідоміших згадавши “поета Томаса Равлі”, створеного Т. Чатертоном, “Гузлу” П. Меріме, “Пісні Оссіана” Дж. Макферсона тощо [234].

Таким чином, західноєвропейські автори описали велику кількість

літературних містифікацій і здійснили перші спроби їх класифікувати. Проте їхнім працям властива позитивістична описовість, відсутність претензій на більш глибокий аналітичний підхід. На їх досвід спиралися російські й українські літературознавці.

У російському літературознавстві і бібліографії дослідженню літературних містифікацій також відведене істотне місце.

Ще в 1930 році з'явилася книга Є. Ланна “Литературная мистификация”, що метою своєю мала “ввести читача в дуже складну й недостатньо висвітлену в теорії літератури проблему містифікації. Книга повинна мати характер “вступу” до цієї проблеми” [91, с. 16]. Книга була побудована виключно на матеріалі західноєвропейської літератури. П. Берков, оцінюючи її, писав: “Претензійна “Литературная мистификация” Євгенія Ланна (1930) є швидше дослідженням, ніж твором, зверненим до читача-неспеціаліста” [8, с. 7].

На думку автора “Литературной мистификации”, “...найважливішою ознакою кожної містифікації є ... бажання “пошити в дурні” читача. Саме цією ознакою містифікація відрізняється від справжнього твору” [91, с. 51]. Обов'язковим елементом містифікації автор називав “стилізацію”, проте нею не вичерпувались засоби творення літературних підробок. Творчий процес, за Є. Ланном, мав дві стадії: перша – створення образу того автора, який підлягає стилізації; друга – створення героїв у межах чужого психологічного світу [91, с. 52]. Також дослідник указував, що подвійним “... є і завдання, яке ставить перед собою містифікатор: розкрити об'єкт зображення і створити суб'єкт, який розкриє об'єкт” [91, с. 54]. У залежності від побудови суб'єкта автор пропонував таку класифікацію містифікацій:

- 1) підробки творів безособової творчості;
- 2) підробки літературних творів, які включають три групи:
 - а) підробки творів, приписуваних письменникам;
 - б) підробки творів, приписуваних історичним особам;
 - в) підробки творів, приписуваних вигаданим авторам [91, с. 67].

На нашу думку, позитивною рисою книги Є. Ланна є те, що її автор

використав при дослідженні містифікації соціологічний метод, власне, уже перший розділ мав назву “Соціологічний аналіз і містифікація” [91, с. 17 – 45].

Поняття “містифікації” знайшло своє витлумачення й у довідкових виданнях. Так, у сьомому томі “Литературной энциклопедии” (1934) зустрічаємо таке визначення поняття “містифікація”: “Термін, який позначає літературний твір, що приписується справжнім автором автору іншому (реальному письменнику, вигаданій особі, особі реальній, але яка не писала його) чи твору, який видавався за твір “народної творчості” (“Поєми Оссіана” Макферсона). Містифікація за своєю природою є зброєю літературної політики і політичної сатири, що часто використовує пародію” [100, с. 343, 344]. У цій словниковій статті виділяються окремо твори, які задумувались, як безперечно пародійні, однак у літературній практиці сприймалися як твори “серйозні” (“Театр Клари Газуль” і “Гюзла” П. Меріме, у яких пародіювався “місцевий колорит” романтиків)” [100, с. 343, 344].

Через десять років після появи праці Є. Ланна в журналі “Советская библиография” (1940, № 1) була вміщена стаття Ю. Масанова “Литературные мистификации” [122]. Даючи визначення терміна “літературна містифікація”, автор писав: “Під ним розуміються твори, які приписуються справжніми авторами іншим реально існуючим особам – письменникам чи поетам, які фактично не брали ніякої участі у створенні цих творів, були непричетним до їх створення й авторства” [122, с. 126]. Далі Ю. Масанов продовжував: “За самим фактом свого виникнення і розвитку літературна містифікація є засобом літературної полеміки, суспільно-політичної сатири і протицензурного маскування” [122, с. 126].

Дослідник, проаналізувавши роботу “відомих іноземних бібліографів (Ж. Керар, Ф. Брюнетьер та ін.)”, пропонував, ідучи до певної міри за Є. Ланном, таку класифікацію літературних містифікацій: а) підробки творів безособової, тобто народної творчості; б) підробки авторських творів; в) фальшиві переклади [122, с. 126]. Окрім цього, він ділив другу групу творів на три типи: 1) підробки творів, що приписувалися реально існуючим

письменникам та поетам; 2) підробки творів, що приписувалися вигаданій особі, тобто номінально існуючому імені, яке було псевдонімом справжнього письменника; нарешті 3) підробки творів, що приписувалися історичній особі, яка раніше взагалі не виступала в літературі, або, інакше кажучи, фальшивки [122, с. 126].

Літературну містифікацію Ю. Масанов називав разом з анонімом і псевдонімом одним із засобів “маскування справжнього автора” [122, с. 127]. Обов’язковим елементом містифікації називав учений стилізацію: “Містифікатор зобов’язаний підпорядкувати свій стиль стилю містифікованого автора. Цього зовсім не треба ні для псевдоніма, ні для аноніма, оскільки останні лише приховують реальне ім’я, але не мають на увазі конкретної особи, визначеної “літературної фігури” [122, с. 127].

Ю. Масанов запропонував навіть схему, за якою відбувається процес зарахування того чи іншого твору до містифікацій: “Спочатку з’являється твір, який позначений іменем відомого письменника чи історичного діяча, ... причому в момент своєї появи твір не викликає сумнівів у своїй справжності. Цей сумнів з’являється пізніше, на підставі яких-небудь побічних матеріалів; спалахують дискусії про його справжність або підробку. Нарешті, ця справжність або визнається, або спростовується. Таким чином встановлюється безперечність приналежності твору певному автору чи його підробка, фальсифікація” [122, с. 128].

Академік В. Виноградов у статті “История одной литературной подделки” (“Русская литература”, 1958, № 3), приймаючи загалом характеристику літературної містифікації, запропоновану Ю. Масановим, зауважив: “... під цю характеристику не підійде, наприклад, підробка закінчення пушкінської “Русалки” Д. Зуєвим. Крім того, підробки можуть бути продуктом або проявом літературної моди, панівних літературних захоплень, ... а інколи навіть індивідуальних задумів, нахилів, смаків” [38, с. 102].

Ю. Масанов, надрукувавши у 1963 році книгу “В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок”, погодився з зауваженнями

В. Виноградова [121]. У цьому виданні він виділив містифікації особливого типу, коли спотворюються літературні твори від імені начебто існуючих реальних письменників, які наділяються специфічними стильовими рисами. Автори подібних містифікацій для “оживлення” образу вигаданого письменника часто робили спроби доповнити його й біографічними відомостями [121, с. 61, 62]. Прикладом такої містифікації Ю. Масанов називав відомого Козьму Пруткова.

Дослідник виділяє в окрему групу й містифікації, які створюються з політичною метою [121, с. 144]. Про це він говорить: “Ціла серія книг і брошур, видана російськими революціонерами, містифікувала урядові і цензурні установи старої Росії” [121, с. 144]. При цьому автор виділяє такі методи маскування: “1) книги, надруковані за кордоном, видавалися за такі, що друкувалися в Росії; 2) хоча усі ці книги ніколи не були у царській цензурі, на титульних аркушах майже завжди стояло – “дозволено цензурою”, а інколи навіть і “схвалено цензурою”; 3) зміст книг часто не відповідав титульній сторінці, тобто остання прикривала заборонений цензурою твір” [121, с. 144].

Історичні аспекти жанру літературної містифікації розглядав М. Сперанський на матеріалі підробних пам’яток у статті “Русские подделки рукописей в нач. XIX в. (Бардин, Сулакадзев)” (“Проблемы источниковедения”, 1956, № 5) [177]. Приділяв увагу цьому питанню і М. Алексєєв у книзі “О принципах установления авторства”, у якій було розміщено розділ “Пародия, пастись и подделка в зарубежных литературах средних веков и нового времени” [2, с. 14, 15]. Однак ці праці не містять нових теоретичних ідей.

Розглядав підробки і Д. Лихачов, щоправда, стосовно літературних пам’яток давньої літератури. Так, у статті “К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников” (“Исторический архив”, 1961, № 6), він писав: “Підробка – це така ж пам’ятка, як і будь-яка інша, але створена з особливою метою. Тому, щоб остаточно довести справжність пам’ятки, необхідно ясно і переконливо визначити мету, заради

якої ця підробка була виконана. До того часу, доки не будуть визначені мета і причини, що змусили звернутися до фальсифікації, завжди може виникнути необхідність перегляду питання про підробку” [111, с. 148]. Окрім цього, автор статті пропонував “твердо пам’ятати, що поняття “підробки” – історичне і залежить від уявлень про авторську власність – уявлень, що змінювались за віками” [111, с. 149]. Д. Лихачов також вказував на нерівноцінність підробок, яка витікає з мети фальсифікаторів: “У першу чергу заслуговують на увагу ті з них, які робилися не з комерційною метою (не для вигідного продажу), а мали більш “високі” причини (бажання підняти значення своєї національної старовини, відстоювати яку-небудь точку зору, створити політичний памфлет тощо). Історики літератури не випадково вивчають фальсифікацію другої половини XVIII і першої половини XIX ст. – “Твори Оссіана, сина Фінгала”, виконану шотландським патріотом, містифікації П. Меріме – “Театр Клари Газуль” і “Гюзла” – “Краледворський рукопис” і т. п.” [111, с. 149].

Подібно до Д. Лихачова, П. Берков у вищезгаданій статті писав: “...у “літературних підробках” треба бачити ... пам’ятки літератури і естетичних смаків епохи, в яку вони були створені” [8, с. 33]. Окрім цього, він пропонував “...підходити до поняття “літературна підробка” з певною обережністю і не змішувати різні види “несправжніх” творів, – необхідно диференціювати їх, відрізняти власне підробки ... від містифікацій, що використовувалися не з метою матеріально-фінансової наживи, а з бажання ввести в оману читачів або якого-небудь одного ученого” [8, с. 33]. Також П. Берков виділяє “...серед “літературних підробок” містифікації, що їх називають “пастішами”. Відрізняються вони, як правило, тим, що “друкуються під іменем свого творця, але містять у собі вигадані факти, які видаються за документальні” [8, с. 34]. Прикладом такої містифікації автор називав статтю О. Пушкіна “Последний из собственников Иоанны Д’арк”, у якій усе було вигадкою автора” [8, с. 34].

У своїй книзі “О людях и книгах” (1965) П. Берков розрізняв містифікацію і підробку, говорячи, щоправда, про книжкову містифікацію: “Книжковою містифікацією називають видання, випущене автором у світ не з

метою збагачення, а для того, щоб посміятися над легковір'ям читачів, особливо читачів-бібліофілів. Підробка завжди переслідує мету наживи, хоча і будується в розрахунку на бібліофільську довірливість” [10, с. 29]. При цьому автор уточнював, що “книжкові містифікації є лише різновидами побутової і літературної містифікації загалом і тісно пов’язані з модою на такі” [10, с. 29].

Відтак у багатшому, порівняно з українським, російському літературознавстві так само праці, присвячені жанрові літературної містифікації, нечисленні. Здебільшого науковці торкаються цього питання принагідно, як такого, що не позначилося істотним чином на рухові літературного процесу.

В українському літературознавстві справи з дослідженням літературних містифікацій, на жаль, ще гірші. Хоча в українській літературі існують подібні твори, але праць, присвячених їм, обмаль або вони відсутні взагалі.

Одним із перших українських дослідників, хто розглядав це явище, був Ю. Шерех. Вивчаючи естетичний феномен Едварда Стріхи, він писав: “Літературна містифікація – не нове явище. Уже вживання псевдоніма є до певної міри літературна містифікація. Якщо до уявного прізвища твориться вигадана біографія, витворюється мітична персона із власним життям і стилем, припасованими одне до одного” [217, с. 251]. При цьому науковець наголошував, що і “стиль”, і “характер новоствореного мітичного автора, набирає більш або менш виразного пародійного забарвлення” [217, с. 251].

Дещо інакша ситуація склалася з визначенням “літературної містифікації” в українських довідкових виданнях. В “Українській радянській енциклопедії”, виданій у 1960-х роках, було вміщено термін “містифікація”, проте згадка про саме літературну містифікацію відсутня [198]. У ній давалося таке визначення цього поняття: “... 1) Витівка, вигадка з метою ввести когось в оману жартома, на розвагу, або зі злісним наміром...; 2) У філософії – тлумачення реальних явищ в містичному дусі” [198, с. 238]. “Словник літературознавчих термінів” В. Лесина й О. Пулинця тлумачить містифікацію як “... вчинок, свідомо спрямований на те, щоб завести когось в оману,

обдурити. Літературна містифікація виявляється найчастіше в тому, що твори одного автора приписуються іншому – реальному письменникові чи вигаданій особі – або ж видаються за фольклорні твори, публікація оригінального твору як перекладу тощо” [97, с. 247]. Прикладом цього автори “Словника...” називали уміщення П. Кулішем у другому томі “Записок о Южной Руси” Шевченкової “Наймички” без зазначення прізвища автора, оскільки той перебував тоді на засланні [97, с. 248]. Також відзначалося, що “значну долю своєрідної містифікації на перших порах мав виступ молодого української письменниці під прибраним чоловічим ім’ям Марка Вовчка” [97, с. 248].

У другому виданні “Української радянської енциклопедії”, здійсненому вже в 1980-х роках розрізнялися поняття “містифікація” й “літературна містифікація” [199, с. 33]. Про останню зазначалося: “Містифікація літературна – навмисне приховування авторства, приписування власного твору іншій, реально існуючій чи вигаданій особі, народній творчості” [199, с. 33]. У окремий вид виділялися містифікації, що були “... в умовах царської цензури... засобом політичної конспірації” [199, с. 33]. “Українська радянська енциклопедія” (1981), видана російською мовою містила таке ж визначення [200, с. 507]. У бібліографії, уміщеній тут же, називалися праці іноземних дослідників. “Українська літературна енциклопедія” у третьому томі (1995) вмістила коротку статтю В. Смілянської “Містифікація літературна”, де дано визначення жанру і викладена його історія в світовій літературі, але український матеріал тут зовсім не представлений. “Літературознавчий словник-довідник”, виданий у 1997 році, взагалі не містять терміна “літературна містифікація” [112].

Щоправда, це не свідчить про зникнення інтересу до цього явища в новітньому літературознавстві. У 2001 році в часописі “Критика” з’явилася розлога стаття Г. Грабовича “Вічне повернення містифікацій” [49]. Автор, розглядаючи складники “творення національної самосвідомості і колективного самоствердження”, звертає увагу на “роль “національного поета” і “національної поеми” [49, с. 6]. При цьому Г. Грабович твердить, що “пошук

коренів ідентичності у вигляді архітексту зводиться – за інерцією класичної поезики, в якій епічний жанр вважається найціннішим, – до пошуку стародавнього “національного” або “народного” епосу” [49, с. 6]. Таким чином, “ідеальна функція/цілісність (тобто епос як “голос і дух народу”) поєднується з явним (або потаємним) комплексом потреб (самоствердження, гідність, ідентичність тощо), й вони відтак разом диктують виникнення твору” [49, с. 6]. Унаслідок вищезазначеного, автор доходить висновку, що “сама *потреба мати* (підкреслення Г. Г. – В. К.) такі тексти породжують їх “відкриття” – напрочуд повсюдне й тривале продукування і подрібок і містифікацій” [49, с. 6]. Зважаючи на “розмаїття ... прийомів і механізмів” утворення містифікацій, автор статті вбачає спільні джерела їх виникнення: “Усі вони черпають із надр колективних бажань, страхів і травм, й артикуються, а потім захищаються, майже ідентичною риторикою та пафосом. В остаточному підсумку як у канонізації “національного поета”, так і у виникненні “національного епосу”, йдеться про пошук колективного *sacrum*” [49, с. 6].

Розглядаючи найвідоміші явища, Г. Грабович зупиняється на “Поемах Оссіана”, опублікованих Дж. Макферсоном, як на містифікації, “... яка по суті стала універсальною... й так чи інакше моделює майже весь подальший жанр національних містифікацій” [49, с. 6].

Обравши за модель містифікацію Дж. Макферсона, автор застосовує її для дослідження “Слова о полку Ігоревім” і “... нових містифікацій на кшталт “Велесової книги” та “Послання оріїв хозарам” [49, с. 10]. Саме дві останніх містифікації розглядав Г. Грабович у статті “Слідами національних містифікацій”, що з’явилася у № 6 “Критики” за 2001 рік [50].

У підсумку необхідно ствердити, що жанр літературної містифікації вивчений ще недостатньо. Найбільш вивченими можна вважати питання про сутність літературної містифікації, її типологію та функції. В українській науці цьому предметові присвячено дуже мало досліджень, а якщо вони і з’являються, то розглядають це явище на матеріалі не української, а світової літератури.

1. 2. Жанр пародії і його теоретична модель

Виходячи із завдань, які ставив перед собою К. Буревій, створюючи літературний образ Едварда Стріхи, містифікація використовувалась з метою висміювання митців лівого фронту. Використовуючи стилізацію як елемент містифікації, К. Буревій звернувся до жанру пародії.

Уперше як жанр літературна пародія з'являється в VI ст. до н. е., і появу її пов'язують з іменем давньогрецького сатирика Гіппонакта [144, с. 4]. Звертався до цього жанру й Аристофан, пародіюючи трагедії Евріпіда. А. Піотровський, досліджуючи комедії Аристофана, виділяв в окрему групу “комедію пародій” [154, с. 215]. До таких він відносив комедію “Фесмофоріасуси” Аристофана. Як писав А. Піотровський, “...починаючи з пародії на творчість одного трагедійного поета (Агафона) і даючи у своїй заключній частині цілий феєрверк пародійних сцен, що висміювали мистецтво іншого трагіка (Евріпіда), комедія зберігає... нам цитати і уривки із трагедій, які не збереглися та невідомі за іншими джерелами” [154, с. 217]. Предметом пародії, за твердженням А. Піотровського, служила трагедія Евріпіда “Телеф” [154, с. 220]. Аристофан створював “ланцюг пародій”, вводячи в дію комедії трансформацію як комічний засіб балаганної комедії [154, с. 220].

Найбільш відомою пародією є приписувана Пігрету “Батрахоміомахія”, у якій пародіювався героїчний епос, зокрема “Іліада” й “Одіссея” Гомера. Значного поширення пародія набула в європейській середньовічній літературі. На думку німецького дослідника Р. Лемана пародії на духовну літературу вже існували у IX ст. [231, с. 4]. Зароджуватись цей жанр став уже в каролінгську епоху [144, с. 18]. Саме IX століттям датується поява першого пародійного твору “Бенкет Кіпріана”. Однак тільки з XII століття пародія отримує нове життя в поезії вагантів, у поемі Ніварда Гентського “Ізенгрім”, у творах Нігелла Вірекера. Значного розвитку набули пародії-поєми про Лиса-Ренара, що перетворилися в цілий епос і охоплювали хронологічно XII – середину XIV ст. У XV столітті фарсові жанри на західноєвропейській сцені набули

найбільшого поширення.

На якісно новий щабель піднімається пародійний жанр у творчості Франсуа Рабле, який у романі “Гаргантюа і Пантагрюель” пародіює середньовічних схоластів.

Роман М. Сервантеса “Дон Кіхот” також був пародією на рицарські романи, але вийшов далеко за межі наслідувального висміювання. Пародіює високий драматичний стиль і В. Шекспір у деяких епізодах “Гамлета”. Зазнав пародіювання і сам В. Шекспір у травестії Джона Марстона “Венера й Адоніс”. Значної популярності набули фіяби Карло Гоцці, що пародіювали комедії Карло Гольдоні. Успішними були пародії й у ХІХ столітті, зокрема, у творчості Баярда Тейлора, Марка Твена, Козьми Пруtkова, Брета Гарта.

У ХХ ст. мистецтво пародії знайшло місце в періодиці, найчастіше при цьому згадуються англійська газета “Punch” і американський “The New Yorker”, які періодично вміщують такі твори, особливо прозові [235, с. 168].

Глибоке коріння жанр пародії має в українській літературі. На думку Г. Нудьги, “перші зразки пародій відносять до ХVІ ст.” [145, с. 5]. Ідучи за європейською традицією, українські письменники ХVІІ – ХVІІІ ст. пародіювали біблійні, літургійні тексти, урядові документи та твори західноєвропейських письменників. Г. Нудьга також розглядав засоби пародіювання в так званих “листах до турецького султана”, що були досить поширеними в ХVІІ – ХVІІІ ст. [143, с. 58-64]. Як зазначає В. Адріанова-Перетц: “Цей genre з’явився в українському письменстві з великим запізненням проти Західної Європи, де вже з ХІІ віку пародіювали форму євангелії. Задумом і виконанням наші пародії на церковну літературу страшенно нагадують манеру західноєвропейських пародистів. А втім, навряд чи можна вважати, щоб численні невідомі нам українські пародисти ХVІІ – ХVІІІ в. були широко обізнані з їхньою творчістю” [1, с. 36].

Першим зразком цього жанру називають вірш Феофана Прокоповича “Elegia Alexii” (1698), що був уміщений Г. Кониським у власному творі “Praecepta de arte poetica” (1746) у розділі з характеристикою літературних

жанрів [144, с. 97]. Елементи пародії присутні в “Енеїді” та драматичних творах І. Котляревського [144, с. 105]. Зверталися до жанру пародії П. Гулак-Артемовський та К. Думитрашко. Так, з архіву І. Срезневського відомо, що П. Гулак-Артемовський написав пародійну поему церковнослов’янською мовою на твір Н. Буало “Налой” (*Le lutrin*) [144, с. 106]. На початок сорокових років XIX ст. припадає робота К. Думитрашка над перекладом “Батрахоміомахії”, яку він назвав “Жабомишодраківка”. У 1860-х роках студентами Київського університету, за твердженням Г. Нудьги, випускався рукописний журнал, в якому часто були присутніми твори пародійного характеру [144, с. 109]. Так само можна зустріти пародії й у журналі “Основа”, що були спрямовані проти епігонів Т. Шевченка. Нового розвитку пародія набула у творчості І. Франка. Найчастіше виокремлюють його вірш “Де єсть руська вітчизна?”, спрямований проти твору І. Гушалевича “Где єсть руська Отчизна?” [144, с. 111]. “На жаль, починань Франка у другій половині XIX ст. ніхто не підхопив, і, по суті, ніхто не пішов слідами в цьому жанрі, хоча боротьба ідей, стилів, напрямів у тогочасній українській літературі весь час загострювалася” [144, с. 111].

Наприкінці XIX ст. уперше з’являються пародії на літературознавчі праці. Як зазначає той же Г. Нудьга: “...першим таким твором є сатирична пародія на розвідку О. Колесси “Шевченко і Міцкевич” [144, с. 110]. Використовувався жанр пародії і як елемент літературної полеміки кінця XIX ст. Одним з таких творів є пародійне оповідання І. Нечуя-Левицького “Без пуття”, що було спрямоване проти декадентів і символістів. Спородично з’являлись пародії у львівських сатиричних журналах “Комар” і “Зеркало”, що виходили на початку XX ст., на творчість А. Крушельницького, В. Пачовського, П. Карманського.

Серед пародій XIX ст. найбільш довершеними виглядають твори І. Франка, що “не тільки умів надати змістової цінності пародії, а й відповідно оформити її, умів проникнути в стиль оригіналу і відповідно піднести його в сатиричному дусі читачам” [144, с. 120].

Одна з причин слабкої активності пародистів, очевидно, полягала у відсутності преси, особливо сатиричної. Історично склалося так, що професійно жанром пародії до Костя Буревія ніхто з українських письменників не займався. Інша справа, що доволі широко використовувалася пародійність як художній прийом літературної боротьби.

Жанр пародії невіддільно пов'язаний з розвитком літератури, оскільки пародія є одним з основних чинників художньої незалежності літератури, розкриваючи багато причин і джерел естетичних та ідеологічних шукань, тому розгляд місця і ролі пародій Едварда Стріхи в українській літературі необхідно попередити визначенням специфіки пародії як жанру, її функцій та значення в розвитку літератури.

Сам термін “пародія” в літературознавстві витлумачується по-різному. Як зазначив А. Морозов: “Труднощі щодо визначення пародії полягають у необхідності знаходження диференціюючих ознак, які відділяють її від споріднених і суміжних жанрів” [132, с. 67]. Розгляньмо, як визначають пародію в сучасній теорії літератури.

Єдиної думки про це в західноєвропейському літературознавстві немає. У німецьких довідкових виданнях пародія називається “художнім засобом вираження, основною художньою структуротворчою особливістю комічного” [232, с. 481]. Англійське літературознавство визначає пародію як “форму сатиричного, критичного або комічного висміювання, наслідування” [235, с. 167]. “Жартівливою імітацією” називають пародію у французькому літературознавчому словнику [228, с. 1205].

Немає одностайності стосовно пародії й у літературознавстві слов'янських країн: одні визначають її як “гумористичний вид” [227, с. 666] чи й жанр [151, с. 97], інші – як “форму сатиричного розрахунку” [229, с. 294].

Звертаючись до трактування пародії літературознавцям інших країн, стикаємося з тим, що пародія не завжди виділяється як жанр літератури.

У російському літературознавстві, яке довгий час мало вплив на українське, переважає визначення пародії як жанру. Активно досліджував

пародію у 20-30 рр. ХХ ст. Ю. Тинянов, який, застосовуючи формальний метод, намагався виділити пародію в чистому вигляді [192], [193], [194]. Детально розглядав пародію П. Берков, називаючи її жанром, зокрема, на прикладі доробку Козьми Пруtkова [9]. Цієї ж думки дотримуються В. Новиков у своїх працях [139, 140], М. Поляков у монографії “Вопросы поэтики и художественной семантики” [161, с. 134]. Великий внесок у дослідження пародії як жанру, зробив С. Тяпков, який створив ґрунтовні розвідки в цьому напрямі [195, 196]. Визнається жанром пародія й у навчальному посібнику “Введение в литературоведение” (1999), підготовленому науковцями Московського університету [36, с. 237].

А у “Литературном энциклопедическом словаре” (1987) пародія розуміється як комічне наслідування із зазначенням, що типи пародії – бурлеск і травестія – можуть виділятися в окремі жанри [102, с. 268]. У книзі, присвяченій середньовічній пародії (“Народная культура Средневековья”, 1992), пародія визначається як “елемент комічних жанрів” [54, с. 23].

Укладачі “Современного словаря справочника по литературе” (2000) узагалі оминають це питання, говорячи, що пародія – це “... навмисне наслідування, “передражнювання” з метою осміяння або сатиричного викриття. Може пародіюватися окремий твір, як правило, широко відомий, група творів, ідиостиль письменника, літературний напрямок і т. д.” [176, с. 347]. Засобами створення пародії називаються у цьому виданні “бурлеск” і “травестування” [176, с. 348]. Відзначалося, що “часто пародія залучається до складної стилістичної гри, яка визначає ідейно-тематичний зміст і характерологію того чи іншого твору. Пародію також можна розглядати як ефективний засіб інтерпретації тексту, визначення художніх прийомів і літературної полеміки” [176, с. 348].

Особливу увагу російські дослідники пародії звертали на засоби пародіювання. Таким засобом Ю. Тинянов, А. Морозов, В. Новиков, М. Поляков вважали багатоплановість пародій. Так, скажімо, Ю. Тинянов писав про двоплановість пародій, розглядаючи об’єкт зображення (перший

план) і художні засоби (другий план), які при цьому використовуються [193, с. 25]. Саме на невідповідності між об'єктом і засобами стає зрозумілою пародія, при цьому Ю. Тинянов вказував, що чим вужчим, обмеженішим є другий план, чим більше всі деталі твору носять подвійний відтінок, сприймаються під подвійним кутом, тим сильніша пародійність [193, с. 26]. А. Морозов, погоджуючись із Ю. Тиняновим щодо багатоплановості пародій, відзначав, що багатство другого плану не завжди може бути рівнозначним деталізації першого [132, с. 60]. Інший науковець, В. Новиков, іде у своїх дослідженнях далі, говорячи що пародія не просто двозначна, але має й багатозначний конкретний третій план, який впливає із співвідношення першого і другого планів як цілого й цілого [140, с. 13].

Першим і єдиним ґрунтовним дослідженням жанру пародії в українському літературознавстві є монографія Г. Нудьги “Пародія в українській літературі” [144]. М. Родько, оцінюючи це дослідження, писав: “Ця книга викликає значний інтерес уже тому, що в ній вперше в українському літературознавстві висвітлюється один із найпопулярніших жанрів гумористично-сатиричної літератури” [164, с. 152]. Автор спирається на таке визначення пародії: “Пародія – це жанр гумористично-сатиричної літератури, що ґрунтується на комічному відтворенні змісту, стилю окремого твору чи всієї творчості письменника, або цілого літературного напрямку” [144, с. 25]. Основними функціями пародії науковець вважає боротьбу з вадами в літературі, мистецькому процесі, в ідейних спрямуваннях письменників і груп, за піднесення естетичних смаків читачів. На думку Г. Нудьги, “...пародист, наслідуючи стиль об'єкта, вкладає в твір протилежний зміст з метою висміяти хибність думки, підкреслити слабкі риси художнього зображення, а іноді просто щоб викликати дружню посмішку” [144, с. 26]. Розглядаючи пародію як жанр, дослідник наполягав на доречності жанрової диференціації, оскільки такий різновид пародії як “пародійне використання” не можна виділити в окрему групу, бо він виходить за межі пародії як жанру. Він пропонував розрізняти п'ять типів пародій у залежності від того, що є об'єктом

висміювання:

- 1) пародія на окремий твір письменника;
- 2) пародія на творчість окремого письменника;
- 3) пародії, спрямовані проти цілої літературної школи, стилю, напряму, літературного угруповання;
- 4) пародії на групу письменників, що розробляють однакову тематику;
- 5) пародії на певний жанр [144, с. 27].

Зважаючи на те, що “...всі типи пародій не вкладаються в заздалегідь підготовлені рамки...”, автор, однак, вказує на їх типовість і актуальність у літературній практиці. При цьому він помічає спільні риси між пародією та жанром літературної критики, застерігаючи від їх ототожнення [144, с. 28].

Подібне трактування жанру пародії зустрічаємо в “Енциклопедії українознавства” з тією різницею, що пародійність вбачається не в “комічному відтворенні”, а в “наподобленні змісту” [61, с. 1953]. Доречним є, на наш погляд, у цьому виданні трактування пародії як літературного жанру, оскільки своє спрямування (чи комічне, чи сатиричне) вона може змінювати в залежності від пародійованого об’єкта.

За визначенням пародії як жанру, яке зробив А. Нудьга, пішли й автори “Словника літературознавчих термінів” (1971). Вони подають пародію як жанр фольклору й сатиричної літератури [97, с. 486]. Стисліше і вужче потрактовано жанр пародії в енциклопедичному словнику, що з’явився у 1968 році: “Пародія – жанр сатирично-гумористичної літератури, який в перебільшено-карикатурному вигляді наслідує зовнішні особливості стилю якогось твору чи літературної школи” [201, с. 567]. Схоже тлумачення жанру подано у “Літературознавчому словнику-довіднику” (1997), де пародія названа одним із жанрів фольклору та художньої літератури, власне гумористичним чи сатиричним твором, у якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як невідповідної новим мистецьким запитам [112, с. 536]. Подібне визначення пародії подано і в “Універсальному словнику-енциклопедії” [202, с. 785].

Зважаючи на викладене вище, слід визнати, що в українському літературознавстві не виникає істотних відмінностей стосовно визначення пародії як жанру.

Незважаючи на розбіжності у визначенні пародії, необхідно відзначити, що в усіх виданнях говориться про пародію як про художнє наслідування стилю чи манери письменника або літературного напрямку з метою його висміювання. Хоча, як зазначає стосовно цього В. Новиков: “Пародія – це не імітація, а художнє відображення літературних явищ. Тому будь-яка пародія повинна розглядатися не тільки у зв’язку з її об’єктом, але і як “самостійний художній твір” [140, с. 193]. З цим висловлюванням можна погодитись, оскільки твір виступає пародією не тільки у зв’язку з об’єктом свого зображення. Так, скажімо, “Дон Кіхот” М. Сервантеса значно пережив об’єкт пародіювання, але не втратив свого естетичного й мистецького значення.

1. 3. Псевдонім – елемент містифікації

Едвард Стріха увійшов до української літератури як цілісний образ, що формувався поступово, упродовж свого літературного буття. Це був не лише літературний псевдонім К. Буревія, але і його літературна маска. Письменник не лише сам увійшов у літературу в несподіваній ролі, але й увів у літературний процес нового учасника, який мав не лише свої твори, а й біографію, естетичні погляди, життєве кредо.

Це сталося тоді, коли Розстріляний Ренесанс, з одного боку, ще не зробився розстріляним, а з другого, – ще не перестав бути власне Ренесансом. К. Буревій ще жив повноцінним естетичним життям, маючи можливість друкувати власні твори, не приховуючи своїх думок і почуттів. Він відверто розважався. Йому ще вірилося, що радянська влада гарантує свободу творчості у відповідності з деклараціями її ідеологів. Тим більше, що письменник був добре знайомий з М. Скрипником ще з часу революційної діяльності (вони разом перебували на засланні). Більше того, в “Большой советской

энциклопедии” (1927) К. Буревію була навіть присвячена стаття [28, с. 145], що означало приналежність його до кола видатних діячів революції.

К. Буревій виявив свої організаторські здібності й у налагодженні українського культурного життя в Москві, де був одним із засновників журналу “Нео-ліф” [137]. Мав Буревій вже і досвід літературознавця, публіциста, надрукувавши кілька статей, уривок з роману [21], [27], [29], [31], [32], [34]. Та й під час роботи над пародіями Едварда Стріхи Буревій продовжував літературознавчу діяльність [15], [18], [33]. Активну участь взяв Буревій у дискусії 1925 – 1928 років про шляхи розвитку українського мистецтва, що засвідчено в матеріалах, присвячених цій полеміці [93], [221]. Під час дискусії з ним солідаризувалися В. Гадзінський (з яким К. Буревій активно співпрацював у СіМі [45]) та О. Садовський [167, с. 2]. Участь К. Буревія в роботі над укладанням “Литературной энциклопедии” високо оцінював проф. В. Гнатюк [47, с. 216]. Досліджував також Буревій творчість Т. Шевченка, не завжди, щоправда, знаходячи розуміння офіційної критики [185, с. 328, 329]. У створенні образу Едварда Стріхи виявилася невтримна художня енергія і поетичний запал К. Буревія, творча розкріпаченість, сподівання на свободу вияву своїх політичних та естетичних уподобань.

Необхідно зазначити, що саме ім'я К. Буревія є псевдонімом. Про це, на жаль, не згадує жоден з тих, хто писав про нього чи Едварда Стріху в Україні або за її межами. Так, скажімо, у “Словнику українських псевдонімів та криптонімів” О. Дея зазначено: Буровій, К. = Сокольський, Костянтин. Дж.: мат.-ли В. Півторадрні”[55, с. 78]. Далі знаходимо: Сокольський Костянтин Степанович Псевд.: 1) Буревій, Кость; 2) Буревой, К.; 3) Буровій, К.; 4) Стріха, Едуард” [55, с. 532]. Таким чином, впливає, що “Сокольський Костянтин” – це справжнє ім'я Буревія.

Однак у чотирьохтомному “Словаре псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей” І. Масанова вказано: Буревой, К.; Буревой, Клим = Константин Степанович Сопляков “Ежем. ж.” 1915; “Сиб. жизнь” 1915; “Дело Народа” 1917; Колчаковщина. М. 1919; Распад. 1918 – 1922. М. 1923.

Ист.: ИРЛИ” [117, с. 173]. Далі, у четвертому томі, викладено ширше: “Сопляков Константин Степанович (р. 1888 – 1934) Псевд.: 1) Буревой, К.; 2) Буревой, Клим; 3) К. Б.; 4) Сопляк, К.” [120, с. 449]. Під останнім псевдонімом автор друкувався в газеті “Украинская жизнь” у 1912 році [119, с. 127]. Також є вказівка на те, що Сопляков Костянтин Степанович використовував псевдонім “Орлинський” [118, с. 11].

Присутньою є персоналія “Сопляк, Кость Степанович Псевд.: Меженський Кость” у “Словнику українських псевдонімів та криптонімів” [55, с. 533]. При цьому О. І. Дей посилався на архів газети “Рада”.

Ми знаємо, що використовувався Сопляковим Костянтином Степановичем і псевдонім “Варвара Жукова”, зокрема, так він підписав статтю “Фашизм і футуризм”, уміщену в третьому числі журналу “Пролітфронт” (1930) [65, с. 75]. Уживав він також псевдонім “Нахтенборенг”, однак установити точно твори, підписані ним, за відомими нам джерелами не вдалося. Можна зробити припущення, що цим псевдонімом автор користувався тільки для конспірації. На таку думку наштовхує розповідь К. Буревія в статті “Незахищена людська дитина (Спогади про С. Єсеніна)” (“Червоний шлях”, 1927, № 1) [32]. У ній він писав, згадуючи 1915-ий рік: “Нарешті я лишився зовсім без “вида на жительство” й довелось мені платити дворникові по три карбованці в місяць, щоб жити “на правах єврея, не имеющего права жительства в Петербурге”. Прізвище Нахтенборенг. За такого я й одрекомендував себе в редакції “Ежемесячного журнала” Миролубова, куди кілька разів заходив з доручення, підписаного моїм справжнім іменням, яке, між іншим, було відоме декому з редакції” [32, с. 277]. Можна твердити, що у цих рядках автор містифікує читачів, оскільки за словником Масанова, він у “Ежемесячном журнале” підписував статті як “Буревой К.” чи “Буревой Клим” [117, с. 173].

З усього наведеного вище, можна зробити такий висновок: справжнє ім’я нашого автора – Сопляков Костянтин Степанович, а використовував він такі псевдоніми: 1) Буревой, К.; 2) Буревой, Клим; 3) К. Б.; 4) Сопляк, К.; 5)

Буревій, Кость; 6) Буровій, К.; 7) Стріха, Едуард; 8) Сопляк, Кость Степанович; 9) Меженський Кость; 10) Сокольський, Костянтин Степанович; 11) Орлинський; 12) Варвара, Жукова; 13) Нахтенборенг.

У подальшому тексті ми будемо називати Соплякова Костянтина Степановича тим іменем, під яким він відомий у культурному житті України 1920 – початку 1930-х років – К. Буревій, оскільки саме під цим ім'ям він увійшов в українську літературу. Сучасники сприймали літературне ім'я “Кость Буревій” за справжнє прізвище письменника, а “Едвард Стріха” – за його літературний псевдонім.

Твори за підписом “Едвард Стріха” уперше надруковано у грудні 1927 р. у третьому числі журналу “Нова генерація”, а лист, написаний до М. Семенка, датується 19 жовтня 1927 року. Тож слід вважати днем народження Стріхи саме 19 жовтня 1927 року, хоча задум його створення з'явився в К. Буревія, напевне, раніше. Що стосується відомостей про Едварда Стріху, то вони наводилися вже в першому листі до редакції, а читачам були запропоновані в другому числі “Нової генерації” (1928): “Я теж брюнет. 25 років. Апетит колосальний. Ставка – 225. Дипкур'єр. Циркулірую: Париж-Москва” [183, с. 53]. Додаткові відомості про Стріху містить його лист, датований 11.12.27: “Селянський хлопчина з Волині, що 1916 року попав на каторгу і втік за кордон. Байкал, Київ, фронт, Буковина, Відень, Париж... Після революції: Москва-Париж. Тепер застряв у Москві...” [183, с. 56]. Крім біографії, у цьому листі вже з'являються родичі Едварда Стріхи, цілком реальні особи: сестра – Є. Нізнер, її родичка за чоловіком – дружина К. Буревія, сам К. Буревій. Серед своїх знайомих герой називає і Гео Коляду, давнього знайомого М. Семенка. Подавши досить інформації про себе і коло своїх знайомих, він ділиться планами на майбутнє: “...зараз обробляю велику конструктивну поему “Зозендропія”. Автобіографічна річ” [183, с. 56].

У лютому 1928 року М. Семенко знайомиться з цією “автобіографічною річчю” і дізнається про подробиці біографії поета-аматора та про те, що у Стріхи є дружина – “золотокоса Зозе”, яка мешкає у Парижі у власному

палаці. Однак через підозри М. Семенка поемі не випало бути надрукованою в “Новій генерації”, і тому читачам довелося чекати аж до листопада 1929 року, коли вона побачила світ в “Авангарді” В. Поліщука. Щоправда, перед тим лідер футуристів вигадав Едвардові Стрісі дружину – Олену Вебер, а самого змусив “загинути” в Мурмані, зірвавшись зі скелі [180, с. 85]. У листі, датованому 25 травня 1928 року, Стріха зізнався, що ім’я “Едвард Стріха” – це псевдонім, але при цьому не з’ясував, хто за ним ховався [183, с. 85]. Розкриваються, проте з нового боку, таланти скандального поета при оформленні ним 138 книги “Літературного ярмарку” [110].

Таким чином, Едвардові Стрісі випало в 1927 – 1930 роках брати участь в літературному житті України, він був реальним героєм літературного процесу, його твори завжди були резонансними і постійно привертали увагу як критиків, так і рядових читачів. Про це свідчать цитати та афоризми, якими рясніють полемічні статті, написані в цей час, та наслідування і пародії на його твори. Усе це найкращим чином свідчить про успіх автора “Партвिवіски” та “Зозендропії”.

1. 4. Творчість Буревія-Стріхи в оцінці критики

Незважаючи на широку популярність серед читачів, цьому унікальному “триєдиному (поет – маляр – музика) генію” [183, с. 72] та автору, К. Буревію, не пощастило в історико-літературному відношенні: протягом останніх сімдесяти років, що минули після дебюту Едварда Стріхи, в Україні не з’явилося жодної літературознавчої праці, присвяченої чи йому, чи його творцеві. А відтак у даному історіографічному нарисі можна представити лише окремі згадки чи нотатки про нього та його літературну діяльність.

У історико-літературній розвідці Г. Нудьги “Пародія в українській літературі” про Едварда Стріху не згадано жодним словом, хоча й аналізуються його пародії на П. Тичину та Г. Коляду, які він називає “суто пародійними” [144, с. 27]. У антології “Українська літературна пародія” [145], упорядкованій

усе тим же Г. Нудьгою, твори Едварда Стріхи відсутні взагалі. Таке замовчування можна пояснити тільки ідеологічними міркуваннями.

Згадується серед псевдонімів, якими користувалися письменники в 1920-ті роки, і псевдонім “Стріха” у спогадах Ю. Смолича “Розповідь про неспокій” [175, с. 113].

Першу згадку про Едварда Стріху зустрічаємо лише в “Словнику українських псевдонімів та криптонімів” О. Дея, який з’явився в 1969 році [55, с. 532]. Названо ім’я Едварда Стріхи і в “Українській літературній енциклопедії” (1988), у якій воно згадується як псевдонім К. Буревія [197, с. 185]. Щоправда, у виданні допущені помилки: названо пародіями незакінчений роман “Хами” й ревію “Мертві петлі” та “Овечі сльози”.

У примітках до другого тому творів М. Хвильового (1990) зазначалося, що К. Буревій “... став одним з найактивніших діячів мистецького відродження України. У 1927 р. народився міфічний Едвард Стріха – майстер вишуканої пародії й літературної містифікації... Спершу Хвильовий ледь чи не єдиний був утаємничений в секрет особи Едварда Стріхи – нещадного пародиста лівацького пристосуванства і нахлібників від ленінізму” [207, с. 900].

У першому числі журналу “Березіль” (1991) було надруковано історичну драму К. Буревія “Павло Полуботок”, післямову до якої написав І. Михайлин [20, с. 117 – 119].

Принагідно згадано К. Буревія у статті Г. Черниш “Український футуризм і довкола нього”, що була вміщена у збірнику “20-ті роки: літературні дискусії, полеміки” (1991) [210]. Говорячи про участь К. Буревія в “Авангарді” В. Поліщука, авторка зазначає: “Буревій називає конструктивний футуризм “підфарбованим футуризмом”, “епігонством і безпорадним еклектизмом” і віщує, що їхня справа абсолютно безнадійна” [210, с. 109]. У цьому ж році з’явилася ще одна книга, у якій згадано ім’я досліджуваного автора, – “Сталінізм і українська інтелігенція (20 – 30-і роки)” Г. Касьянова і В. Даниленка [76]. Тут історики згадали К. Буревія, описуючи репресії проти українських діячів у зв’язку з убивством С. Кірова [76, с. 88].

Згадувалась творчість Едварда Стріхи в книзі М. Неврлого “Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках” (1991) як приклад пародій ваплітян, хоча сам Едвард Стріха з’явився вже після “саморозпуску” ВАПЛІТЕ [136, с. 132].

У книзі Я. Славутича “Розстріляна муза: Мартиролог: Нариси про поетів” (1992), що перед тим друкувалася в 1955 році у Детройті під назвою “Розстріляна муза”, названо К. Буревія у першому розділі “Розстріляні, закатовані або інакше знищені” [173, с. 15].

Перша спроба аналізу творчості Едварда Стріхи з’явилась у часописі “Український засів” (1992) [203]. Тут же було вміщено і спогади Оксани Буревій про її батька, К. Буревія [25]. Пізніше спогади з доповненнями були передруковані журналом “Сучасність” [24].

Наступною працею, у якій названо Стріху, є книга О. Мусієнка “... З порога смерті... Письменники України – жертви сталінських репресій” (1992) [70, с. 86]. У ній це ім’я згадується як один із псевдонімів К. Буревія, хоча і оминається його діяльність як пародиста.

Окрему статтю присвячено нашому автору в енциклопедичному довіднику “Митці України” (1992) [128, с. 95]. Уміщено невелику статтю і в “Історії української літератури” (1993) , щоправда у ній основну увагу присвячено драматургічній творчості К. Буревія, а його пародії згадуються лише принагідно [73]. У тому ж році в журналі “Дніпро” була надрукована стаття В. Крикуненка “Міст до Атлантиди”, де учений, розглядаючи проблему авторства оповідання “Мартові хвилі”, уміщеного в № 1 журналу “Нео-Ліф”, припускав, що створене воно було М. Скрипником [86]. При цьому він указував: “Не виключено, що певну роль у появі цієї публікації могло зіграти й особисте знайомство М. Скрипника з “сімівцем” К. Буревієм, що започаткувалося ще далекого 1914 року, вони разом перебували в петербурзькій тюрмі за революційну діяльність” [86, с. 122].

П’яте число часопису “Український засів” (1994) містило статтю Л. Дражевської “Як був врятований “Павло Полуботок” (Драма українського

письменника К. Буревія)”, у якій авторка виклала власні спогади про зовнішність К. Буревія [53, с. 54 – 58].

У 1996 році в Донецьку вийшла з друку книга І. Боднарука “Між двома світами”, у якій розміщено зразок творчості Едварда Стріхи – вірш “Ррреволюція” і коротку інформацію про Буревія-Стріху [11, с. 11-14].

У 1997 році з’являється відразу кілька публікацій, у яких згадується Едвард Стріха. Серед них монографія “Дискурс модернізму в українській літературі” С. Павличко, де, оцінюючи журнал “Арка” та роботу в ньому Ю. Шевельова, принагідно згадується і його стаття “Історія Едварда Стріхи”, що “підносила роль пародії в українській літературі й спрямовану другим боком проти тих, кого Шерех не дуже любив” [149, с. 269].

У “Літературознавчому словнику-довіднику”, що вийшов з друку в цьому ж році, у статті, присвяченій пародії, зазначено, що “класичний приклад пародії дав К. Буревій, котрий підписувався псевдонімом Едвард Стріха, розкриваючи убогість “пролетарської поезії” та глузуючи з галасливих декларацій авангардистів, особливо дошкуляв він “антихудожній політиці” комуністичної партії у літературі” [112, с. 536]. Окрім цього, у статті подано, як приклад пародії, уривок із “Партвिवіски” Едварда Стріхи (1928).

Згадано ім’я К. Буревія у статті І. Малішевського “Детектив с гетманским золотом: самый большой в мире клад из английских пещер Али-Бабы”, розміщений у газеті “Зеркало недели” (2001) [113, с. 22]. У ній автор говорив, згадуючи матеріал, розміщений І. Михайлиним у “Березолі” (1991): “Років десять тому потрапила мені до рук історична драма на п’ять дій “Павло Полуботок”. Ім’я автора – К. Буревій – нічого не говорить сьогоднішньому читачу. Бунтівна натура головного героя історичної драми була близькою непокірному характеру самого автора, у минулому професійного підпільника, есера, одного з організаторів антибільшовицького поволзького повстання. За Україну і той, і другий готові були накласти – і наклали – головою. Знищений у 1934 році кулею в потилицю сталінським режимом, на батьківщині письменник пішов і в літературне небуття, видавався і досліджувався лише за кордоном” [113, с. 22].

Підсумовуючи все сказане вище, доводиться констатувати той факт, що феномен Едварда Стріхи та його роль в історії української літератури 1920-их років у материковому літературознавстві вивчена мало, а та інформація, яка трапляється, часто є скупою, а то і суперечливою.

Глибше досліджували пародійну творчість К. Буревія літературознавці діаспори. Особливе місце в цьому належить Ю. Шереху, який зацікавився пародійним доробком Едварда Стріхи. Опрацювання пародій дослідником стало прикладом наукової проникливості та широкого володіння знаннями з естетики й оперування літературними фактами.

Уперше статтю, присвячену цьому явищу, Ю. Шерех, підписавшись псевдонімом “Шевчук Г.”, вмістив у 1947 році в шостому числі журналу “Арка” [214]. За його підтримки було надруковано у Мюнхені історичну драму “Павло Полуботок” [19]. У 1953 році автор подав цей текст у скорченому вигляді з вилученням цитат із віршів для публікації у книзі Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автокзекуція” [217]. Ю. Шереха слід особливо відзначити, адже він провів велику упорядницьку роботу, зібрав докупи твори, підписані псевдонімом “Едвард Стріха”, і видав їх як зразок творів української літератури, написаних на рівні кращих зразків світової літератури. Однак доводиться зауважити, що не всі твори, приписуванні Едвардові Стрісі, увійшли до книги, упорядкованої Ю. Шерехом.

У повному обсягові стаття Ю. Шереха була надрукована англійською мовою у науковому журналі “The American Slavic and East European Review” [233]. Також ця стаття була виголошена літературознавцем як доповідь англійською мовою в Колумбійському університеті у Нью-Йорку. Зазначена праця, присвячена творчості Едварда Стріхи, викликала полеміку в українській еміграції та англomовній пресі щодо оцінок, даних автором українському футуризмові. Згадувалося ім’я Едварда Стріхи у книзі Ю. Шереха “Друга черга: Література, театр, ідеології” [216].

Друкували свої спогади про Буревія-Стріху дружина [168] та донька письменника [22], [23], [24], [25]. Цінність для дослідника творчості Едварда

Стріхи становить матеріал Ю. Лавріненка в книзі “Розстріляне відродження”, що з’явилася в 1959 році [90, с. 380 – 386]. Автор подає тут короткий огляд творчості Стріхи та аналізує деякі його твори. Цей же дослідник умістив статтю вже в розширеному вигляді у книзі “Заруб і парости: Літературно-критичні статті” (1971), виданій у Мюнхені [89, с. 127 – 134].

Згадано К. Буревія і в книзі В. Чапленка “Пропащі сили: Українське письменство під комуністичним режимом (1920 – 1933)”, яка вийшла в світ у Вінніпезі в 1960 року [208]. Автор книги писав: “... голова СіМ-у Кость Буревій протиставив гаслу Хвильового – орієнтації на Європу гасло орієнтації на ... Росію (у брошурі “Європа чи Росія ?”)” [208, с. 36].

У 1968 році в “Українському календарі” з’явилася стаття М. Неврлого “Літературний ярмарок”, яка була присвячена 40-річчю заснування журналу “Літературний ярмарок” [135]. Оцінюючи роботу цього літературно-мистецького видання, автор статті зауважив, що в ньому “досить сильним... був жанр пародії. Найбільшу заслугу в цьому мав Едвард Стріха” [136, с. 106]. Стосовно ж самих пародійних творів, то словацький дослідник відзначив, що вони “порушують низку злободенних питань літературного характеру і вражають своєю сміливістю” [135, с. 106].

Знайшла своє місце творчість Едварда Стріхи і в “Енциклопедії української літератури”, яка була видана у 1969 році у Філадельфії [165]. У статті, присвяченій К. Буревію, коротко викладено літературний шлях Едварда Стріхи та названо деякі його твори.

Зустрічається ім’я К. Буревія в “Матеріалах до історії літератури і громадської думки: листування з американських архівів” (1992), що з’явилися у Нью-Йорку [58]. У ній уміщено листа Д. Донцова до Н. Лівицької-Холодної. Саме у примітках до нього названо і статтю К. Буревія “Літературний штаб фашизму” [58, с. 393].

Кілька разів згадано ім’я К. Буревія у книзі О. Ільницького “Ukrainian Futurism, 1914 – 1930. A Historical and Critical Study” (“Український футуризм, 1914 – 1930. Історичні та критичні студії”) [230]. Тут названо й псевдоніми

К. Буревія: Едвард Стріха і Варвара Жукова.

Незважаючи на кількість праць, у яких так чи інакше присутній Едвард Стріха, необхідно визнати, що в українському еміграційному літературознавстві лише стаття про нього Ю. Шереха, що передруковувалася кілька разів, є справді поважним науковим здобутком. Що ж до решти авторів, то вони лише принагідно згадували ім'я письменника, не вдаючись до аналізу його творчого доробку.

1. 5. Літературна біографія Едварда Стріхи

Для того, щоб зрозуміти Едварда Стріху як реально існуючу особу, необхідно передусім звернутися до його літературної біографії. Але не до тієї, яку уклав К. Буревій, а справжній “життєвий шлях”. Тільки таким чином можна побачити Е. Стріху в контексті епохи, зрозуміти його роль у літературній боротьбі, визначити належне місце в українському мистецтві.

У “літературній біографії” Едварда Стріхи є цілий ряд фактів, що потребують детального розгляду й аналізу, і які заважають правильному розумінню цього явища в українському мистецтві. До таких компонентів належить ім'я “Едвард Стріха”. Відомо, що це псевдонім, проте існують певні неточності стосовно нього в українському літературознавстві, які, напевно, можна пояснити бурхливим революційним минулим власника псевдоніму. На доказ цього можна навести “Словник українських псевдонімів і криптонімів” О. Дея, в якому зазначено, що псевдонім “Едвард Стріха” належав “Сокольському К.” під час його участі в журналі “Авангард” В. Поліщука [55, с. 532]. Крім того, вказується, що це колективний псевдонім Г. Шкурупія та М. Семенка, під яким вони творили у 1927 році у журналі “Нова генерація”. Стосовно першого відомо, що “Сокольський К.” – це один з псевдонімів К. Буревія, коли ж говорити про другий, то доводиться погодитися з “Словником...” Однак при цьому необхідно зауважити, що Г. Шкурупій і М. Семенко користувалися ним, але не у 1927 році, а починаючи з березня 1928

року при підготовці третього номера “Нової генерації”. Про це свідчать листи Едварда Стріхи до М. Семенка, які були вперше надруковані в книзі Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоксекуція”. На це вказувалося і в “Автоксекуції”, надрукованій в журналі “Критика” в 1930 році: “Семенко надрукував кілька фальшивих листів “Е. Стріхи”, і три поезії: “Незрозуміло, кривдно – але факт”, “Реабілітація Т. Шевченка” і “Ми кидаємо пити не воду” [180, с. 88]. Зважаючи на те, що з названих творів вірш “Незрозуміло, кривдно – але факт” був надрукований лише в третьому числі “Нової генерації” за 1928 рік, а інші ще пізніше, то твердження про використання М. Семенком та Г. Шкурупієм цього псевдоніму в 1927 році є помилковим. Загалом же вони використовували ім’я “Едвард Стріха” упродовж майже восьми місяців, доки в жовтні 1928 року Головліт не заборонив їм цього робити.

Є деякі вказівки на те, що псевдонім міг використовувати Д. Граділенко – “графоман з села на Полтавщині, що видавав себе по черзі за різних видатних поетів”, як висловився про нього Ю. Шерех [219, с. 243]. На відміну від попередніх фальсифікацій Стріха зустрів цю звістку вже із захопленням: “Скільки тепер українців на земній кулі? 40 000 000? І всі вірші пишуть? Нехай усі катають за підписом Едварда Стріхи. 40 000 000 Стріх!!!” [183, с. 169].

Важливу роль при витлумаченні “творчості” Едварда Стріхи відіграє походження псевдоніма, адже вже саме ім’я митця мало значною мірою характеризувати його особу. Про це знаходимо в “Автоксекуції”: “Цілком зрозуміло, що не міг же я називатися Терешком або Опанасом, – треба було щось на зразок Михайля або Гео. Підвернулося “блискуче” ім’я – Едвард!... Прізвище таке, щоб і халяви було видко: рідне, не футуристичне, а хутористичне, хуторянське – Стріха!” [180, с. 82] Стосовно імені необхідно зробити деякі зауваження, оскільки первісно К. Буревій планував дати Едвардові Стрісі ім’я Адольф. Ім’я це, як зазначає Ю. Шевельов у примітках до своєї англійської статті, в Росії того часу асоціювали з “ідіотом” чи нерозумною людиною [233, с. 94]. Наслідки цього бажання зустрічаються і у листах Едварда Стріхи, коли він сам себе називає “Адя”, демінутивною

формою імені “Адольф”: “Адреса для листів, телеграм і гонорарів: Москва, Садово-Спасская 19, кв. 105, Евгении Иосиф. Низнер, для Аді” [183, с. 53]. Стосовно прізвища, то “стріха”, як відомо, це солом’яний чи очеретяний дах [174, с. 781]. Таким чином, прізвище було доволі алегоричним.

Усе це разом творить певний пародійний образ поета – “майстер самореклами, ... особа примітивна, не дуже-то принципова та в усякому разі самовпевнена та безпардонна” [180, с. 82]. Так утворилася літературна маска, яка найкраще характеризувала самого Едварда Стріху та його творчість. К. Буревій не був поодиноким письменником в українській літературі 1920-х років, хто користувався псевдонімом, пишучи пародії. Можна пригадати Павла Губенка, який ховався за псевдонімом Остап Вишня, чи Федора Кравченка, що підписував свої пародійні твори як Теодор Орисіо, зокрема збірку “Літературні пародії, шаржі, епіграми” [147]. Часто друкували пародії у періодиці В. Блакитний, О. Слісаренко та ін., використовуючи псевдоніми. Активним пародистом був О. Хазін, твори якого пізніше увійшли до збірки “Літературні пародії” [205]. Регулярно виступав з пародіями в періодиці В. Атаманюк, який пізніше видав їх окремою збіркою [4].

Принципова різниця між Едвардом Стріхою та вищезазначеними митцями полягала якраз в тому, що він був літературною містифікацією і посідав цілком особливе місце у творчості К. Буревія. На це вказували дослідники його творчості. Зокрема, Ю. Шевельов зацікавився з усього літературного доробку Буревія лише творами Едварда Стріхи. У своїй статті “Два стилі літературної критики” він писав: “...критика... – своєрідна інтелектуальна гра. Одна з насолод мистецтва – зашифрування, щоб бути розшифрованим, недомовлення, щоб бути інтерпретованим. Чого варте життя без гри? Тим більше, коли ця гра інтелектуальна й навчає учасників пізнавати справжні цінності?” [215, с. 46]. Таку інтелектуальну гру в українській літературі 1920-х років повів К. Буревій. Саме тому його гра в Едварда Стріху і стала під пером дослідника вдячним матеріалом для аналізу всієї епохи та провідних тенденцій розвитку літератури.

Про окремішність творів Едварда Стріхи у творчості К. Буревія говорить і Ю. Лавріненко: “Кость Буревій – людина трьох різних життів. Перше життя було “типовим життям” всеросійського професійного революціонера-підпільника ...Друге життя – це життя видатного діяча Розстріляного Відродження... Третє життя Костя Буревія – це життя містичного Едварда Стріхи” [89, с. 127].

Усе це ще раз підтверджує те особливе місце, яке належить Едварду Стрісі в літературній спадщині К. Буревія. Що ж стосується впливів, то встановити безпосередню залежність ідеї створення образу Едварда Стріхи від якихось українських чи іноземних зразків можна, звернувшись до тексту “Автоекзекуції” та деяких інших джерел. У “Автоекзекуції” Едвард Стріха чимало місця відвів творчості Карло Гоцці, його ролі в літературному процесі та розвитку жанру пародії в італійській літературі кінця 18 ст. [180, с. 80]. Також автор статі зупинився на творчості П. Меріме і створеній ним книжці “Театр Клари Газуль”. Вказав Едвард Стріха і на свого безпосереднього прототипа: “К. Пруткова можна вважати за мого прототипа, – і тут же зауважив: – Але помилково було б цілком аналогізувати мене з ним” [180, с. 81]. Ще до надрукування цієї статті аналогії з Козьмою Прутковим проводились і “серед харківських ваплітян та київських армувчан” [180, с. 90]. Помітив схожість і критик В. Тренін, який у 1928 році писав: “Едвард Стріха...– це якийсь укрфутуристичний Козьма Прутков” [180, с. 90].

Проводив паралель між Едвардом Стріхою та Козьмою Прутковим і Ю. Шерех, виділяючи при цьому питомі риси, що відрізняли образ і діяльність Едварда Стріхи від Клари Газуль чи Козьми Пруткова: “По-перше, вони цікаві тим, що К. Буревій зумів пародії Едварда Стріхи подати так, що представники висміюваних ним літературних течій прийняли їх за чисту монету і – на великий скандал, собі на глум – умістили їх цілком “всерйоз” у своїх журналах. По-друге, вони цікаві тим, що не обмежуються на літературній пародії, а заховують за нею жало політичної сатири, прихованого, але гострого виступу проти політичної системи на Україні” [217, с. 252].

Крім указаних Ю. Шерехом відмінностей, необхідно відзначити ще деякі, що відрізняють Едварда Стріху від Козьми Пруткова. Як відомо, Козьма Прутков – колективний псевдонім, за яким ховалися брати Жемчужнікови та О. Толстой, тоді як Едварда Стріху К. Буревій створив сам.

Слід зауважити також, що деякі твори російського пародиста друкувалися в періодиці ще до появи К. Пруткова, а вже потім приписувалися йому. З Едвардом Стріхою ситуація зворотна: вірш “Дайош громадське харчування”, що був пародією на прагматичні твори В. Маяковського, з’явився пізніше, після того, як преса почала бойкотувати твори, написані Едвардом Стріхою [17, с. 7, 8]. А основною відмінністю і особливістю Едварда Стріхи було те, що він увійшов у літературу як цілком самостійна цілісна особистість із власною біографією.

Варто ще наголосити на такій важливій відмінності: твори Козьми Пруткова пародіювали письменників, що на той час уже не брали активної участі в літературному процесі, тоді як Едвард Стріха писав пародії на своїх сучасників, апологетів пролетарського мистецтва.

Про відмінності між Козьмою Прутковим і Едвардом Стріхою говорив і сам автор “Автоекзекуції”: “Моє настановлення й умови, в яких довелося мені виконувати свою місію, були зовсім одмінні й складніші” [180, с. 81]. На відміну від Козьми Пруткова, в розпорядженні якого був “Современник”, Едвард Стріха такого журналу не мав і тому “настановлення було таке, щоб за підписом Едварда Стріхи друкувати тільки пародії – і пародії обов’язково на той літературний напрямок, в органі якого вони друкуються” [180, с. 82].

Говорячи про впливи на Едварда Стріху, Ю. Шерех, намагаючись увести творчість українського автора в процес розвитку світової літературної традиції, співвідносить його з такими явищами, як “Пісні Оссіана” Дж. Макферсона та “Повісті Белкіна” О. Пушкіна [217, с. 252]. Про впливи цих творів на пародії Едварда Стріхи можна говорити хіба гіпотетично, оскільки прямих вказівок на це немає.

Гіпотетичним, на нашу думку, може бути вплив творчості Брюсова на

створення Едварда Стріхи, оскільки лідер російських символістів досить часто звертався до містифікації, видаючи власні твори за доробок інших авторів. Так, наприклад, М. Гузій у статті “Из истории раннего русского символизма” говорив про використання Брюсовим псевдоніму “В. Даров” [51]. Автор статті, аналізуючи чернетки поета, вказував, що Брюсов задумував складну містифікацію, говорячи, що В. Даров реальна особа. Ось який проект передмови до книги Дарова знайшов М. Гузій в одній з чернеток Брюсова: “...пропонована книга дихає талантом, генієм, задатками генія. Вл. Даров закінчив свою літературну діяльність у 20 років, але він уже створив усе, щоб заслужити наше, моє поклоніння. Він був поет і цим сказано все. Я познайомився з Даровим, коли він був вісімнадцятирічним юнаком” [51, с. 187].

Як і пародії Едварда Стріхи та Козьми Пруткова, що відіграли значну роль у літературному житті свого часу, подібне явище, за свідченням О. Димитрієва, мало місце у французькій літературі 1880-х років [56]. У 1885 році в Парижі вийшла книга віршів Адоре Флупетта із претензійною назвою “Туманності”. У ній були надруковані меткі і злі пародії на вірші Верлена, Мелларме, Рембо, Мореаса та інших представників покоління символістів. За прізвиськом ховалися два молоді поети Г. Вікєрн та А. Боклер, які виступали проти туманного стилю декадентів. Ця книга мала настільки гучний успіх, що через рік з’явилося друге її видання вже з біографією автора, яка теж була пародією на маніфести символістів.

Проводити якісь паралелі між творчістю Едварда Стріхи та Адоре Флупетта можна, але жодних реальних фактів, які б засвідчили, що К. Буревій знав про це явище нами не виявлено.

Джерелом виникнення Едварда Стріхи слід вважати біографію самого К. Буревія. Це помітно в багатьох творах Едварда Стріхи і, зокрема, у “Зозендропії” та оформленні від його імені “Літературного ярмарку”, окремі частини яких носять біографічний характер. Ми вже згадували вище про використання цього псевдоніму М. Семенком і Г. Шкурупієм. Їх перу належать

наступні твори: частина листа Едварда Стріхи, вміщеного в третьому числі “Нової генерації”, вірш “Незрозуміло, кривдно – але факт”, “Зозендропія”, “Без ікон і без трупів”, “Ми кидаємо пить не воду” та лист, надрукований у № 5 “Нової генерації” за 1928 рік.

Про те, що вказані твори є фальсифікацією, свідчать листи Едварда Стріхи, які були адресовані М. Семенку. У листі № 14 знаходимо рядки: “Геніальний Семенко!...ти перелякався, сам написав і надрукував за моїм підписом: “Незрозуміло, кривдно – але факт!”, надрукував мого листа з фальшивим кінцем (вигадав Харків, фото та Вікторину) і замовив Шкурупію написати оте, що надруковано № 4 “Н. Г.” під назвою “Зозендропія” [183, с. 72]. Визнав наявність підробок і сам М. Семенко: “Треба знайти перехід від видрукованої “З” й з тою, що залишалося. Але так, щоб не нівелювати (в очах других) першої частини” [183, с. 77]. Про це є зауваження й в “Автоекзекуції”, де вказано і кількість фальсифікованих творів, уміщених у “Новій генерації”, їх назви [180, с. 86.]. Одна з фальсифікацій, які друкувалися в журналі футуристів за підписом Едварда Стріхи, пізніше була вміщена у збірці памфлетів М. Семенка “Європа і ми”, щоправда, вже без славослов’я Гео Шкурупію: *Це Гео Шкурупій – великий сучасний футурист/ визнаний поки-що лише в 1/6 частині земної кулі/ – футуррозконки/ розпочав/ і по-новому Т. Г. Шевченка в № 5 (1928) “Н. г.”/ на радість/ нашої/ Інтернаціональній расі/ показав* [170, с. 36].

Є вказівка в бібліографічних матеріалах, зібраних В. Шпілевич, на те, що Едвард Стріха друкував твори в журналі “Молодняк” (1928), проте знайти їх нам не вдалося у жодному з чисел за вказаний рік, як і за інші [222]. Відсутні хоча б якісь факти в інших джерелах, які б підтверджували інформацію В. Шпілевич.

Якщо не рахувати фальсифікацій, то літературна діяльність Едварда Стріхи розгорталася в такі етапи: з жовтня 1927 року по травень 1928 року – робота в “Новій генерації”; перша половина 1929 року – оформлення “Літературного ярмарку”; осінь 1929 року – участь в альманасі “Авангард”

В. Поліщука; осінь 1930 року – публікація “Автоекзекуції”. Цим періодам його діяльності й буде присвячене наше наступне дослідження.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ЕДВАРД СТІХА В ЖУРНАЛІ “НОВА ГЕНЕРАЦІЯ” І АЛЬМАНАСІ “БЮЛЕТЕНЬ “АВАНГАРДУ”

2. 1. Едвард Стріха – футурист: початок літературної творчості

На час появи Едварда Стріхи в літературі український футуризм пережив два етапи розвитку і вступив у третій, що характеризувався спробою поєднання з російським футуризмом. У 1927 році М. Семенко заснував у Харкові журнал “Нова генерація”, що був українською філією московського Лефу. Крім самого лідера українських футуристів, у журналі працювали Г. Шкурупій, М. Скуба, Д. Сотник, літературні критики О. Полторацький, А. Чужий. Також у “Новій генерації” друкувалися М. Бажан, Ю. Яновський, О. Влизько та ін. М. Неврлий, оцінюючи журнал українських футуристів, зазначав, що він “після “Вапліте” й “Літературного ярмарку” найбільше “європеїзував” тогочасну українську літературу, пропагуючи під прапором пролетарського інтернаціоналізму новітні художні напрямки, включно з елементами дадаїзму, сюрреалізму. Переборюючи поступово недуги панфутуристичної спадщини, члени “Нової генерації” орієнтувалися на тогочасну прогресивну літературу Заходу, промощували цим українській літературі шлях до світу” [136, с. 104]. Однак через вульгарно-соціологічні засади українського футуризму та його заідеологізованість, епатажем та деестетизацію творчості він утратив розвиваючу та організовуючу роль і обмежився утилітарно-службовою функцією. За словами С. Павличко, журнал, широко публікуючи матеріали про ліве мистецтво Франції та Німеччини, мав суворо вибірковий характер, принципово ігнорував ті явища, які, на думку редакції, були ознакою капіталістичного занепаду [149, с. 190]. М. Семенко зміг залучити до участі в роботі “Нової генерації” Й. Бехера, М. Асєєва, В. Маяковського, С. Ейзенштейна, С. Чиковані, К. Малевича, А. Петрицького та інших відомих

митців. У журналі подавалися кращі зразки світового мистецтва, знайомлячи читачів із творчими пошуками сучасників. Говорячи про футуризм як мистецький напрямок, необхідно сказати, що на кінець 20-их рр. він вичерпав свої можливості [209, с. 222].

Едвард Стріха, зважаючи на “деякі особливості українського панфутуризму”, “беручи до уваги примітивну поетику раннього футуризму”, на рівні якої залишалися “деякі епігони футуризму”, виступив на сторінках “Нової генерації” проти ваплітян і неокласиків одверто, тим часом, як виступи свої проти панфутуризму одягав у шати примітивної панфутуристичної поетики” [180, с. 85].

Свою тріумфальну ходу Едвард Стріха почав з № 3 “Нової генерації” у 1927 році. У цьому номері з’явилися вірші “Зозе”, “Автопортрет”, “На хвилі 3000 метрів” та “Партвівіска”. У рубриці листів у цьому ж номері було вміщено своєрідний маніфест “Максимум вимагаємо – безліч дамо!” Усе це редакція анонсувала: “Початкуючий автор, деструктивна лірика” [138, с. 3].

Передусім зупинімося на маніфесті “Максимум вимагаємо – безліч дамо!”, який замислювався “як пародія на “теоретичні” вправи деяких панфутуристів у альманасі “Бумеранг” та в укладеній М. Семенком, Г. Шкурупієм, М. Бажаном збірці “Зустріч на перехресній станції” [180, с. 85]. За задумом Едварда Стріхи, стаття повинна була передувати віршам, проте редакція вмістила її в рубриці для листів. На значущість цього маніфесту звернув увагу Ю. Шерех, умістивши його на початку книги Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція” [183].

У “Зустрічі на перехресній станції” (1927) М. Семенко, закликаючи “кинути ... бумеранги” і “висадити десант” в українських преріях, пропонує “вивести культуру з того бездарного самозадоволення, в яке вона ... попала” [71, с. 47]. При цьому звучить своєрідний футуристичний девіз: “Полоскочемо пузо літературних самозадоволених куркулів. Хай знову блисне полум’я самовідданих конкістадорів, що йдуть до комуністичного майбутнього не за страх, а за совість!” [71, с. 48]. Зважаючи на заклик, Едвард Стріха розпочав

свій маніфест у дусі футуристів: “Критики й читачі ще й досі носяться з писаною торбою сентиментальної поезії. Не помічають вони, що, після щоденної дози такої поезії, у них перестає травити шлунок і починається мігрень” [71, с. 5]. На противагу він пропонує: “Ясність у голові, легкість у голові. Ми виметемо з голови сміття сентиментальної поезії” [183, с. 7]. Проголошуючи гасло пустоголів’я, пародист вимагає створення нового культу: *Щоб усі ми були безсмертні. (Не Ви, а Ми!)/ Щоб на площі Рози Люксембург було поставлено пам’ятника М. Семенкові – ще за життя. Щоб “Партвівіску” Едварда Стріхи було прибито до будинку ВУЦВІК’у* [183, с. 9].

К. Буревій натякає на ранні футуристичні маніфести М. Семенка, у яких, як указує Г. Черниш, той проголошував, що “перестає мистецтво бути там, де починається в ньому канон, культ задоволення і преклоніння” [209, с. 213]. Тобто пародист говорить про те, що “напрям, який починався як європейська течія споріднена з італійським футуризмом і ним наснажена, який у 1922 р. публікував роз’яснення своїх мистецьких позицій англійською, німецькою та французькою мовами, в другій половині 20-х рішуче стане на антиєвропеїстичні позиції” [149, с. 190]. По суті М. Семенко з оточенням допомагали творити новий культ, претендували на провідну роль у пролетарській державі, де партія була авангардом суспільства. Український футуризм став виконувати службову функцію: “для своїх читачів ми мусимо бути організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси” [71, с. 19]. Таким чином, М. Семенко у 1927 р. повторює гасла що їх проголошував Марінетті ще в 1914-му році, коли приїздив до Росії [114, с. 66-68]. Саме пристосуванство, східний “червоний ренесанс”, апологію насильства, антиінтелектуалізм, “перелицювання” спародіював Едвард Стріха у своєму маніфесті.

Першим у добірці Едварда Стріхи в “Новій генерації” йшов вірш “Зозе”, що був пародією на вправи футуристів із римою та експериментування в галузі створення звукових образів. Рясніє такими вправами “Кобзар” М. Семенка

(1925): *Стеклю влю плю/ скую/ ую/ ю; [171, с. 89]; Гк бк вк дк нк тк/ ру оро/ о/ ? с ? [171, с. 112].*

Не відставав від нього, за Л. Старинкевич, і Г. Шкурूपій: *Дим домн/ Гом дамб [178, с. 188].*

Подібні вправи з формою та звуком зустрічаються і в російських кубофутуристів, на яких досить часто, інколи до епігонства, орієнтувалися українські: *У– / лица./ Лица/ у/ догов/ годов/,рез– / че [123, с. 45].*

У Едварда Стріхи це відобразилось у таких рядках: *По телефону/ співає сніг: Зозе, Зозе! Разки внизу/ Морозу зу:/ Зозе, Зозе! [183, с. 17].*

Як зазначав автор в “Автоекзекуції”: “Змісту – ніякого. Цілковита нісенітниця з алітераціями на “з” [180, с. 83]”. Один із критиків журналу “Молодняк” так висловився із приводу вірша: “Почуття міри, такт і гармонія – ось основа кожного побудування. Чи є всі якості ... в вірші Едварда Стріхи “Зозе” [166, с. 106]. І далі критик говорить про “нагромадження звукових повторів” і про невиправдане використання алітерації. Крім “Нової генерації” ця пародія була вміщена з незначними змінами в 138 книзі “Літературного ярмарку”.

Наступний вірш, “Автопортрет”, за словами самого пародиста, “...мав показати зовнішнє обличчя автора, попереджаючи читачів, що по суті – автора не можна побачити, його нема” [180, с. 83]: *А коли/ із низу/ вгору Поліщук на мене гляне/ З точки зору комахні, – / Не побачить він нічого Лиш одні /Огні, /Огні! [183, с. 15].*

Цей вірш є пародією на творчість М. Семенка, Г. Шкурупія й, зокрема, В. Поліщука, що був одним з найактивніших митців 1920-х років. Можливо, цим віршем К. Буревій натякав на великий творчий доробок лідера конструктивних динамістів, з якого, однак, мало творів можна назвати якісною літературою. У цій поезії Едварда Стріхи відчувається протиставлення першого плану другому, з чого, власне, й виникає третій – пародійний, оскільки “початкуючий автор” Едвард Стріха, друкуючись уперше, порівнює себе з В. Поліщуком, автором багатьох поетичних збірок, дрібних прозових

творів та гострих літературно-критичних праць. Якщо стосовно себе і В. Поліщука пародист вибудовує антитезу “хмара” – “комашня”, то М. Семенка і Г. Шкурупія він називає рівними собі: *Всім/ по/ е/ там/ дарма світить/ Згори сонце – геній мій, Але/ Далі, Бо попалить./ Піднесуться нехай рівні – Золоті/ Мої/ Мандрівні/ Семенко та/ Шкурупій* [183, с. 15].

У цих рядках він уперше трансформує євангелійний сюжет – вознесіння Ісуса Христа: “Та ви приймете силу, як Дух Святий злине на вас, і Моїми ви свідками будете в Єрусалимі, і в усій Юдеї та в Самарії, та аж до останнього краю землі. І, прорікши оце, як дивились вони, Він угору возноситись став, а хмара забрала Його сперед їхніх очей” [169, 28:3-15]. Виходячи з есхатологічного смислу, який спостерігається в цих словах, Ісус Христос підноситься на небо, щоб повернутися для здійснення “страшного суду”. Так і Едвард Стріха підносить “рівних собі” – М. Семенка та Г. Шкурупія, – щоб влаштувати пізніше їм “страшний суд” пародиста.

“Автопортрет” був спрямований проти В. Поліщука, оскільки той найбільш активно виступав проти М. Семенка і його “Нової генерації”. Як зазначала Г. Черниш: “Особливо нестерпно поставився до “Нової генерації” Валер’ян Поліщук, якого дратувала лінія конструктивного футуризму” [210, с. 108].

Пародія Едварда Стріхи не залишилась непоміченою. Так, зокрема, в журналі “Молодняк” під рубрикою “Літературні пародії” було вміщено пародію на “Автопортрет” Едварда Стріхи [148, с. 125]. Твір було підписано: “Не футур – поет Остап Очко”. За псевдонімом ховався український поет М. Тарнавський, який мешкав у США і звідти надіслав пародію. Пародійності він досягав шляхом заміни деяких рядків вірша Едварда Стріхи й обігравав саме прізвище пародійованого: *А коли/ із низу/ вгору Поліщук на мене гляне,/ Не кобилу, – тільки й втіхи!// Не побачить він нічого/ Лиш пусту, /порожню стріху* [148, с. 125].

Автор натякає на те, що твори Едварда Стріхи спрямовані проти самих футуристів, щоб привертати увагу, епатувати, що Едвард Стріха – це маска.

Далі Остап Очко застерігав редакцію журналу: *Але/ Далі/ Щоб не побанкрутували Молодці/ ті неоправні – / Семенко й Шкуруній* [148, с. 125].

Об'єктом осміяння твори Едварда Стріхи були і для В. Гака. А. Ярмоленко, аналізуючи одну з гуморесок В. Гака, писав: “Натяк на літературний побут зустрічаємо в “Калоші № 00”, де фігурує Едвард Кухва (згадується легендарний Едвард Стріха з “Нової генерації”), якому ніяк не щастить на оповідання з нежданим кінцем” [226, с. 64].

Вірш “На хвилі 3000 метрів” “пародизував досягнення деяких наших футуристів у галузі порнографії” [180, с. 83]. Передусім об'єктом пародії, на нашу думку, є вірш “Nu”, вміщений у “Кобзарі” М. Семенка [171, с. 126]. Зв'язок між ними незаперечний. Ось як описує свої уподобання М. Семенко: *Я люблю безстидні рухи/ І свободу почувань/ Як оголюються руки/ І тремтить звабливо стан/ Лиш останній ступить крок/ Поцілуйний випить Трунок/ Щоб відчутти зубок/ Персів сонячних пісок/ І завмерти в лютих звивах/ В гамах/ грішних диких мук/ У владних тіла переливах/ Щоб забути про божий стук* [171, с. 126].

Едвард Стріха висловлюється лаконічніше, але не менш відверто: *Я/ коханку свою,/ Золотую Зозе,/ Цілую:/ в зуби,/ в перса/ etc...* [183, с. 18].

Завершує вже риторичним питанням: *Чи/ ти/ Відчуваєш/ що-небудь, Михайль?* [183, с. 18].

Зважаючи на те, що вірш було вміщено в “Нові генерації”, М. Семенко не відчував нічого.

Вірш “Партвिवіска” був найнахабнішим у доробку, як зізнається сам автор, якщо його сприймати “всерйоз” [180, с. 85]. Його “було написано на тему отієї яacobсонівської тези, що “поэзия индиферентна к предмету высказывания” [180, с. 85]: *Зробіть мені квиток партійний:/ завдовжки – кілометр,/ навширишки – кілометр* [183, с. 27].

Об'єктом зображення К. Буревій обирає партійний квиток, пародіюючи таким чином вже не тільки футуристів, але й саму радянську дійсність, радянське мистецтво, яке тупцювалося навколо питань про зміст і форму

революційного мистецтва. У зв'язку з цим в літературі почали з'являтися шаблони, яких уживали “молоді й немолоді письменники, не дбаючи про творчу оригінальність” [144, с. 137]. Ось лише деякі із заголовків, які були подані, за твердженням Г. Нудьги, на початку книги пародій Ю. Вухналя: “Вийшли із друку такі книжки: О. Донченко – Червона книжка, Ів. Ковтун – Червоні паростки, Дм. Косарик – Червона купіль, О. Кундзіч – Червоною дорогою” [144, с. 137].

Усі ці тенденції розвитку української літератури знаходять відображення у пародіях Едварда Стріхи, створених К. Буревієм: *І напишіть червоним на вогні:/ Це – Стріха Едвард – / рядовий/ загонів геніальних/ геній!* [183, с. 22].;

або: *Так напишіть Червоним на вогні/ Партвिवіски – квитка /й поставте/ На майдані -/ Усім /на /радість* [183, с. 25].

Свою пародію він намагається замаскувати випадками проти літературних угруповань, з якими змагалася “Нова генерація”: *Напишіть: Письменство він врятує/ Від Хвильових,/ Тичин/ і/ Рильських,/ Політику – від Чемберленів,/ Поезію – від солов'їв* [183, с. 22].

Не обійшовся Едвард Стріха і без традиційного славослов'я на честь М. Семенка й Г. Шкурупія: *Напишіть: /Він там співа – де бій,/ Сміється там – де жах,/ Сумує там – де європенки,/ Радіє там – де/ Шкурупій,/ Регоче разом із Семенком* [183, с. 22].

Та вже в наступних рядках розкривається пародійна суть поезії: *І напишіть:/ Умре він радо/ За владу рад Всесвітню./ І смерть/ І сміх...* [183, с. 25].

Як зазначав у своїй статті Ю. Шерех, “одного рядка “І сміх” було досить, щоб відкрити політичну настанову Едварда Стріхи, якби навіть не звертати уваги на пародійність цілості” [217, с. 256].

Цей вірш, з-поміж тих, що були вміщені у третьому числі “Нової генерації” (1927), викликав найбільше неприйняття з боку критики. Штатний критик журналу “Молодняк” у статті “Про “Нову генерацію” назвав “Партвिवіску” “зразком майже що нахабної розв'язности та рекламного тону”

[166, с. 106]. Далі він продовжував висловами, які важко пов'язати з літературною критикою: “Ах, як скромно і zarazом як жалюгідно!”, “Едвард Стріха жне лаври Северянина”, “Едвард Стріха відображає себе в романтичних фарбах найпоганшого кольору та запаху”, “Кого з сучасних читачів могли б задовольнити ці гіперболи – дубини, які свідчать за те, що автор їхній ще не виліз із дитячої літературної сорочки”. Продовжуючи розглядати твори Стріхи, він робить закид М. Семенкові: “Як може “Нова генерація”, що претендує бути провідником літературної сучасності, давати такі убогі в ідейному і формальному відношенні вірші” [166, с. 108].

Відгукуючись в “Автоекзекуції” на критику М. Рудермана, К. Буревій, ховаючись за Едварда Стріху зазначав: “Коли тов. М. Рудерман ударив по цьому вірші в журналі “Молодняк”..., я зрозумів, що пародійність і в даному разі дійшла до читача, хоч він і не знав, що це пародія” [180, с. 85].

Підсумовуючи все сказане вище, слід відзначити, що стаття та радіотези є пародіями на основні напрямки творчості українського лівого мистецтва. Пародист досяг своєї мети і виконав настанову. Більше того, він зацікавив редактора “Нової генерації” М. Семенка. У своєму листі до Едварда Стріхи той писав: “Ваші вірші справили на мене враження як на поета і поставили в тупик мене, як редактора” [183, с. 54].

2.2. Засоби пародійності: пошук сюжету, образів

Наступні твори Едварда Стріхи в “Новій генерації” з'явилися у першому числі 1928 року. Це були пародії на твори П. Тичини та Г. Коляди. У монографії Г. Нудьги знаходимо про них такі рядки: “З періодичних видань так званих “лівих” літературних угруповань на Україні суто пародійні твори публікує тільки “Нова генерація” (1928, № 1 – на твори Тичини і Г. Коляди)” [144, с. 125]. Слід відзначити, що з Г. Колядою К. Буревій був добре знайомий ще від часу свого проживання в Москві, а творчістю П. Тичини захоплювався з поч. 1920-их, про що він згадував у листі до редакції “Культури і побуту” [30,

с. 2]. А вже у 1928 році в журналі “Червоний шлях” з’явилася стаття К. Буревія, присвячена поезії П. Тичини [15, с. 89-105].

У цих творах уперше зустрічається біблійна сюжетика як пародійний засіб. У пародії на вступну поезію збірки П. Тичини “Сонячні Кларнети” (1918) Едвард Стріха використав християнські уявлення про триєдність Бога. П. Тичина починає із заперечення, поєднуючи непоєднуване:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух/ Лиш Сонячні Кларнети [190, с. 39].

Створюючи для себе нового бога – Сонячні Кларнети, поет, як міг тлумачити ці рядки К. Буревій, відкидає старий світ, символами якого якраз і виступають язичницькі Зевс і Пан та християнський Голуб-Дух як відмінність між взаємопереходом стихій та взаємовідображенням особистостей. Натомість Едвард Стріха на перший план виводить “ego”, що було характерним для початкового етапу російського егофутуризму Ігоря Северянина та українського, який мав наслідувальний характер.

У “Кобзарі” М. Семенка зустрічаються такі рядки:

Я оточений колом трьох ідей/ Я – дурень, Санчо і Хам [171].

Поет намагається епатувати читача власним приниженням, образами, які сприймаються суспільством суто негативно. Коливаючись між крайнім шаблоном і вибачливим риторизмом, автор підносить власне “ego” шляхом граничної гіперболізації: *Я,/ Михайль Семенко,/ Удосконалений Електричний двигун/ І великий поет/ Сучасності/ Автор трьох П’єр/ Рев фут поем/ І незрівнянний синтетик* [171, с. 529].

Подібна образність присутня і у творчості інших митців лівої формації, зокрема, на це вказував І. Лакиза, аналізуючи творчість Г. Шкурупія: *Я світовий робітничий рот ...* [92, с. 65]; або у В. Поліщука: *Я – Діоніс, – я родився наново* [157, с. 14].

Усі ці експериментальні вправи авангардистів стали предметом пародіювання К. Буревія: *Я – Дух, я – Бог, я – Саваоф* [183, с. 14].

Пародист обіграв християнські теологічні уявлення про Бога, сутність якого єдина, але буття якого є взаєминами трьох іпостасей: Батька, Сина і Духа

Святого. Як зазначив С. Аверінцев: “Усі вони беруть участь у створенні та бутті космосу за такою формулою: усе від Батька (бо наділене від нього буттям), через Сина (бо влаштоване через його оформлюючу енергію смислу) і в Духові (бо отримує від нього життєву цілісність)” [129, с. 550].

Цим прозоро натякається М. Семенкові, ким є насправді Едвард Стріха, адже те, що він називає себе Духом, говорить про його сакральну функцію – висміювання негативу, який накопичився в українському мистецтві в 1920-х роках. Найменування Богом, повинно було довести, що Едвард Стріха – це цілком самостійна особа з минулим (Батько), сучасним (Син) і майбутнім (Дух). Щодо імені Саваоф, то в тлумачному словнику знаходимо: “В імені Саваоф ... виражена ідея єдності всіх “воїнств” всесвіту, на засадах ієрархії об’єднаних в акті славослов’я” [129, с. 475].

Пародіюючи наступні рядки П. Тичини: *Я був – не Я. Лиш мрія, сон./ (...) І пільми творчої хітон,/ І благовісні руки* [190, с. 139], Едвард Стріха в той же час сміється і з футуристів, у поезії яких значимість кожного слова підкреслювалася великими літерами. Як зазначав М. Семенко, за Г. Черниш: “Поет – футурист є якоюсь мірою егоцентриком, мірилом усіх подій і вартостей” [210, с. 98]. Так само використовуючи граматичні категорії особи, що є прикметним для Біблії, пародист ще раз підкреслює: Едвард Стріха – маска: *Я був – не Я, не Ви, Ніхто/ Навколо грубі люди,/ А на мені святий хітон,/ В епітрахилі груди* [183, с. 14].

Подібне використання біблійних мотивів знаходимо і в другому вірші Едварда Стріхи “Плюйтесь райдугами в дах” [183, с. 26]. Та якщо в пародії на П. Тичину він використав старозавітні образи, то в цьому вірші переосмислює євангелійний сюжет воскресіння.

Поштовхом до написання пародії, на нашу думку, стала стаття Д. Сотника “Вибиваємось у колодочки”, надрукована у третьому числі “Нової генерації” (1927). У ній мовилося про “те, як одні українські письменники “вибиваються у колодочки”, а другі їм допомагають” [52, с. 58]. Стаття містила уривки чотирьох листів Г. Коляди, які той протягом місяця надіслав до редакції

“Нової генерації”. У першому листі, що надійшов 27.10.27 до М. Семенка значилося: “Моє співробітництво в “Новій генерації” можливе лише тоді, коли ти дасиш мені гарантію. Ти розумієш, в чому тут справа. Я молодий письменник, без імені. Наші критики мене цькують, почасти замовчують. Мені потрібно вибитись на відомого письменника” [52, с. 59]. Через кілька днів, 7.11.27 Г. Коляда надіслав до журналу цикл “Плюйтесь райдугами в дах”, бажаючи потрапити до № 2 “Нової генерації”. Однак коли редакція вже анонсувала цикл, надійшла телеграма: “Харьков Гостиница Красная Михайль Семенку Моих стихов не печатай экстренно возврати”. У листі, який надійшов 20.11.27, услід за телеграмою, “молодий письменник без імені” пояснив: “Тепер я у “Вапліте” і цим пояснюється моя телеграма”. І, нарешті, 30.11.1927 приходить лист, де зазначалося: “Підтверджуючи ще раз листовно про своє відмовлення від участі в “Новій генерації”, прошу повернути мені мій цикл “Плюйтесь райдугами в дах”.

Жодної участі в твоїй організації я не хочу брати, незважаючи на твої кількарізкові пропозиції щодо цього, бо ти відійшов від лівого фронту в мистецтві, твій шлях хибний, ти ллєш воду на млин всеукраїнського мистецтва” [52, с. 60].

Крім поглядів, протягом місяця змінювався і підпис автора: “Під першим листом підпис “Твій Гео Коляда”, під другим – “Гр. Коляда”, під третім – “Стискую, Гео Коляда”, четвертий лист підписав “З пошаною Грицько Коляда”.

Подібна образність характерна і для Г. Шкурупія, у якого їй надавалось першорядне місце і якій підпорядковувалась загальна ідея поезії та художнє оформлення, на що вказував і Л. Старинкевич: ... *ми плюєм /океаном/ тобі в обличчя* [179, с. 99].

Усе це і наштовхнуло К. Буревія використати новозавітний сюжет воскресіння у творах Едварда Стріхи: *Плюйтесь райдугами в дах!// Наплюйте повний став:/ Гео Коляда/ Академіком став/ Плюйтесь райдугами в дах!// Наш Гео помер* [183, с. 26].

Та якщо Ісус Христос воскрес, щоб посісти місце “по Божій правиці” [169, 16:19], то Г. Коляда відмовився від “вулиці Тверської, локомотивів, ліхтарів, повій бульварних нафарбованих, динаміки, аеро-гасел, бензино-масел”, щоб перейти до ВАПЛІТЕ: *Тепер/ Помер/ Наш/ Гео Футурянович/ І народивсь:/ Григорій Ваплітянович ...* [183, с. 27]

Не залишив К. Буревій поза увагою і рядки з тієї ж таки статті Д. Сотника, в яких автор зазначав: “Ми нікого не переманюємо (бо більше дати не можемо): хто хоче, той сам до нас приходить” [52, с. 60]. Ось як їх інтерпретує та розуміє пародист і чого не помічає редакція “Нової генерації”: *Як вадить стане/ Від пахоців хахлацької Європи,/ Від рушників,/ Від кобзаря/ І від волів, що возять копи/ Від хвильової гей-величності,/ Й досвітньої неграматичності, – / То маєш Гео, рацію Воскреснуть в “Новій Генерації”* [183, с. 27].

Пародійність вірша досягалася за допомогою співставлення кололітературних шукань Г. Коляди та життя Ісуса Христа, а також випадів проти М. Хвильового та О. Досвітнього – найактивніших членів ВАПЛІТЕ.

Значною віхою на творчому шляху Едварда Стріхи стала пародія “Танцюйте, читачі!”, що вперше була надрукована в п’ятому числі “Нової генерації” (1928). За визнанням самого автора, написання цієї пародії було спричинене відгуками на гру К. Буревія в Едварда Стріху і тим, що дехто з читачів “... цілком зрозумів автора, що під маскою паризького пшюта відчув справжню літературну сатиру” [180, с. 168]. “Ця радість, – продовжує автор у своїй “Автоекзекуції”, – спричинялася до написання великої бравурної пародії, в стилі Маяковського” [180, с. 187]. Цікаву думку з приводу цієї пародії висловив Ю. Шерех: “Твір цей становить собою перед усім пародію не на Семенка, а на Маяковського, а тим самим на футуризм як заперечення особистого в поезії в масштабі всього ССРСР” [219, с. 226].

Важливу роль у розкритті внутрішнього змісту пародії посідає євангелійна сюжетика і, зокрема, легенда про Лазаря: *Я/ ригнув – / шлунок вивернуло аж – / і виплюнув евфонію та естетику./ А ви ще й досі любите*

еклектиків,/ ваплітників/ та неокласиків?/ Лазаря на їх вік досить: Будуть наипиговувати одну струну [183, с. 31].

Про якого Лазаря говорить автор? У Євангелії від Луки [169, 16:20-21] вміщена притча про вбогого Лазаря, що лежав, струпами вкритий, біля воріт багатія і хотів годуватися крихтами, які падали зі столу. Крім цього, у Євангелії від Івана [169, 11:38-44] є легенда про одне з чудес Ісуса Христа, що воскресив якогось Лазаря на четвертий день після смерті.

Яку ж з цих легенд мав на увазі пародист? Ю. Шерех у примітках до книги Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція” зазначає, що під Лазарем слід розуміти “лірницький кант про Лазаря” [219, с. 226]. Підтвердження цієї версії знаходимо і в книзі Н. Ашукіна та М. Ашукіної “Крылатые слова”, в якій зазначається, що в старовину жебраки-каліки, випрошуючи милостиню, співали “духовні вірші” і особливо “вірші про бідного Лазаря”, створені за сюжетом євангельської притчі. Звідси й походить вислів “Співати Лазаря”, що вживався в значенні “Жалітися на долю, прикидатися жебраком” [5, с. 41].

На перший погляд, може скластися враження, що у пародіях Едварда Стріхи висміюються П. Тичина, М. Зеров, М. Хвильовий та інші, які тільки те й можуть, що співати жалібні пісні та скаржитися на долю, клянчити, удавати з себе бідних та нещасних. Але в цих рядках є і прихований внутрішній зміст, бо Стріха-Буревій цілком прозоро натякає на Лазаря Кагановича, що у 1925 – 1928 рр. був першим секретарем ЦК КП(б)У. Саме за його активної підтримки була сфабрикована одна з перших гучних справ і, зокрема, проти одного з найбільш твердих послідовників “українізації”, наркома освіти республіки О. Шумського [213].

Нового звучання під його пером набув переказ про страту Івана Хрестителя, який наведено в Євангеліях від Матвія [169, 14:8-12], Марка [169, 6:23-29] та Луки [169, 9:9]. Цей сюжет ми зустрічаємо в тій же пародії “Танцюйте, читачі!”. За Євангеліями, Ірод спочатку ув’язнив Івана за те, що той звинуватив його у кровозміщенні, а потім і стратив, подарувавши голову

своїй падчерці як нагороду за чудовий танець. Ще одну причину страти Івана Хрестителя називає З. Косідовський, спираючись на записи єврейського історика Йосифа Флавія: “Ірода просто налякало зростання популярності колишнього пустельника, який своїми пристрасними, гнівними проповідями здобував собі славу нового пророка, мало не месії” [81, с. 179]. Про це знаходимо у Євангелії від Луки [169, 3:15]: “Усі люди чекали, і в серцях думали всі про Івана, чи то він не Христос”.

Ось як трансформує євангелійний сюжет К. Буревій: *А/ як/ сфабрикована/ моя/ голова!/ Тисячі тисяч/ років,/ культур, народів,/ вона зберегла !/ Я одрубую голову цю,/ кладу на золотий піднос, підношу Ідеї Всесвітньої революції/ і говорю з паризьким прононсом: / – Кохана!/ На!* [183, с. 32]

Попередимо аналіз цих рядків зверненням до статті К. Буревія “Автоекзекуція”. У ній автор говорить, що їх “присвячено безголів’ю, з яким футуристична богема хоче послужити революції” [180, с. 185]. З ним можна було б погодитися, якби не рядки: *А образи мої то словолези / на тисячу аж/ дрібниць/ розмінюються,/ Як на копійки радянські червінці* [183, с. 32].

Тож К. Буревій сам прозоро натякав читачеві, щоб той був уважним і вдумливим. Пародист говорив, що велику мету створення нового мистецтва футуристи розміняли шляхом, як вони говорили, “перелицювання” на сурогат утилітарно-режимних агіток “по поводу”. Є в цих рядках і глибинний зміст або, користуючись лексикою Едварда Стріхи, інші “дрібниці” – це пародія на весь політичний устрій, що за великими ідеями братства, гуманізму, рівноправ’я, ховає свої вузько політичні інтереси, підмінюючи один культ іншим. Як писав Ю. Шерех: “У суті речі маска Едварда Стріхи була подвійна: він маскувався під футуриста, щоб пародіювати футуризм, але саме пародіювання футуризму було маскою в висміюванні всієї щиро- советської літератури, а через неї і советського ладу” [217, с. 255].

Так закінчився перший етап у творчості і житті Едварда Стріхи. Він пройшов шлях від молодого перспективного поета до “тенія”, який створює

“шедеври”. Його твори були помічені критиками, хоча ні вони, ні адресати пародій, здебільшого, так і не зрозуміли їх сатиричної спрямованості. Непоміченою залишилась і біблійна сюжетика пародій, що дало можливість Едвардові Стрісі й далі удосконалювати свою майстерність та езопівську мову творів.

Участь у “Новій генерації” стала визначальною для подальшого розвитку і самого Едварда Стріхи, і його творчості. Пародист почав формуватися як цілісний образ лівого митця, уже перші його твори привертати увагу до художніх вправ українських футуристів, твори яких мали, здебільшого, наслідувальний характер, при чому наслідували російських футуристів. Щоправда, необхідно відзначити той факт, що у час виступу Едварда Стріхи у “Новій генерації”, група, яка видавала альманах, почала поступовий відхід від теорії й практики футуризму, наближаючись до реалістичного мистецтва [209, с. 221].

2. 3. Едвард Стріха – авангардист: еволюція форми

“Бюлетень” Авангарду” – друкований орган літературно-мистецької групи “Авангард”, незаперечним лідером якої був В. Поліщук. Крім нього, до групи належали поети О. Левада, Г. Чернов, Р. Троянker, В. Ярина та художники В. Єрмілов і Г. Цапок. Утворившись у 1924 році та обравши за художній стиль “конструктивний динамізм”, у своїх деклараціях авангардисти, за М. Неврлим, проголошували: “Ми піднімаємо боротьбу за дійсний сучасний європеїзм у художній техніці, викриваючи й одгетькуючи епігонство давно минулих і тепер відсталих мистецьких та літературних форм, всякої неокласики, академізму декадентщини, українізованої пільняківщини, імпресіонізму й ін.” [136, с. 112]. За свідченням А. Війтівського, сам В. Поліщук заявляв: “Авангард” – це доктрина поступу, а не організація” [37, с. 2]. Учасники декларували динаміку дії, автентичний опис фактів і подій, активною поетичною формою обрали верлібр. Таким чином вони

зближувалися з футуристами: вільний вірш був над усе. Незважаючи на зовнішню близькість творчих декларацій та художніх форм, В. Поліщук і його соратники критикували футуристів за відмову від психологізму та за нігілізм у національних справах.

Намагаючись познайомити українського читача зі здобутками європейської культури, редакція альманаху залучала іноземних митців: Й. Бехера, І. Сельвінського, К. Зелінського. Як зазначає М. Неврлий: “Виразна програма конструктивних динамістів у теорії і практиці спиралася на авангардні пошуки на Заході, коли йшлося насамперед про досвід Уїтмена й Верхарна, на подібну конструктивістську течію в Росії (І. Сельвінський, К. Зелінський та ін.)” [136, с. 112].

Допускалися конструктивними динамістами, подібно до футуристів, помилки стосовно розуміння творчої суті технічної революції, ставлення до художніх традицій у мистецтві.

Саме в часописі авангардистів і продовжив своє творче життя Едвард Стріха, а через нього і К. Буревій власну пародійну діяльність. Необхідно вказати, що в тому ж числі була вміщена стаття і К. Буревія “Ваші пальці” [16]. Хоча “Зозендропія” з’явилася лише у № 3 “Авангарду”, уже після того, як було зроблено оформлення 138 книги “Літературного ярмарку”, проте задумувалась вона як продовження творчості, започаткованої ще в “Новій генерації”. Окрім того, ця конструктивно-експериментальна поема була стилістично споріднена з творами, що друкувалися в журналі українських футуристів, і мала для Едварда Стріхи автобіографічний характер. На це вказував і К. Буревій у “Біографії Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літературного ярмарку”: “Едвард Стріха два роки був у “Ліфі”, а тепер вигдав новий літературний фронт: “лівіше ліфу!” й перейшов до “Авангарду”, де і видрукував свою знамениту радіопоему “Зозендропію” (“Авангард” № 3) – річ автобіографічну, з якої ми й узяли відомості про життя великого поета” [14, с. 3].

Порівняно з попереднім етапом, образ Едварда Стріхи трансформувався.

З двадцятип'ятирічного брютета він став особою, що мала значні заслуги перед радянською владою. Створювалася своєрідна біографія революціонера: *У тім селі – / десть на Волині – / я/ підпалив будинок синій, палац родинний Пхутюр'є* [183, с. 115].

Наслідком цього стали: *Сибірські “майдани”,/ сибірські жигани* [183, с. 116].

Далі – типовий шлях професійного революціонера: *На каторзі/ три роки/ вчивсь уперто,/ став комуністом ...;/ А на четвертий рік – / утік...; Блукав,/ горів,/ німів.../ Пройшов всі муки/ й/ побратався з Дантом/ Забув своє ім'я/ став франтом,/ знавцем поводження, / музики/ й/ Анатолія Франса./ Був навіть в цирку/ – “рижим”,/ і зупинився/ студентом/ а'la musik/ в Парижі.../ За рік – / мене побачили в сальонах, .../... стрічали / вже з поклоном /і називали/ вже маестро* [183, с. 116, 117].

У Парижі з ним трапилася романтична пригода: він знову зустрічає свою Зозе, з поцілунку якої й починався його революційний шлях. Почувши про революцію в Петрограді, Едвард Стріха “...з радості розбив рояль / і сам поїхав на вокзал,/ щоб /десть/ до бою/ стати...” [183, с. 116]. І знову його життя зазнає значних змін: *Я футуристом став/ і не оспівував – творив повстання./ Забув сальонові сюжети,/ співав один “Інтернаціонал”,/ не їв, не спав без гурту, – / колишній в смокінгу й манжетах – / тепер замурзаний, носив шкіряну куртку, моїм патроном став Дзержинський,/ а сам я став чекістом – товаришем Стрішинським Я/ на чолі/ страшної кари./ Про мене не говорять голосно* [183, с. 117, 118].

Тут знову шлях Едварда Стріхи перехрещується із Зозе, проте на цей раз вона, не пізнаючи його, робить на нього ж замах. Проте все закінчується як у дешевому водевілі – щасливо: *Зозе моя!* [183, с. 125], – *Зозе тепер – моя дружина* [183, с. 127].

М. Семенко, прочитавши цей твір уперше, був у захопленні: “Скажу основне враження: в “Зозендропії” є елементи шедевру” [183, с. 58].

В. Поліщук, як відзначає Едвард Стріха в “Автоекзекуції”, уміщуючи в

альманасі “Зозендропію”, у своїй нотатці “Хай живе прилюдний поцілунок у голу грудь” пояснював: “Едвард Стріха ... з доручення “Авангарду” шість місяців містифікував журнал “Нову генерацію”, містячи там пародії на футуризм” [180, с. 90]. Тобто К. Буревій до певної міри відійшов від настанови, яка ставилася спочатку, оскільки редакція журналу знала про пародійний характер твору. Стосовно твердження В. Поліщука про те, що Едвард Стріха за завданням авангардівців брав участь у “Новій генерації”, то воно є безпідставним. Швидше за все, це чергова містифікація К. Буревія нового об’єкта пародіювання. На це ж вказує і сам К. Буревій в “Автоекзекуції”: “Друкуючи в своєму журналі “Зозендропію”, В. Поліщук не знав, що друкує не тільки пародію на панфутуризм, а й на свій спіралізм і на самого себе. Бо ж “Зозендропія” – пародія на все українське “ліве” мистецтво, – починаючи з “заумників” і кінчаючи конструктивістами” [180, с. 90].

Вказівка К. Буревія на об’єкт його пародій дає можливість конкретизувати, творчість яких літераторів та які саме твори пародіюються в “Зозендропії”.

У першу чергу, і на це вказує сам К. Буревій, необхідно звернути увагу на творчість М. Семенка, В. Поліщука, Г. Шкурупія та інших представників українського авангарду.

2. 4. Композиція як засіб пародіювання

“Зозендропія” як літературний твір постає перед читачем цілісною системою, що складається з основного тексту та оточуючих і доповнюючих його компонентів. Основний текст поеми має художнє обрамлення, яке надає йому характер завершеності, підсилює внутрішню єдність. Саме наявність загального обрамлення найбільш чітко висвітлює взаємозв’язок всіх складових частин літературного ансамблю, їх підпорядкування єдиному задуму. Велику роль при “встановленні контакту” належить початку тексту, який викликає у читачів певну настанову на сприйняття твору.

Першим таким компонентом художнього обрамлення тексту стало ім'я автора, стосовно якого вже достеменно було відомо що це псевдонім пародиста. Поява цього імені на початку тексту “Зозендропії” мала пов’язати виступ в “Авангарді” з його діяльністю в “Новій генерації” та “Літературному ярмарку”.

Цій же меті сприяла назва конструктивно-експериментальної поеми “Зозендропія”, оскільки серед перших творів, надрукованих у № 3 “Нової генерації” (1927), був вірш із назвою “Зозе”. Ім'я Зозе є похідним від Жозефіни – головної героїні “Зозендропії”. Уживання цього імені створює певні алузії з героїнями М. Семенка чи того ж таки В. Поліщука, що надавали своїм персонажам досить дивні імена: Беатриса, Ема, Ірен, Едварда, Ізеліна, Анітра, Азалія, Люція і подібні.

Розглядаючи другу частину заголовка і зважаючи на можливе чергування, необхідно відзначити, що в грецькій мові “en” означає “в”, “до”, а “trope” – “поворот, перетворення”. Словник давньогрецької мови фіксує кілька значень слова tropos: 1) поворот : поворотний пункт сонця, захід; оберт зірки; вирішальний момент битви; 2) поворот, зміна: зміна погоди; зміна напрямку вітру; зміна думок; мінливості долі; прокисле вино; 3) змусити до втечі; 4) зворот (мови), троп [60, с. 1649]. Про важливість другої частини заголовка висловлюється і сам автор: “Зозендропія” (наголос на друге “О”) з’явилася тоді, коли виникла потреба – показати живого Едварда Стріху “в усій красі”, фундаментальною біографією довести факт його існування” [180, с. 87]. За третім значенням “Зозендропія” могла безпосередньо бути звернена до М. Семенка, якого він таким чином міг би присоромити своїм “шедевром” з “елементами хорошої європейської школи”. Не треба виключати і четвертого значення “tropos” – “зворот”. У цьому розумінні слово вживається у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації його “внутрішньої форми” (О. Потебня) [112, с. 695]. Тобто автор, використовуючи різновиди тропів, уживаючи інших засобів поетичного мовлення, намагається привернути увагу

читача та критики до вторинних смислових значень твору, інтерпретації внутрішнього змісту.

Можна також припустити, що друга частина назви викликає конотації із англійським словом “drop”, яке має кілька значень: 1) крапля (сльоза); 2) ковток вина; 3) падіння (пониження); 4) опускання. Усі чотири значення знаходять відбиток у тексті поеми. Яке з них вкладав К. Буревій у назву поеми, сказати важко. Розглядаючи перше, пряме значення, заголовок можна тлумачити як поворот, повернення до “Зозе”, тобто до віршів, що були вміщені в № 3 “Нової генерації” (1927). Якщо говорити про переносне значення слова “trope”, то “Зозендропія” буде тлумачитись як мінливості долі Зозе. Крім того, автор, можливо, натякає на процеси, що відбувалися в суспільному житті України: згортання українізації, посилення репресій. Якщо наприкінці 1927 року названі явища тільки починалися, то на час появи поеми в “Авангарді” вони виявилися у справі “Спілки визволення України”. Якщо ж виводити етимологію назви від англійського “drop”, то можна тлумачити назву як падіння, плач або сльози Зозе.

Зважаючи на викладене вище, доводиться відзначити, що назва в будь-якому разі привертала увагу до себе, змушувала читача замислитися, створювала в нього відповідну настанову щодо сприймання твору. Досить прозоро виявилася пародійність заголовка, оскільки він викликав алузії з поемами В. Поліщука “Ярина Курнатовська” (1921), “Дума про Бармашиху” (1922), збірками М. Семенка “П’єро задається” (1918), “П’єро кохає” (1918), “П’єро мертвопетлює” (1919), його ж “ревфутпоемами” та подібними творами інших письменників-авангардистів. Творячи нове мистецтво, новий пролетарський епос, проголошуючи крах старого і світову революцію, авангардисти часто звертались до фольклорно-міфологічних “першоджерел”, коли мова була “частиною природи” [102, с. 480]. При цьому вони наділяли своїх персонажів рисами героїв давньогрецької чи давньоримської міфології. Можливо, К. Буревій хотів провести своєрідну паралель із “Батрахоміомакією” Пігрета, що була пародією на “Іліаду” та “Одіссею” Гомера, хоча прямих

вказівок на це немає.

Важливу роль у настанові відіграє підзаголовок твору: “Конструктивно-експериментальна радіопоема, або дотепна пародія на весь український футуристичний трафаретний стиль, на їх трухляві канони й новохуторянську моду”. Цього підзаголовка немає в упорядкованій Ю. Шерехом книзі Едварда Стріхи, де лише зазначено: “Конструктивно-експериментальна радіопоема”. Це може бути викликане тим, що публікації поеми в “Авангарді” передувала стаття В. Поліщука, в якій той розкривав пародійний характер творчості Едварда Стріхи. Саме тому автор, зважаючи на постійні суперечки між В. Поліщуком та М. Семенком стосовно лідерства в лівому мистецтві, вмістив подібний підзаголовок, приховуючи, що об’єктом пародіювання серед інших є і сам вождь конструктивних спіралістів.

Наступним елементом художнього обрамлення є присвята: “Коханій сестрі – Жені Нізнер” [183, с. 97]. Цим К. Буревій продовжує свою гру з містифікації авангардистів, розпочату ще у першому листі до “Нової генерації”, де він подає її адресу для листування з редакцією. За словами доньки К. Буревія, Оксани Буревій, Є. Нізнер була найближчою подругою дружини Буревія “ще з часів гімназії і Бестужевських курсів”: “... Женя, лікар-хірург, зробила Буревію кілька операцій, кожного разу рятуючи йому життя. Звідси посвята... і адреса для листування” [24, с. 213]. Саме вона, за свідченням доньки поета, і була прототипом Зозе: “Прототипом Зозе була... Євгенія Йосипівна Нізнер. Вона була розумна, культурна, але некрасива, її довжелезна червона коса, руді брови і вії робили Женю глибоко нещасною. Вона вважала себе потворою. Косу хотіла відрізати. К. Буревій запевняв, що в цьому її краса, придумав червоно-руду, золоту Зозе і присвятив їй “Зозендропію” [24, с. 211]. Таким чином присвята виявляла присутність автора у творі, що теж сприяло побудові образу автора, цілеспрямовано впливаючи на читача. І хоча переважній масі читачів ім’я “Женя Нізнер” нічого не говорило, однак те, що Едвард Стріха присвячує поему сестрі, вже до певної міри мало насторожити читача. Адже для митців лівої формації це було нехарактерним, вони свої

твори присвячували загадковим N. чи S., чи, як у В. Поліщука, знайомим жінкам. Тож і сама присвята, при її зовнішній нейтральності, також була елементом пародійності, утворюючи разом із заголовком і підзаголовком єдине ціле.

Основний текст складався з двох композиційно об'єднаних радіопередач, які, в свою чергу, утворювалися з окремих епізодів, сцен, персонажів. Забезпечуючи реалізацію творчого задуму, композиція “Зозендропії” упорядковувала процес сприйняття тексту пародії, здійснюючи це на тематичному, сюжетному та мовному рівні.

На ідейно-тематичному рівні “Зозендропія” цілком відповідала настанові Едварда Стріхи і надавала можливість пародіювати в одному творі стиль різних письменників. При цьому в поемі відображалися основні тенденції розвитку літератури 1920-х років, коли більша увага приділялася формі і опису подій, ніж тому, як події розвивалися в реальному житті. У цьому плані об'єктами пародії стали “надзвичайна” поема “Європа на вулкані” (1925), римований роман “Ярина Курнатовська” (1921) та інші твори В. Поліщука. У деяких епізодах “Зозендропії” К. Буревій наслідує творчу манеру М. Семенка, Г. Шкурупія, В. Маяковського. Зустрічається у поемі відверте пародіювання міфів, що були створені вже радянською системою, зокрема про замах на провідних діячів радянської влади, відповіддю на які став “червоний терор”. Якраз міфологічну героїзацію жертв замахів і спробував висміяти пародист.

Важливим композиційним елементом конструктивно-експериментальної поеми є пролог, функція якого полягає у розкритті висхідного руху сюжету. Наявність прологу, у якому автор оцінює зображувані події, розкриває ідейно-тематичний задум твору, зближує його жанрово з драмою. Так, зокрема, починалися трагедії В. Шекспіра (“Генріх IV”), Й. Гете (“Фауст”), Ф. Міллера (“Валленштайн”), у прологах яких викладалися естетичні декларації авторів і мотивувалися наступні події. Подібне знаходимо і в поширених у театральному репертуарі 1920-х років комедіях Карло Гоцці, з творами якого був добре знайомий К. Буревій [180, с. 80]. Стираючи межі між жанрами літератури та

видами мистецтва, авангардисти досить широко використовували і драматургічні елементи у творчості. Подібне, зокрема, зустрічаємо у В. Поліщука в “Ярині Курнатовській”: *Таки зірвавсь Пегас упертий,/ Класичну перейшов межу./ Гаразд! Тепер його на жертву/ Перед Зевесом положу/ Змотаю крила, а тим часом,/ Про Іру далі доказать,/ Прийдеться знов ямбічним гласом/ (Приблизно розділів на п'ять)* [160, с. 12].

Не гребував такими композиційними компонентами й М. Семенко. У його поезофільмі “Весна” є такі рядки: *Видумали весняну поему/ І кинули з дощем у ринву,/ Про Едварду і мрійну Ему, ...* [171, с. 475].

У К. Буревія це трансформується у таких рядках Едварда Стріхи: *Сьогодні стилоса дрочу/ На Музу,/ Музеньку задрипану,/ Щоб написати/ “Зозендропію” – Поему задержувату* [183, с. 97].

Звертається пародист і до “надзвичайної” поеми В. Поліщука “Європа на вулкані” (1925). В інтродукції, якою вона починається, є рядки: *Тому-то й неокласики мені сичать,/ Єфремови панегіристів ізгадали/ Гей ви, сонливії, вам не добрать ключа/ До тих симфоній,/ Що заграні нам світовим обвалом!/ Коли сучасники сучасних велетнів, Прийшовши, не пізнають –/ Їм глум потомство/ На сторінках книжок./ А для художника Давіда,/ Що гострим і нервовим олівцем/ Лишив нам постаті Марата і Дантона,/ До нього вогнена ріка/ Душевних дрогоць робітництва/ Ніколи переможено не захолюне,/ Не зітреться в віках його лице* [156, с. 10].

Пародист обрамляє ці полемічні вихватки у наступну форму: *Нехай Олімп,/ хай неоклясики/ Атенців славлять й інших класиків./ Нехай кричать:/ Назад!/ Назад!/ Нехай цілують Музу в зад/ І роблять вівтар з ватеру,/ А ми вже пишемо декрет,/ Щоб Музу й тих Олімпіяд/ послати к ... В отой /класичний/ очерет – / на Єр-єри,/ На ять!* [183, с. 99]; або: *киньмо сосюр'янство,/ покиньмо/ всякий зеровізм!/ Покиньмо/ ваплітянське чванство/ і шовіністий хвильовізм!* [183, с. 100].

Висловившись таким чином стосовно дискусії 1925 – 1928 років про шляхи розвитку українського мистецтва і окресливши свою творчу платформу, Едвард Стріха при цьому пародіює манеру М. Семенка створювати образи.

На особливу увагу заслуговує сюжет “Зозендропії”, який пародіює манеру авангардистів відтворювати життєві події в своїх творах. При цьому автор використовує хронікальний сюжет, опрацьовуючи фабулу, запозичену з римованого роману В. Поліщука “Ярина Курнатовська”. Саме сюжет цього твору значною мірою і є об’єктом пародіювання. У романі В. Поліщука відображено перипетії перетворення дворянки Ярини Курнатовської на свідомого бійця революції. Поряд із цим у творі є ще кілька сюжетних ліній, які відображають різні жіночі долі під час революції і громадянської війни, виражаючи при цьому ідейно-емоційні уявлення поета-авангардиста про реальні риси нового життя в концентричному сюжеті. К. Буревій, беручи все це до уваги, вибудовує одну сюжетну лінію, застосовуючи при цьому хронологічні засади поєднання епізодів. Таким чином, пародіюючи авангардистські засади сюжетотворення, пародист використав авантюрний сюжет, відомий ще з античних часів (“Одіссея” Гомера, “Дафніс і Хлоя” Лонга). Такий само сюжет було використано А.-Р. Лесажем в “Історії Жіля Блаза”, що була сатирою на французьке суспільство XVII століття. Можливо, Стріха хотів провести паралель між “Зозендропією” та творами А.-Р. Лесажа і тим самим підсилити пародійний тон, оскільки в одному з фінальних епізодів “Зозендропії” є слова: “Попавсь Жіль Блаз” [183, с. 123].

Над романом “Жіль Блаз” Лесаж працював понад 20 років, сатирично зобразивши авантюрну вдачу свого героя й одночасно житейську мудрість, яка змушує його пристосовуватись до будь-яких обставин. Цей твір був досить популярним у Росії, про що свідчать численні видання й перевидання, яких було зроблено біля 25 з 1754 року до 1908 року. Тобто читачі були добре обізнані із сюжетом цього авантюрного роману, і будь-яке згадування імені головного героя чи назви твору було символічним для читача.

Обраний К. Буревієм сюжет, дав йому можливість пародіювати в окремих епізодах творчість різних апологетів авангардизму. Уже в самому початку конструктивно-експериментальної радіопоеми автор пародіює “Зок” М. Семенка, у якому є наступні рядки: *Огонь огонь/ – пожежею пожер;/ Огонь огонь/ – кулі земній;/ Огонь огонь/ – червоною хмарою; Огонь огонь/ – рук наших всечистих/ племін –/ Огонь/ огонь* [171, с. 600].

У пародії вони трансформуються у своєрідну військову команду, розкриваючи об’єкт осміяння: *Огонь! / Огонь! / Краса в огні/ і /в поцілунку вона є./ Люблю пожежу, як театр, / і сам в ній можу бути актором! / А раз я сів в чужий фіякр/ і погасив усякий сором./ Огонь! Огонь!* [183, с. 99]; *Поете!// До діла!// / Огонь! / Огонь!; / Я був огневий,/ огнеп’яний!* [183, с. 100]; *Огонь!// Огонь!// Краса в огні...* [183, с. 101].

Знайшли відбиток у пародії і музичні уподобання лідера українських футуристів М. Семенка, який досить часто відображав їх у своїх творах. У “Кобзарі” М. Семенка досить часто зустрічаються твори, які свідчать про це: “Варіації” [171, с. 109], “Осіння симфонія” [171, с. 188], “Етюд” [171, с. 168] та ін. Крім того, достеменно відомо, що і сам М. Семенко непогано грав на скрипці. [136, с. 105]. Зваживши на все це, К. Буревій робить головного героя поеми музикантом-піаністом: *За рік – / мене побачили в салонах, мою зізду/ одзначили оркестри./ Мене стрічали вже/ з поклоном і називали/ вже/ маестро* [183, с. 102]; *Я/ взяв/ акорд,/ галянтну паузу зробив:/ і залю/ звуками залив./ Горить, горить моя соната, реве тварина без’язика!..* [183, с. 108]; *...сідай до струменту цього, акомпануй...* [183, с. 112]; *...замовк маестро,/ замовкло піаніно* [183, с. 113].

Знайшли відображення у “Зозендропії” і уявлення українських авангардистів про Європу та європейське мистецтво відповідно, уособленням яких був Париж. Саме це місто найчастіше хвилювало уяву лівих митців. У Парижі розгортаються події “надзвичайної поеми” “Європа на вулкані” та роману “Ярина Курнатовська” В. Поліщука, досить часто зустрічається назва цього міста і в “Кобзарі” М. Семенка. Власне, лідер українських футуристів,

обстоюючи оригінальність творів Едварда Стріхи, підтверджував думку останнього про Париж як всесвітній центр авангардизму: “відомо, що він часто в службових обов’язках буває в Парижі і, очевидно, бачив там “всесвітніх футуристів”, яким міг показувати й “Кобзар” Семенка” [183, с. 86]. Зважаючи на все це, Едвард Стріха переносить дію першої радіопередачі з України в Париж. Окрім цього, в окремому епізоді він висловив свій погляд на Париж: *Жіночий рай!/ Авторове пекло!/ Всесвітній постійний двір!/ Сучасний Вавилон – Париж* [183, с. 109].

Окресливши свої уявлення про місто, акцентувавши увагу на основних ознаках урбанізму – жінках, автомобілях, висотних будинках, – пародист порівнює його з Вавилоном. Назва цього міста виступає синонімом великого міста, повного спокус і гріхів. Це уявлення про нього виникло з Біблії, в кількох місцях якої назва “Вавилон” вживається в цьому значенні [183, с. 83]. Саме таким уявлявся Вавилон євреям-кочівникам, яких лякали великі міста та міський спосіб життя, якого вони не розуміли. Якраз на це і вказує поет-пародист, зазначаючи, що деякі українські митці досить поверхово сприймають Європу і ще менше розуміють тенденції розвитку європейської культури, зупиняючись тільки на її антуражі: *Париж – це вир: /бенкетів, свят – у центр, і на кресах – заздрості, нудьги /та смерті* [183, с. 109]; *Люблю тебе за стиль,/ за гамір,/ грюк,/ електрику та дим,/ за рух, за натовп,/ дивовижу,/ за індустрію та повій,/ люблю тебе і ненавиджу, чарівний мій,/ проклятий мій,/ Париж!* [183, с. 110].

Можливо, згадка про Вавилон навіяна К. Буревію творами Г. Шкурупія, наприклад, поемою “Аерокоран”: *Я бачу старий Вавилон,/ чую:/ як б’ють барабани,/ як побідно ріжуть повітря/ сурми* [220, с. 33]

Саме через нерозуміння світу і така жага до знищення, до руйнування, що трансформоване пародистом у новітнє варварство пролетаріату по відношенню до так званого “буржуазного світу”: *Люблю тебе, Париж!/ Бо ти гориш./ Бо ти згориш./ Ми спалимо тебе, Париж!/ Розвіємо тебе в один*

прекрасний ранок!/ Розірвемо тебе, Всесвітня Гриже,/ й перецілуєм парижанок [183, с. 109].

Завершуючи процес знищення поцілунком, автор досягає бажаного пародійного ефекту, ставлячи в один ряд такі різні поняття. Мотив руйнації старого буржуазного світу під тиском лівих митців і партійної ідеології набув популярності. Про нищення Парижу як центру й символу старого світу йдеться в романі Ю. Яновського “Чотири шаблі”, у вірші “Відповідь” В. Сосюри. К. Буревій доводить цей мотив до абсурду: Париж користується любов’ю автора, але він все одно погрожує його зруйнувати, хоча зробить він це, цілуючи парижанок.

Мотив знищення не був питомим для української поезії, він був притаманним усій радянській літературі. В українському лівому мистецтві він, зокрема, з’явився під тиском лідера російських футуристів В. Маяковського, у творах якого частими були мотиви руйнування. Зокрема у вірші “Наш марш” (1917) є такі рядки: *Мы разливом второго потопа перемоем миров города* [123, с. 98].

Подібні рядки є і в його ж вірші “Той сторонє” (1918): *Рядами выходят юноши./ Идите!/ Под ноги – топчите ими – / мы/ бросим себя и свои творенья./ Мы смерть зовем рожденья во имя* [123, с. 105].

Схожі рядки зустрічаються у “Юнацькому марші” В. Поліщука, якого цитує М. Неврлий, що ще раз підтверджує тезу Едварда Стріхи про епігонство деяких українських авангардистів, що проголошували абсолютну оригінальність власної творчості: *Юнацька кров/ шумує в наших жилах,/ Юнацька сила/ блискає в очах, – / Ми за народ,/ за працю підем сміло/ І спокій принесем /на гострених мечах* [136, с. 117]; або у “Левом марше” В. Маяковського (1918): *Тише, ораторы!/ Ваше слово, товарищ маузер./ Довольно жить законом,/ данным Адамом и Евой./ Клячу историю загоним./ Крепи/у мира на горле/ пролетариата пальцы* [123, с. 106].

Ці та подібні вірші В. Маяковського та інших лівих митців і стали об'єктом пародіювання для Едварда Стріхи. Спародійовано в “Зозендропії” і програмовий “Приказ № 2 армии искусств” (1921) того ж В. Маяковського, звернений до представників пролеткульту. У вірші звучить безапеляційний заклик: *Бросьте!/ Забудьте,/ плюньте/ и на рифмы, и на арии,/ и на розовый куст,/ и на прочие мелехлюндии/ из арсеналов искусств./ Кому это интересно, что – “Ах, вот бедненький!/ Как он любил/ и каким он был несчастным”?/ Мастера,/ а не длинноволосые проповедники/ нужны сейчас нам* [123, с. 153].

К. Буревій, в одному з епізодів конструктивно-експериментальної поеми Едварда Стріхи висловлюється ще категоричніше, зберігаючи інтонації і стиль В. Маяковського: *Я наплював на всі сонети,/ забув Зозе./ “Зозе! О, де ти?” – не задавав таких питань./ Я футуристом став/ і не оспівував – творив повстання!/ Не скавучав я: “Де ти? Де ти?”/ Не до вітрів, як шавкають эстети, – до крові й смерти/я привик* [183, с. 117].

К. Буревій хотів пов'язати мотиви нищення з творчістю футуристів. Називаючи Едварда Стріху футуристом, пародист намагався створити алюзію з іншими віршами футуристів. Наприклад, у “Той стороне” В. Маяковського проголошувалося гасло нищення старого і створення нового мистецтва: *А мы – не Корнеля с каким-то Расином – отца, – предложи на старье меняться, – мы его и обольем керосином/и в улицы пустим – для иллюминаций* [123, с. 105].

У цьому ж вірші проголошується девіз футуристів: *Клич футуриста: были б люди – искусство приложится* [123, с. 105].

Якщо у вірші лідера російських футуристів на один щабель ставляться Корнель, Расин і рідний батько як показник непримиренності і рішучості, боротьби за нове, то К. Буревій вибудовує антитезу: “сальонові сюжети” – “Інтернаціонал”, смокінг і манжети – шкіряна куртка, паризький піаніст – товариш чекіст, Штрик – Стрішинський. Досягаючи цим прийомом пародійності, К. Буревій вказує на зовнішні атрибути “нового мистецтва”, які досить часто сприймалися авангардистами поверхово, як і саме мистецтво, що

прийшло на зміну “старому”, місце якого, за В. Маяковським, у могилі: *Гарцуют скелеты всемирного Рима/на спинах наших./В могилах мало им* [123, с. 104].

Подібні думки про мистецтво були характерні і для українських футуристів, зокрема у Г. Шкурупія читаємо: *Данте, Андерсен,/Гофман, По/Пекло й Рай Казки і Легенди.../Ваші слова померли, а ідеї/здаються в оренду...* [178, с. 186].

Поєднуючи непокєднуване чи поєднуючи все знане і відкидаючи його, Г. Шкурупій наслідує російських футуристів із запізненням майже на десять років. У такому ж дусі висловлювався і М. Семенко: “Краще, ніж читати одноманітне сюсюкання сосюр з маленької букви, або видушувати поезію з Пушкіна або Шевченка, але, на жаль, я їх перечитав, коли ще був у першій класі підготовчої школи. Не можна хронічно годувати консервами” [71, с. 42].

Дотримуючись пролеткультівської манери викладу тексту та власної настанови, К. Буревій пародіює футуристичні заяви і маніфести, показуючи їх естетичну й логічну абсурдність.

Знайшли своє відображення у “Зозендропії” і експериментальні вправи авангардистів щодо конструкції вірша і, зокрема, його звукової сторони. Досить часто зустрічаються твори, побудовані за подібними принципами у “Кобзарі” М. Семенка: *Вн с тік/пі к к/нуп/льо лі лю п/ні с вн к пі/льо вн ль ті/пі с к к/ну лі льо лю/тк* [171, с. 79]; *Сте клю влю плю/скую/ую /ю* [171, с. 89]; *Вай тра/рам та/трам/йав ав/вав/трам там рам ай/трам вай/авраам* [171, с. 99].

Рясніє звуковими повторами і поезія Г. Шкурупія: *Гром глуму тумб, У бік б’є бик,/В ромб лобом глав – бум* [171, с. 188].

Не цурався застосовувати такі принципи віршування й В. Поліщук. У його римованому романі “Ярина Курнатовська” є рядки, якими передається пісня ворона: *Клать, клать – Плач, дівчино, плач/Плач: Милий твій вже там/Там – /Очі їсти нам/Нам./Трупу там гора, кра, Кра, – /Поховати тра,/кра,/*

Кра./ Годі мертвих тіл, – / Кра [160, с. 10]. Подібне прослідковувалось і в інших збірках лідера авангардистів [155], [159].

У К. Буревія все це трансформується в рядках пісні, яку виконує маестро Штрих перед Зозе: *Співелі/гелі/ковилі,/ Барвінки/гінки/по рилі Рясли/фарбили /хрещоло,/Хмарили гирі сончоло* [183, с. 112]; або: *Нехай умре/Марі Льон-тре/ і піп/теля/пасе й кума/теля/жене!* [183, с. 113].

Пародист глузує з поезій, побудованих за звуковим принципом, коли вся увага і поета, і читача зосереджена на фонетичній стороні тексту. При цьому К. Буревій пародіює псевдоевропейськість стилю українських авангардистів, у яких досить часто за чудернацькими формами ховалась звичайна неосвіченість.

Не міг залишити поза увагою поет-пародист і еротичної теми, що була однією з провідних у творчості авангардистів і футуристів зокрема. Позбавлена класичного високого стилю, у творах футуристів еротика виступала у своїй біологічній оголеності: *Йдемо зі мною панно мила/ нас не зобачить око там/ Туди впускаю/ Там розглядаю/ Лиш панн тендітних та милих дам* [171, с. 104]; *Мої руки твої перса пестили,/ і всі жєницини мене дратують стєгнами тепер.../ У мене в грудях від цього пес виє/ і я те й те зжер би* [178, с. 187]; або: *Я люблю безстидні рухи/ І свободу почувань,/ Щоб відчути холод зубок/ Персів сонячних пісок/ І завмерти в лютих звивах/ В гамах грішних диких мук/ У владних тіла переливах/ Щоб забуть про божий стук* [171, с. 126].

Обравши об'єктом пародіювання ці та інші порнографізи, К. Буревій обіграє їх в епізоді зваблення графівни: *В обійми/ я/ загарбав/ Жозефіну...– жага моя не має впину .../ Я – тепер, – / такий безсмертний та могутній, я ліквідну вам пояс/ сміливо!* [183, с. 111]; чи: *Я/ їй/ цілую/ руки,/ груди, спину* [183, с. 114]; *Я на канапу тихо.../ тихесенько її жбурнув, – / і/ так електро-енергійно,/ як нерозрізаную книгу,/ прудкі/їй /ноги/розгорнув* [183, с. 114].

Пародист продовжує традицію, започатковану ще віршем “На хвилі 3000 метрів” (“Нова генерація”, 1927, № 3), пародіюючи безпосереднє змалювання біологічних моментів, надаючи їм своєрідної пікантності й трактування.

Таким чином, композиція виступила в поемі важливим елементом пародіювання. Обрамлення, поєднання епізодів, внутрішнє розташування тем – усе це було символічним у контексті лівого мистецтва 1920-х років, висміювало його шаблони й примітивне художнє мислення.

2. 5. “Зозендропія” – пародія на спроби створення лівого епосу

Не обходить своєю увагою пародист і те, як зображувалась революція і громадянська війна лівими митцями. У В. Маяковського найвиразніше це виявилось у творах періоду його участі в “Окнах РОСТА”: *Мчит Юденич с Петербурга/ как наскипидаренный./ Мчит Пилсудский, пыль столбом,/ стон идет от марша* [123, с. 118]; *Врангель занес на Коммуну нож,/ баронов срок сосчитан* [123, с. 117].

Г. Шкурупій, за спостереженням І. Лакизи, у вірші “Ленін” (1925) зображує ці події наступним чином: *...гадом чорним 18-й рік/ оточив республіку білими:/ чехословаки, Колчак, Денікін – / ось кого гнали й били ми* [92, с. 64].

В. Поліщук у “Європі на вулкані” (1925) додає національного колориту: *Заскавулів Петлюра/ І зникнув хам Денікін/ Петелька затяглась В Царицині царькам* [156, с. 25].

К. Буревій спародіював подібну тематику у рядках: *І стала колчаковщина – як сон./ І став Юденич згадкою./ Багато/ ми/ таких персон розчавили,/ як гадів* [183, с. 117].

Одним із центральних і значущих епізодів у “Зозендропії” є той, у якому змальовано замах Зозе на Стрішинського. Він є пародією на ті твори, які зображали більшовицьких вождів і Леніна зокрема. Напевно, важко було б назвати поета чи письменника Радянського Союзу, який би не вивів образ Леніна у своїй творчості чи не сказадав про вождя бодай слово. Поряд з Леніним часто виступали головними персонажами Троцький, Мануїльський, Свердлов та інші лідери партії. Створив вірш “Ленін” Г. Шкурупій, таку ж

назву мала поема В. Поліщука, яка була включена навіть до програми середньої школи. Значною була ленініана В. Маяковського: поема “Владимир Ильич Ленин”, вірші “Разговор с товарищем Лениным”, “Владимир Ильич!” та інші.

Досить часто такі твори були нав'язані не просто якимись кон'юнктурними міркуваннями, а виявом щирих переконань митців. Зважаючи на те, що більшовицька влада відкидала релігію як таку, ліві митці, за словами М. Семенка, повинні “яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які повстають у наших жвавих, живих і без конкурентних головах, працювати й показувати, як працювати” [71, с. 46]. Зважаючи на подібні заяви, на митців покладалося завдання, творити “нове мистецтво юрб, площ, демонстрацій і штурмів”, “нові форми мистецтва” [71, с. 45]. Цілком зрозуміло, що “юрбам”, у яких відібрали Бога, треба було дати нового, сурогатного бога. На відміну від християнського монотеїзму, ліві митці, звертаючись до “першоджерел”, творили політеїстичний культ, у центрі якого був образ Леніна, оточений меншими “боженнями”. Подібно до Ісуса Христа, вони теж проходили свій мученицький шлях у боротьбі за краще життя народу.

Усі ці тенденції і спародіював К. Буревій у своїй конструктивно-експериментальній радіопоемі “Зозендропія”. Зважаючи на дразливість зображуваного, пародист досить обережно підходить до пародійованої теми: *Про мене не говорять голосно.../ Але й над мною білі хмари/ і мій упасти може волос./ І він упав.../ Алушта./ “Яли-Бахча”./ Моє авто.../ Не сторожить мене ніхто,/ а якась панночка... із муфти???.../ виймає бравнінга і – бух!!!/ Забило памороки,/ дух, – одрізало плече.../ й неначе кров тече...* [183, с. 121].

Об'єктом пародіювання стали події літа 1918 року, коли відбулося три резонансних замаху: 20 червня – на В. Володарського, 30 серпня – на М. Урицького та Леніна. Два перших були вдалими і проводилися особами чоловічої статі. Третій замах здійснила Фанні Каплан, і закінчився він пораненням Леніна. “Оглядом було встановлено безперечний перелом лівої

плечової кістки, поранення лівої грудної клітини і лівої легені”, – так було визначено характер поранення [44, с. 147]. Це співпадає з характером поранення, яке отримав Стріха-Стрішинський. Так само як і Леніна, Едварда Стріху ніхто не охороняв. Спільною рисою є наявність в епізоді автомобіля, адже Леніна поранено біля автомобіля. Неподалік від автомобіля було вбито і В. Володарського, який, як і Едвард Стріха, був родом з Волинської губернії. Із М. Урицьким Едварда Стріху поєднує посада: Едвард Стріха “на чолі страшної кари”, а М. Урицький – голова Петроградської надзвичайної комісії. Багато спільних рис мають і особи, що робили замах – Фанні Каплан та Зозе. Обидві робили це з власних міркувань: перша – “стріляла... з переконань” [183, с. 99], а друга – щоб помститися Старшинському за начебто розстріл Едварда Стріхи. Обидві були з Волині і брали участь у змові: Зозе – білогвардійців, Каплан – есерів. Цікавим є те, що К. Буревій і словом не прохопився про есерів, які організували ці замаху. Це видалось би дійсно дивним, якби не той факт, що творець Едварда Стріхи, К. Буревій, був одним із членів ЦК Партії соціалістів-революціонерів.

Особливого звучання набувають біблійні мотиви в “Зозендропії”. Пародіюючи творчі шукання лівих митців, він використав євангелійний сюжет діянь Ісуса Христа. Якщо Ісус Христос ходить Самарією, Галілеєю та Юдеєю, проповідуючи нову віру, то Едвард Стріха переконує в дусі футуристів кардинально: *Шукаємо, допитуємо, не маєм відпочинку,/ страждаємо, а ворогів тягасм в “Вілла Роз”/ і ставимо до стінки* [183, с. 120].

Як в Ісуса Христа є дванадцять апостолів, так і в Едварда Стріхи є послідовники: *Я/ на чолі/ страшною кари* [183, с. 120]. Можливо, К. Буревій хотів провести паралелі з поемою О. Блока “Дванадцять”.

Надаючи протилежного звучання запозиченому в Євангелії, поет доповнює пародійний сюжет революційним пафосом, проводячи паралелі між Ісусом Христом і Едвардом Стріхою. Так само протилежною є і слава, якою користуються Христос і Стріха. Якщо текст Євангелія рясніє висловами: “І вістка про це розійшлася по всій тій країні” [169, 9:26], “І розійшлася ця чутка

про Нього по цілій Юдеї, І по всій тій країні” [169, 7:17] і подібними, то в “Зозендропії” це передається одним рядком: “Про мене не говорять голосно...” [183, с. 121].

Проводяться в тексті конструктивно-експериментальної поеми і алюзії з текстом Євангелія. Так, зокрема, в Євангелії від Матвія є рядки: “а вам і волосся все на голові пораховано” [169, 10:30]. У К. Буревія це трансформується у словах: *Але й над мною білі хмари/ і мій упасти може волос* [183, с. 121]. Але, порівнюючи себе з Ісусом Христом, Едвард Стріха таки розуміє свою залежність від Бога.

Пародист намагався викликати у читача алюзії з текстом Святого Письма. Символічним в тексті “Зозендропії” є афоризм: *Чекісти – не мімози,/ їм не страшні ворожі дотики!* [183, с. 121].

Вони так само є запозиченими з євангелійного тексту, зокрема присутні оповіді про це у Матвія, Марка, Луки, де знаходимо: “І ото одна жінка, що дванадцять літ хворою на кровотечу була, приступала ззаду, і доторкнулась до краю одежі Його” [169].

І Христос, і Едвард Стріха прощають жінці цей доторк, щоправда, Зозе помилювали вже після розстрілу. Таким чином, у поемі знайшли відображення історичні події 1918 року в Росії та декрет ВУЦВК “Про червоний терор”. Пародист на протиставленні методів упровадження нової віри намагається розкрити антигуманну сутність більшовицького режиму. При цьому він пародіює віршований роман В. Поліщука “Червоний потік”, трансформуючи одне з численних чудес Ісуса Христа в операцію з переливання крові. К. Буревій пристосовує євангелійний сюжет до потреб пролеткульту, висміюючи більшовицький підхід до людини з класових позицій.

У творі В. Поліщука зображено головного героя хворим на гемофілію – “шляхетну” хворобу “наследника русского престола”. Саме момент переливання крові від коханки до нього і відбито в “Зозендропії”: *Що порятунок є/ Для Пхутюр’є/ Сказав консіліум уранці:/ – Та ба:/ кров витекла вся голуба, – / і треба влить вашій коханці:/ чистієсь крові червоного горіння.../ –*

Беріть у мене кілограм!.../ хоч два, хоч три! – та й всю віддам,/ щоб розв'язать це непорозуміння./ Взяли/ лили,/ лили – / буль-буль./ буль-буль! – лили,/ й/ перелили [183, с. 124].

Ці рядки перегукуються біблійною притчею про міхи з вином. У Євангелії від Матвія читаємо: “І не вливають вина в старі бурдюки, а то бурдюки розірвуться, і вино розіллється, і бурдюки пропадуть; а вливають вино молоде до нових бурдюків, – і одне й друге збережене буде” [169, 9:14-17]. Таку ж притчу знаходимо і в Марка “І ніхто не вливає вина молодого в старі бурдюки, – і вино й бурдюки пропадуть, а вливають вино молоде до нових бурдюків” [169, 2:22].

Так само і К. Буревій, висміюючи патологічних героїв В. Поліщука, доводить, що не можна старі ідеї одягати в шати прогресу, як і відроджувати те, що давно віджило. Тим більше, що і сам В. Поліщук, і його колеги подібне проголошували. Пародіює поет і пролеткультівську манеру поверхового сприйняття й використання класичних сюжетів, надаючи їм революційного пафосу.

Під пером пародиста зазнає переробки і притча про дерево і його плоди. У Євангелії від Луки зустрічаємо: “Немає доброго дерева, що родило б злий плід, ані дерева злого, що родило б плід добрий” [169, 6:43]. У лівому мистецтві ж досить поширеним був мотив відмови дітей від батьків. Прикладом цього може бути і “Ярина Курнатовська” В. Поліщука, у якій головна героїня виголошує: *Це вернулась із Парижа/ Матір там саму лишила./ Захворіла, певно вмере./ ...Я не маю каяття,/ Що не взяла собі на шию,/ Бо несила моя,/ Хоч і мати вона [160, с. 22].*

Ці і подібні рядки стали для Едварда Стріхи предметом осміяння: *Я “прокляну самого бога”!.../ мені не жаль майна/ не жаль мільярдів.../ Не треба батька,/ ні рідні... [183, с. 124].*

Уживаючи рядок з твору Т. Шевченка, “Кобзар” якого палив М. Семенко, пародист проводить паралель між культурною традицією мистецтва, яку відкидали і не сприймали авангардисти, з відмовою дітей від батьків.

Відоображаючи це, К. Буревій іде слідом за Євангелієм, де Ісус Христос, відповідаючи на питання про свою рідню, говорить: “...хто Божу волю чинитиме, той Мені брат, і сестра, і мати” [169, 3:34]. Таким чином пародист доводить, що ідеї, які проголошувались, є перелицюванням, до того ж невдалим, Святого Письма.

Важливу роль у висвітленні мистецької позиції автора відіграє післяслово, в якому він звертається до всіх читачів “Зозендропії”. У першу чергу, пародист дає “...критикам наказ”: “Узяти/ “Зозендропію”/ в роботу!” [183, с. 127]. При цьому даються конкретні вказівки, кому з критиків і на яких саме компонентах конструктивно-експериментальної поеми необхідно зупинити увагу: *Нехай/ Майфет,/ цей наш єдиний формалет,/ опише в ній всі факти./ А Лейтес/ має пакта – / простежити сюжет* [183, с. 127].

Зважаючи на уподобання і обізнаність кожного з критиків, Едвард Стріха продовжує свій епілог у формі бравади: *Зеров – з Гомером,/ а Хвильовий – з Шпенглером/ нехай порівнюють мене,/ і Дорошкевич хай кляне./ А за майбутню марксівську оцінку/ складаю Корякові дяку...* [183, с. 127].

Визначившись стосовно майбутньої критики і передбачивши її оцінки, поет звертається до читачів, обіцяючи їм продовження своєї творчості: *Всім читачам я шлю поклони,/ привіти й поетичні дари:/ в моєму серці нові дзвони/ сурмлять нечувані фанфари!* [183, с. 128].

Не обходить своєю увагою і редакцію “Нової генерації”, якій обіцяє таки з’явитися й познайомитися. Відповідає авторовій настанові й елемент художнього обрамлення – місце та рік написання (“1927. Париж – Москва”) [183, с. 128]. У 1927 р. була написана ця поема і, відповідно дата поєднує її з іншими творами Едварда Стріхи тієї пори та участю в “Новій генерації”. Стосовно місця написання, то воно так само виконує відповідну роль у формуванні образу автора, оскільки тоді К. Буревій жив у Москві; а саме на московських митців, як правило, орієнтувалися українські футуристи й конструктивні динамісти, та й не тільки вони. Вказівка на Париж мала підтверджувати наявність “хорошої європейської школи” в автора

“Зозендропії”, хоча сам К. Буревій ніколи не був за кордоном. Отже, і тут мала місце містифікація.

Поява конструктивно-експериментальної поеми “Зозендропія” викликала прискіпливу увагу критики. Як зазначає автор “Автоекзекуції”, на його “голову посипалися найгостріші, найущипливіші прізвища й епітети” [180, с. 90]. Уміщуючи поему в “другому органі крикливого міщанства”, пародист вгадав із періодичним виданням, оскільки конструктивні динамісти на чолі з В. Поліщуком були активними проповідниками, разом із “Новою генерацією” М. Семенка, ідей лівого авангарду, пристосовуючи їх до потреб більшовицького режиму. Саме проти подібної заідеологізованості мистецтва і виступав К. Буревій.

Через кілька днів після виходу “Авангарду” в газеті “Вісті ВУЦВК” з’явилося кілька листів, у яких колеги В. Поліщука по лівому фронту з ВУСППу, “Молодняку”, “Нової генерації” першими кинулись в атаку на лідера конструктивних динамістів [39]. У одному з листів заявлялося: “...категорично протестуємо проти засмічення брудним мотлохом нашої української радянської літератури. Це по суті є вияв класово-ворожої нам ідеології, відволікає увагу радянського читача від актуальних проблем соціалістичного будівництва і може спричинити до морального розкладу недосвідченої молоді, таку “літературу” не повинні розповсюджувати радянські книгарні” [42, с. 7]. Були й більш радикальні вислови. Головний редактор “Вістей...” Є. Касяненко, висловлюючи офіційну точку зору на матеріали, вміщені в “Авангарді” Поліщука, розкритикував лібералізм авторів листа. Говорячи ж про сам альманах, він заявив: “... з “Авангарду” говорить класовий ворог, і не “по суті”, а справжній класовий ворог, Поліщука не можна замовчати, бо це не людина, хоч би й хора, а цілий гнійник у нашій пожовтневій літературі. Гнійник цей треба викрити, треба показати масам, як протягом 9 років, використовуючи державний папір і друкарню, хора й чужа нам людина, середньої руки графоман міг узурпувати звання пролетарського письменника, затруюючи свідомість робітничого читача Микитиною патологією” [75, с. 6].

Натякаючи на те, що В. Поліщук був особистим секретарем Микити Шаповала, міністра УНР, автор проводить небезпечну паралель, у той час, коли вже на всю країну гримів судовий процес над “СВУ”, де у справі проходило кілька колишніх урядовців УНР. Виступ головного редактора був ніби сигналом для офіційної критики. В. Поліщука й інших учасників третього числа альманаху звинувачували в нехтуванні “соціальним фактором, у брутальності, надмірному естетизмі, дрібновласницькому побутовізмі” [67, с. 6]. Не відзначалася зваженістю і стаття, вміщена в “Молодняку” [68]. Більше того, газета “Комсомолец України” (22 листопада 1929) повідомляла про студентський мітинг, який прийняв таку резолюцію: “Класовим агентам дрібної буржуазії в літературі треба дати рішучу відсіч... Проти класового ворога, що ховається під усякими машкарами, студентство вестиме рішучу боротьбу [12, с. 6]. Усі ці відгуки були більше схожі на брудну лайку, ніж на критичний аналіз. Літературні критики, не заангажовані ідеологічними шорами, відмовчувались, а їх місце посіли штатні шукачі ворогів.

Виступ Едварда Стріхи у “Бюлетені “Авангарду” продовжив тенденції розвитку його як самостійного поета, розширивши жанровий діапазон його пародій.

Конструктивно-експериментальна поема “Зозендропія” стала своєрідною відповіддю на ті численні питання, що ставилися читачами після появи перших віршів Едварда Стріхи, і своєрідною художньою автобіографією митця, пародіюючи новий пролетарський епос.

Обравши за об’єкт пародіювання творчість В. Поліщука, К. Буревій створив багатопланову пародію на способи зображення лівими митцями державного ладу України.

З метою створення більшого естетичного ефекту від своїх пародій автор звертався до фольклорно-міфологічних джерел, роблячи спрямованість власних творів зрозумілою для читачів, висміюючи при цьому принципи сюжетотворення та інші прийоми, що використовувалися українськими футуристами та авангардистами.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ОФОРМЛЕННЯ 138-ОЇ КНИГИ “ЛІТЕРАТУРНОГО ЯРМАРКУ” – ПАРОДІЙНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

3. 1. “Літературний ярмарок” – продовження ваплітянського дискурсу.

Зважаючи на те, що редактор “Нової генерації” М. Семенко, опублікувавши разом з Г. Шкурупієм кілька фальшивок за підписом “Е. Стріха”, “...урочисто ховає його на сторінках журналу, друкуючи відповідного некролога та листа за підписом якоїсь О. Вебер, що мала відіграти ролю.. “безутішної” вдови”, Едвард Стріха повинен був з’явитися на сторінках іншого видання, щоб спростувати фальсифікації лідера українських футуристів” [180, с. 88]. Тому К. Буревій, щоб довести реальність існування Едварда Стріхи, подібно до того, як після появи першої частини “Дон Кіхота” М. Сервантеса з’явилася друга, мав випустити продовження. Як зазначає М. Фуко, говорячи про значення твору М. Сервантеса для епохи Відродження, саме “...між першою і другою частинами роману, на стику цих двох томів і лише завдяки їм Дон Кіхот набув своєї реальності, якою він зобов’язаний тільки мові, реальності, яка залишалася цілком у межах слів” [204, с. 83].

Про продовження літературного шляху Едварда Стріха говориться в “Автоекзекуції”: “Треба було, щоб збити з Семенкової голови лавровий вінок ілюзорної перемоги, воскреснути на сторінках інших органів. Це воскресіння сталося на сторінках “Літературного ярмарку”, цього “позагрупового альманаху”, що, м’яко висловлюючись, не дуже-то захоплювався ідеологічними і художніми досягненнями українського ліфу” [180, с. 89].

За словами М. Неврлого, це періодичне видання було “...альманахом-місячником, що виходив у Харкові в 1928 – 1929 рр. та завершував собою бурхливу добу українського відродження в 20-х роках” [135, с. 106]. Альманах,

об'єднуючи письменників різних стилевих напрямків і жанрів, був спадкоємцем ВАПЛІТЕ, зорганізованої М. Хвильовим.

Після того, як влада конфіскувала вже надруковане шосте число літературно-художнього двомісячника “ВАПЛІТЕ” “...через уміщення другого уривка з “Вальдшнепів” Хвильового...”, 28 січня 1928 року ВАПЛІТЕ “самоліквідувалася” [218, с. 147]. Після цього М. Хвильовий змушений був навіть писати покайного листа. Та незважаючи на цензурні утиски, “б. ваплітяни”, як їх називали у пресі, продовжували свою діяльність. Уже через тиждень після свого каяття Хвильовий у листі до А. Любченка писав: “Горіння “бувших” мене страшенно радує... За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку європейську арену. Словом, треба мужатись – наше “впереді”... Вмерла Вільна Академія Пролетарської Літератури – хай живе Державна Літературна Академія” [207, с. 884]. Наслідком цього і стала поява журналу “Літературний ярмарок” у грудні 1928 року.

Ю. Смолич, згадуючи про це, зазначає: “Ідея утворення журналу-альманаху “Літературний ярмарок” належала Майку Йогансену. Та тільки підхопив її гарячий та беручий до всього гострого й сенсаційного Микола Хвильовий. Однак, щоб залишитися неначе осторонь, – щоб не скомпрометувати своєю особою новий журнал та саму нову ідею “вільної організації літературного процесу”, Хвильовий... пустив попереду Куліша” [175, с. 124]. Стосовно самої назви видання, то й тут можна звернутися до спогадів Ю. Смолича, який писав: “Літературним ярмарком” прозвано, власне, спочатку відтинок Сумської вулиці від кафе “Пок” і Театральної площі, де обабіч бульвару розташувалися редакції газет і журналів, – аж до площі Мироносицької, де містилося тоді ДВОУ” [175, с. 123]. Тобто назва була доволі символічною і мала підтверджувати позагруповість альманаху, відкритість його для всіх митців.

На думку Ю. Шереха, це видання мало продовжити полеміку з ВУСППом та шукати нові форми організації українського мистецтва [218, с. 148]. На це вказує вже перше число журналу, позначене № 131. У вступній

статті “До книги сто тридцять першої” ярмарком, як називала себе редакція, так пояснював цю нумерацію: “Грудень 1928 р. 12×10+11” [103, с. 108]. Тобто проводилася певна лінія до 1917 року (десять років по дванадцять номерів плюс одинадцять номерів у 1928 році) – початку процесу відродження української культури. Була поміченою ця лінія і офіційними колами, що пізніше знайшло відбиток у статті про українську літературу, вміщену в “Литературной энциклопедии” (1939), коли вже ані самого М. Хвильового, ані більшості його соратників не було в живих: “Поширивши свій тимчасовий вплив на ряд письменників, що почали переходити на бік радянської влади чи вже стояли на радянських позиціях, група Хвильового після розпуску своєї літорганізації (“Вапліте”, 1927) продовжувала свою розкладаючу діяльність у замаскованих формах (алегорії, езопівська мова), у своїх начебто “позагрупових” журналах “Літературний ярмарок” (1929), “Літфронт” (1930)” [101, с. 824].

Друкуючи в журналі тільки мистецькі твори, ярмарком вміщував “ніби жартівливі коментарі до цих творів, написані в формі балаканини про все і ні про що” [135, с. 109]. Перші два номери альманаху були оформлені ярмаркомом, що свої зауваження чи коментарі подавав у формі інтермедій або резолюцій. При цьому діючими особами інтермедій, а одночасно і коментаторами вміщуваних творів, були досить своєрідні персонажі – Чортик Зануда (європейськи костюмований), Циган з батіжком, Золотий півник у синій свиті наопашки, які висловлювалися з приводу суспільно-політичних проблем, даючи їм відповідну оцінку.

Згодом ці художні прийоми ставилися в провину редакції альманаху. Так М. Новицький, головний редактор “Літератури і Мистецтва”, додатку до газети “Вісті ВУЦВК”, писав у своїй розгромній брошурі: “Метода розмови редакції з читачем – езопівщина; це мова ярмарку, балагану, – завуальованих натяків, кловнади, – форма, що пасує до самої ідеї “ярмарку” – місця “вільного торгу”, напруженої конкуренції, прудкого темпу, метушні й галасу. Форма ця надзвичайно гнучка й одкриває широкі можливості: завуальовано, натяками чи

під ковпаком блазня – уніформою безвідповідальності, можна сказати те, чого не наважився сказати серйозно” [141, с. 74]. Незважаючи на те, що в брошурі в цілому дається негативна оцінка альманаху, слід зауважити: критик правильно зрозумів настанову редакції “Літературного ярмарку”.

З огляду на те, що альманах декларувався як позагруповий, вже у другому його номері ярмарком повідомив, що “...інтермедійно-драматичне оформлення “Літературного ярмарку” взяли на себе вчені та письменники, по праву відомі всьому культурному світу” [104, с. 3]. Таким чином, вже сама особа того, хто робив оформлення, була знаковою і мала давати уявлення про погляди редакції.

Першим, кому було доручено оформлення “Літературного ярмарку”, став М. Йогансен, написавши інтермедії до 133-ї книжки альманаху [105]. Після цього журнал оформляли Л. Чернов (кн. 134) [106], В. Юринець (кн. 135) [107], Остап Вишня (кн. 136) [108], В. Підмогильний (кн. 137) [109]. Честі оформлювати 138 книгу альманаху удостоївся Едвард Стріха, що вже на той час скандально уславився участю в “Новій генерації” М. Семенка та став досить знаковою фігурою в українському літературному житті кінця 1920-х років. Як він сам пізніше писав у своїй “Автоекзекуції”, “...ярмарком, добре вже поінформований про характер моєї літературної діяльності, знав, що я буду робити це оформлення в пародійному плані, і тому, визнаючи за пародійним жанром право на існування, ретельно подбав, щоб ця пародійність не пошкодила тому напрямкові, який обслуговував альманах, і не виходила за межі літературної пристойності” [180, с. 89].

Дотримуючись традицій, закладених попередніми оформлювачами альманаху, інтермедії Едварда Стріхи в 138 книзі мали поєднати твори М. Йогансена, М. Самокиша, П. Коломійця, В. Поліщука, В. Сосюри, О. Влизька, К. Герасименка, В. Гжицького, Хаїма Гільдіна й самого К. Буревія в єдине ціле. При цьому він виявив неабияку художню майстерність і гнучкість, дотримуючись характерного для журналу рекламного тону.

За структурою художнє оформлення 138 книги “Літературного ярмарку”

складалося з восьми частин: “Біографії Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літературного ярмарку”, укладеної Костем Буревієм”, передмови “До книги сто тридцять восьмої”, “Інтермедії першої”, “Спеціально-музичної інтерлюдії”, “Монологу Едварда Стріхи”, “Моменту кульмінаційного напруження”, “Промови прокурора”, “Епілогу” та “Одвертого листа до “Нової генерації”, М. Семенка й інших хутористів” [110]. У відповідності до формату альманаху та зважаючи на необхідність коментування художніх матеріалів, розміщених у 138 числі, Едвардові Стрісі вдалося виступити з цілком завершеним твором.

3. 2. “Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літературного ярмарку” – елемент художнього обрамлення

Важливим композиційним елементом художнього оформлення є “Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літературного ярмарку”, яку уклав Кость Буревій”. Зважаючи на настанову ярмаркому починати кожне число альманаху автобіографією особи, яка його оформлює, К. Буревій і уклав біографію Едварда Стріхи. Розглядаючи її, необхідно зупинитися на її назві та особі упорядника. Власне, одне з іншим пов’язане. При цьому виникає питання: чому К. Буревій вирішив подати біографію, а не автобіографію? На наш погляд, це питання є принциповим, зважаючи на те, що автори, які оформлювали альманахи, розміщували як автобіографії, так і біографії. Так, скажімо, оформлюючи 133 книгу, М. Йогансен уклав автобіографію [105, с. 3], а вже в 134 числі, яке оформлював Л. Чернов, була вміщена “Автобіографія Леоніда Чернова – автора інтермедій, писана рукою Валер’яна Поліщука” [106, с. 1]. Тобто по суті це вже була біографія. У 136 книзі, автором інтермедій якої був Остап Вишня, зустрічаємо на місці автобіографії, як зазначено у змісті, статтю І. Сенченка “До біографії Остапа Вишні, автора інтермедій 136-ї книги “Літературного ярмарку” [108, с. 1].

На наш погляд, позицію К. Буревія можна пояснити кількома причинами.

По-перше, К. Буревій був “уповноваженим” Едварда Стріхи, що надавало йому виключне право на публікацію будь-якої інформації про останнього. По-друге, поет Едвард Стріха виклав свою біографію в поемі “Зозендропія”, і тому поява його прозових творів уперше, – хай навіть це була автобіографія, тим більше автобіографія, – могло викликати недовіру читачів і суперечило образу, створеному ним у “Новій генерації”. Тому переповідати її самому було б недоречним. І третє, напевно, найголовніше – давало зрозуміти читачеві, що Едвард Стріха та К. Буревій різні особи. Таким чином, встановлювалося, що Едвард Стріха реальна людина, реально існуючий митець, якому доручено оформити цілком реальний альманах. Це ще більше підсилювалося тим, що попередні числа “Літературного ярмарку” були оформлені письменниками, добре відомими читачам і щодо реальності яких не виникало сумнівів. На реальність існування Едварда Стріхи вказував і той факт, що на титульній сторінці альманаху серед інших був підпис як Едварда Стріхи, так і К. Буревія.

Що стосується самого тексту “Біографії...”, то К. Буревій намагався викладати його, виходячи з попередньої творчості Едварда Стріхи та актуалізуючи в пам’яті читача літературну ситуацію 1928 року. Оскільки до появи 138 книги “Літературного ярмарку” “Зозендропія” так і не була надрукована, Буревієві доводиться її переказувати, доповнюючи при цьому новими подробицями. Сам текст починається твердженням-констатацією: “Едвард Стріха – геній” [14, с. 3]. Таким чином, читач підводиться до думки про те, що подальший текст служитиме підтвердженням цього. Указуючи, що Едвард Стріха “народився на Волині, а де саме і коли – невідомо”, автор тут же знайомить читача з матір’ю генія – Гапкою Ничипорівною Стріхою, в “утробі” якої він почав писати [14, с. 3]. При цьому пародіюється співробітник “Нової генерації” А. Чужий і, зокрема, епізоди з його роману “Ведмідь полює за сонцем” [212, с. 17], “...напечатанные с совершенно непонятными типографскими, к сожалению, невоспроизводимыми ухищрениями, от которых открешивается даже сама “Новая генерация”, як висловився Л. Тимофєєв в одному з російських лівих періодичних видань [187, с. 67]. У цьому романі, що

друкувався в журналі М. Семенка, є рядки: “Мамо, мені сьогодні минуло 396 днів, може, мені вже пора перейти від первісної творчості: водичкою, що витікала з мене і моєю ж бекою: на пелюшках, ковдрі, сорочках, твоїй спідниці, кохті – до культурної творчості?: я хочу писати-малювати. Дай мені папір і олівець!” [212, с. 17]. Висміюючи подібні писання, К. Буревій іде далі – він говорить, що Стріха почав писати, знаходячись ще у фетальному стані [14, с. 3].

Переповідаючи біографію Едварда Стріхи, автор зазначає, що відомості до неї він запозичив із знаменитої автобіографічної поеми “Зозендропія”, надрукованої в № 3 “Авангарду”. Говорячи про те, що радіопоему надруковано в журналі В. Поліщука, К. Буревій, подібно до створеного ним Едварда Стріхи, містифікує читачів, оскільки стаття з’явилася у липневому числі “Літературного ярмарку”, а конструктивно-експериментальна поема “Зозендропія” – уже через чотири місяці після неї, в листопаді 1929 року. Щоправда, не слід відкидати і ту обставину, що третій номер “Авангарду” мав з’явитися справді раніше та щось цьому завадило.

Окрім цього, уповноважений говорить і про зміну мистецьких поглядів Едварда Стріхи: “Едвард Стріха два роки був у “Ліфі”, а тепер вигадав новий літературний фронт: “лівіше ліфу!” й перейшов до “Авангарду” [14, с. 4]. Ледь не третю частину “Біографії...” автор присвятив рекламуванню радіопоеми “Зозендропія”, зауважуючи, що про неї “...ще не встигли висловитися наші критики” [14, с. 4]. При цьому К. Буревій, напевно, передбачаючи реакцію критиків на конструктивно-експериментальну поему, наводив листа Семенка М., в якому той писав, що “...в “Зозендропії” є елементи шедедру” [14, с. 4]. Таким чином автор посилався на лідера українських футуристів і його оточення. Спираючись на слова М. Семенка, автор констатує: “Едвард Стріха буйно росте” [14, с. 5]. І це його зростання призвело вже до того, що “...він визнає себе за більшого майстра, ніж Михайль Семенко”, оскільки “...Семенко до шедеврів іще не дійшов” [14, с. 5]. Переходячи від цілком реального М. Семенка та його листа, надрукованого в № 2 “Нової генерації” за 1928 рік,

автор інформує читачів: “Зараз Едвард Стріха працює над другим шедевром – пише “Паноптикум Української Літератури”. Пише в Парижі, де й має постійне мешкання” [14, с. 5].

Чергуючи реальні факти з вимислом, К. Буревій містифікував читача і доводив реальність існування Едварда Стріхи, чому й мала служити ця біографія. З цією метою він посилався на ненадруковане третє число “Авангарду” та публікації в “Новій генерації”. Спростовуючи побіжно інформацію “про те, що нібито Едвард Стріха загинув на Мурмані...”, автор наводив досить переконливі докази неможливості останнього, оскільки, “по-перше, Едвард Стріха безсмертний, а по-друге – він ніколи не їздив до Мурману” [14, с. 5].

Для того, щоб якось пов’язати “Біографію...” з інтермедіями і довести, що в них мова йде про реальні події, К. Буревій пов’язав публікацію в “Новій генерації” з реально існуючим Пуанкаре: “Кажуть, що не обійшлося це й без самого Пуанкаре. За допомогою фальшивої звістки про смерть Едварда Стріхи, старий селядон хотів спокусити дружину нашого поета – знамениту Зозе” [14, с. 5]. Пов’язавши вигадану Зозе з Пуанкаре, що був одним з найпопулярніших об’єктів радянської політичної критики і відповідно добре знаним, автор намагається підвести читачів до логічного висновку: Едвард Стріха реально існує, як реально відбувалося все те, про що йшлося в інтермедіях. У вищенаведених рядках з біографії є й прихований випад проти М. Семенка, оскільки саме його особу необхідно розуміти під словами “старий селядон”.

Про це можна твердити, спираючись на спогади Оксани Буревій, доньки К. Буревія, “Про дружбу Стріхи з Семенком”, спочатку надруковані в “Збірнику Харківського історико-філологічного товариства” [23], в часописі “Український засів” [25], а пізніше в журналі “Сучасність” [24]. За її твердженням, М. Семенко, щоб помститися Стрісі-Буревієві, “намовляє Дикого спокусити дружину Буревія “Золоту Зозе” [24, с. 212]. Зважаючи на те, що Буревій знаходився в санаторії, А. Дикий щодня дзвонив до дружини і наполягав на побаченні, проте вона йому постійно відмовляла. Та, як говорить

Оксана Буревій, “молоденька сусідка упросила її погодитись: на побачення прийде вона з подругою” [24, с. 212]. М. Семенко для цього “...найняв кілька столиків, за якими сиділи футуристи з “Нової генерації”. Як переповідала потім сусідка, яка ходила на побачення, “...після хвилинного змішання пролунав громовий регіт на всю залю” [24, с. 212]. Таким чином, М. Семенко був вдруге висміяний, щоправда, вже без особистої участі К. Буревія.

Ця історія, звичайно, була відома досить невеликому колу осіб, і тому не могла бути співвіднесена широким читацьким загалом з текстом “Біографії...” в “Літературному ярмарку”. Швидше за все, К. Буревій хотів довести тому ж М. Семенкові, що Едвард Стріха з’явився в українському мистецтві надовго. На це ж вказувало і твердження К. Буревія про безсмертність Едварда Стріхи.

3. 3. Структура художнього оформлення “Літературного ярмарку”

Окрім “Одвертого листа до “Нової Генерації”, М. Семенка й інших хутористів” всі твори, підписані іменем Едварда Стріхи, були пов’язані між собою спільним сюжетом. Цим художнє оформлення 138-ї книги альманаху якісно відрізнялось від попередніх, оскільки тільки Едвард Стріха об’єднав в одне ціле всі інтермедії, що мали служити своєрідним художнім обрамленням мистецьких творів, уміщуваних у цьому числі “Літературного ярмарку”. Таким чином, К. Буревієві вдалося подати досить значний за обсягом твір Едварда Стріхи, дотримуючись як власної настанови публікувати свої твори в пародійованих виданнях, так і настанови ярмарком давати в інтермедіях оцінку художнім творам, друкованим в альманасі.

Зважаючи на те, що на початку 138-го числа було вміщено біографію Едварда Стріхи, підписану його уповноваженим, пародист створив для свого твору своєрідне обрамлення, де про нього висловлюються як цілком реальні особи – критики, письменники, поети, – так і персонажі художніх творів чи взагалі вигадані. Обрамленням служила рубрика “До книги сто тридцять

восьмої”, що була традиційною для альманаху. Під цією рубрикою митці, які оформлювали “Літературний ярмарок”, уміщували тексти, що служили своєрідною передмовою до оформлення. Так, Остап Вишня у передмові до 136-ї книги розмірковував про проблеми колективізації та порівнював написання М. Кулішем “Мини Мазайла” з винаходом Т. Едісоном фонографа [108, с. 1]. К. Буревій, наслідуючи традиції, закладені попередниками, в передмові подає уривки з телеграм, що нібито надійшли як відгуки на анонс про оформлення Едвардом Стріхою “Літературного ярмарку”. Як зазначено було в альманасі, “...усіх телеграм надійшло 18347” [183, с. 135]. Зважаючи на таку кількість начебто надісланих телеграм, увазі читачів було запропоновано “дев’ять зразків”, які вибрали, “заплющивши очі”.

Імена авторів були для читача символічними і репрезентували не тільки весь мистецький спектр української культури, але й представляли певні соціальні типи. Зокрема, телеграми були підписані М. Рудерманом, Ф. Якубовським, А. Пановим, І. Кириленком, П. Тичиною, редакцією “Універсального журналу”. Поряд з іменами цілком реальних і добре відомих діячів літератури були вміщені телеграми, що їх авторами, за твердженням ярмаркому, були “комсомолец Мазайло-Квач” і “Рина Мазеніна”, [183, с. 135]. Зіставляючи реальних людей з літературними персонажами, пародист доводив, що він такий само реальний митець, як і персонажі М. Куліша, а відгуки про його твори І. Кириленка, П. Тичини, М. Рудермана свідчили про оригінальність і автентичність поезій Едварда Стріхи в українській літературі. Містифікуючи таким чином читачів, Едвард Стріха знову активізував у їхній пам’яті статті про його творчість, що друкувалися в “Молодняку”, “Плузі”, “Критиці”, доводячи реальність свого існування. Це він підкреслив у тексті телеграми, начебто написаної Ф. Якубовським та А. Пановим: “Дорогі товариші! Що ж ви робите? Ми ж писали вже в “Критиці” та “Плузі”, що Едвард Стріха – мітичний поет, а ви йому доручили оформлювати альманах. Яке ж це оформлення буде? Мітичне?” [183, с. 134]. К. Буревій немовбито намагається передбачити реакцію критики на його писання в “Літературному ярмарку”.

Подібний прийом використав Л. Чернов, оформлюючи 134-е число альманаху, де він в “Останньому слові” подав такі рядки: *Читаючи ці інтермедії, мимоволі думаєш: “яка тифозна курка тремтливою лапою дряпала ці рядки?/ Пакт Келлога – поза авторовою увагою./ Про підготовку до весняної сівби автор забув. Тракторизації він не помітив./ Про міжнародне жіноче свято навіть не згадав./ Головокрутні успіхи науки й техніки для нього не існують./ Ось до чого можуть призвести легковажність, зарозумілість, вузькість обріїв* [106, с. 222].

Принагідно хочеться зазначити, що стосовно авторства цих рядків в українському літературознавстві вкралася помилка. Ю. Шерех у статті “Літ Ікара (памфлети Миколи Хвильового)” помилково приписує їх М. Новицькому [218, с. 148]. Новицький, проте, цитує написане Л. Черновим у “Літературному ярмарку” [141, с. 18].

Та якщо Л. Чернов уміщує цей текст в кінці альманаху як підсумок свого оформлення, то К. Буревій подав відгуки на творчість Едварда Стріхи перед інтермедіями, налаштувавши читача на відповідний лад. Особливу роль відіграв той факт, що сам тон і характер критичних зауважень залежав від того, як ставився автор телеграми до угруповання, очолюваного М. Хвильовим. Негативними є відгуки молодняківця М. Рудермана, представника марксистської критики Ф. Якубовського, телеграма ж, підписана начебто плужанином І. Кириленком, взагалі скидалася більше на лайку: “Що? Едвард Стріха? Заткніться” [183, с. 135]. Таким чином пародист наслідував тон полемічних статей, якими обмінювалися учасники літературної дискусії 1925 – 1928 років.

Поряд з відгуками реальних осіб вміщено й телеграму “комсомольця Мазайла-Квача”, в якій той застерігає редакцію: неологізмів Едварда Стріхи “...у Грінченковому словнику немає” [183, с. 134]. На думку Ю. Шереха, “телеграма Мазайла-Квача – пародія на українських мовознавців 20-х років” [219, с. 236]. Видатний мовознавець вважав, що українська мова мусить розвиватися разом з життям, і виступав проти явища, яке він назвав пуризмом.

Таким чином, у поданих телеграмах відбувалося самовикриття противників “Літературного ярмарку”.

Натомість союзники чи просто симпатичні групи М. Хвильового представлені редакцією “Універсального журналу” та П. Тичиною.

Як згадував Ю. Смолич, ідея створення журналу належала М. Йогансену, який хотів “... створити зовсім оригінальний журнал, не знаного ще в українській журналістиці типу англійського “мегезін”...” [175, с. 124]. На першій сторінці – і навіть на редакційних бланках, за свідченням Ю. Смолича, – було програмне гасло: “Нема в світі такої речі, про яку не можна було б цікаво розповісти” [175, с. 127].

Слід також вказати на те, що провідники “Літературного ярмарку”, М. Куліш і М. Хвильовий, зустріли появу “Ужа” вороже, вважаючи його “ослабленням всього кола “літярмарчан”, підризом ідеї “безорганізаційної організації” літературного процесу, проривом у противуспівському фронті” [175, с. 126]. Ю. Смолич так говорив про це: “Обидва Миколи – і Григорович, і Гурович – пророкували “Ужеві” швидку загибель і безславну кончину, що він не залишить після себе жодної пам’яті; що ніхто не піде за “Ужем ” з літературної молоді” [175, с. 127]. Проте їхні пророцтва справилися лише частково: журнал справді мав короткий вік (листопад 1928 – серпень 1929), але він зібрав навколо себе провідних українських авторів того часу і став зразковим у професійному відношенні часописом.

У тексті телеграми, що надійшла від редакції журналу “УЖ” говорилося: “Редакція універсального журналу “УЖ”, що все бачить, все чує, на все одгукується й уміє про все цікаво розповісти”, до цього часу не запрохала цікавого й талановитого Едварда Стріху до співробітництва в журналі, бо вважала, що він справді зірвався зі скелі на Мурмані й передчасно загинув. Тепер ми бачимо, що він якось вивернувся й почав у вас співробітничати. Як ви його знайшли ? Посилали на розшук експедицію ? Ми хочемо про це цікаво розповісти в УЖ’і. Просимо Едварда Стріху прислати нам – для надрукування в журналі – кілька слів про себе й про свою творчість і фотографію або

портрет. Маємо надію, що Ярмарком запевнить геніяльного Едварда Стріху, що УЖ видається “по типу найкращих закордонних журналів”, що УЖ – це літературно-громадський універмаг”, що УЖ – це журнал для читача” [183, с. 135].

Виходячи з цього, можна зробити кілька припущень, стосовно уміщення телеграми, написаної начебто “редакцією універсального журналу “Уж”. Можливо, К. Буревій хотів продовжити творчість Едварда Стріхи на сторінках цього видання, оскільки “Уж” швидко знайшов оригінальну форму, а в своєму штукарстві та різних формальних еківоках був парадоксальним і нерідко навіть “заумним” [175, с. 126]. Усе це могло дати пародистові широке поле для діяльності. Не слід виключати й тієї можливості, що згадка про цей журнал містила певний випад проти “дезертирів”, зважаючи на їдкий вислів М. Хвильового про “ужан”: “Рожденный ползать – летать не может” [175, с. 126]. Однак множинність підтекстів лише підкреслює віднесення “ужан” до союзників “літярмарчан”. Едвард Стріха вибудував стрункий логічний ряд своїх прихильників, що мало вже само по собі сигналізувати читачеві про настанову авторів Едварда Стріхи.

Показовою в цьому плані є телеграма, начебто підписана П. Тичиною, яка, як помітив Ю. Шерех, “...збудована на перифразах з поезій у прозі...”: “Все можна виправдати високою метою – та тільки не порожнечу душі (“Замість сонетів та октав”); “Іще в нас музики не досить” і “А іноді (Дніпро) – немов джентльмен” (“Живем комуною”)” [219, с. 237]. На думку цього дослідника, “...цитати дають натяки на ідеї засудження терору і ствердження людяності, що виступають як провідні ідеї цих циклів Тичини, і в зв’язку з фразою “І в члени УАН я не піду” набирають гострополітичного характеру засудження радянської системи” [219, с. 237]. Адже саме тоді розпочалися арешти серед академіків ВУАН і, напевно, саме введення П. Тичини та інших до складу ВУАН зробило можливими ці арешти. Так, 21 липня 1929 року був заарештований академік С. Єфремов, оголошений згодом одним з лідерів неіснуючої насправді, але створеної НКВД з метою винищення українських

патріотів СБУ.

Поряд з П. Тичиною, якого В. Коряк називав одним із засновників радянської літератури [80, с. 288], позитивний відгук Рини Мазеніної виглядав певною антитезою: “Це не той Едвард, що одружився з графівною Пхутюр’є? Коли той, то скажіть йому, що він душка й кумір!” [183, с. 134]. Як відзначав Ю. Шерех, Рина Мазеніна була типом “молодої міщаночки, полоненої ідеалом “вищого світу” [219, с. 236]. Таким чином, К. Буревій намагався знову поєднати непоєднуване, пародіюючи П. Тичину та висміюючи міщанські погляди на мистецтво.

З метою пов’язати свій виступ у “Літературному ярмарку” з творчістю в “Новій генерації” пародист подав телеграму, підписану Кононенком, читачем “Нової генерації”, що запитував у М. Семенка: “Звідки ви взяли Едварда Стріху, такого талановитого в лапках поета, що сором бере?...чи не мітична особа та Стріха?” [183, с. 134].

Особливе місце у цій передмові посідала телеграма Гапочки, уміщена останньою. На наш погляд, таке її місце не є випадковим. Спочатку її текст виглядав досить незрозумілим: “Теляті графуйте чи вгадала я, що Остап купив нові вишні пис...пи...до...нім і викомарює тепер за Едварда Стріху?” [183, с. 135]. Власне, нижче в альманасі робилося зауваження: “Цю телеграму треба так читати: “Телеграфуйте, чи вгадала я, що Остап Вишня купив собі новий псевдонім і тепер викомарює в ролі Едварда Стріхи. Гапочка” [183, с. 136].

Можна припустити, що К. Буревій, ніби пародіюючи дослідження І. Капустянського “О. Вишня в легенді”, надруковане в 134-й книзі альманаху [74, с. 136-139], насправді заховував тут гострий випад проти політичної системи, що встановилася в країні, коли митців намагалися об’єднати у творчі угруповання за класовими чи ідеологічними ознаками. Таким чином, текст останньої телеграми перетворився на своєрідне творче кредо й Едварда Стріхи і всього “Літературного ярмарку”: “Ми нічого не відповіли...найвній Гапочці. Хай “пребывает в неведении”, нехай думає, що можна купити й поета...Нехай!” [183, с. 136]. Ю. Шерех вбачав у цих рядках “...виразний

політичний натяк” [219, с. 238].

Подавши дев'ять телеграм, різних за змістом і за ставленням до Едварда Стріхи, пародист ніби відтворив усі ті погляди, які існували в українському суспільстві на розвиток мистецтва. При цьому він намагався знайти власне місце в українській культурі, окресливши для себе такі орієнтири, як П. Тичина й Остап Вишня.

Загалом, тексти телеграм відіграють ту роль, яку мала виконувати передмова у трагедії Б. Шоу “Іоанна д’Арк” [223, с. 3]. Звернутися до творчості англійського драматурга нас змусив той факт, що К. Буревій умістив у художньому оформленні інтерв’ю з ним. Пародист так само, як і англійський класик, намагався подати читачеві реальну особу у таких само реальних ситуаціях і життєвому оточенні. Тобто К. Буревій намагався творити певний дискурс, дотримуючись при цьому лівих гасел: “...мистецтво, як життєбудування, що спирається конкретно на лозунги мистецтва виробництва й мистецтва побуту” [98, с. 60].

До своєрідного обрамлення інтермедій можна віднести вигадані діалоги між Едвардом Стріхою, П. Пікассо та Б. Шоу. Уже саме згадування імен цих митців у інтермедіях було певним знаком для читача і мало сигналізувати про творчу платформу пародиста. Кожен із згаданих культурних діячів мав світове визнання і був реформатором у мистецтві, до того ж симпатизував Радянському Союзові. Тому не видається дивним, що інтерв’ю з П. Пікассо подане було вже в інтермедії, вміщеній перед “Інтермедією першою”, на початку оформлення. Едвард Стріха сам пояснив, чому саме П. Пікассо він обрав як співбесідника в розмові про українське мистецтво: “Мені довелося говорити на цю тему з славнозвісним Пікассо, з тим самим Пікассо, що про нього й всі міщани київські знають, як про винахідника нових мод у мистецтві” [183, с. 140].

П. Пікассо на той час пройшов кілька періодів у своїй творчості, починаючи з “блакитного”, “рожевого”, “негритянського” і повернувшись в кінці 1920-х до натуралізму. Власне, його творчість відображала новітні

тенденції розвитку мистецтва, зачинателем яких, зокрема, кубізму, він сам і був. В одній з праць про його творчість говорилося: “Пабло Пікассо тривко ввійшов в історію сучасного мистецтва як найбільший його представник, як засновник цілого ряду художніх напрямків, що визначають обличчя сучасної західноєвропейської культури. Творчість його настільки різноманітна, що створене ним здається роботою багатьох майстрів, які жили в різний час, які не мали між собою нічого спільного і навіть ворожих один одному за своїми естетичними принципами” [46, с. 10]. Як казав сам П. Пікассо: “Я зображую світ не таким яким його бачу, а таким, яким його мислю” [184, с. 38]. Усе це найкращим чином відповідало тому образу поета, яким був Едвард Стріха. Інтерв’ю цілком вписувалось у концепцію Стріхи-митця, створену К. Буревієм, продовжуючи містифікувати читачів і доводячи реальність його існування. Тобто, зважаючи на те, що Едвард Стріха був дипкур’єром і “циркулював” за маршрутом Париж – Москва та мав дружину, яка жила в Парижі, він міг дійсно мати розмову з П. Пікассо.

Характерним у розмові між Едвардом Стріхою і П. Пікассо є те, що саме іноземний митець переконував українця у відповідності світовому рівню українського ж мистецтва. Пародист створював трагікомічну ситуацію: П. Пікассо викладає Едвардові Стрісі історію розвитку українського живопису, починаючи від “дев’ятого віку” і завершуючи сучасниками останнього – Петрицьким, Седляром, Бойчуком, Падалкою та іншими. Автор укладає в уста П. Пікассо гіркі для українського митця слова: “... ви часто мавпуєте, друкуєте те, про що в нас забула вже й провінція (деструкція і супрематизм), а свої справжні перла тримаєте під спудом, не знаєте їх, або не хочете знати... Ви звикли орієнтуватися на московське мистецтво і не знаєте, що в ньому п’ятдесят відсотків вашого, що воно починається з вашої Лаври, з ваших велетнів Левицького та Боровиковського й кінчаючи Репіним” [183, с. 140].

Ці слова співзвучні з гаслом, кинутим М. Хвильовим, “Геть від Москви!”, за яке його було нещадно критиковано. Пародист, відтак, підтримував творчу платформу М. Хвильового. Приписуючи ж висловлювання П. Пікассо,

про якого І. Еренбург сказав: “Ім’я його відоме сотням мільйонів людей. У нього багато друзів, у нього багато противників: одні його називають “буржуазним розбещувачем”, інші – “формалістом”, треті – “більшовиком у мистецтві” [63, с. 13], пародист подав думку відомого іноземця, перед яким, зазвичай, звикли схиляти голову “київські міщани”. Заховуючи за жартом серйозні речі, пародист намагався донести до читача весь трагізм розвитку не тільки українського мистецтва, але й суспільства взагалі.

Можна також припустити, що К. Буревій пародіював партійні документи 1925 – 1928 рр., які стосувалися питань ідеології в галузі культури. У одному з них говорилося: “... партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу... За широке використання українською соціалістичною культурою... всіх цінностей світової культури, за рішучий розрив із традиціями провінціальної обмеженості та рабського наслідування” [95, с. 307].

Окрім прихованого третього плану пародії, у К. Буревія і перший є досить гострим, особливо коли він говорить про необхідність відкриття в Харкові “національної галереї” [183, с. 144]. П. Пікассо ніби підтримує Едварда Стріху у його критиці комунальних служб столичного міста, які мусять “... подбати про музеї та картинні галереї Індустріальної Соціалістичної Республіки!” [183, с. 139]. Символічним є і те, що саме П. Пікассо спонукав Едварда Стріху оформлювати “Літературний ярмарок”: “Сідай писати. Ти ж іще не закінчив свого оформлення для “Літературного Ярмарку”? Сенченко жде” [183, с. 144]. Всі ці деталі свідчать про ту роль, яку мало відіграти ім’я П. Пікассо в інтермедіях Едварда Стріхи.

Якщо інтерв’ю з П. Пікассо відкривало альманах, будучи своєрідним зачином до всього альманаху як мистецького явища, то вже розмова з Б. Шоу була вміщена в “Інтермедії першій”, у якій саме Едвард Стріха й починав розповідь про судовий процес над Зозе. Пояснити це можна кількома причинами.

Б. Шоу був найбільш популярним зарубіжним драматургом у час

оформлення Едвардом Стріхою “Літературного ярмарку”, а його п’єси широко виставлялися радянськими театрами. Ось яким чином оцінювався його творчий доробок у “Краткой литературной энциклопедии”: “Не відразу потрапивши на сцену, драматургія Б. Шоу поступово завоювала широке визнання і стала одним з центральних явищ у літературі кінця 19 – першої половини 20 ст. Гуманізм Б. Шоу, його нещадна критика капіталізму, утвердження соціалістичних ідеалів, тверезе відображення сучасності роблять його достойним соратником Р. Роллана, М. Горького, Т. і Г. Маннів та інших корифеїв світової літератури 20 ст.” [82, с. 776]. У 1925 році Б. Шоу було присуджено Нобелівську премію.

Тож саме з ним і повів розмову Едвард Стріха про українську літературу. У ній уже Едвард Стріха доводив, що в Україні є такі письменники, як Оскар Вайлд. Він називає англійському драматургові письменників попарно; мовби порівнюючи: Л. Українку й В. Поліщука, М. Коцюбинського й Р. Троянker, В. Стефаника й А. Паньківа. Пародист користувався методом парадоксу, характерним і для творчості Б. Шоу. Ю. Шерех стосовно цього говорив: “Автор зіставляє визначних письменників минулого з позбавленими значення третьорядними письменниками совєтської доби” [183, с. 241].

Діалоги з П. Пікассо й Б. Шоу протиставлені один одному. Якщо в попередній інтермедії П. Пікассо переконував Едварда Стріху у високому європейському рівні українського образотворчого мистецтва, то вже в “Інтермедії першій” Едвард Стріха довів англійському драматургові оригінальність української літератури. П. Пікассо звинувачував українські журнали в “мавпуванні” західних зразків мистецтва, а Едвард Стріха переконав Б. Шоу, що Оскар Вайлд шляхом “літературної ремінісценції” або й плагіату запозичив ідею для написання “Портрета Доріана Грея” з “Салдацького патрета” Г. Квітки-Основ’яненка [183, с. 151].

На нашу думку, пародист увів у текст інтермедій вигадані інтерв’ю для того, щоб визначити орієнтири для українського мистецтва і вказати на те, що вже належало в ній до західноєвропейської культурної традиції, а то й

визначало шляхи розвитку світової культури. Говорячи про здобутки нової пролетарської літератури, К. Буревій давав зрозуміти, що вона, в цілому, далека і від класичної української літератури Лесі Українки, В. Стефаника, М. Коцюбинського, і від тенденцій розвитку світового мистецтва.

3. 4. Композиційні особливості художнього оформлення

Зважаючи на те, що інтермедії Едварда Стріхи були вміщені поміж творами інших авторів як їх доповнення чи пояснення, особливу увагу привертає композиція самого художнього оформлення 138-ої книги “Літературного ярмарку”. За структурою вона складається з семи епізодів, об’єднаних спільною сюжетною лінією. Виходячи з настанови друкувати за підписом Едварда Стріхи тільки пародії, причому саме в пародійованих виданнях, автор мав подбати, аби композиція художнього оформлення і кожен її елемент, зокрема, мали відповідати цій zasadі. Тому, в першу чергу, необхідно звернути увагу на сам “Літературний ярмарок”, кожне число якого ярмарком називав книгою. Тобто редакція вказувала на те, що всі твори, уміщені в часописі, становили єдине ціле, об’єднане на засадах близьких чи однакових поглядів на шляхи розвитку українського мистецтва. На нашу думку, саме структура альманаху стала об’єктом пародіювання К. Буревія. Про це яскраво свідчить композиція художнього оформлення 138-ої книги “Літературного ярмарку”. У зв’язку з цим пародистові необхідно було враховувати специфіку альманаху, адже однією з умов його було роз’яснення і рекламування друкованих у ньому художніх творів, більш того, Едвард Стріха мав пропагувати і погляди митців, очолюваних М. Кулішем і М. Хвильовим, та давати оцінку важливим явищам у культурному й суспільному житті України.

Подібно до того, як у “Літературному ярмарку” друкувалися різножанрові твори багатьох авторів, так і Едвард Стріха в кожній інтермедії мав можливість висловлюватися стосовно тих чи інших проблем не тільки української культури, але й самого суспільного ладу в Україні.

Твори М. Йогансена, П. Коломійця, В. Поліщука, В. Сосюри, О. Влизька, К. Герасименка, В. Гжицького, К. Буревія, Хаїма Гільдіна та художнє оформлення М. Самокиша, уміщені в 138-ой книзі альманаху, порушуючи різні проблеми, все ж відповідали ідейно-мистецьким шуканням “Літературного ярмарку” і репрезентували творчу платформу ярмаркому. К. Буревій, пародіюючи композицію альманаху, використав інтермедії, об’єднані сюжетною лінією, “...що ніби пародіювала побоювання буржуазного заходу перед комунізмом, а в суті речі говорила “про потребу зв’язку України з культурною Європою” [135, с. 109].

Особливої уваги, проте, заслуговує і сам сюжет як композиційний елемент. Використовуючи концентричний сюжет, автор пародіював принципи сюжетотворення, що творилися лівими митцями, та й не тільки ними. О. М. Брик, характеризуючи основні тенденції розвитку сюжету, писав у 1929 році: “Цікаве явище спостерігається в так званій художній літературі в наші дні. Це – відхід від сюжетної прози і перехід до безсюжетної. Центральні герої перетворюються в оглядачів, що зв’язують окремі сценки, й не на них зосереджується інтерес глядача” [98, с. 219]. Це висловлювання стосувалося, щоправда, російських письменників, та, зважаючи на те, що українські митці орієнтувалися саме на них, його цілком можна застосувати і до української літератури 1920-х років. При цьому, нам здається, що О. М. Брик не випадково вживає слова “сценка” й “глядач”, адже характерною ознакою творчого процесу було саме зникнення й нівелювання меж не тільки між жанрами літератури, а й між видами мистецтва, тобто відбувалася певна міжродова, міжвидова уніфікація.

Унаслідок цього К. Буревій звертається до художніх прийомів драми. Зважаючи на те, що “універсальну основу композиції драми складає членування її тексту на сценічні епізоди, в межах яких один момент тісно приєднується до іншого” [112, с. 100], пародист мав можливість цілком доречно вміщувати свої інтермедії між художніми творами альманаху. Власне самі назви – “інтермедія”, “інтерлюдія” – говорили про значення вміщеного

тексту, адже за “Словником літературознавчих термінів” В. М. Лесина й О. С. Пулинця ці терміни визначаються в одній словниковій статті і кваліфікуються як смішна побутова сценка з народного життя, що виконувалась артистами в перервах (антрактах) між діями драми на серйозні, переважно релігійні теми [97, с. 170].

Якраз між серйозними речами інших письменників смішно й висловлювався пародист про вади в житті країни. Для цього він використовував драматургічні прийоми. Як зазначено в “Литературной энциклопедии”, “в драмі вирішальне значення мають висловлювання персонажів, які означають їх вольові дії і активне саморозкриття, розповідь є другорядною чи і взагалі відсутня; виголошені діючими особами слова складають суцільну, безперервну лінію” [101, с. 100]. Цю особливість драматургії й використав Едвард Стріха.

На перший план у розповіді К. Буревій виводить сюжетну лінію, що показувала читачеві судовий процес над Зоце та всі перипетії навколо нього. При цьому К. Буревій використовує євангелійні сюжети, ніби наслідуючи традиції інтермедії, і створює у читача певні алузії, проводячи паралелі між Жозефіною Пхутюр’є й Ісусом Христом. На правильність такої думки вказує кілька моментів.

Розпочинаючи розповідь, Едвард Стріха зазначає: “Події, що призвели до процесу, розпочалися ще великим постом цього року. На четвертому тижні, як усім відомо, в Парижі відбувається щороку традиційне свято Мі-карем. І в центрі масової уваги була героїня української поеми” [183, с. 145]. Як відзначав у примітках до книги Едварда Стріхи Ю. Шерех, “Мі-карем – четвертого тижня Великого посту” [183, с. 241]. У Євангелії від Матвія стосовно Ісуса Христа говориться таке: “А першого дня Опрісноків учні підійшли до Ісуса й сказали Йому: “Де хочеш, щоб ми приготували пасху спожити Тобі?” А він відказав: “Ідіть до такого то в місто і перекажіть йому: каже Вчитель: час Мій близький, – справлю Пасху з Своїми учнями в тебе” [169, 26:1-5]. Хоча хронологічні межі зсунуті приблизно на тиждень, все ж сама згадка про

Великий піст мала служити для читача відповідним знаком і породжувало паралелі, оскільки подальша оповідь підтверджувала це, щоправда, досить гіперболізовано, доводячи пародійність зображуваного. Окрім цього, звернення до євангелійного сюжету наближує інтермедії К. Буревія до української національної традиції, коли в інтермедіях “експлуатувалися старота новозавітні сюжети...” [112, с. 316].

Після своєрідного вступу для побудови наступного епізоду було інтерпретовано в'їзд Ісуса Христа в Єрусалим. Якщо Ісус Христос в'їжджав у місто на ослиці, як про це говориться в Євангелії: “Вони привели до Ісуса ослицю й ося, і одежу поклали на них, – і Він сів на них” [169, 21:1-11], то Зозе везе “тридцять бутафорських колісниць, у запряжці по десятеро коней” [183, с. 145]. Схожими є і сцени зустрічі Ісуса Христа та Зозе. Ісусу Христу народ вигукував: “Осанна Сину Давидовому! Благословенний, хто йде у Господнє ім'я! Осанна на висоті!” [169, 21:1-11]. Коли ж їхала Зозе, то грало “безліч оркестр” і охороняли процесію “жандарми й муніципальна гвардія” [183, с. 145]. Та якщо по в'їзді в Єрусалим Ісус їде до храму, то Зозе вже їде від головного храму Парижа – Notre Dame – у “міську думу”. Таким чином, К. Буревій надає сюжету експресивності і переводить розвиток дії – подібно до Євангелія, за яким Ісуса Христа водили до палацу Понтія Пілата, – до центральної адміністративної установи Парижа. Подібно до Ісуса Христа, якому, знущаючись, наділи на голову тернового вінка, сміючись при цьому: “Радій, Царю Юдейський” [169, 27:33-44], Зозе було “...вибрано ... в “королеви королев”, як найкращу жінку” [183, с. 145]. Таким чином пародист доводив розповідь до комізму, перетворюючи коронування у тріумф Зозе.

Необхідно вказати на відмінності між тим, як розвивались події в Євангелії та в інтермедіях Едварда Стріхи, уміщених у “Літературному ярмарку”. Так, наприклад, якщо Іуда цілує Ісуса Христа, видаючи останнього, до покладання на Ісуса тернового вінка, як про це оповідається в Новому Заповіті [169, 26:47-56], то, за розповіддю Едварда Стріхи, президент республіки “смачно поцілував Зозе в самісінькі губи” вже після коронування

[183, с. 146]. При цьому пародист уточнює, даючи читачеві зрозуміти, про що він говорить: “Я певен, що на губах у Зозе слідів від юдиного поцілунку не залишилось” [183, с. 146]. Цю пародію на епізод із продажем Іудою Ісуса Христа вміщено далеко перед розповіддю Едварда Стріхи про свято Мі-карем. Якщо Іуда продає Ісуса Христа за тридцять срібняків – ціну раба за законом Мойсея, – то честь Зозе хотіли купити за мільярд франків. Як говорить Едвард Стріха, “...кабінет засідав і вирішив, що таку жінку можна купити не менш як за мільярд” [183, с. 135]. На цей раз пародист говорить, що політика уряду, керованого Пуанкаре, на пониження курсу франка [163, с. 582-584] була викликана саме потребою підкупити Зозе, а не підтримкою експорту. Автор використовує гіперболу як елемент пародіювання, порівнюючи “французький кабінет міністрів ... на чолі з Пуанкаре”, який “закохався і почав залицятися, носити подарунки etc... Зозе”, з синедріоном і первосвященником Каяфою, надаючи розвитку дії комічного характеру.

Вищевикладені факти спонукають до висновку: інтермедія побудована на паралелях до євангелійного сюжету. Разом з цим слід зауважити, що “...сюжет (євангелійної) оповіді про в’їзд Ісуса в Єрусалим (...) явно навіяний Старим завітом...”. Євангелісти образно описують радісну екзальтацію натовпу, який повірив, що Ісус – обіцяний месія і новий цар ізраїльський, який звільнить єврейський народ від чужоземного іга” [81, с. 196]. К. Буревій теж вказує на подібне призначення Зозе, а через неї і своє власне. Тобто Едвард Стріха, а за ним і Зозе прийшли порятувати українську літературу від чужоземної окупації. За думкою пародиста, весь український народ, подібно до стародавніх євреїв, опинився у залежності. Ця ідея, зрозуміло ж, в умовах червоної цензури повинна бути старанно замаскована. Але вдумливий читач, зіставивши події, що начебто відбувалися в сучасному йому Парижі (перший план) з подіями, які супроводжували появу християнства (другий план), міг їх перенести на український ґрунт, правильно зрозумівши третій план пародії.

На це вказує і наступний епізод з інтермедії, яку К. Буревій називає “передмовою”. Тобто сюжет, який, на перший погляд, пародіював Євангелія,

поступово переходив у такий, що пародіює вже сюжет “надзвичайної поеми” В. Поліщука “Європа на вулкані” (1925).

Як вказував сам лідер конструктивних динамістів на першій сторінці книжки, поема написана на “сюжет, з сучасного ВСЕСВІТНЬОГО ЖИТТЯ, де виявлена велетенська БОРОТЬБА ПРОЛЕТАРІЯТУ З КАПІТАЛОМ та керовнича роля тут КОМІНТЕРНУ, на тлі образного плетива ПРОХОДЯТЬ діячі пролетарської революції: ЛЕНІН, ТРОЦЬКИЙ, МАНУЇЛЬСЬКИЙ, РАКОВСЬКИЙ, й інш., також французькі комуністи: ВАЛЬЯН КУТЮР’Є, СУВАРИН, РАПОПОРТ, КАШЕН, угодовець ФРОСАР, вороги працюючих: ПУАНКАРЕ, ЛЮДЕНДОРФ, МОНТЕНЬЯК, шпик ЗОБА, ЖАМБ, НЕРЕ, ТЕНЕЖЕ й інш.” [156, с. 1].

Про те, що саме сюжет цього твору В. Поліщука став об’єктом пародіювання, вказує епізод, в якому розповідається про завершення свята Мікарем. Саме в цьому епізоді й містилася зав’язка наступного розвитку сюжету. К. Буревій про це розповідає так: “Коли процесія доїхала до Латинського кварталу, де мала розійтися до наступного року, Зозе зійшла з колісниці, юрба гучно вітала її, а потім почала розбирати “на пам’ять” прикраси з колісниці” [183, с. 146]. Як далі розповідає К. Буревій устами Едварда Стріхи, “прикраси на головній колісниці були несподівані... – повна колісниця сто тридцять другої книги “Літературного ярмарку”!!!+!” [183, с. 146]. Саме це і призвело до скандалу, перипетії якого і відображав сюжет наступних інтермедій Едвард Стріхи у 138-ій книзі “Літературного ярмарку”. У цьому епізоді спародійована сьома частина “Європи на вулкані”, у якій В. Поліщук розповідає про події, що розгорнулися в Парижі влітку 1924 року.

У газеті французьких комуністів “Юманіте” з’явилась фотографія, на якій було зображено три усміхнені обличчя на тлі хрестів загиблим батальйонам у першій світовій війні. Одним з тих, хто посміхався, виявився Пуанкаре. Поліщук зображував це таким чином: *Та ось газета “Л’Юманіте”/ Забила крильми гніву./ Людина, що сміється/ Із мертвих батальйонів – / Дивіться, гляньте – ось!// І всім так ясно кинулось Знайоме обличчя – / Він*

президент, прем'єр.../ Сто тисяч карток Сипнуло за день в масу./ Сенсація! Пуанкаре сміється! [156, с. 76]; На другий день "Л'Юманіте"/ Пуска побільшені два кліше,/ Де – "хто сміється, а хто скрививсь на сонце"./ І бачать: – президент з американцем в смішки,/ А з-заду навіть чиновня і генерал,/ Не зовсім то радіють... [156, с. 79].

Пародіюючи В. Поліщука, К. Буревій зіставляє появу 132-ої книги альманаху і фотографію з усміхненим Пуанкаре. Можливо пародист хотів сказати, що це число "Літературного ярмарку" так само розкриває справжнє обличчя радянської системи, як і фотографії свідчать про Пуанкаре-політика. Зазначене число журналу було в значній мірі програмовим, оскільки в ньому вказувалось, що надалі кожен номер "Літературного ярмарку" буде оформлювати "один із 697 членів ... редакційної колегії" [104, с. 121], при цьому ярмарком уточнював: "Продукція наша виробляється із матеріалів найвищої якості, згідно із останнім словом техніки, чому дає гарантію більш як 130-місячне існування нашої фірми" [104, с. 154]. Поміж висловами рекламного характеру редакція висловлювала і власну думку стосовно ситуації у суспільно-політичному житті країни: "Кажуть продавці, що були черги – оті черги, що ввійшли за останній час у моду по Харкову" [104, с. 122]. Таким чином, ярмарком говорив про непродуману політику в економічному житті країни, придушення приватного виробника, унаслідок чого припинилося постачання міста продуктами харчування.

Було вміщено також у цьому числі журналу "Диспут про "Зелену Кобилу", в якому подавалися промови І. Кулика, А. Любченка, С. Пилипенка, Ю. Яновського, Ю. Шпола, Фельдмана, М. Куліша, О. Вишні, П. Панча, М. Йогансена [104, с. 238]. Як вказував Ю. Шерех, "Зелена Кобила – символ сенсаційної нісенітниці, розмови про все і ні про що... Тема Зеленої Кобили давала змогу кожному говорити ніби про все одразу, а тим самим розкинути деякі гострі політичні натяки поміж жартами й дотепами" [104, с. 238].

Від пародіювання радянської системи К. Буревій перейшов до осміяння тексту, в якому викладалися основи комунізму – "Маніфесту Комуністичної

партії” К. Маркса і Ф. Енгельса, про який Ленін писав таке: “Ця невеличка книжечка варта цілих томів: духом її живе і рухається до цього часу весь організований пролетаріат цивілізованого світу, що бореться” [96, с. 423]. Саме цю “геніальну працю Маркса й Енгельса” спародіював К. Буревій в наступних рядках: “Стережіться, громадяни! Зелена Кобила ходить по Європі!” [183, с. 146]. Вони висміювали перший рядок, яким починався “Маніфест”: “Привид бродить по Європі – привид комунізму” [115, с. 423]. Зважаючи на досить прозорий натяк, можна зробити припущення, що пародист хотів спонукати читача замислитися над тим, чи не є комунізм Зеленою Кобилою, тобто сенсаційною нісенітницею.

Необхідно відзначити і те, що в цих рядках К. Буревій міг проводити паралель з драматичною хронікою Б. Шоу “Жанна д’Арк”, в якій теж досить часто зустрічається згадка про коня єпископа Санліського, у викраденні якого звинувачували Діву [223, с. 182]. Цілком можливо, що пародист хотів викликати алузії з кількома широковідомими творами, містифікуючи таким чином читача і заховуючи справжній об’єкт свого осміяння.

Такі численні семантичні нашарування, окрім художньої мети, ще й містили важливу функцію: давали можливість виправдатися за умов прямих політичних звинувачень. Тим паче, що прецедент уже був: 1928 року М. Драй-Хмара опублікував сонет “Лебеді”, де неокласики зображалися як “гроно п’ятірне нездоланих борців”, що переможним співом розбивають лід одчаю й зневіри. Офіційна критика відразу ж накинулася на автора з політичними звинуваченнями. Але автор пояснив, що сонет написаний про французьких парнасців. На той час справа на цьому поясненні вичерпалася. Очевидно, і К. Буревій при створенні пародій Едварда Стріхи залишив для себе можливість заплутати ортодоксальну критику в множинних змістових планах його контекстів.

Можна також припустити, що К. Буревій міг натякати на оповідання Ванченка “Оповідання про гніду кобилу”, надруковане журналі “Червоний шлях” за 1929 рік. Після уміщення цього оповідання було знято з посади

редактора. Щоправда, “Диспут про Зелену Кобилу” в “Літературному ярмарку” було надруковано раніше.

Довівши дію до зв'язки, К. Буревій припиняє оповідь Едварда Стріхи і пропонує читачеві приготуватися “... до читання художньої речі ... талановитого співробітника” [183, с. 144]. Далі було вміщено уривок із поеми В. Сосюри “Мазепа”.

Продовжується дія вже в “Інтермедії першій”, як назвав пародист наступну частину. У ній повідомлялось про те, що його “... трагічну Зозе потягли до відповідальності” [183, с. 148]. При цьому автор констатує: “Процес. Це був скандальний процес, і я зараз розкажу про нього всі деталі, всі подробиці, пльотки, слухи й центрослухи” [183, с. 148]. А відтак Едвард Стріха, у відповідності до вимог лівих критиків творити літературу факту, обіцяв розповісти про начебто реальний судовий процес, наблизивши розвиток дії до читача, для якого масові судові дійства починали ставати невід'ємною складовою життя.

М. Чужак, говорячи у збірнику “Література факта” про досягнення в галузі фактографії, наводив приклад такої літератури: “... шахтинська справа, про яку та ж “Комс. Правда” (7 липня 1928, № 156) пише: “Вирок суду гаряче обговорюється серед московського пролетаріату. На заводі Серп і Молот вчора вранці у всіх цехах газети зачитували до дірок. Робітники вивчали буквально кожне слово вироку спеціального присутствія” [98, с. 61]. На нашу думку, саме це і є тим об'єктом пародіювання, на який хотів звернути увагу читачів К. Буревій. Доказом цього може служити той факт, що автор саме цей епізод назвав “Інтермедія перша”, відділяючи формально розвиток дії, викладений у першому епізоді. Тобто К. Буревій намагається зосередити увагу читачів саме на цьому, використовуючи як код слова “процес”, “суд”, що розкидані по всіх інтермедіях.

Продовжує розвиватися сюжет у “Спеціально-музичній інтерлюдії”, що була вміщена після уривка з “Неймовірних авантюрних пригод дона Хозе Перейри в херсонському степу” М. Йогансена та вірша “Канітферштан”

О. Влизька. В інтерлюдії пародист включає в сюжет ліричний відступ про “свою далеку юність, дитинство зелене своє” [183, с. 153], згадуючи про сам процес побіжно і виводячи на перший план себе. Цим він збагачує уявлення читача про Едварда Стріху новими відомостями, доводячи знову реальність свого існування. Зокрема, він відзначає: “... коли мені було п’ять років, то я вже подавав великі надії: прекрасно володів ямбом, був обізнаний із законами евфонії й любив вишукані алітерації. На п’ятому ж році я почав писати сонети, а коли мені повернуло на шостий рік, то я вже зумів написати вінок сонетів” [183, с. 153]. Посилаючись на відсутність “культурних традицій” у своїх батьків, поет говорить, що його “ранні твори так десь і загинули” [183, с. 153]. Стріха знову містифікує читача, оскільки в “Біографії...”, підписаний К. Буревієм, говорилося про те, що Едвард Стріха почав писати ще в “утробі своєї матері”. Можливо таким чином пародист хотів, щоб читач уважно і вдумливо сприйняв сонет, написаний, за твердженням автора, в шестилітньому віці. Символічними є перші чотири рядки цього вірша: *Я десять літ блукаю на чужині,/ Пенькам молюсь в чужих лісах,/ І зважую тепер на терезах:/ Чи що зробив, чи дав я Україні?* [183, с. 153].

Опрацьовуючи старозавітний сюжет про виведення Мойсеєм євреїв з Єгипту, пародист мовби відображає власний життєвий шлях. Уміщення в інтерлюдії вірша є досить знаковим, адже К. Буревій продовжує знайомити читача зі сторінками життя Едварда Стріхи, говорячи, що твір має автобіографічний характер: “У цьому сонеті все моє життя” [183, с. 154]. Співставлення Едварда Стріхи і Мойсея видається символічним, напевно, автор хотів донести до читача думку, що Едвард Стріха прийшов до української літератури не випадково. Він з’явився, щоб витягти її з нетрів пролеткульту, примітивізму, тенденційності й заідеологізованості.

Ю. Шерех, говорячи про цей вірш, вказував: “Автор пародіює не стільки безпосередньо неокласиків, скільки механічне поєднання їхніх ритмів і окремих образів з традиційними мотивами народницької поезії і пристосування до “соціального замовлення” советської епохи. Саме тому з’являється тут

навіть перифраз з Шевченківського “Ченця” (“Кайдани брязкають ... Москва ... бори ... сніги і ... Єнісей”))” [219, с. 222].

Немов на противагу “Сонетові” К. Буревій вміщує “... перший футуристичний вірш” Едварда Стріхи – “Перший рік революції”, у якому пародіює М. Семенка, вставляючи його твір у пародію: *І перший тиждень був: понеділок,/ вівторок,/ середа,/ четвер, / п'ятниця,/ субота,/ неділя ...* [183, с. 154].

Можливо, саме на співставленні цих двох віршів пародист хотів показати читачеві власне творче кредо. Крім того, К. Буревієві вдалося вмістити два цілком самостійних вірша, пов'язуючи свою творчість у “Новій генерації” з роботою в “Літературному ярмарку”, наче виділяючи етапи становлення митця. Свідченням цьому є й радіотеза “Зозе”, вміщена ще в дебютному для Едварда Стріхи третьому номері “Нової генерації” за 1927 рік і повторена в “Спеціально – музичній інтерлюдії”.

3. 5. Афоризми як об'єкт пародіювання

Важливим компонентом цього дискурсу є афоризми, що пародіювали збірку В. Поліщука “Козуб ягід: Оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило” [158]. Лідер українських конструктивних динамістів подав свої “бризки мислі” як своєрідний маніфест авангардиста, судження “молодого філософа, якого життя приперчило” [158, с. 67]. К. Буревій йде далі В. Поліщука, підносячи афоризми Едварда Стріхи до рангу аксіом. А аксіома, як відомо, не потребує доведення. При цьому він вказує, що розміщує їх для “передешки” і “... щоб не залишати на папері такої галявини, як робила колись у газетах царська цензура...” [183, с. 156]. Уміщуючи 24 аксіоми, він додає: “Філософія – моя стихія. Читайте і повчайтеся”.

Автор створює абсурдну ситуацію: з одного боку, говорить, що читач повинен відпочити, розслабитись після попередньої інтерлюдії; з другого,

вказує на ту обставину, що вміщує їх на тому місці, де “царська цензура” залишала галявини замість гострих соціально-політичних матеріалів. Розставляючи подібні зачіпки для уваги, пародист прагнув зробити афоризми більш зрозумілими, довести, що заідеологізовані тексти, поширювані офіційною пропагандою, не відповідають дійсності, оскільки не мають реальних відповідників у житті і навряд чи наповняться яким-небудь змістом. Доказом такої думки може служити істина, уміщена під третім номером: “Не вір пролетаріатові, коли він буде говорити, що ти не пролетарський письменник” [183, с. 157]. Крім того, в ньому автор пародіює афоризм В. Поліщука, уміщений у “Козубі ягід” під номером 208: “Мистець передчуває почуття й потреби певного колективу людства, які людство ще собі не з’ясувало. Революція за три роки, припустімо, дала мистцеві найбільше чулому 1000 образів, а пересічній людині, звичайній – 3 образи. Коли мистець почне творити своєю тисяччю образів, то загаль його не зрозуміє в даний момент. Але через десять літ звичайна людина приєднає ще до трьох образів 997. Тоді й стане зрозуміла творчість, яку раніше відкидали. Такі прості суть на ділі пророки в мистецтві” [158, с. 146]. Висміюючи подібні заяви, пародист вказував на абсурдність поділу діячів культури за ідеологічними ознаками на пролетарських, попутників і буржуазних, нехтуючи при цьому мистецькі засади творчості.

За пародійним пафосом автор заховує гострий виступ проти негативних явищ в громадському та політичному житті України, спростовуючи філософію пристосування, філософію виживання в системі. По суті, істини Едварда Стріхи перетворюються в заповіді авангардного месії: “Забути можна про все, але ніхто ще не забув одержати свій гонорар” [183, с. 157] або “Навіть улітку не треба відмовлятися від теплого “обмундірованія” [183, с. 157].

Знайшли відображення в афоризмах Едварда Стріхи й погляди лівих митців на критику і критиків, які, на їх думку, не розуміли основних тенденцій розвитку європейської авангардної культури. У В. Поліщука зустрічаємо стосовно цього таке висловлювання: “Товариш Котко казав: “На це й критика,

щоб усе лаяти”. Дійсно правда: трудніш розумне сказати, легше виляти. Після цього Я не боюся ніякої критики.” [158, с. 84]. Лідер українських футуристів М. Семенко висловлювався більш радикально у програмовій роботі “Зустріч на перехресній станції”: “... треба плюнути критикові межи очі, щоб не ждати від нього того, чого він по своїй природі не може дати.” [71, с. 41]. У пародиста ці погляди трансформувалися в наступну істину: “Не звертай увагу на критиків – вони самі замовкнуть” [183, с. 157].

Зазнають пародіювання й погляди цих письменників на шляхи розвитку мистецтва в афоризмі Едварда Стріхи, що був уміщений під другим номером: “В художній практиці покладайся на смаки “панночки з балетної студії” [183, с. 157]. Це було реакцією на міркування В. Поліщука про пріоритети в творчості: “Якось я написав про різницю в красі між верблюдом і балериною і, звичайно, з усією симпатією й безперечною перевагою в бік краси балерини. Але схаменувся вчасно, бо це ж така відносність!” [158, с. 112]. Далі лідер конструктивних динамістів висловлювався в тому сенсі, що для верблюда більш привабливою буде верблюдиця, ніж балерина. Тобто, митець повинен пристосовуватись до обставин і, як наслідок, до низьких художніх смаків. Саме проти цього й застерігав К. Буревій.

Дотримуючись настанови друкувати пародії в періодичних виданнях пародійованих мистецьких угруповань, К. Буревій робить закид творцеві “Літературного ярмарку” М. Хвильовому, який досить високо оцінив посередні твори О. Досвітнього, зокрема роман “Американці”, що відзначався оголеною публіцистичністю і схематизмом характерів. Про це йдеться в дев’ятій істині: “Коли хочеш, щоб тебе похвалив Хвильовий, пиши про американців” [183, с. 157].

Не обходить увагою К. Буревій й інших членів ярмарку: “Остап Вишня – любить вишні, а Епик – епос”, “Панч – панує”, “Сенченко – Іван Семенович” [183, с. 157]. І. Сенченко мав ім’я і по батькові “Іван Юхимович”, але молоді автори часто помилялися, спокушувані першим “Се” у його прізвищі. Цю ситуацію й висміював К. Буревій.

Значну кількість афоризмів присвятив К. Буревій осміянню політичної системи, яка встановилася в Україні наприкінці 1920-х років. На це вказує і словацький літературознавець М. Неврлий, який, ідучи услід за Ю. Шерехом, писав: “Серед афоризмів твору знаходимо програмове в перших часах переслідувань письменників гасло “Не хвилюйся!”, заклик до власного курсу в літературі й суспільному житті – “Коли їдеш автом, то пильнуй, щоб шофер завжди тримався правого боку, але ти сам можеш схилитися і на лівий бік” [135, с. 109]. Останній афоризм, власне, був реакцією пародиста на боротьбу з ухилами, яка, розгорнувшись в рядах комуністичної партії, почала охоплювати й літературне життя.

Проводить К. Буревій і прямі паралелі із конструктивно-експериментальною поемою “Зозендропія”, оскільки афоризм “Чекісти – не мімози” – пряме запозичення з неї. Таким чином, пародист, вдаючись до подібних ремінісценцій, створює своєрідний цілісний образ цілком реального митця. Продовжує автор розвивати і теми, які розробляв, дебютуючи в “Новій генерації”, коли в статті “Максимум вимагаємо – безліч дамо!” наполягав: “Щоб на площі Рози Люксембург було поставлено пам’ятника М. Семенкові – ще за життя; щоб “Партвिवіску” Едварда Стріхи було прибито до будинку ВУЦВІКу [183, с. 9]. У виступі в “Літературному ярмарку” все це переросло в істину: “А як будеш умирати, то вимагай, щоб і тебе поховали на Чернечій горі” [183, с. 157]. Автор пародіює М. Семенка, який, “спаливши” “Кобзар” Т. Шевченка, написав власного. Обіграючи в істинах афоризми лідера конструктивних динамістів, який твердив, що “...в світі перевагу має крива лінія; через те дурницю робить той, що обов’язково хоче пройти в житті просто” [158, с. 72], К. Буревій робить випад проти динамічного спіралізму В. Поліщука. При цьому він говорить, що “Спіраль – це крива лінія, що робить безліч оборотів навколо Валер’яна Поліщука” [183, с. 158].

Принагідно автор висміює і збочення в художній практиці деяких українських митців. Тому він намагається знайти й використати навіть найменші аналогії з реальністю. І та подібність, яка існувала між словом і

знаком, перетворювалася на відверте глузування, а сам текст – на туманне пустослів'я. З цією метою К. Буревій серед істин Едварда Стріхи вміщує такі, які несуть у собі цю знаковість. Це, зокрема, істина-прислів'я: “На городі бузина, а в Києві дядько” чи антонімічна істина: “Огонь – не вода” [183, с. 157].

З'явившись у “Літературному ярмарку”, Едвард Стріха зустрівся з читачами, які познайомилися з ним у “Новій генерації” і визнавали його за реально існуючу особу, за героя документального твору. Відтак вони самі та їх соціальне довкілля перетворювалися на внутрішній світ твору, замикаючи текст Едварда Стріхи на самих собі й стаючи предметом розповіді. Едвард Стріха стає знаком, набуваючи реальності і виходячи за межі власних текстів. Едвард Стріха – це був текст, який породжував сам себе, уподібнюючись до пародійованих текстів, аналогом яких сам, власне, і є, він повинен був довести, що говорить правду, а його життя є втіленням цієї правди. І це йому вдалося – вирватися в інтертекстуальний світ. Едвард Стріха як текст подолав свою текстуальність і опинився в реальному світі.

Подібне явище вже мало місце в епоху Відродження, коли після появи першої частини “Дон Кіхота” М. Сервантеса з'явилася друга. Перша частина пригод, за словами М. Фуко, відіграла в другій ту роль, яка на початку випадала на долю лицарських романів [204, с. 83]. Так само і Едвард Стріха мав відповідати образу, створеному в “Новій генерації”, захищати його від підробок та фальсифікацій, як це він робив, звертаючись до Головліту з проханням заборонити використовувати ім'я “Едвард Стріха” М. Семенкові та Г. Шкурупію в їх журналі.

Афоризми Едварда Стріхи, створені К. Буревієм, є важливим композиційним елементом матеріалів, уміщених у “Літературному ярмарку”, причому не тільки для інтермедій самого пародиста, але й для творів інших авторів, для яких інтермедії правили за художнє обрамлення. Таким чином, увесь матеріал, уміщений в альманасі склав цілісний текст, який, завдяки оформленню Едварда Стріхи, перетворився на своєрідний пародійний дискурс

українського мистецтва 1920-х років.

3. 6. Суд над Зозе – пародія на судові процеси кінця 1920-х років в Україні

Для того, щоб читач не забув про перебіг головних подій, автор знову нагадує про об'єкт пародіювання: “На процесі Зозе трималася гордо і прекрасно” [183, с. 153]; “Зала Tribunal Civil повнісінька” [183, с. 154]; “Суд іде” [183, с. 155].

Продовження розвитку сюжету знаходилося в частині, що мала промовисту назву – “Момент кульмінаційного напруження”. У цьому епізоді вміщена досить відверта пародія на виступи державних діячів різного рангу з приводу дванадцятої річниці Жовтневої революції. К. Буревій висміяв стиль газетних статей та публічних виступів, помітивши їх характерні особливості: “Дванадцять років уже існує радянська влада. Дванадцять років напруженої боротьби за соціалізм, за щастя, поезію і музику. Нашу музику! – грець би їх батька взяв, отих акул міжнародного капіталізму, що хочуть спровокувати світ на нову війну, на війну проти селян і робітників! Стот номер не пройде, сволочі! Як не пройшов у вас номер з процесом нашої золотоволосої Зозе” [183, с. 158]. Особливу увагу заслуговує той факт, що К. Буревій, розвиваючи дію, забігає наперед, говорячи про щасливу розв'язку.

Автор поєднує рекламовані в СРСР ідеї світової революції з виступом Зозе. Таким чином пародист робив свою героїню революціонеркою, борцем з імперіалізмом, що автоматично ставило її поза критикою. Той факт, що Зозе судили за поширення 132-ої книги “Літературного ярмарку”, доводив революційність цього позагрупового альманаху, надавав їй роль, яку виконував “Маніфест Комуністичної партії”, тобто пародист хотів довести, що “Літературний ярмарок” є своєрідним мистецьким маніфестом української культури, а може, і всіх українців.

Зображаючи уявний процес у Парижі, автор уводить у нього реалії з

радянського життя, роблячи зрозумілим для читача, судові процеси якої країни в дійсності є об'єктом пародіювання: “Пуанкаре зорганізував усіх акул: всіх ренегатів соціалізму, всіх колишніх людей, усіх лідерів партій, що збанкрутилися, всіх контррозвідників і всіх спеців, що роблять фальшиві документи” [183, с. 159].

Автор не полишає містифікувати читача, змушуючи його повертатись до попередніх інтермедій Едварда Стріхи та попередніх чисел “Літературного ярмарку”, щоб довідатись про Зелену Кобилу. Так, якщо у першому епізоді оформлення пародист говорив, що підставою для процесу було поширення Зозе-Жозефіною в Парижі 132-ої книги альманаху, зазначаючи: “На долю влади припав лише один примірник” [183, с. 146], то в “Моменті кульмінаційного напруження” вустами тієї ж влади вигукує: “Господи! Хоч би скоріше до Парижу 132 книга “Літературного ярмарку”, тоді б ми більше узнали про ворога, що Ти насилася на нас!” [183, с. 159]. Читач міг дійти висновку: Зозе судили за те, чого вона не робила, а сам процес є суцільною фабрикацією. На це вказували й останні рядки інтермедії: “... вирішили кінчати справу на підставі фальшивих документів та фальшивих свідків” [183, с. 159].

Вдумливий читач 1920-х міг прочитати епізод суду над Зозе і як алюзію на гучний судовий процес, що справді відбувався в Парижі в 1926 – 1927 роки і завершився виправданням підсудного. Це був процес над убивцею Симона Петлюри, агентом НКВД Л. Шварцбадом. Як відомо, заарештований французькою поліцією, убивця перед судом виставив себе в ролі месника за єврейський народ, що потерпав під час бойових дій від армії УНР, очолюваної С. Петлюрою. На підставі фальшивих документів і фальшивих свідчень злочинець був виправданий і ледь не сам Пуанкаре цілував підсудного. Можливість такого прочитання посилювалася ще й тим, що радянські судові процеси в 1929 році ще не набули масовості і практично ніколи не завершувалися виправданням.

Викликає К. Буревій ще одну досить цікаву алюзію у читачів, порівнюючи Париж з Вавилоном, як це він уже робив у “Зозендропії”,

говорячи: “Сучасний Вавилон – Париж ...” [183, с. 109]. Та якщо в поемі він про це говорив відкрито, то в “Літературному ярмарку” пародист вказував на це описово, натяками: “Але все таки/ Вас іст дас/ Зелена Кобила?/ Це прокляте питання загрозливим мене – текел – фарес повисло над Парижем – інтригувало, душило, шарпало ...” [183, с. 159]. У цих рядках містилася пряма вказівка на біблійний сюжет. У книзі пророка Даниїла є слова: “мене, мене, текел, упарсін” [169, 5:26], що у перекладі з гебрайської означало – “пораховане, пораховане, зважене та поділене”. Саме ці слова з’явилися на стіні палацу, коли вавилонський правитель Балтазар бенкетував, у той час, як його місто було оточене персами, тобто ці слова мали символізувати приреченість, невідворотність присуду долі, розплату за гріхи.

На Святе Письмо вказував і рядок з цього епізоду: “У церквах служили “од нашествія неприятеля” [183, с. 159]. Знаючи, що інтермедії, вміщені в 138-ій книзі “Літературного ярмарку”, мали пародійний характер, рядки, подібні до наведених, були сигналом – де шукати третій план пародій. Тим більше, що для широкого кола читачів досить відомими були релігійні тексти, використані К. Буревієм у творах Едварда Стріхи.

Беручи до уваги часті звернення автора інтермедій до біблійних сюжетів, можемо припустити, що для створення оформлення “Літературного ярмарку” він запозичив новозавітний сюжет і, власне, сюжет “Об’явлення св. Івана Богослова” або, як його ще називають, “Апокаліпсис”, у якому неодноразово зустрічається образ жінки. Зокрема, у цьому творі є рядки: “Підійди, – я покажу тобі засудження великої розпусниці, що сидить над багатьма водами. 2. З нею розпусту чинили земні царі, і вином розпусти вмивались мешканці землі” [169, 17:12]. Подібно до Івана Богослова і Едвард Стріха розказує про суд над жінкою, якої домагався весь французький кабінет міністрів на чолі з Пуанкаре, і вина якої полягала в поширенні альманаху. Зваживши на ці деталі, можна припустити, що Зозе є своєрідним уособленням України, а “Літературний ярмарок” в такому разі виступав уже як сама національна культура, утиски якої починали набирати поширення. Тоді сам процес,

пародіюючи суди над ворогами народу, виступав як останній суд над Україною. Напевно, К. Буревій, дивлячись на зростаючу хвилю репресій, думав, що вона викличе відповідну реакцію народу, який нарешті звільниться від поневолювачів, а тоталітарна імперія, яку мав символізувати Вавилон, зникне, як Балтазарове місто.

Підтверджує наші припущення щодо сюжету і заключна інтермедія “Промова прокурора”, у якій К. Буревій спародіював сюжет п’єси Б. Шоу “Іоанна д’Арк”, зокрема, шосту, заключну, сцену, у якій відображено суд над Жанною д’Арк. Подібно до цього твору англійського драматурга інтермедія, в якій показано сам процес, пародист вміщує останньою. Так само, як на суді Жанну змушували зняти чоловічий одяг, примушують роздягтися й Зозе, щоправда, аби пересвідчитись, що вона не Зелена Кобила. Схожими є епізоди, які стосувалися мовного питання, якщо в суді над Жанною д’Арк виникали дискусії стосовно того, якою мовою спілкувалися святі з Дівою – англійською чи французькою, то у процесі над Зозе піднімалися проблеми насильницької русифікації [183, с. 162]. Б. Шоу у передмові до п’єси писав про суд над Жанною д’Арк: “Церковні суди і суди інквізиції були християнськими, тобто міжнародними судами і її судили не як зрадницю, але як єретичку, богохульницю, чаклунку й ідолопоклонницю. Звинувачення, які висувалися проти неї, не були політичними злочинами..., а злочинами проти Бога і загальної християнської моралі” [223, с. 39]. Зозе теж судили за те, що вона несла нову ідеологію, виразником якої був “Літературний ярмарок”.

На відміну від історичного твору, К. Буревій надає сюжету динамізму: у його інтермедіях головну героїню виправдовують на самому процесі, тоді як Жанна д’Арк була реабілітована тільки через 25 років після спалення, а канонізована – у 1920 році. Ось як висловився герой Б. Шоу про Жанну: “...півгодини, щоб спалити, і чотири століття – пізнати істину про Вас...” [223, с. 237]. Зображуючи Зозе мученицею за новий лад, пародіюючи мистецькі штампи пролеткульту, К. Буревій створив третій пародійний план, проводячи паралель між радянськими судами і процесом над Зозе, який закінчився її

виправданням.

Також в останній інтермедії Едвард Стріха К. Буревій збагатив сюжет, ввівши в нього нових діючих осіб, добре знайомих читачам. Серед них і В. Чернов – колишній опонент К. Буревія по ЦК партії есерів, і Нестор Махно – “професор Сорбони та ще й український поет” [183, с. 165], і А. Барбюс, що в 1920-і роки був частим гостем СРСР і Харкова [7, с. 345], про що свідчив запис у “Великій книзі” літбудинку ім. Блакитного, датований 5 жовтня 1927 року. Крім того, пародист зняв із себе маску Едварда Стріхи, говорячи словами В. Чернова, що Буревій – “...це зрадник...а ля Мазепа... більшовик, марксист, комуніст, чекіст і навіть.., і навіть.., що він же й Едвард Стріха” [183, с. 163]. До цієї характеристики необхідно зробити деякі зауваження, оскільки, на наш погляд, пародист порівняв себе з І. Мазепою, уривок з поеми про якого, як уже відзначалося вище, друкувався в цьому ж номері. Ф. Якубовський, за М. Неврлим, так висловився в одній зі своїх статей про цей твір В. Сосюри: “Протиставляючи Мазепу Петрові І, В. Сосюра мовби полемізував з “Полтавою” О. Пушкіна і, затримуючи в основному історичну концепцію останнього, дає лишень протилежну оцінку головних героїв... Порівняння “Мазепи” з “Полтавою” О. Пушкіна помітне і в стилі, в композиції поодиноких розділів, навіть віршів поеми, в поодиноких образах” [136, с. 173]. Про ставлення пародиста до особи І. Мазепи найкращим чином свідчить настанова, з якою він звертався до читачів поеми В. Сосюри: “Читати треба вмінючи: про все на світі забути, сприймати на віру кожне слово авторове, полюбити його образи, відчути пахощі кожного слова й почути музику кожного звука...” [183, с. 147]. Можливо, що автор так хотів натякнути читачеві й на призначення своєї пародійної творчості.

Давши Едварду Стрісі таку вичерпну характеристику, К. Буревій мав можливість сподіватись, що вдумливий читач помітить за пародійною маскою справжнє обличчя письменника, як за досить строкатим розвитком дії оточуючу його радянську дійсність. До цього мав підштовхнути й “Епілог”, який був своєрідним підсумком художнього оформлення 138-ої книги

“Літературного ярмарку”. Він, щоправда, мав слабкий зв’язок з попередніми інтермедіями. Саме в “Епілозі” пародист розкрив власний творчий метод – “метод літературної ремінісценції” [183, с. 169]. Виявлявся метод у плагіятезах, які він пропонував писати за таким рецептом: “Здирайте по рядку – по два з Рильського, Олеся, Тичини, Чупринки, Кримського, Поліщука, Пушкіна, Шевченка, Л. Українки, Франка й Едварда Стріхи” [183, с. 169]. При цьому пародист кинув лозунг: “Скільки тепер українців на земній кулі? 40.000.000? У всі вірші пишуть? Нехай усі катають за підписом Едварда Стріхи. 40.000.000 Стріх !!!” [183, с. 169]. У цьому заклику помітна еволюція, яку пройшов автор від часів роботи в “Новій генерації”, коли він звертався до Головліту з проханням заборонити використовувати ім’я Едварда Стріхи, до участі в оформленні “Літературного ярмарку”, де, можливо, К. Буревій відчув, що Едвард Стріха переріс його і став самостійним автором, від імені якого може виступати кожен українець.

3. 7. Пародійна спрямованість “Одвертого листа до “Нової Генерації”, М. Семенка й інших хутористів.”

Лист Едварда Стріхи, вміщений наприкінці 138-ї книги “Літературного ярмарку”, є не тільки важливим елементом художнього оформлення альманаху, але й посідає особливе місце в творчості самого автора. Адже саме з цим листом звернувся він до читачів після того, як М. Семенко оголосив про його загибель. Листа було надруковано з приміткою ярмаркому: “Вміщуючи листа Ед. Стріхи, редакція “Л. Я.” на себе відповідальності за нього не бере оскільки Едвард Стріха, як це виявлено в “Новій генерації” особа напівмітична” [110, с. 321]. Зважаючи на те, що лист було вміщено вже після основного тексту, подібне зауваження редакції досить іронічне. Можливо, це також мало пов’язувати художнє оформлення “Літературного ярмарку” з творами Едварда Стріхи, вміщеними в “Новій генерації”, роблячи при цьому випад проти М. Семенка та його однодумців і залишаючись на засадах

позагруповості.

Сам лист складався з двох частин. Перша – це, власне, прозове послання швидше до читачів “Літературного ярмарку”, ніж до М. Семенка. Написане воно у такій же самовпевненій, рекламній манері, що й попередні листи, які писав Едвард Стріха до “Нової генерації”. У листі Едвард Стріха, звертаючись до М. Семенка та його “хутористів”, говорить: “Під час моєї останньої подорожі до Парижу ви вчинили ганебний замах на мою блискучу особу, спробувавши угробити мене в “Новій генерації” [182, с. 321]. Автор таким чином викликав у пам’яті читача спомини про свою скандальну діяльність у журналі українських футуристів, намагаючись пов’язати її зі своєю уявною подорожжю до Парижа. Ще одним доказом реальності існування Едварда Стріхи мав бути його “... автопортрет... в стилі Пікассо”, що “...колись обернеться до редактора “Нової Генерації” своїм новим обличчям... в стилі Козьми Пруткова” [182, с. 321]. Стосовно автопортрета Едварда Стріхи, слухним є зауваження Ю. Шереха: “Портрет був замовлений Едвардом Стріхою для вміщення в “Новій генерації”, ...але не був уміщений” [219, с. 221].

Про цей портрет згадував і А. Панів у статті “Подорож до Москви” (“Плуг”, 1929, № 2). Говорячи про виставку, присвячену дням України в Москві, він зазначив, що з “українських графіків Москви виставила свої роботи А. Іванова (між іншим портрет і містичного футурпоета Е. Стріхи ”) [150, с. 56].

Невипадково при цьому К. Буревій уводить у текст інтермедій імена П. Пікассо та Козьми Пруткова. Адже перший “... найбільш яскраво виразив загальну тенденцію мистецтва епохи і був центральною постаттю у західному художньому світі ...” [219, с. 317], на який так орієнтувалися українські футуристи, а другий був уособленням пародиста – містифікатора, у творах якого “... мудрість переходить в глупоту, а глупота в мудрість” [84, с. 3]. Таким чином, К. Буревій застерігає лідера українських футуристів, щоб той за пошуками нових форм і тем не потрапив у нову халепу.

Попереджаючи редактора “Нової генерації”, Едвард Стріха в рекламному дусі повідомляв: “Те, чого так боїться М. Семенко, наближується: моя знаменита конструктивно-експериментальна поема “Зозендропія” друкується вже в “Авангарді” ...” [182, с. 321]. Однак тут вже необхідно зауважити, що К. Буревій у “Біографії ...”, вміщеній на початку альманаху, говорив про публікацію цієї поеми як про факт, що вже здійснився [14, с. 132]. Тобто, уважний читач мав помітити чергову містифікацію.

Завдяки редакції “Літературного ярмарку”, К. Буревій, ховаючись за маскою Едварда Стріхи, озвучив мету свого виступу: “... я хочу просити ... дати мені можливість спростувати вигадки про смерть, сказати з приводу цього пару теплих слів М. Семенкові й осушити дорогі сльози тих сотень тисяч читачів моїх, що тужили день і ніч з приводу моєї, хоч і трагічної, але явно фальшивої “смерті” [182, с. 321].

Доказом того, що Едвард Стріха живий, мала служити друга частина – вірш, написаний у тій же манері, що і твори, які вийшли в “Новій генерації”.

Цей вірш не мав назви, хоча в підготовленій Ю. Шерехом книзі Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція” він називається “Кошмаролізацією” [183, с. 39]. Крім того, у цій книзі у вірші відсутні чотири рядки, які були в “Літературному ярмарку”: *О Семенко – моя вдово!// Моя кохана Веберо!// У мене є Зозе, Зозе,/ Нащо ж здалась мені Мегера ?*

Відсутність цих слів можна пояснити, напевне, технічними помилками.

Використовуючи парну риму, К. Буревій починає свій вірш традиційним: *Allo! Allo!/- кричить авто* [183, с. 39].

Можливо, що таким чином він хотів привернути увагу ще до своїх перших творів, уміщених в третьому числі “Нової генерації” за 1927 рік, і зокрема, до вірша “На хвилі 3000 метрів”, у якому були наступні рядки: *Allo!// Allo!// Allo!/- гукає Едвард:- Семенко* [183, с. 18].

Багаторазове повторення “Allo” у пародиста пояснюється ще в статті-маніфесті, де він говорить про радісну війну “... проти старого світу, коли в лавах червоного війська будуть отакі співці, як ...” М. Семенко та він сам [183,

с. 10]. При цьому порівнював “стару” українську поезію з новою, знаком якої і було “Allo”: *Проти буржуазних газів ми випустимо аксесуари старої української поезії - / очі – ночі,/ коси – роси .../ Гази не витримають – розвіються! /Тоді ми подамо радісний знак з радіостанції : /Allo! / Allo! / Allo!* [183, с. 10].

Оскільки радіостанція була символом доби, поступу, прогресу, то і слова “Allo!” ставали знаком авангардності поезії. Власне, й кожне число альманаху “Літературний ярмарок” починалось традиційним: “Галло! Галло! Галло! Усім! Усім! Усім!/ Говорить Ярмарком “Літературного Ярмарку” на хвилі 500.000 метрів із міста/ Харкова, столиці Української Соціалістичної Радянської Республіки.”

Використовуючи це знакове слово, К. Буревій уреальнює середовище, в якому існує Едвард Стріха й переходить до самопародіювання, уживаючи таких засобів, за які його критиковано, доводить ситуацію до абсурду, до глузування із самого себе зокрема.

Доказом цього є й використання у вірші звукових повторів, стосовно яких йому робив закиди ще М. Рудерман в журналі “Молодняк” (1928) [166, с. 106]. Вірш “Зозе”, що був першим уміщений в “Новій генерації”, мав рядки: *Зозе, зе-зе/ разки внизу/ Морозу зу,/ Я в виріях радіотез/ зе-ез-езе.* [183, с. 17].

У “Кошмаролізації” вони перетворюються на слова-відповідь: *Allo! Allo!/ зе-зе, зе-зе / Гей, Семенко!/ Тобі звучать мої признання із ереба:/ У мене є жона – Зозе,/ і на цю роль Семенко,/ Мені тебе ніяк не треба!* [183, с. 41].

Помітна в цих рядках і реклама конструктивно-експериментальної поеми “Зозендропії”, на що вказує згадка про Зозе, яка була її головною героїнею. Це мало підтверджувати реноме Едварда Стріхи як поета-саморекламника, з яким він з’явився в літературі. Про це говорять й інші рядки вірша, в яких переказується знову все те, про що говорилося уже в листі. У листі, писаному прозою, є рядки: “...Семенко обертає себе на жону-мироносицю: пише некролога: “Трагічна смерть Едварда Стріхи” та листа з фальшивим підписом (“Олена Вебер”), в якому видає себе за мою “дружину”; просить прислати йому

матеріали до моєї біографії. Всю оцю “літературу” Семенко надрукував у № 10 “Нової Генерації” [182, с. 321].

Використовуючи відповідні поетичні засоби, К. Буревій трансформує це в наступні слова, наслідуючи манеру деяких лівих митців: *Сенсація! Кошмаролізація!* [183, с. 40]; *І вийшла на естраду хутко/ Забовтана Газетна Утка - / У чоловічому пальті,/ без тіла,/ без крові,/ Без ребер,/ і сказала слова знамениті оті:/ Мене зовуть Олена Вебер/ кохала я,/ любила я,/ а він, подлець, згубив міня* [183, с. 40].

Закінчує К. Буревій оповідь Едварда Стріхи про цей скандал випадом проти самого М. Семенка: *Академія ухвалила: призначити Олені Вебер персональну пенсію/ Не дізналась тільки УАН: з якої рації/ цю пенсію одержує тепер редактор “Нової Генерації”?* [183, с. 41].

За виступом проти лідера українських футуристів К. Буревій заховав пародію на поему В. Маяковського “Владимир Ильич Ленин” (1924) та деякі інші його твори. Зокрема, пародист обіграв ті місця поеми, в яких говориться про смерть В. Леніна: *Несчастье? Какое?/ Быть не может!/ А если с ним?/ Нет!/ Неужели?* [123, с. 289].

К. Буревій це відображає в таких рядках “Кошмаролізації”: - *Помер! Помер!/- Та хто ж? Та хто?/- Помер Едвард .../- Та “неужелі” ?!/- На Мурмані зірвався з скелі! ...* [183, с. 40].

Власне, уже саме слово “неужелі”, узятє в лапки, свідчить про те, що воно є цитованим, а отже, і спонукає читача шукати те джерело, з якого воно взяте. Таким чином, у співставленні цих творів і стає зрозумілою пародійність “Кошмаролізації”.

Ще одним доказом того, що саме твори В. Маяковського – об’єкти пародії є наступні слова Едварда Стріхи: *І/ піш/ ли/ жалоби,/ процесії, припинили роботи концесії,/ і зав’яли пахучі акації,/ і впали всі банківські акції,/ і не знати: в Союзі, чи де ми є ?* [183, с. 40].

У них він пародіює стиль газетних штампів, що так часто використовував В. Маяковський у поезіях: *В улицы/ и в переулки/ катафалком плыл/ Большой*

*театр./ Радость/ ползет улиткой./ У горя бешеный бег./ Ни солнца,/ ни льдин
слитка – все/ Сквозь газетное ситко/ черный/ засеял снег* [123, с. 290].

Подібне використання газетних штампів було типовим і для українських поетів, зокрема Г. Шкурупія, творчість якого Л. Старинкевич характеризував в “Червоному шляху”, вказуючи на “голий газетний штамп, непоновлений нічим” [178, с. 189]. Критик на доказ цього твердження наводила рядки, в яких Г. Шкурупій говорив про замах на Леніна: *Стурбовано кожний совдеп/ Жорстокою, печальною звісткою* [178, с. 188].

Не обійшов своєю увагою пародист думки В. Маяковського про воскресіння В. Леніна чи його невмирущість. Так, у вірші “Комсомольская”, датованому 31 березня 1924 року, написаному невдовзі після смерті Леніна, рефреном проходять слова: *Ленин – / жил,/ Ленин – / жив, / Ленин – / будет жить.* [123, с. 211];

Або в поемі “Владимир Ильич Ленин” В. Маяковський мріє про воскресіння Леніна, готовий сам віддати вождю своє життя: *Сейчас/ прозвучали б/ слова чудотворца, Чтоб нам умереть/ и его разбудят, – / Плотина улиц/ в распаху растворится,/ И с песней/ на смерть/ ринутся люди./ Но нету чудес,/ и мечтают о них нечего./ Есть Ленин,/ гроб/ и согнутые плечи./ Он был человек/ до конца человеческого – /неси/ и казись/ тоской человеческой* [123, с. 293].

Звернення В. Маяковського до новозавітної тематики знайшло в пародії своє цілком логічне відображення: *Я читачам свої привіти/ По радіо розвію на всі креси, – / нехай/ несуть/ їм/ хвилі вісті:/ Едвард воскрес! Едвард воскрес!* [183, с. 41].

Якщо у В. Маяковського Ленін помирає, довівши таким чином, що він був лише людиною, то К. Буревій іде цілком за Євангелієм від св. Луки, в якому говорить: “Сину Людському треба бути виданому до рук грішників людей, і розп’ятому бути, і воскреснути третього дня” [169, 24:7]. Створюючи алюзію зі Святим Письмом, К. Буревій проводить думку, що прийшов до української літератури, аби порятувати її від творчості “грішних людей” на

кшталт М. Семенка, Г. Шкурупія і їм подібних, та власне, порятувати і їх самих. Таким чином, К. Буревій продовжує лінію, започатковану у статті-маніфесті “Максимум вимагаємо – безліч дамо!” Едварда Стріхи, де вимагалось серед іншого: “ – Щоб усі ми були безсмертні” [183, с. 9]. Якраз воскресінням Едварда Стріхи на сторінках “Літературного ярмарку” і реалізувалося це гасло.

Необхідно відзначити, що сюжет воскресіння К. Буревій використав удруге, оскільки цієї теми він торкався уже у пародії на Г. Коляду “Плюйтеся райдугами в дах” [183, с. 26]. Та якщо в першому випадку він висміював поета, що протягом місяця встиг змінити кілька мистецьких угруповань, інколи протилежних за напрямками, то в “Кошмаролізації”, пародіюючи вже поему В. Маяковського “Владимир Ильич Ленин”, доводить реальність існування самого Едварда Стріхи, розкриває призначення його творчості.

На доказ свого месіанства і підтвердження слів К. Буревія про те, що “Едвард Стріха ... вигадав новий літературний фронт: “лівіше ліфу” [14, с. 132], він звертається до всіх лівих митців, уособленням яких був М. Семенко як найбільш знакова фігура: *Без тебе я піду і стану/ Шукать шляхів не ліфівських – лівіше!* [183, с. 41].

Підсумовуючи все викладене вище, можемо з упевненістю сказати, що “Одвертий лист до “Нової генерації”, М. Семенка й інших хутористів” відіграв значну роль у формуванні образу самого Едварда Стріхи як реально існуючого митця, оскільки довів читачам реальність його існування хоча б як “напівмітичної особи”; окрім того, містив пародію не тільки на М. Семенка чи інших українських авангардистів, а й на В. Маяковського, творчість якого ті часто наслідували. Те, що Едвард Стріха обрав об’єктом поеми В. Маяковського “Владимир Ильич Ленин”, свідчило про відсутність у нього якихось політичних табу чи схиляння перед авторитетами. Розмістивши себе як текст в межах в межах ліфівського поетичного дискурсу, К. Буревій вдався в деяких місцях до автопародії, що цілком відповідало його ігровій функції.

3. 8. Художнє оформлення “Літературного ярмарку” в оцінках сучасників

Поява 138-ої книги “Літературного ярмарку”, власне, як і попередніх, була зустрінуто марксистською критикою вороже. Передусім звернемо увагу на статтю М. Новицького “На ярмарку”, яка друкувалася спочатку в кількох числах “Літератури і мистецтва” (1929), додатку до газети “Вісті ВУЦВК”, і до певної міри висловлювала офіційну точку зору на позагруповий альманах. М. Новицький і раніше висловлював критичні зауваження про К. Буревія, щоправда, оцінюючи його упорядницьку роботу [142]. Пізніше ця праця з’явилася окремою книжкою у видавництві “Гарт” у 1930 році [141].

Автор статті говорить, що під “рип клясово-одвертий, неприховано куркулячий..., особливої виразності набирають мотиви “мистецького”, “літературного”, культурного тощо – кредо, що дуже послідовно і однотонно, хоч і в закрутисто-кучерявих варіаціях бренть у інтермедіях” [141, с. 43]. Помітивши в текстах Едварда Стріхи натяки на політичну ситуацію в країні, критик убачає в них продовження літературної дискусії. На це вказують такі рядки: “Хіба не з позаклясово-націоналістичної установки, хіба не з “теорії” боротьби двох культур – оці люто піняві ієреміяди, що вкладені в уста “Пікассо” в інтермедії Едварда Стріхи” [141, с. 43]. При цьому М. Новицький, називаючи Едварда Стріху “нац-Ієремією”, наполягав, що автор інтермедій говорить неправду. Стверджуючи, що пролетаріатові непотрібні “національні культурні цінності”, звинувачує пародиста в буржуазності.

Здивування в критика виникли тільки з приводу “нового і теж немов би “настановочного” вибрику у одній з інтермедій” [141, с. 45]. Це зауваження стосувалося тієї інтермедії, в якій К. Буревій спародіював “Маніфест Комуністичної партії”, подібно до того, як середньовічні автори пародіювали Біблію. Розуміння цього викликало лайливе зауваження критика: “..кобилячі пародії езопівської кловнади звучать по-блазенському і дуже поліщучно” [141, с. 46]. Звертаючи увагу на ідеологічний бік інтермедій Едварда Стріхи, автор

оминув їх мистецькі якості, оскільки, на його думку, “усе... подається кловнадою, так що власне проблем просто немає” [141, с. 47].

Схожими є й зауваження, висловлені С. Антонюком у статті “Нотатки з приводу” (“Гарт”, 1929, № 10). Дорікнучи М. Самокишеві за відсутність показу “...соціального єства запорожців та класової боротьби серед них...”, критик запрошує читачів: “От давайте краще послухаємо чергового катеринщика, або, правильніше, конференсьє Ярмарку Буревія, Генія і Едварда Стріху” [3, с. 179]. Критик іронізує з цілком природних претензій пародиста до ганебного стану закладів культури: “...читаючи уважно Стріхою писане..., довідуємось про не оперу, а сарай на Римарській...” [3, с. 179]. Так само, як і М. Новицький, критик з “Гарту” робить закиди Едварду Стрісі щодо його, вірніше П. Пікассо, тверджень: “Москва своє мистецтво на 50 % украла у нас, в українців – бо сама, будучи Паризькою провінцією, не спромоглася дати свій оригінальний художній напрям” [3, с. 179]. Одночасно з цим критик дорікає вже К. Буревієві, що той під час літературної дискусії 1925 – 1928 років закликав орієнтуватися на Москву.

Не обійшов увагою С. Антонюк і митців, рекламованих Едвардом Стріхою, звинувачуючи В. Сосюру в плагіаті “Полтави” О. Пушкіна. До того ж, як і в М. Новицького, так і в автора “Нотаток з приводу”, наявні критичні зауваження щодо образів Мина Мазайла, дядька Тараса, створених М. Кулішем, колегою Едварда Стріхи по “Літературному ярмарку”.

Характерним є той факт, що критик називає Едварда Стріху “Адіком”: “Слухайте, читайте й засвоюйте”, – як каже Адік”; “І тут уже не можна не навести... уривка з Адікової фрази” [3, с. 180]. Ці рядки свідчать про те, що Едвард Стріха таки став самостійним митцем, митцем за творчістю якого слідкує критика. Адже ім’я “Адя” з’являється тільки в листуванні між Едвардом Стріхою і М. Семенком, й лише два листи були надруковані в “Новій генерації” зі згадкою цього імені. Тобто пародист досяг своєї мети: Едвард Стріха почав жити самостійно, сам уже творячи свою біографію. І навіть критики з протилежного табору вступили з ним у гру. На це вказують заключні

рядки статті С. Антонюка: “...Не встигли ще як слід воскресити Михайля Васильовича Семенка, убієнного не так давно, – як знову побили його такою ж тупою зброєю. Побив Семенка новий “Дон Кихот Ламанчський”, що викомарює під “писпидонімом” Едвард Стріха” [3, с. 184]. Згадка про Дон Кіхота є символічною, та, на жаль, зараз вже не видається можливим визначити, чи дійсно критик хотів провести паралель між пародією на рицарські романи і Едвардом Стріхою, чи це було просто образне висловлювання.

Після того, як в листопаді 1929 року з’явилося третє число “Авангарду” В. Поліщука, критика знову згадала виступ Едварда Стріхи в “Літературному ярмарку”. Йому пригадали “вростання” паризької графівни Зозе “в соціалізм” [77, с. 160]; пригадали ярмаркому, що “...в 8-му числі альманах умістив поліщуківщину, взявся реклямувати найбрутальнішу поему збірника досить відомого Едварда Стріхи, якого “Нова Генерація” топила, але не дотопила...” [77, с. 160]. При цьому автор, з тону “Одвертого листа до “Нової Генерації, М. Семенка й інших хутористів” Едварда Стріхи, вигукує: “Ви вдумайтеся тільки, під якою приправою подає цей паталогічний обиватель уривки зі своєї “поєми” в “позагруповому” альманаху, у якій похабній формі зводить він рахунки з М. Семенком і “Новою Генерацією” [77, с. 160]. Не залишилася осторонь і сама “Нова генерація”, умістивши з цього приводу коментар з промовистою назвою “Живий “курилка” [72, с. 32].

К. Буревій, відповідаючи на звинувачення, які критики закидала Едвардові Стрісі, писав в “Автоекзекуції”: “Ті сакраментальні моменти, які закидала мені згодом критика: незадоволення з поганого будинку опери із відсутності в Харкові картинної галереї нічого кепського й на нинішню мою думку не мають. Я й тепер повторюю, що будинок оперового театру в Харкові поганий, що путящої галереї в Харкові нема. Все інше пояснюється особливостями пародійної форми вислову моїх думок. Стріха завжди залишається Стріхою” [180, с. 90]. Пародист змушений ще раз пояснювати літературним критикам особливості пародійного жанру. На наш погляд,

К. Буревій був трохи здивований тим, що нищівної критики зазнало не художнє оформлення “Літературного ярмарку”, значне як за обсягом, так і за багатоплановістю й гостротою пародій, а твір, що до певної міри можна назвати учнівським і доволі аполітичним. Ось його слова: “Але найпекучіший вогонь наша критика спрямувала не проти цього мого виступу, а проти... “Зозендропії” [180, с. 90].

Порівняно з попереднім етапом творчості Едварда Стріхи у “Новій генерації” й “Авангарді” К. Буревій, виступаючи в “Літературному ярмарку”, ставив нові завдання перед собою, зокрема, довести, що Едвард Стріха абсолютно реальний митець із власною художньою манерою. І завдання це пародист успішно виконав.

Створивши художнє обрамлення до творів, друкованих у 138-му числі “Літературного ярмарку”, К. Буревій умістив пародії Едварда Стріхи, написані у формі інтермедій, інтерлюдій, афоризмів, розширивши жанрово власний доробок. Уперше всі інтермедії альманаху були об’єднані єдиною сюжетною лінією, чого ніхто з попередніх оформлювачів не робив.

Можна говорити про своєрідний пародійний дискурс, створений Едвардом Стріхою, оскільки, оформлюючи “Літературний ярмарок” він вводить до власних інтермедій у якості персонажів П. Пікассо, Б. Шоу, Н. Махна, А. Барбюса, В. Чернова, які висловлюються стосовно сучасного пародистові українського мистецтва. При чому оцінювання подається на фоні судового процесу над Зозе, яка поширювала “Літературний ярмарок” у Парижі. Можливо, К. Буревій хотів довести, що оскільки Зозе була виправдана, то й українське мистецтво заслуговує право на власний розвиток, повноцінність.

Використовуючи новозавітний сюжет і зіставляючи Зозе з Ісусом Христом, К. Буревій створив пародію на радянські судові процеси над “ворогами народу” і разом з тим на всю державну систему СРСР.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

АВТОЕКЗЕКУЦІЯ ЯК ЖАНР ПАРОДІЇ НА ПОКАЯННІ ЛИСТИ

4. 1. Жанрові ознаки листа-покаяння

Стаття “Автоекзекуція”, що з’явилася в ч. 5 “журналу-місячника марксистської критики та бібліографії” “Критика” за 1930 рік, стала останнім виступом К. Буревія під маскою Едварда Стріхи [180]. Зумовлено це було не власним бажанням К. Буревія, а тими змінами в суспільно-політичному житті України, які сталися на час публікації цього твору. Починаючи з літа 1929 року, в середовищі української інтелігенції прокотилася нова хвиля арештів, що врешті вилилося у судовий процес над “Спілкою визволення України”, про який сучасники говорили: “Опера СВУ – музика ДПУ” [134, с. 5].

22 листопада 1929 року на перших сторінках українських газет було вміщено привітання, адресоване “першому бійцеві партії за справу Леніна, за справу робітничого класу” Й. В. Сталіну “в день його 50-річчя”. Поздоровлення було підписане ЦК КП(б)У. Поряд з вітанням як про своєрідний подарунок до ювілею Сталіна повідомлялося про викриття підпільної контрреволюційної організації: “Під тією ж запродавської пам’яті назвою “Союз Визволення України”, під якою всесвітньої ганьби зажили злиденні герої “шмата гнилої ковбаси”, – вони, купкою буржуазно-поміщицької інтелігенції, під проводирством старих торговців “національною ідеєю”, Єфремова, ес-дека-митрополита Чеховського, Ніковського, Германайзе, Дурдуковського та інших, відновили контрреволюційну організацію і роботу підпілля, приховавшись під машкарою радянських громадян і культурних діячів” [79, с. 1].

Це було перше, приурочене до ювілею більшовицького вождя, офіційне повідомлення про СВУ, у приналежності до якої звинувачували 44 особи. Керівником чи то “Спілки”, чи то “Союзу” – у перших повідомленнях

зустрічається як один, так і другий термін – називали академіка, віце-президента Всеукраїнської академії наук (ВУАН) Сергія Єфремова, автора “понад 3000 публікацій”, найбільш відомого своєю “Історією українського письменства”, характеризуючи яку М. К. Наєнко зазначив : “... це єдина авторська робота, яка охоплює український літературний процес від давнини до 20-х рр. ...” XX ст. [133, с. 2]. Після 1929 року “Історія українського письменства” С. Єфремова в Україні з’явилася друком лише в 1995 [64].

Уже наступного дня після опублікування офіційного повідомлення про “СВУ” в пресі з’явилися вимоги суворо покарати “академіко-бандитів”. Газета “Вісті ВУЦВК” вмістила “виступ-протест академіків на сесії ВУЦВК”, що його виголосив неодмінний секретар і член ВУАН, академік Корчак-Чепурківський. Поряд уміщувалася промова академіка Семковського і “вимоги від робітників Південно-Західної залізниці”, “робітників Одеси”, “наукових робітників Харкова” [41, с. 3]. Друкувалася у “Вістях” і “Резолюція пленуму інституту Тараса Шевченка”, підписана Д. Багалієм, С. Пилипенком, М. Панченком, а поруч – відозви літературно-мистецьких угруповань, які тут же у “Вістях” надрукували свої протести проти діяльності “СВУ”. Гідною подиву була єдність оцінок таких різних організацій, як ВУСПП, “Молодняк”, “Нова генерація”, ВУАРК, “Плуг”, “Літературний ярмарок”. Так, скажімо, протест, підписаний плужанами, називався “Нещадна боротьба з єфремівщиною в науці, в літературі, в мистецтві!”, а стаття, підписана М. Хвильовим, М. Яловим, М. Кулішем, О. Досвітнім, М. Йогансеном і ін. – “Плямуємо ганебну роботу академіко-бандитів” [41, с. 4].

Приблизно за тиждень до “викриття” “Спілки визволення України” з’явилося третє число альманаху “Авангард” В. Поліщука. В умовах наступу реакції його поява стала своєрідною ідеологічною бомбою. У попередньому розділі йшлося про звинувачення, які закидали самому В. Поліщукові і тим, хто надрукував власні твори у третьому числі альманаху. Зважаючи на досить жорстку офіційну критику “Авангарду”, живучи в атмосфері страху за своє життя, автори, хто хоч якось співпрацював з самим В. Поліщуком чи був

причетним до редагованого ним видання, відмовлялися від своєї участі в альманасі, публікували в пресі листи, в яких засуджували лідера конструктивних динамістів. Так зробили, наприклад, В. Мисик і А. Панів: “В числі співробітників “Авангарду”, – писали вони, – значаться наші імена: В. Мисик – у відділі літературному, А. Панів – у відділі фото. Редакція журналу “Авангард” в № 2 використала переклад В. Мисика з есперанто і фото А. Панова групи білоруських письменників. Цим заявляємо, що з мистецькою групою “Авангард” ми нічого спільного не мали й не маємо, а, ознайомившись з матеріалами “Авангарду” № 3, надалі від будь-якого співробітництва (хоч би й у формі перекладу чи фото) в органах цієї групи відмовляємося” [127, с. 7].

Як ми уже раніше згадували, першими в атаку на В. Поліщука кинулись представники лівого фронту мистецтв з “Нової генерації”, ВУСППу, “Молодняку” з пропозицією бойкотувати “Авангард” [42, с. 6]. Але офіційна критика в особі редактора “Вістей ВУЦВК” Є. Касяненка зайняла жорсткішу позицію: “Замовчувати не можна. Тому не можна, що з “Авангарду” говорить... класовий ворог. Не тільки тим, що “відволікає і т. д.”, а тим, що епатацією та “єрмілівськими станками” покриває контрреволюційну пропаганду, помічену співробітником “Комсомольця України” і не помічену “Всеукраїнським пролетарієм” [75, с. 1]. Поряд зі статтею Є. Касяненка у № 42 “Літератури і мистецтва” у рубриці “Листи до редакції” було вміщено лист композиторів В. Борисова і Ю. Мейтуса, у якому говорилося: “Ознайомившись з матеріалами “Авангарду” № 3, ми відмовляємося надалі від будь-якого співробітництва в органах літературної групи “Авангард” [13, с. 2].

Після звістки про “СВУ” змінився і тон “листів до редакції”, і сам склад авторів, що їх писали. Якщо до того листи надходили від осіб, що колись співпрацювали з В. Поліщуком, то тепер стали надходити уже від самих соратників Поліщука, тих, хто підписав декларацію групи “Авангард”, брав активну участь у випуску № 3 альманаху. У № 45 “Літератури й мистецтва” від 8 грудня 1929 року з’явився лист до редактора від Р. Троянкер, яка довгий час була активною учасницею “Авангарду”. Починався лист уже традиційними

штампами-звинуваченнями: “Літературна група “Авангард”, що на чолі її стоїть великий егоцентрик, “еквілібрист од літератури” В. Поліщук, ганебно збочила. Нападки, що їх дозволив собі керівник групи, неприпустимі та брутальні лайки на адресу групи, що творить в нашій республіці пролетарську літературу, та на адресу інших літературних груп – неприпустимі та брутальні, вони не мають в собі жодних ознак серйозної полеміки, чи будь-якої непогодженості в соціальних питаннях літератури (форми, тощо)” [191, с. 2].

Присвятивши першу половину листа викриттю колишнього однодумця, у другій Р. Троянker висловила своє каяття: “З групою “Авангард” порвала ще влітку цього року. Про це знають товариші з угруповання “Нова генерація”. Надалі – ніякого зв’язку (членства, співробітництва), з групою, що дискредитує літературу та поодиноких митців її, з групою, що не має чіткої класової лінії, підтримувати не буду.

Викристалізуванням чіткої пролетарської ідеології, впертою роботою над собою – гадаю знищити всі небажані сліди, що їх, може, поклало на мою творчість перебування в групі “Авангард” [191, с. 2].

Подібно до Р. Троянker повівся і С. Тасін, теж один із членів “Авангарду”, умістивши листа в № 46 “Літератури й мистецтва” за 15 грудня 1929 року: “У свій час я підписав декларацію групи “Авангард”, бажаючи підтримати засади революційного конструктивізму в українській літературі.

Але в № 3 “Авангарду” мало лишилося від постулатів декларації, в багатьох місцях позначився відхід від революційного шляху радянської літератури.

Вважаю за свій громадський обов’язок засудити все шкідливе, що виявилось в “Авангарді” [186, с. 2].

Інколи у своїх листах автори доходили до комічного, оскільки деякі “митці” клялися в тому, що ніколи не належали до “Авангарду” В. Поліщука, як зробив це, наприклад, С. Крига: “До “Авангарду” не належу і не належав, творів у журналі не друкував, а після ознайомлення з № 3 “Авангарду” – приєднуюсь до гострого засуду цієї організації нашою літературно-мистецькою

громадськістю” [86, с. 2].

Розглянуті тексти дозволяють зробити переконливі висновки.

На наш погляд, необхідним є виділення листів, що друкувалися в пресі у зв'язку з діяльністю літературної групи “Авангард” та процесом СБУ. Відгуки на ці події необхідно виділити в окремий жанр, а саме: своєрідного “листа-покаяння”.

Жанровими ознаками таких “листів” стали:

1) рішуча підтримка авторами офіційної позиції комуністичної партії і Радянської держави, що були висловлені відкрито в пресі, у доповідях партійних і державних лідерів на диспутах і нарадах;

2) декларативне відмежування авторів від офіційно засуджених явищ, незалежно від того, що автори в минулому не тільки співробітничали з певними угрупованнями й були в дружніх стосунках з особами, але й підписували установчі документи відповідних організацій і кваліфікувалися як односторонні скомпрометованих осіб;

3) запевнення офіційних чиновників у власній незаплямованості, політичній благонадійності й готовності працювати далі над внутрішнім ідеологічним вдосконаленням;

4) різка, голобельна “критика”, у значенні не інтерпретація, а лайка на адресу осіб і організацій, викриття “від себе” їхніх уявних збочень;

5) використання брутальної лексики на адресу офіційно засуджених угруповань і осіб; вправи в навішуванні найбільш влучних ярликів.

“Листи”, як і годиться повноцінному жанрові, мали навіть свою внутрішньожанрову типологію. Зокрема, у залежності від змістової домінанти можна вказати на такі їх різновиди, як

- 1) листи-покаяння;
- 2) листи-засудження;
- 3) листи-відмежування;
- 4) листи-звинувачення;
- 5) листи-виправдання.

Іноді домінантний мотив встановити важко, але тоді тексти будувалися на поєднанні мотивів, а відтак маємо справу з дифузією внутрішньожанрових типів в одному листі.

На рубежі 1929 – 1930 років саме вони висунулися на перший план, відтісняючи на другий усі інші жанри художньої літератури та літературної критики. Для деяких груп митців жанр “листа-покаяння” став єдиною можливістю зв’язку з читачем: для одних через закриття їхніх періодичних видань, в яких вони друкувалися, як це сталося з “Авангардом” чи трохи раніше чи пізніше з “Літературним ярмарком” і “Пролітфронтом”; для деяких авторів цей жанр виявився єдиною можливістю заявити про себе як про письменника.

Саме той вал листів-покаянь у різноманітних внутрішньожанрових модифікаціях, що з’явилися після виходу третього числа альманаху “Авангард” та офіційного повідомлення про викриття “Спілки визволення України”, і змусив К. Буревія написати статтю “Автоекзекуція”, яка стала пародією на подібний тип писань. Створюючи статтю-покаяння пародист мав перед собою багатий матеріал з суспільно-політичного життя не тільки України, а й усього СРСР. Уся величезна країна, декларуючи для зовнішнього світу дотримання політичних свобод, насправді тремтіла від внутрішнього жаху.

2 вересня 1918 року було прийняте рішення ВЦВК, а вже 5 вересня підписано декрет Ради Народних Комісарів “Про червоний терор” [44, с. 9]. З часу запровадження в життя цього жахливого поняття й розпочалася сімдесятилітня війна більшовицького режиму зі своїм народом. Червоний терор, розпочатий у 1918 році, “...в умовах, коли отримали широке розповсюдження терористичні акти проти діячів партії і Радянської держави...”, був спрямований його ініціаторами проти цілих класів та соціальних груп. Наприкінці 1920-х років він перекинувся вже на ряди тих, хто його започаткував. Змушені були виправдовуватися і Л. Троцький, і М. Бухарін, і цілий ряд інших “діячів партії і Радянської влади”, загрожені породженим ними “червоним терором”. Власне, усі ті, хто мав думку, відмінну

від офіційної точки зору, чи був чомусь неправильно зрозумілий, ризикував опинитися на допитах слідчих ДПУ.

Не уникло подібних явищ і українське мистецтво. Назвімо лише найвідоміші листи-покаяння:

- 1) “Заява групи комуністів-членів “Вапліте” [59, с. 2];
- 2) лист до редакції газети “Комуніст” П. Тичини [189, с. 6];
- 3) лист до редакції газети “Комуніст” М. Куліша [87, с. 452];
- 4) такий же лист М. Хвильового [206, с. 885];
- 5) лист М. Куліша до Головреперткому НКО та АПО ЦК КП(б)У [87, с. 455];
- 6) текст виступу М. Куліша на театральному диспуті 1929 року, що був надрукованим у пресі [87, с. 475];
- 7) лист до редакції “Вісті ВУЦВК” від “Нової генерації” [43, с. 6].

Це далеко не повний перелік подібного роду “літературних” творів наших видатних письменників. Кожен з цих документів потребує окремого розгляду. Але особливої ваги в цьому плані набирають листи-покаяння М. Хвильового, оскільки він упродовж 1920-х років сприймався як символ молодого покоління українських радянських письменників, що прийшли в літературу з фронтів громадянської війни. Він був членом комуністичної партії, тобто сприймався як частина правлячої верхівки та представник панівної політичної ідеології. Але найважливішу роль у літературному процесі М. Хвильовий відігравав, звичайно ж, завдяки своєму непересічному талантові письменника, який глибше за інших бачив приховану політичну й загальнолюдську сутність процесів, що тоді відбувалися в суспільстві й далеко не для всіх були зрозумілі. Додавала М. Хвильовому авторитетності в очах сучасників і його участь у започаткованій ним же літературній дискусії 1925 – 1928 років.

30 квітня 1925 року у додатку до газети “Вісті ВУЦВК” “Культура і побут” з’явилася стаття Г. Яковенка “Про критиків і критику в літературі”, у якій автор, виступаючи за просту і зрозумілу пролетаріатові літературу,

пропонував "... утворити при редакціях журналів і газет контрольні секції з людей ідеологічно витриманих, цілком розуміючих вимоги щодо пролетарської творчості, які б контролювали б рецензії штампованих письменників" [225, с. 1].

Поряд з цією статтею було вміщено памфлет-відповідь М. Хвильового "Про "сатану в бочці", або про графоманів, спекулянтів та інших "просвітян" [206, с. 1], у якій він рішуче виступив проти бездарності в літературі, яка, покликуючись на необхідність ідеологічного контролю, вимагала запровадження червоної цензури.

Так розпочалася літературна дискусія 1925-1928 років про шляхи розвитку українського мистецтва.

Ю. Шерех, оцінюючи її роль у культурному процесі на Україні в 1920-х роках, писав: "... так звана "літературна дискусія", хоч як вона з цензурних і інших причин була стиснена до меж власне літератури або мистецтва, була природною реакцією на історичну ситуацію. Країна опинилася на історичному перехресті: перетворитися на провінцію Москви, хай тим часом з допущенням, в обмежених масштабах, місцевої мови, але тільки для обслуговування технічних потреб та ідеологічних вимог центру, чи зберегти свою самобутність, – це питання усіх питань. І хоч ніхто не ставив його просто так, в цьому була глибинна суть "літературної дискусії" [218, с. 140].

Свої полемічні випадки проти супротивників М. Хвильовий убирав у шати памфлету. Самі памфлети прийнято поділяти на три періоди: 1925 – 1926, 1927 – 1928 і 1930 рр. Такий поділ було запропоновано Ю. Шерехом у статті "Літ Ікара (памфлети Миколи Хвильового)", уперше надрукованої як передмова до четвертого тому п'ятитомного видання творів М. Хвильового, здійсненого видавництвом "Смолоскип" у діаспорі [218, с. 359]. Такої ж періодизації дотримувалися і упорядники двотомового зібрання творів М. Хвильового, що вийшло в світ у Києві в 1990 році [207, с. 894].

Прикметно, що кожен з періодів закінчувався покаяттям автора памфлетів. У 1926 році це була "Заява групи комуністів...", у 1928 році – "Лист

до редакції газети “Комуніст”, у 1931 році – промова на загальних зборах Харківської організації ВУСПП, передрукована тоді ж у “Літературній газеті”. Перший лист, підписаний ще крім М. Хвильового, О. Досвітнім і М. Яловим, на думку Ю. Шереха, “настільки тримається червневих тез, що сприймається майже пародією” [218, с. 146]. Тут згадані “Тези про підсумки українізації”, прийняті 15 червня 1926 року пленумом ЦК КП(б)У.

Наступного покаянного листа, написаного внаслідок самоліквідації “ВАПЛІТЕ”, Хвильовий адресував до редакції газети “Комуніст”. Той же Ю. Шерех, говорячи про нього, приєднувався до думки Д. Донцова, який “... влучно порівняв каяття Хвильового з каяттям Галілео Галілея. Змушений перед конклавом високих церковних достойників зректися теорії про обертання землі навколо своєї осі, за легендою, він при першій нагоді вільного вислову додав: “А все ж таки вона крутиться!” [218, с. 147]. Нарешті, третє, останнє покаяння М. Хвильового – виступ на загальних зборах Харківської організації ВУСПП 24. 02. 1931 року. Говорячи в ньому про себе та своїх однодумців і каючись у помилках, письменник відзначив: “Основне керівне ядро Пролітфронту – це те саме ядро, що так чи інакше еволюціонувало через “Урбіно”, ВАПЛІТЕ, “Літературний ярмарок” [207, с. 827]. Встановивши таку ретроспекцію до 1924 року, він підсумував: “Резюмуючи, треба одверто і прямо сказати, що Пролітфронт саме тому розформувався, що після остаточної дискредитації життям колишніх поглядів його ідеологів на шляхи розвитку пролетарської літератури, по-перше, виявлялася цілковита неспроможність цих ідеологів намітити для організації нові шляхи й нову установку, а, по-друге, виявилось, що відсутність цієї установки заводить організацію в тупик, так би мовити, перманентних помилок” [207, с. 828].

Говорячи про кожне каяття М. Хвильового як про крок назад, як відступ, Ю. Шерех найвище поціновує памфлети першого періоду: “Для історії Хвильовий-памфлетист лишився шукачем “Камо грядеши?” й “Думок проти течії”, а його знахідкою – “Апологети писаризму”, “Україна чи Малоросія?” Усе написане після того – історичний документ епохи” [218, с. 167 – 168]. При

цьому дослідник пропонує не зважати на всі каяття-відступи М. Хвильового, оскільки істину “А вона все таки крутиться!” “він ствердив ціною життя” [218, с. 168].

Подібної думки дотримується ще один дослідник творчості М. Хвильового – І. Михайлин, який називає покаяння М. Хвильового “гамартією”, трагічною виною героя, що впливає з його трагічної помилки [130, с. 2]. Такою помилкою вчений вважає внутрішні суперечності активно створеної М. Хвильовим ситуації: “Визначивши компартію єдиним і неподільним ідеологічним центром, М. Хвильовий змушений був прийняти її ідеологічні догми” [130, с. 39]; письменник ішов у наступ на комуністичну партію під прапорами тієї ж комуністичної партії.

Таким чином, можемо констатувати: кожного разу, коли М. Хвильовий відходив від лінії партії, йому доводилося робити вибір: або партія і, як результат, каяття, або вихід із партії, поза якою він себе не уявляв. І. Михайлин називає це явище “класовим соліпсизмом”: за М. Хвильовим, “існує лише пролетаріат як поступове явище, гідне загибелі все те, що не пролетаріат” [130, с. 34]. На доказ свого припущення автор наводить слова М. Хвильового: “Одного прекрасного ранку кожний з нас, комуністів, може опинитися в ролі представника зовсім не того класу, який він хоче репрезентувати” [130, с. 34]. М. Хвильовий допускав певну природну можливість для творчої людини відхилень від провідного партійного курсу. Але саме покаяння розглядав як традиційну форму повернення письменника (у даному разі себе самого) в лоно рідної партії.

Подібно до М. Хвильового, змушений був виступати з листами-покаяннями, листами-виправданнями та листами-протестами і його друг, також член комуністичної партії, драматург М. Куліш. До таких творів можна зарахувати статтю “Критика чи прокурорський допит”, що була надрукована в ч. 3 “ВАПЛІТЕ”, як відповідь на статтю В. Коряка “Рецидиви вчорашнього” [87, с. 435]. Відкидаючи висунуті йому звинувачення у тому, що “ВАПЛІТЕ порушила і зламала останню директиву партії”, М. Куліш виклав погляди

організації на суспільне й мистецьке життя України.

Кілька листів присвячено порятункові ВАПЛІТЕ: “Заява (М. Куліша як президента ВАПЛІТЕ) до газети “Комуніст” [87, с. 450], до відділу преси ЦК КП(б)У [87, с. 451], “Лист до редакції газети “Комуніст” [87, с. 452]. Та незважаючи на всі поступки офіційній критиці – і навіть виключення зі складу ВАПЛІТЕ О. Досвітнього, М. Хвильового й М. Ялового, – організація змушена була припинити своє існування.

Наступні листи М. Куліша, зокрема, до Головреперткому НКО і до АПО ЦК КП(б)У, стосувалися вже пояснення власної драматургічної творчості і безпосередньо постановок “Мини Мазайла” чи “Народного Малахія”.

До періоду участі у ВАПЛІТЕ належить і лист П. Тичини, уміщений 3 лютого 1927 року в газеті “Комуніст”. Поет виправдовувався за уривок з поеми “Чистила мати картоплю, а сестри гуляли у кукол...” У цьому уривку були рядки, за які Тичину і критиковано: *Ну ріжте, ну бийте,/ в гроб удавить мене з дрібними дітьми, нехай я вже буду/ вашим коліном придушена, наче ота Україна панами* [188, с. 525]. У першому номері цієї газети за 1927 рік було вміщено статтю В. Василенка “Про альманах ВАПЛІТЕ”, у якій автор, аналізуючи твір П. Тичини “Чистила мати картоплю” писав: “Тичина тут не відбиває пролетарський “біг хвилин”. Він дає яскраву картину розкладу “безперспективного” селянського життя, але це тільки засіб для широкої символізації ... Але “непросвещенному” важко сказати, з чим він тут має до діла... Почувається недоговореність ... за порадою М. Зерова. В результаті – невиразне враження. Тичина ще не вийшов на ясні шляхи” [35, с. 1].

Рівно через два тижні про цей вірш П. Тичини йшлося вже з високої партійної трибуни. У своїй доповіді на XI Харківській окружній конференції КП(б)У В. Я. Чубар, говорячи про вірш П. Тичини, зауважив: “Літературною мовою це зветься символізм, тобто символізмом зветься такий виклад своїх думок, а по-нашому, по-простому, це – “тонкий намек на толстые обстоятельства”. Це протаскування під прапором пролетарського писання національного дурману” [211, с. 3]. При цьому доповідач удався до

узагальнень: “На мою думку, академія хоча б і “вільна”, але раз об’єднує пролетарських письменників, то мусить бути більше просякнута пролетарським духом. І ось виходить те, що комуністи керують організацією, а ці письменники, можливо й гарні поети, не зовсім чітко ідеологічно висловлюють свої думки. Тут уже виявляється кволість пролетарського керівництва, а пролетарське керівництво нам потрібне скрізь” [211, с. 3].

Зважаючи на такі претензії з боку влади, змушена була відреагувати як ВАПЛІТЕ, так і сам П. Тичина. Про реакцію організації можна довідатись із “Заяви (М. Куліша як президента ВАПЛІТЕ) до газети “Комуніст”, у якій в одному з пунктів зазначалося: “Надрукувати в пресі: а) листа Тичининого із спростуванням закидів йому в “протасківанії національного дурману...” [87, с. 451]. З’явився “Лист до редакції” П. Тичини, у якому автор щиро дивується з приводу висловлених йому зауважень і рішуче заявляє: “Дозволю собі заявити: ніколи й ніде не протискував національного дурману” [189, с. 6], додаючи, що уміщений в альманасі вірш є лише частиною задуманої ним поеми. Редакція газети “Комуніст” вважала за необхідне супроводити Тичининого листа поясненнями: “... тов. Чубар (як і всі решта), прочитавши надрукований в альманахові ВАПЛІТЕ твір “Чистила мати картоплю”, не міг знати, що це є лише вступ до поеми, як не міг передбачити, що буде далі; ...охоче і щиро віримо, що тов. Тичина і на думці не мав давати в образі своєї матері синтетичний образ “неньки-України” в тому єлейно-просвітницькому виді, як його не раз давалося в українській літературі навіть авторами, що орієнтуються на Європу. Але на коли взяти тільки цей уривок, то цілком зрозуміло, кожен націоналіст може скористуватись із його і “протаскувати національний дурман” [189, с. 6].

Від “пояснення” реакції складалося враження, що їй потрібні не роз’яснення талановитого поета, а сам прецедент каяття. На це може вказувати і стаття В. Затонського “Думки про те, як слід чистити картоплю”, у якій він, зіставляючи уривок П. Тичини з художнім фільмом “Беня Крик”, відзначив: “... картоплю – і ту треба вміти чистити, особливо пролетарським поетам, бо ж

вони ножем свого таланту чистять оту картоплю життєвої правди не для гурманів, що їх часом від поміщицько-буржуазних витребеньок європейського психологізму до рідної кислої капусти та солоного анекдоту тягне, а для мас, що потребують простої, але здорової страви” [69, с. 1]. Зважаючи на те, що стаття вміщена на першій сторінці, а лист П. Тичини на шостій цього ж номера, та ще й з поясненнями редакції, наше припущення може бути цілком імовірним. Створивши листові поета своєрідне обрамлення, редакція зводила старання П. Тичини нанівець. У результаті цього задум поета щодо поеми так і залишився нездійсненим.

Після викриття “Спілки визволення України” змушена була виправдовуватися і “Нова генерація”. Зумовлено це було тим, що газета “Комсомолец України” вмістила звіт про літературний виступ групи письменників на чолі з Г. Епіком у клубі ім. Калініна [43, с. 6]. У звіті говорилося: “Останнім часом ми стали за свідків низки проривів на фронті радянської літератури. Останній з них здача позицій класовому ворогові в журналі – В. Поліщука “Авангард”. Журнал “Нова генерація”, приховуючись за комуністичними гаслами, друкує порнографічні твори. Ми повинні вдарити і міцно вдарити їх за це...” [43, с. 6].

Окрім подібних закликів і звинувачень, у звіті говорилося “про потребу” закрити журнал “Нова генерація”. Ця пропозиція настільки стривожила членів “Нової генерації”, що вони звернулися з листом до редакції газети “Вісті ВУЦВК”, підписаним крім них ще й ВУСППом, “Молодняком”, “Плугом”, “Західною Україною” й УАРКом. Відповідь “Нової генерації” була цілком в дусі висунутих їй звинувачень: “Звертаємо увагу радянської суспільності на цю зоологічну вихватку доповідача. Відомо всім, що “Нова генерація”, блокуючись з ВУСППом, “Молодняком” та “Плугом” якнайгостріше засудила виступ Поліщука, в той час, як Епик, один з редакторів “Літературного ярмарку”, разом з усією групою ярмарчан про Поліщука до останнього часу вперто мовчали, а в свій час блокували з В. Поліщуком на сторінках “Літературного ярмарку” та “Авангарду” [43, с. 6].

У вигляді попереднього підсумку слід відзначити таке:

- 1) лист-покаяння став мало не центральним жанром української радянської критики, починаючи від 1927 року;
- 2) особливо бурхливий розвиток цей жанр пережив на рубежі 1929 – 1930 років;
- 3) він представлений у творчості найвидатніших представників літературного процесу того часу, до числа яких слід віднести М. Хвильового, М. Куліша, П. Тичину;
- 4) але й письменники меншого масштабу (В. Мисик, А. Панів), а часом і епізодичні представники літературного процесу (Р. Троянker, С. Тасін, С. Крига) вважали за обов'язок виступити в цьому жанрі;
- 5) цей жанр виразно й однозначно засвідчив встановлення в Україні тоталітарного режиму, панування російських більшовиків, які зміцнили настільки, що могли в своєму політичному курсі перейти в національному питанні від загравання з свідомим українством до його цілковитого придушення;
- 6) для українського відродження 1920-х років листи стали знаменням наближення трагічної розв'язки.

4. 2. Журнал “Критика” як об’єкт пародіювання Едварда Стріхи

Надрукувавши “Автоекзекуцію” в літературно-критичному журналі “Критика”, Едвард Стріха діяв цілком у межах власної настанови: друкувати пародії у пародійованих виданнях. І хоч він у статті робить застереження – “... розуміється, крім цієї статті, що має зовсім інше настановлення й зовсім одмінний тон, ніж інші писання Едварда Стріхи,” – все ж деякі факти вказують, що і самокритика “... містить у собі досить солідну дозу пародії ...” [180, с. 82]. Адже якби, скажімо, К. Буревій вирішив і справді покаятись у своїй участі в “Авангарді”, він умістив би статтю під власним іменем, а оскільки цього не зробив і взагалі не розкрив, хто конкретно ховається за псевдонімом

“Едвард Стріха”, то ми маємо всі підстави говорити про пародійний характер “Автоекзекуції”, на що вказують й інші факти, про які будемо говорити далі.

Листи-каяття, статті з самокритикою друкувалися, як правило, в центральних періодичних виданнях, таких як газети “Комуніст”, “Вісті ВУЦВК”, які репрезентували офіційну політику радянської влади. Адресувалися вони насправді ЦК КП(б)У або принаймні ДПУ, хоча й були звернені до редакторів цих видань. Тож цілком зрозуміло, що й вибір К. Буревієм журналу, “присвяченого питанням літературознавства, критики і бібліографії”, але такого який “є провідником лінії партії в літературно художній політиці” [99, с. 673], не був випадковим. Окрім того, К. Буревій вже мав досвід публікацій у цьому виданні, оскільки в № 7-8 (1928) була надрукована його стаття “До проблеми драматизації сюжету” [18]. Редагувався журнал редколегією у складі В. Десняка, В. Коряка, І. Кулика, Г. Овчарова, М. Скрипника, В. Сухино-Хоменка та А. Хвилі. Більшість зі складу редакції були організаторами та активними учасниками ВУСППу; М. Скрипник у той час займав посаду Народного комісара освіти УРСР; А. Хвиля – голови Агітаційно-пропагандистського відділу ЦК КП(б)У. Журнал “Критика” висувався на роль провідного офіційного видання в галузі літературної критики, на яку все більш виразно партійне керівництво покладало функцію проведення політики партії в галузі художньої літератури.

У п'ятому томі “Литературной энциклопедии”, що з'явився в Москві 1931 року, так характеризувалося це видання: “Поява журналу стала відповіддю на потребу в бойовому керівному позагруповому органі марксистської критики на Україні в умовах загострення класової боротьби в літературі і диференціації літературних сил. Журнал веде боротьбу проти реакційних течій у літературознавстві (формалізму, еkleктики) і поглиблену роботу над марксистською методологією літературознавства. Активно борючись за ленінські шляхи культурного будівництва на Україні, “Критика” веде, нарешті, безперервну боротьбу проти класово ворожих вилазок і тенденцій у мистецтві” [99, с. 674].

Наче спеціально для пародиста в журналі була рубрика “Порядком самокритики”, під якою виступали і до Едварда Стріхи, і після нього [57], [88], [93]. К. Буревій, друкуючи статтю Едварда Стріхи в “Критиці”, використав назву рубрики як своєрідний елемент художнього обрамлення. Якою буде самокритика, мала говорити вже назва статті – “Автоекзекуція”. На наш погляд, добір автором такої назви не є випадковим, оскільки досить прозорі ті паралелі, які можна провести між цією статтею та листом М. Куліша, написаним до Головреперткому і АПО ЦК КП(б)У з приводу нападок на комедію “Мина Мазайло” [87, с. 455]. У своєму листі М. Куліш щиро дивувався жорстокій критиці, що розгорнулася в офіційних виданнях, газетах “Комуніст” і “Вісті ВУЦВК”, говорячи: “Написавши комедію, я саморучно подав п’єсу голові реперткому, т. Косило, а другий примірник зав. АПО ЦК т. Хвилі і просив дати їй авторитетну політичну оцінку. Після невеличких мені зауважень п’єсу Головрепертком дозволив і *рекомендував* до вистави всім державним театрам” [87, с. 455 – 456. Підкреслено М. Кулішем. – В. К.].

Драматург також зазначив, що п’єса мала значний успіх у глядачів та театральної критики, і, продовжуючи, зауважив: “І після цього в центральних органах партії і влади на Україні, в газетах “Комуніст” та “Вісті” заступник редактора і редактор відповідальний вчинили мені політичну екзекуцію” [87, с. 456].

Це дає можливість робити припущення про безпосередній зв’язок між назвою статті “Автоекзекуція” і листом М. Куліша. Власне, саме слово “екзекуція” мало негативний відтінок, оскільки його пов’язували з буржуазним суспільством. Якщо, наприклад, і в “Энциклопедическом словаре” Ф. Брокгауза та І. Ефрона зазначалося, що “... в сучасному карному праві екзекуція набула значення виконання смертного вироку або тілесного покарання” [62, с. 229], то вже в словнику, виданому за радянських часів, тлумачилось інакше: “екзекуція – 1) у буржуазному карному праві – тілесне покарання і смертна кара; 2) у громадянському праві буржуазних країн – продаж майна боржника; 3) у міжнародному праві – застосування каральних

заходів однією державою до іншої” [83, с. 451].

Поняття “екзекуція”, таким чином, категорично виносалося за межі радянського життя; існування явища визнавалося лише в буржуазному світі. Насправді ж воно не лише існувало в тоталітарній радянській країні, але й ставало смыслом влади й особи, переміщувалося в центр суспільного життя, що й зафіксував М. Куліш, використавши його в своєму виправдальному тексті. Драматург настановив К. Буревія узяти це слово за заголовок. Назву статті у межах мовної парадигми К. Буревія можна витлумачити як “самознищення”, “самовбивство”, “самопобиття”.

Із тексту “Автоекзекуції” випливало, що К. Буревій застосував до самокритики Едварда Стріхи буржуазних методів і вмістив це під цілком пролетарською рубрикою “Порядком самокритики”, перетворивши назву в антитезу рубрики, створивши пародійний ефект. Доповнювало це враження ім’я самого автора – “Едвард Стріха”, яке уже саме по собі символізувало скандал. Ми вже вище торкалися питання про щирість покаяння Едварда Стріхи і, зважаючи на те, що автор, який ховався за цим псевдонімом, не розкривав себе, то навряд чи можна говорити про каяття, хіба що в пародійному плані.

А щоб у читача не виникали сумніви, додавалося два епіграфи. Першими уміщено слова Козьми Пруtkова, що його можна вважати в певній мірі прототипом Едварда Стріхи: “Без надобности носимый набрюшник вреден” [180, с. 79]. Від творчості Едварда Стріхи К. Буревій перекидав місток до пародій середини ХІХ століття. Зі змісту епіграфа випливало, що автор Едварда Стріхи вдався до містифікації з певних причин, над якими й пропонував замислитися. Пародист натякав, що у визначенні дійсного змісту статті необхідно іти від зворотного стосовно назви. Він збирався зняти “набрюшник”, як річ зайву й непотрібну перед стрілами офіційної критики, від якої ніщо не могло захистити людину. Автор волів швидше сам себе відшмагати, аніж чекати, поки це зробить офіційна критика.

Символічним є і другий епіграф: “ – Снимите маску! – вскричал милорд”

[180, с. 79]. На нашу думку, ці слова можна витлумачити як натяк на офіційну критику, яка вимагала розкрити дійсне обличчя автора Едварда Стріхи. Таким чином помітним є протиставлення між високою художньою майстерністю, яку символізує Козьма Прутков, і примітивізмом та вульгарністю “лубочної повісті”, звідки взяті слова другого епіграфа. Ця антитеза давала зрозуміти, якими будуть пояснення мистецьких позицій Едварда Стріхи і той рівень, до якого йому доведеться опускатися в “Автоекзекуції”.

Підсумовуючи викладене вище, можна твердити, що рубрика, назва статті, ім’я автора, та епіграфи складають художнє обрамлення для основного тексту, створюючи пародійний ефект, поєднуючи непокєднуване, готуючи читача до сприйняття написаного далі.

Розглядаючи композицію “Автоекзекуції”, можна визначити деякі структурні особливості статті, у яких і відображено основні тенденції покаяння як жанру. В основному тексті можна виділити такі частини:

- 1) вступ;
- 2) історія жанру пародії;
- 3) аналіз творчого шляху Едварда Стріхи;
- 4) відповідь на зауваження критики;
- 5) висновок.

Починаючи статтю, К. Буревій відзначає, що “самокритику” Едвард Стріха мусить “побудувати в плані самовизначення, в плані виявлення свого справжнього обличчя” [180, с. 79]. У цьому він іде за М. Хвильовим, який у памфлеті “Апологети писаризму” (1926), полемізує з С. Щупаком, К. Буревієм та С. Пилипенком (який під час дискусії 1925 – 1928 років солідаризувався з К. Буревієм [152, 153]), писав, щоправда, постскриптом: “...почтенні громадяне нашої республіки скоро будуть читати таку афішу:

– Увага ! Увага ! Увага !

На днях буде знято “чорну маску” з всеукраїнського чемпіона полеміки М. Хвильового (вхід безплатний) ...хоч знято буде, правда, і не по правилах циркової боротьби, бо, як відомо, машкару знімають тоді, коли супротивника

положено на дві лопатки, тут же маємо навпаки: спершу зніmemo, а потім вже положимо” [207, с. 575].

Та коли М. Хвильовий у час написання памфлетів мав можливість публікувати і відкрито виступати проти своїх опонентів, то К. Буревій змушений був маскувати свої випадки в “Автоекзекуції”, друкуючи її в журналі ідеологічних супротивників. Можна зробити припущення, що К. Буревій у своїй статті пародіював полемічну манеру М. Хвильового, містифікуючи марксистську критику. Характерним пародійним прийомом у вступі “Автоекзекуції” переопрацьовано постскриптом М. Хвильового. Перегукуються слова М. Хвильового про “чорну маску” [207, с. 575] і з епіграфом, що його дібрав К. Буревій до статті Едварда Стріхи: “Снимите маску!” [180, с. 79]. Певно, у Едварда Стріхи йшлося про необхідність знімати маску з критиків, що часто ховали своє неучтво за пролетарськими гаслами.

Пародист увів у вступ статті вираз “Се лев, а не собака”, ототожнюючи Едварда Стріху з царем звірів [180, с. 79]. На особливу увагу заслуговує той факт, що автор статті використав цей вираз двічі – у вступі і у висновках – що не може бути випадковим. Можливо, автор хотів таким чином пояснити мету своєї пародійної діяльності, оскільки лев є символом сили, могутності, твариною, яка полює на велику дичину, тоді як собака є, здебільшого, сторожем господарства, овечої отари, наприклад. Якщо подібне припущення застосувати до ситуації в суспільно-політичному житті СРСР і радянського мистецтва зокрема, то під отарою ми будемо розуміти пролетарських митців, об’єднаних у ВУСПП, “Молодняк”, “Плуг”, кого М. Хвильовий називав “Просвітою”, “-енками” [207, с. 390]. У такому разі роль собак-сторожів цієї отари будуть відігравати марксистські критики, подібні до тих, що зібралися в “Критиці”, “Вістях ВУЦВК”, “Комуністі”. А оберігали вони її від своєрідних левів, проводирів нової української літератури – М. Хвильового, М. Куліша, П. Тичини і того ж К. Буревія, який солідаризувався з ними. Таким чином, впливає, що “Се лев, а не собака” Едварда Стріхи, може бути своєрідною інтерпретацією питання “Європа чи “Просвіта”, яке М. Хвильовий, “...щоб

життя було “не складне”, зводив до наступного: “Перший гатунок – то теоретичний онанізм (“Праф.”), другий – порожня демагогія (наша “Просвіта”), третій, нарешті, – живі думки в живому вбранні (“Олімп”)). Цим, останнім, і представлено статті Хвильового [207, с. 429].

Можна зробити припущення, що К. Буревій намагався провести паралель між висловом “Се лев, а не собака” і латинським прислів’ям “Ex unge leonem, ex auribus asinum” (“по кігтях – лева, по вухах – осла”). Ю. Масанов наводив приклад використання О. Пушкіним цього прислів’я [121, с. 134]. У 1825 році в журналі “Московский телеграф” з’явилася епіграма “Приятелям”, підписана ініціалами А. П.. Видавець і журналіст Ізмайлов, упізнавши в них руку О. Пушкіна, говорив у журналі “Благонамеренный”, що у того, хто ховається за ініціалами А. П., є кігті. Сам при цьому себе не називав. О. Пушкін відповів на зауваження епіграмою “Ex unge leonem”: *Недавно я стихами как-то свистнул/ И выдал их без подписи моей;/ Журнальный шут о них статейку тиснул,/ Без подписи ж пустив ее, злодей./ Но что ж? Ни мне, ни площадному шуту/ Не удалось прикрыть своих проказ:/ Он по когтям узнал меня в минуту,/ Я по ушам узнал его как раз* [121, с. 135]. Таким чином К. Буревій міг насміхатися над недалекою і необізнаною редакцією “Критики”.

Об’єктом свого пародіювання-полювання К. Буревій називає “доморослого Гомера чи Овідія” [180, с. 79]. Можна припустити, що під Гомером пародист розумів В. Поліщука, якого в середині 1920-х часто називали “Гомером революції”. М. Хвильовий, наприклад, у своїй статті “Ахтанабіль” сучасності, або Валер’ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету” вживав вираз “Гомер революції” по відношенні до В. Поліщука в іронічному плані: “Гомер революції і сьогодні не покинув слинитись і плюватися” [206, с. 491]. Це ще один із пародійних засобів К. Буревія, у якому зашифровано алюзії з памфлетами М. Хвильового.

У такому плані мова статті Едварда Стріхи наближалася до мови публіцистики М. Хвильового, який не шкодував колоритних епітетів для своїх опонентів, називаючи їх то Гаркун-Задунайськими [206, с. 393], то “сатаною в

бочці” [206, с. 394].

Почавши виступ із зашифрування, чергової літературної містифікації, автор “Автоекзекуції” продовжив актуалізацію в пам’яті читача подій 1927 – 1929 років, пов’язаних з творчою діяльністю Едварда Стріхи та реакцією на неї критики: “Одні, вітаючи мою появу на літературному обрії, називали мене “талантом” і “генієм”; другі – вдумливіші й обережніші – називали мене “поетом, що не існує”, “мітичним поетом” і треті – величали мене “бульварним героєм”, “патологічним суб’єктом”, “обер-жуліком” і “оскаженим дрібним буржуа”. Хоч як міркуйте, а від “генія” до “обер-жуліка” – дистанція чимала!” [180, с. 79].

Автор пропонував читачам самим визначити, розшифрувати його власну особу. Причому робив він це “... ціною наймаксимальнішої щирості, такої щирості, якої ще не було в нашій літературі, яка може дорівнювати хіба щирості Жан-Жака Руссо в момент писання сповіді” [180, с. 80]. Заявляючи подібне, автор використав гіперболізацію як елемент пародіювання і поставив себе в один ряд з французьким просвітителем Ж. Ж. Руссо. Радянська влада симпатизувала Просвітництву, оскільки його ідеологія підготувала Велику французьку революцію 1789 – 1794 років. На цих симпатіях і грав К. Буревій. Прикметним є те, що він не згадав іншого твору світової і філософської думки під назвою “Сповідь”, а саме: твору графа Л. Толстого, адже його різко критикував В. Ленін саме за філософські ідеї непротивлення злу насильством, вимогу морального самовдосконалення. Ці настанови Л. Толстого протистояли змістові більшовицького вчення, спрямованого на роздмухування класової боротьби. Згадати “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо було вигідним, додавало авторитетності авторові “Автоекзекуції”; викликати алюзії зі “Сповіддю” Л. Толстого було не вигідним, компрометувало Едварда Стріху. Тому він використав перше ім’я і змовчав про друге.

Настанова на сповідальність, заявлена у вступі до “Автоекзекуції” одночасно засвідчила вплив на автора памфлетів М. Хвильового, коли пародист твердить, що хоче “... на хвилинку скинути свою “машкару” й

поговорити про свою літературну продукцію не тарабарщиною, якою написані ...твори, а справжньою живою людською мовою” [180, с. 80]. Тут ми вперше зустрічаємо самооцінку автором творчого доробку Едварда Стріхи.

“Справжньою живою мовою” почав К. Буревій “ширу сповідь” Едварда Стріхи, – саме так він позначив жанр “Автоекзекуції”. Це також створило комічне враження, оскільки уміщення сповіді, що асоціювалася зі сповіддю в церкві (на нашу думку, згадка про “Сповідь” Ж.-Ж. Руссо була маскуванню), у “журналі–місячнику марксистської критики та бібліографії” було нонсенсом, виступало антитезою до справжньої сутності сповідальної процедури.

Мала пояснювати творчість Едварда Стріхи і настанову його “Автоекзекуції” сентенція, яку він узяв із “Непотрібних спогадів” Карло Гоцці: “Посеред усіх тих нещасть і пригод, яких зазнав я від своєї долі, найнеприємніше, найнебезпечніше і недоладніше було те, що мене чомусь завжди мали за іншу особу і саме за таку особу, що на неї я зовсім не був схожий і не мав з нею нічого спільного” [180, с. 80]. Цими словами автор звертався як до рядових, так і до “кваліфікованих” читачів, що не помічали або й не розуміли пародій Едварда Стріхи і самої сутності комічного, звинувачували його в ідеологічній невитриманості.

Цими мотивами вичерпувався вступ до статті. Його завдання можна окреслити так: автор заявляв про серйозні наміри висповідатися перед читачем, зняти з себе машкару, показати, хто він є насправді. Разом з тим у підтекст знову старанно заховувалася літературна містифікація: сповідь у парадигмі комуністичної ідеології була неможливою й непотрібною, в її просторі не визнавався такий жанр.

Далі починався короткий екскурс в історію жанру пародії.

4. 3. Історія жанру пародії у викладі Едварда Стріхи

Викладаючи історію жанру пародії, К. Буревій згадав у статті лише трьох пародистів: Карло Гоцці, П. Меріме і Козьму Пруткова. Уміщення саме цих

прізвищ не є випадковим, а продиктоване ідеологічними міркуваннями. Свідченням цього є думка про революційність творчості кожного з названих пародистів. Говорячи про пародії Карло Гоцці, автор “Автоекзекуції” вказав: “... Карло Гоцці перед судом своїх сучасників програв свою справу з Карло Гольдоні, вигравши її за півтора сторіччя на революційній сцені СРСР” [180, с. 80]. Звертаючись до творчості П. Меріме, він підкреслив: “іспанські п’єси ...під назвою “Театр Клари Газуль” з успіхом ішли довгий час на революційній сцені московського театру ім. Вахтангова” [180, с. 81]. Стосовно ж російського пародиста XIX століття, то К. Буревій відзначав, що “... справжнього визнання К. Прутков діждався тільки після революції, коли ГИЗ видав першу повну збірку творів славетного “директора пробірної палатки” [180, с. 81]. Показуючи зв’язок вищеназваних митців з діяльністю Едварда Стріхи, автор намагався довести революційність творчості останнього і належність жанру пародії до складу пролетарської літератури.

Звертало на себе увагу те, що автор “Автоекзекуції” обминув в історії питання такі видатні літературні містифікації, як “Пісні Оссіана” Дж. Макферсона, “Краледворський рукопис” В. Ганки і Й. Лінди, “Запорозьку старовину” І. Срезневського. Ці явища, так само побудовані на парадигмі наслідування оригінальних взірців, не можна було пов’язати з “переможною ходою пролетаріату”, тому автор і залишає їх на боці, не враховує в історії жанру.

Провівши історичні паралелі, К. Буревій пародіював стиль листів-каяттів, автори яких посилялися на вождів комуністичної партії, доводячи, що діють у єдиному ідеологічному руслі з ними. Той же М. Хвильовий у своїх памфлетах часто спирався на висловлювання Г. Плеханова, М. Бухаріна, Л. Троцького, а в “Пролозі до книги сто сорок другої” “Літературного ярмарку” апелював і до праць Й. Сталіна [207, с. 710]. А “Нова генерація” у своєму листі до редакції зарахувала себе разом з ВУСППом, “Молодняком” та “Плугом” до “революційних літорганізацій” [43, с. 6].

Створивши Едвардові Стрісі відповідне літературно-мистецьке оточення

та ввівши його пародії до світового культурного контексту, автор пародіював манеру марксистської критики доводити цінність творів того чи іншого автора в залежності від їх революційної фразеології, від того, до якого літературного угруповання належав досліджуваний митець, при цьому часто просто ігноруючи естетичні якості його творчого доробку.

4. 4. Автоаналіз творчості Едварда Стріхи

Виклавши своєрідну не вичерпну, але “пролетарську” історію жанру пародії, К. Буревій подав історію творчого шляху Едварда Стріхи. При цьому він пояснив, чому саме футуристи стали об’єктом його пародій. У цій частині, як і в попередніх, помітним є вплив памфлетів М. Хвильового, зокрема “Кричущого божества”, що його було надруковано в газеті “Комуніст”, а потім у першому, квітневому, числі “Пролітфронту” [207, с. 910]. У цьому памфлеті М. Хвильовий виступав проти матеріалів, розміщених в № А “Авангарду”, але вже не поліщуківського, а “пролетарських митців нової генерації” [207, с. 715]. Так почався третій етап у творчості Хвильового-памфлетиста. Характеризуючи його, Ю. Шерех говорив: “Тепер уже і на ВУСПП нападати не можна безпосередньо. М. Хвильовий атакує його через футуризм “Нової генерації”, на цей час теж приземленої і обплутаної павутинням ВУСППізму” [218, с. 165]. К. Буревій теж, напевно, керувався тими ж мотивами, що й М. Хвильовий у памфлетах, оскільки, узявши під приціл український футуризм, мав намір висміяти засади пролетарського мистецтва.

Звернувши увагу на формальні експерименти футуристів, К. Буревій у тексті “Автоекзекуції” чотири рази згадав Романа Якобсона, якого Ю. Шерех називав одним “з основоположників формалізму в російській історії літератури” [219, с. 245]. Спочатку К. Буревій, говорячи про “примітивну поетику раннього футуризму” наводив вислів Р. Якобсона стосовно поезії: “Поэзия есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания” [180, с. 82]. Другий раз він

цитує Р. Якобсона у зв'язку з віршем “Партвівіска”, говорячи, що її було написано на тему отієї яacobсонівської тези, що “поэзия индифферентна к предмету высказывания” [180, с. 85]. Далі, характеризуючи власну пародію “в стилі Маяковського” “Танцюйте, читачі!”, автор вказав, що написана вона на футуристів, які на практиці застосували “... Яacobсонову теорію про те, що “поэзия индифферентна к предмету высказывания” [180, с. 87]. І нарешті, К. Буревій устами Едварда Стріхи констатує: “Я ”жульничав” і спекулював, як “жульничають і спекують епігони футуризму, на застарілих канонах дрібнобуржуазної поетики раннього футуризму, на Яacobсоновій формулі, що “поэзия индифферентна к предмету высказывания”, але робив це для того, щоб побити оцю формулу, а не прославляти, як роблять інші” [180, с. 91].

К. Буревій знову використав наївний парадокс: він прагнув переконати читача в низькому художньому рівні українського футуризму зразка 1930-го року, і, відповідно, через нього і ВУСППу. Але ж він засуджував їх не за це, а за “ідеологічні ухили” Це ж намагався зробити і М. Хвильовий у своєму памфлеті, коли, відповідаючи на статтю Г. Шкурупія “Нове мистецтво в процесі розвитку української культури”, писав, захищаючи “колишніх членів Вільної Академії”: “Коли їх, цих письменників, і треба крити, то крити їх треба не стільки за “формальну відсталість”, за “провінціалізм”, не стільки за те, що їх “роздули до слонячих розмірів”, скільки за помилки, за ідеологічні ухили, коли такі ухили і такі помилки в їхніх творах єсть” [207, с. 716].

Захищаючись, М. Хвильовий робить закиди “Новій генерації” в тому, що “... почавши боротьбу проти хвильовізму, “пролетарські митці”... “Нової генерації”... опинилися в лабетах того ж таки національного ухилу” [207, с. 717]. Одночасно з цим він підсумовує: “приходимо до висновку, що, залишившись без відповідного ідеологічного контролю, “пролетарські митці” “Нової генерації” заблукали десь на чужих нам дорогах” [207, с. 717]. Говорити подібні речі в той час, коли “Нова генерація” зблизилася з ВУСППом, було вже ризикованим і цілком прочитуваним кроком, тим більше, що автор “Кричущого божества” пропонував шукати хвильовізм, поліщуківщину і всяку

іншу чужу пролетаріатові продукцію там, “де на них не звертають уваги й де їх навіть розрекламовують наші видавництва як справжнісіньке пролетарське мистецтво” [207, с. 718]. Тобто М. Хвильовий завуальовано пропонує шукати усе це у ВУСППі.

Згадка в “Автоекзекуції” імені Р. Якобсона і його визначень мала символічний характер в тому плані, що “проведення паралелі між Якобсоном і “Новою генерацією” виконувало тут функцію, що і звинувачення М. Хвильовим “Нової генерації” у хвильовізмі, як це він зробив у памфлеті “Кричущє божество”. Ю. Шерех, аналізуючи памфлети М. Хвильового, дійшов висновку: “... виявився між іншим зв’язок Хвильового з російським формалізмом. Письменник не тільки називає його “культурний російський формалізм”, але й посутньо приймає його концепцію постійного зношування і оновлення літературних форм. Це заходить у пряму суперечність із заявою: “Ані з Шкловським, ані з Якобсоном, ані з Кручених і т. д. нам не по путі “, але ця заява була явно тактичним маневром. Найкраще це доводиться тим, що коли постав журнал “ВАПЛІТЕ”, редакція подбала про те, щоб дістати статтю від Р. Якобсона, і вмістила її (в числі 5)” [218, с. 159].

Вибір К. Буревія упав на Р. Якобсона не випадково, адже той був одним із чільних представників формалізму, який, крім нього, розробляли Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, В. Жирмунський, В. Шкловський. Особливим було те, що Р. Якобсон, поїхавши перекладачем у складі постпредства РРФСР до Праги наприкінці 1920 року, до СРСР більше не повернувся. Тому пов’язання його імені з “Новою генерацією” у 1930 році мало для останньої негативний, компрометуючий характер. Подібний прийом був цілком у дусі памфлетів М. Хвильового і листів-виправдань загалом, котрі містили звинувачення на адресу опонентів, переводячи на них стрілки звинувачень, але й підставляючи під можливі переслідування й репресії.

Загалом, література для формалістів – не “відображення суспільних настроїв, не проекція індивідуального світогляду письменника, не класова ідеологія, а своєрідна гра” [100, с. 275]. Такий погляд цілком відповідав

настанові К. Буревія і його грі в Едварда Стріху. Виходячи з того, що за В. Шкловським, зміст являв собою “суму стилістичних прийомів” [100, с. 275], то сама форма “Автоекзекуції” створювала собі у своєму іманентному саморозвиткові відповідний зміст.

В. Шкловський у 1921 році писав: “У кожную літературну епоху існує не одна, а кілька літературних шкіл. Вони існують в літературі одночасно, причому одна з них представлена канонізованим гребенем. Інші існують не канонізовано, а глухо... А в цей час у нижньому шарі утворюються нові форми замість старого мистецтва” [100, с. 273]. Найкращим чином усе це могло стосуватися тієї ситуації, що склалася в суспільно-політичному житті України на початку 1930 року, коли можливість друкуватися мали тільки пролетарські митці. Едвард Стріха, роблячи випадки проти футуристів і пов’язуючи їх з формалістом Р. Якобсоном, насправді йшов у руслі ідей формалістів, що вони їх висловлювали ще на початку 1920-х років, розуміючи мистецтво як гру й комбінацію стильових прийомів.

Провівши паралель між “Новою генерацією” і Р. Якобсоном, К. Буревій пов’язував уже представників ВУСППу з ідеологом формалізму, проти якого вони завзято боролися. Так, у сьомому томі “Литературной энциклопедии” (1934) про формалізм ішлося у статті з досить показовою назвою “Методи домарксистської критики” [100, с. 273 – 274]. У ній говорилося, що в особі формалістів “післяжовтнева буржуазія зайняла відверто ворожу пролетаріатові позицію, повністю детермінованою політичною реакційністю класу, що її висунув” [100, с. 273].

Зважаючи на те, що жанр та стиль були для формалістів визначальними категоріями, то та частина основного тексту “Автоекзекуції”, де викладалася історія розвитку творчості Едварда Стріхи, перетворилася на своєрідну самохарактеристику еволюції образу автора і його творчості. А відтак виявилось, що виступаючи проти формалістів, уособленням яких у статті були українські футуристи та конструктивні динамісти, К. Буревій сам застосував формальний метод, створюючи таким чином пародію уже на саму “Критику”, у

якій і вміщено статтю.

Згадка про Р. Якобсона і формалізм з'явилася у творах Едварда Стріхи не вперше, а стала уже продовженням традиції, започаткованої ще в “Зозендропії”. У ній є такі рядки: *Це/ я/ плету на те,/ щоб ВАПЛИТЕ,/ що ми теорій не учили,/ трохеїв, ямбів/ не лічили,/ не заглядали до жирмунських,/ не одвертались од/ якубських* [183, с. 100].

У цих рядках ми бачимо різницю між тим, хто ставився в один ряд з формалістами в 1928 році, коли писалася “конструктивно-експериментальна поема”, і з ким пов'язував К. Буревій у 1930 році ім'я Р. Якобсона. Якщо ж застосувати статистику як елемент формального методу, то ім'я одного з фундаторів ОПОЯЗу відкриватиме справжнє спрямування “Автоекзекуції”. Про це ж свідчить і те, що в статті “Фашизм і футуризм”, яка з'явилася в ч. 3 “Пролітфронту”, вже через два місяці після “Автоекзекуції”, К. Буревій, ховаючись під псевдонімом “Варвара Жукова”, назвав Р. Якобсона одним з найталановитіших теоретиків футуризму [65, с. 75]. Більш того, можна зробити припущення, що К. Буревій міг бути знайомий з Р. Якобсоном, якщо не особисто, то через В. Шкловського. Адже відомо, що В. Шкловський був активним бойовиком партії есерів і близько товаришував з Р. Якобсоном, інколи навіть переховуючись у нього [224, с. 105]. А якщо взяти до уваги те, що К. Буревій був членом ЦК партії есерів і проходив так, як і В. Шкловський, у справі партії есерів 1922 року, то це припущення видається цілком ймовірним.

Подібно до тієї ролі, яку мало відігравати прізвище Р. Якобсона, у статті “Автоекзекуція” К. Буревій використав і поняття “укрліф” чи “український ліф”. Протягом усього основного тексту, де мова велася про літературну діяльність Едварда Стріхи, зустрічалися ці поняття, уживаючись послідовно на семи сторінках, починаючи з 82-ої і до 89-ої включно. На наш погляд, випадковістю подібне явище бути не могло. Можливо, пародист створював алюзію з російським “Лефом”, зорганізованим В. Маяковським у 1923 році. В. Маяковський у автобіографії “Я сам” писав: “23-й год. Организуем “Леф”.

“Леф” – это охват большой социальной темы всеми орудиями футуризма. Этим определением, конечно, вопрос не исчерпывается. Один из лозунгов “Лефа” – деэстетизация производственных искусств, конструктивизм. Поэтическое приложение: агитка и агитка хозяйственная – реклама” [123, с. 38]. Проіснувавши до 1925 року, “Леф” припинив своє існування у зв’язку з відсутністю широкого читацького інтересу до творчості його діячів. У 1927 році В. Маяковський спробував відновити випуск журналу: “Восстанавливаю (была проба “сократить”) “Леф”, уже “Новый”. Основная позиция: против выдумки, эстетизации и психоложества искусством – за агит, за квалифицированную публицистику и хронику” [123, с. 40]. Проте уже в середині 1928 року В. Маяковський виходить з групи “Леф”, пояснюючи свій вчинок тим, що “Леф” – это эстетическая группа, которая приняла нашу борьбу как факт, как таковой, и сделала из революционной литературы замкнутое в себе эстетическое предприятие” [123, с. 738].

Зважаючи на викладене вище, можемо констатувати, що К. Буревій мав рацію, застосовуючи до “Нової генерації” вираз “епігони футуризму”. На це могла вказувати і назва журналу українських панфутуристів – “Нова генерація”, що нагадує назву російського видання Лівого фронту мистецтв. Пародист увів у текст статті й “московський “Леф”, який, подаючи “тревожный сигнал” своїм українським “друзьям” із “Нової генерації”, застерігав їх, що вони, стабілізуючи поезику раннього буржуазного футуризму, фактично виявляють цим нападництво” [180, с. 88]. Таким чином К. Буревій давав можливість читачеві зрозуміти, що навіть у порівнянні з російськими лівими митцями український футуризм залишався на тому ж рівні в 1930 році, що і за десять років перед тим. “Московський “Леф” “високо підніс значення Едварда Стріхи як найталановитішого співробітника “Нової генерації”, правильно зрозумівши цілеспрямованість творчості” [180, с. 89]. З усього цього мало впливати припущення, що “Нова генерація” рано чи пізно повторить долю “Нового” Лефа”, який припинив свою діяльність у 1928 році.

Завдяки вміщенню уривків з надрукованих у “Новій генерації” творів

Едварда Стріхи К. Буревієві вдається приспати пильність редакції “Критики” і вмістити в “Автоекзекуції” частину не друкованого раніше вірша “Удав і Держвидав”. Як твердить Ю. Шерех: “Стріха не згадує, що цей уривок з поезії, як і вся поезія, не був тоді ніде надрукований” [219, с. 245]. Перед тим, як подати уривок з поезії, К. Буревій створив йому своєрідне художнє обрамлення, увів у контекст. Говорячи про вірш “На хвилі 3000 метрів”, він відзначав, що пролетарський читач зрозумів і “сіль” “Автоекзекуції”, уміщеної в “Критиці”. У частині, поданій у статті, Едвард Стріха писав: *Я/ пародези/ на них/ (у їх же журналі)/ лівою ногою/ творив функціональні,/ щоб сміялися з них/ в Донбасі й на Дезі./ А Михайль енко нко/ і к – о/ кричайль:/ – функціонально! – геніально!* [180, с. 84].

Автор статті вдався до містифікації редакції, оскільки спочатку вмістив уривок, у якому переопрацьовано слова І. Микитенка на з’їзді ВУСППу, а потім уже і саму цитату [124, 125, 126]. З цього випливає, що за випадом проти М. Семенка заховано насправді, пародію на матеріали, друковані в пролетарських виданнях і “Критиці” зокрема. Тож стає зрозумілим, що те застереження, яке зробив К. Буревій на початку статті, мало виконувати роль антитези і сигналізувати про пародійний її характер.

4. 5. “Автоекзекуція” як полемічний твір

Розкривши основні засади творчості Едварда Стріхи, К. Буревій у відповідності до жанрових ознак листа-виправдання відповідав на зауваження критиків. Опонентами із широкого загалу усіх тих, хто виступав з приводу № 3 “Авангарду”, автор “Автоекзекуції” обрав В. Сухино-Хоменка й Г. Овчарова, які входили до складу редакції журналу “Критика” та Б. Коваленка, що, за словами Ю. Шереха, був центральною постаттю “ВУСППівського руху в Києві” [219, с. 246]. Такий вибір автора ще раз доводить, що “Автоекзекуція”, відповідаючи настанові, пародіювала матеріали, вміщені в “Критиці”, і була спрямована проти ВУСППу. Про це ж говорив Ю. Шерех у примітках до книги Едварда Стріхи “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція”, відзначаючи, що

стаття містить певні елементи пародійності: “Насамперед, це виявляється в не позбавленій двозначності й алюзійності назви статті, а далі в солідаризації з найдурнішими заявами “пролетарських критиків” Г. Овчарова, В. Сухино-Хоменка й Б. Коваленка. Так, як в органі футуристів К. Буревій пародіював футуристичний стиль, так в органі “пролетарської” критики він пародіює стиль “пролетарської” критики, і однаково редактори в обох випадках не помічають цього” [219, с. 244].

Відповідь критикам автор побудував у формі діалогу, коли уявні читачі задають риторичні питання, а Едвард Стріха з ними погоджується, розшифровуючи при цьому завдання, які ставилися перед пародистом. Погоджуючись із критичними закидами щодо творчості Едварда Стріхи, він додає: “... я приймаю на себе усі удари критики не тому, що хочу відограти роль гоголівської “унтер-офицерской вдовы, которая сама себя высекла”, а тому, що всі удари критики попадали в ту ж ціль, у яку б’є усім своїм настановленням моя пародійна творчість. Справжніх Стріх у нашій літературі треба бити боєм нещадним!” [180, с. 91]. К. Буревій намагався вказати, що критика, завдаючи ударів по Едварді Стрісі, не помічає “справжніх Стріх”. Умістивши статтю в “журналі-місячнику марксистської критики та бібліографії”, К. Буревій, напевно, хотів довести, що саме його редакція і є, здебільшого, в числі “справжніх Стріх”.

Необхідно звернути увагу на ремінісцентне використання К. Буревієм образу, створеного М. Гоголем у “Ревізорі”. Автор “Автоекзекуції” хотів, напевно, продуктивно використати алюзію на відомий класичний твір. У комедії “Ревізор” унтер-офіцерська вдова говорить, що її побили помилково: “Бабы-то наши задрались на рынке, а полиция не подроспела, да и схвати меня. Да так отрапортовали: два дня сидеть не могла” [48, с. 311]. Згадуючи “Ревізора” М. Гоголя, К. Буревій, мабуть, хотів провести між функціональним призначенням унтер-офіцерської вдови і Едвардом Стріхою паралель. Тобто марксистська критика не помічала у писаннях “Нової генерації” М. Семенка і “Авангарду” В. Поліщука того, за що лаяла Едварда Стріху, а, навпаки,

пропагувала їх естетичні якості, не сприйнявши пізніше гіперболізацію у творах Едварда Стріхи адекватно. Якщо звертатися до М. Гоголя, то його унтер-офіцерська вдова скаржилася порожньому петербурзькому франту Хлестакову, а Едвард Стріха скаржився редакції журналу “Критика” на те, що в його творах не помітили пародійного змісту.

Першим опонентом К. Буревій називає Г. Овчарова, який надрукував у першому числі “Критики” (1930) статтю “Проти міщанських вихваток у літературі” [146]. Треба було мати неабияку сміливість, щоб обрати за першого опонента таку особу. Г. Овчаров з 1929 року був призначений головним редактором журналу “Критика”. Для цього малися цілком достатні підстави: 1930 року він закінчив аспірантуру з філософії в Українському інституті марксизму-ленінізму (Український інститут червоної професури), після чого зробив стрімку кар’єру, працював професором філософії та завідувачем кафедри основ марксизму-ленінізму у вузі. Це був один з чільних молодих партійних висуванців, особливо наближений до наркома освіти М. Скрипника. Руками таких молодих комуністів була знищена стара генерація української інтелігенції. Як тільки вони зробили свою справу, їх усунули так само з політичного й наукового життя, як вони перед тим зробили з своїми вчителями. Самогубство М. Скрипника влітку 1933 року стало згубним і для Г. Овчарова, він був негайно репресований. Але на 1930 рік його зірка була на піднесенні. Вступивши в полеміку з ним, К. Буревій замахнувся на всю марксистську естетичну концепцію, продемонструвавши її нікчемність і антинауковий зміст.

У статті “Проти міщанських вихваток у літературі” Г. Овчаров давав оцінку матеріалам, уміщеним в “Авангарді” В. Поліщука. Говорячи про “перебігання на бік класового ворога з боку так званої мистецької групи “Авангард”, автор статті визначав, що його завданням “...є розкрити цю небезпеку в повному вигляді, вказати на форми її виявлення, викрити її речників у літературі, її соціальне коріння, щоб мати змогу підрубувати саме коріння, а не лише завдавати окремих ударів” [146, с. 10]. При цьому він пропонував не обмежуватись лише боротьбою на шпальтах періодичних

видань: “Коли ж художнє слово використовується для пропагування поглядів одверто ворожих пролетарській ідеології або більшою чи меншою мірою чужих для неї, проти такого художнього слова треба вести рішучу боротьбу, при чому вона може, а іноді й мусить, виходити за межі літературних форм боротьби” [146, с. 10]. На мові тодішньої партійної публіцистики це означало заклик перетворити критику на політичне й ідеологічне доносителство, а також прикликати до приборкання чи то й розправи з непокірними літераторами позалітературні сили, передусім державні органи політичної поліції, що тоді називалися “ДПУ”.

Г. Овчаров не обмежився виступом проти “Авангарду”, він розширив коло тих, проти кого марксистській критиці разом з іншими органами диктатури пролетаріату треба вести непримиренну боротьбу, ніби пропонуючи органам ДПУ, що працювали якраз над справою “СВУ”, перелік жертв для нового процесу: “...засуджувати маємо не самого лише Поліщука, а й інших, що є психо-ідеологічно з ними споріднені й об’єдналися в “Авангарді”, і навіть тих, що встигли ще себе виявити в цьому чи іншому органі, але свідомо чи не свідомо приймають і поділяють його позиції” [146, с. 12]. Завершується стаття Г. Овчарова закликом, традиційним для ДПУ: “Загострення класової боротьби і тиснення дрібної буржуазії, зокрема куркульства, на літературу підсилюється. Отже, потрібна особлива пильність” [146, с. 29].

Не обійшов своєю увагою критик і конструктивно-експериментальну радіопоему “Зозендропія” Едварда Стріхи: “Едвард Стріха проголошує страшенно “революційний протест”, і так само революційно заперечує Париж. Але паризька буржуазія може бути спокійна. Це люмпенсько-дрібнобуржуазні заперечення і протест. Вони дуже голосні, але зовсім безпечні” [146, с. 18].

Погодившись з усіма закидами Г. Овчарова, К. Буревій у статті Едварда Стріхи відзначив: “Так, т. Овчаров мав цілковиту рацію! Ще раз підкреслюю: в мене жодних розходжень з марксистською критикою в оцінці себе, Едварда Стріхи, як літературного персонажа, як певного соціального типа, немає” [180, с. 91]. Услід за цим уміщувалася своєрідна пародійна трансформація слів зі

статті Г. Овчарова. Той, зокрема, писав: “Гострого засудження й боротьби варті не окремі погляди й настрої, висловлені в окремих творах представників цієї групи (“Авангард” – В. К.), а ціле її богем’єрське міщанське дрібнобуржуазне своєю суттю настановлення, що проймає всю ту творчість, з якою ця група виступила перед очі радянського суспільства” [146, с. 11]. Пародист інтерпретував ці рядки, залишаючи означення-ярлики Г. Овчарова як своєрідні знаки для читача: “Хіба такі типи бувають революціонерами? Такі революціонери, в стилі Рокамболю, бувають тільки в уяві здекласованої богеми, в уяві міщанства, яке треба викорчувувати всіма засобами сатири” [180, с. 91]. Своєрідну антитезу творять методи боротьби, які пропонують обидва автори, що надає висловлюванню Едварда Стріхи комічного характеру.

Ще більш помітним цей ефект стає при порівнянні цитат, що використовуються в обох статтях. Г. Овчаров наводив уривок із “Зозендропії”, називаючи його “сонатою”. Саме цей епізод і спародіював Едвард Стріха в “Автоекзекуції”. Пародист вибрав з тексту статті уривок, у якому містилася характеристика “сонати” Едварда Стріхи: “Едвард Стріха революціонер настільки, наскільки од революції він сподівається можливості перецілувати всіх парижанок; герой поеми і на каторгу йде за те, що поцілував панну, а прихід революції ототожнюється в нього з можливістю оволодіти цією ж панночкою” [180, с. 91]. Уже через абзац після цитати автор “Автоекзекуції” її спародіював, стверджуючи, “що автори Едварда Стріхи ставилися до нього так само, як наприклад, т. Овчаров”. І як приклад цього він наводить “біографію” Едварда Стріхи, як вона розгортається в “Зозендропії”: “...герой іде на каторгу за те, що поцілував панночку, втікає з каторги, щоб вступити до цирку “рижим”, а потім попасти в паризький салон в ролі неймовірного маестро, який, наче додержуючись Поліщукової філософії про гвалтування жінок, оволодіває тією ж таки панночкою, за допомогою... переконуючого “французького романсу” [180, с. 92].

Завдяки уміщенню цитати зі статті Г. Овчарова, читачеві було запропоновано самому уже на практиці ознайомитися із засобами творення

пародій. Створювався комічний ефект. Читач ніби готувався усіма попередніми частинами “Автоекзекуції”, щоб бути обізнаним із теорією жанру пародії і зрозуміти справжню настанову цього прозового виступу Едварда Стріхи.

Підтверджує цей здогад і цитата зі статті В. Сухино-Хоменка, з якою автор “Автоекзекуції” теж погоджується: “...т. Сухино-Хоменко закидав у “Критиці”: “Стріха електрифіковано возиться з самицею графівною”... Правильно! І що героїня самиця – теж правильно! Значить, з цього виходить друге питання, чи мав я підставу виводити в пародійному плані ще й таку героїню, як моя Зозе. Мав! Я ж брав факти з літератури: з “Ярин Курнатовських” і Семенкового “Кобзаря” [180, с. 92]. Автор таким чином переводив увагу зі своєї творчості на доробок митців “Нової генерації”, що вже блокувалася з ВУСППом, до якого і належали редактори “Критики”.

Значне місце відводить К. Буревій відповіді Едварда Стріхи Б. Коваленку, що активно виступав ще проти ВАПЛІТЕ, а потім і проти “Літературного ярмарку”. Він був одним з тих, кого ярмарком називав “марксистською коряко-машкіно-новицько-коваленківською критикою” [104, с. 16].

Після появи третього числа “Авангарду” Б. Коваленко надрукував у № 23 “Літературної газети” (1929) статтю “На літературній біржі”, яка пізніше в 1930 році увійшла до збірки статей Б. Коваленка “Пролетарські письменники” [78]. Стаття мала досить промовистий початок: “Чорна біржа літератури працює” [78, с. 131]. Під цією біржею мався на увазі “Авангард” В. Поліщука. Звинувачуючи лідера конструктивних динамістів у масовізмі, Б. Коваленко говорив, що “... “ідейний вождь” “спіралізму” виконує нездорове “соціальне замовлення” обивателя,... починає “розперезуватися” сам і проробляє ту ж процедуру зі своїми спільниками...” [78, с. 132].

Одним із спільників В. Поліщука Б. Коваленко назвав Едварда Стріху: “Патологічний суб’єкт Едвард Стріха, що, на жаль, таки виринув з Мурманського озера, куди його були вкинули українські укрліфовці з “Нової генерації”, ділиться свіжими враженнями від свого “великосветского” роману з

не менш, як з паризькою графінею Зозе” [78, с. 133]. З обуренням автор статті говорить і про сам соціальний тип Едварда Стріхи, що був введений у “Зозендропії”: “Коханець Зозе, як виявляється, стає старим революціонером-підпільником, чекістом, учасником громадянської війни, а Зозе його дружиною і, очевидно, замовницею станка для злучки конструкції Єрмілова. От тут і є головна небезпека. Без почуття найглибшої огиди не можна читати ці вправи бульварщиків, які дозволяють собі глумитися з дорогого для радянського суспільства – з революції і революціонерів, зводячи їх до свого філософського рівня” [78, с. 135].

Критик виявляє у статті незнання елементарних законів пародії, у якій трансформуються і переробляються найвідоміші тексти і сюжети, як це було, наприклад, з пародіями на Святе Письмо у середньовічній літературі. Таким чином Б. Коваленко засвідчив, що в радянській літературі існують табуйовані теми, які можуть розроблятися тільки перевіреними, обраними пролетарськими письменниками, що існує певний канон у їх опрацюванні.

У своїй доповіді “Класи і стилі” на Всеукраїнському з’їзді “Молодняку”, що відбувся в Харкові 21 – 22 квітня 1930 року, Б. Коваленко пішов іще далі: він провів лінію уже від “Авангарду”, де була вміщена “Зозендропія”, до “Літературного ярмарку”, у 9-му числі якого було повідомлення про “найбрутальнішу поему збірника досить відомого... Едварда Стріхи, якого “Нова генерація” топила, але не дотопила” [77, с. 160]. Автор тут же робив припущення: “думаю, що “Зозендропія” таки потопить його остаточно” [77, с. 160]. Висловлюючи симпатії до творчості митців “Нової генерації” на чолі з М. Семенком, писання яких і спародіював К. Буревій у “конструктивно-експериментальній поемі”, критик дивується тону “Одвертого листа до “Нової генерації”, М. Семенка й інших хутористів”, що був уміщений під іменем Едварда Стріхи у 138-ій книзі “Літературного ярмарку” [77, с. 321]. Б. Коваленко виголошував: “Ви вдумайтеся тільки, під якою приправою подає цей патологічний обиватель уривки зі своєї “поєми” в “позагруповому” альманаху, у якій похабній формі зводить він рахунки з М. Семенком і “Новою

генерацією” [77, с. 160]. Таким чином, він не тільки захищав М. Семенка, що пішов на зближення з ВУСППом, але й вимагав такого ж осуду діяльності “Літературного ярмарку”, якому був підданий “Авангард” В. Поліщука. Про це він говорив у таких рядках: “Бульварщина знайшла собі попередній притулок у “Літературному ярмарку”, перед тим як розпуститися пишною квіткою на сторінках "Авангарду"... Ми маємо процес класової боротьби не тільки у формі відвертих або прихованих буржуазних вилазок проти нас, ми маємо недозволене недооцінювання соціальної ролі цих вилазок, що переходить подекуди в примиренство” [77, с. 160]. Робив певні ремарки щодо виходу “Автоекзекуції” і М. Семенко, зокрема, у статті “Ну й репліки” [152, с. 32].

Усі ці писання Б. Коваленка у статті Едварда Стріхи знаходять відбиток у риторичному питанні: “Невже і Б. Коваленко мав рацію, коли називав мене, як героя “Зозендропії”, “патологічним суб’єктом”? [180, с. 92]. І сам же погоджувався: “Так!” [180, с. 92]. При цьому він доводив, що спародіювавши епізод з віршованого роману В. Поліщука “Червоний потік”, виконав тим самим роботу Б. Коваленка як критика, зауваживши перед тим, що у нього самого “немає ні часу, ні місця, щоб зробити докладну аналізу “Зозендропії”, “нехай це робить критика” [180, с. 92]. Пародист вказав на низький освітній рівень як Б. Коваленка, так і інших марксистських критиків, говорячи: “Я свою машкару зняв, я своє “се лев, а не собака” сказав. Тепер черга за критикою – марксистською критикою, з якою я цілком погодився і до якої маю одне запитання: Чому ніхто з критиків не звернув уваги на підзаголовок “Зозендропії”? Там сказано: Конструктивно-експериментальна радіо поема, або дотепна пародія на весь український футуристичний трафаретний стиль, на їх трухляві канони й ново хуторянську моду” [180, с. 93].

Той факт, що Едвард Стріха як “патологічний суб’єкт”, як “патологічний обиватель” погодився з марксистською критикою і при тому ще й показав її немічність і сліпоту в аналізі художнього твору, створювало пародійний ефект.

Зважаючи на це, Ю. Шерех писав: “Особливої виразності набирає це пародіювання, коли автор після “самонищівної критики” заявляє: “Я ще не

вмер. А коли й умру, то ще багато в нашій літературі залишиться стріхіянства” [219, с. 244]. Тобто К. Буревій ствердив: по суті “справжніми Стріхами” є ті, хто його критикує. На це вказує і те, що, підсумовуючи все сказане в “Автоекзекуції”, він говорить: “Я скажу тільки, що завжди, коли наша марксистська критика буде бити “стріх”, винищувати в нашій літературі стріхіянство, мої гарячі симпатії будуть на боці такої критики” [180, с. 94].

Звертає на себе увагу на те, що слово “стріха” у цьому випадку в “Автоекзекуції” узятو в лапки і написане з маленької літери, чого до того в статті-пародії не було. Для позначення соціального типу автор уживав вираз “справжній Стріха”. Можемо припустити, що К. Буревій створює алюзію зі “стріхою” – солом’яним дахом. У такому разі виявиться, що марксистська критика, борючись з соціальним типом в особі Едварда Стріхи, не помічала того, що сама вона була частиною того явища, гіперболізацією якого і є критикований митець. На доказ цієї думки вказує і останній елемент художнього обрамлення статті – місце написання: “Париж” [180, с. 94]. Ним К. Буревій засвідчив, що Едвард Стріха залишився тим же соціальним типом, з яким бореться марксистська критика. Як зауважив Ю. Шерех, “Кость Буревій справді ніколи не був у Парижі, отже, цей підпис теж належить до літературних містифікацій” [219, с. 246].

Порівнюючи цей виступ з попередніми, необхідно зробити деякі зауваження стосовно еволюції, яка відбулася із Едвардом Стріхою з часу оформлення “Літературного ярмарку” і виявилися в “Автоекзекуції”. Почавши з віршів у “Новій генерації”, виступивши в “Авангарді” з конструктивно-експериментальною поемою “Зозендропія” і оформивши 138-му книгу “Літературного ярмарку”, Едвард Стріха у “Критиці” дійшов до самокритики. Тобто простежується своєрідна жанрова еволюція у його творчості.

Але в цьому полягав лише самоочевидний зовнішній бік його розвитку; глибше ховалися внутрішні зміни: 1) *невеличкі вірші*, які становили початок творчості; 2) *поема*, що свідчила в жанровому й змістовому сенсі про творчу зрілість поета; 3) *літературна критика*, що являла собою спробу самоаналізу.

К. Буревій провів Едварда Стріху традиційними шаблями становлення й зростання творчої особистості. Він готував свого героя до зникнення з літературного процесу.

Як критик Едвард Стріха виявив широкі “марксистські” знання історії жанру пародії, висловив свої естетичні симпатії щодо угруповань, які змагалися на “літературному фронті”. Зібравши майже всі критичні матеріали, що стосувалися його доробку, Едвард Стріха виклав перед читачами історію пародійної літературної творчості, зосередивши увагу, передусім, на виступах проти футуристів і меншою мірою проти спіралізму В. Поліщука. Подібно до попередніх виступів, К. Буревій і в цьому не розкрив авторів Едварда Стріхи, що створили його, заховуючи їх за виразами: “... ці люди” [180, с. 81], “... автори Едварда Стріхи” [180, с. 82; с. 91].

Уживаючи форму множини на позначення авторів – творців Едварда Стріхи, пародист продовжував містифікувати “Критику” та й усіх учасників літературного процесу того часу. У них могло скластися враження, що Едвард Стріха, як і Козьма Прутков, результат творчості колективу авторів. Остаточно заплутувала “пильного читача” згадка на 88-ій сторінці форми однини: “З допомогою Головліту та місцевкому письменників я примусив М. Семенка залишити зловживати чужим іменем” [180, с. 88]. Таким чином впливало, що автор у Едварда Стріхи один, хоча могло бути, що й це було черговою містифікацією, оскільки до “Головліту та місцевкому письменників” звертався один К. Буревій, підписавшись:

(Едвард Стріха

Кость Буревій) [180, с. 83].

Читач остаточно губився в припущеннях: хто ж ховається за маскою Едварда Стріхи, є творцем його образу й одночасно його творів? Відповідь на це питання давалася й ніби не давалася. Принаймні, щонайменше сумнів залишався. На жаль, це був останній виступ Едварда Стріхи. Небагато залишалось і самому К. Буревієві – 18 грудня 1934 р. газета “Правда”

надрукувала вирокі “терористам-білогвардійцям”, серед прізвищ засуджених було і його прізвище [162 с. 2].

Роль “Автоекзекуції” Едварда Стріхи виявилася значною.

По-перше, К. Буревій утвердив життєспроможність українського національного характеру; він весело сміявся просто в лице політичній бурі, що неухильно насувалася й мала незабаром поглинути всю українську культуру, з творцем Едварда Стріхи включно; але зараз, поки був живий, він весело реготав над своїми ворогами, збиткуючись з них, протиставивши могутній силі державного апарату винищення єдину зброю, яка в нього була, – українське слово.

По-друге, К. Буревій виступив творцем нового авторського жанру, а саме: статті-пародії-на-лист-покаяння, єдиним представником якого він і досі залишився в літературному процесі.

По-третє, автор подав в “Автоекзекуції” автодослідження творчості Едварда Стріхи, ввівши її в інтертекст світової культури.

По-четверте, досить важливим було й те, що Едвард Стріха залишився в своїй пародії на позиції загальнолюдської моралі, не вимагав вжити до висміюваних ним М. Семенка і В. Поліщука каральних заходів, зупиняючись лише на естетичних якостях їх творчості.

По-п'яте, К. Буревій виявив неабияку сміливість, обравши за предмет пародії соціалістичну естетику й зумівши опублікувати свій твір у центральному органі “марксистської критики та бібліографії”; він знову пройшовся по лезу шаблі й не був спійманий на гарячому; автори пародійованих творів прийняли його текст до друку, не відчувши його спрямованої проти них комічної зарядженості.

По-шосте, обравши за предмет пародії ліві течії радянського мистецтва, що приховували порожнечу змісту за революційними фразами, він вістря своєї сатири спрямував проти всієї радянської літератури в цілому, а ще більше – проти тоталітарної політичної системи, що утверджувалася російськими

більшовиками в УРСР і частиною якої мусила стати література, згідно з ленінською концепцією її партійності.

По-сьоме, К. Буревій звертався у своїй пародії до особливо чутливих і втаємничених сучасників, але найбільше – до нащадків, які зможуть подивитися на його текст у всеозброєнні історичних знань про його епоху і зможуть на повну силу збагнути всі свідомо заховані від червоної цензури в підтекст смисли й значення його твору.

ВИСНОВКИ

Творчість К. Буревія і, зокрема, пародії Едварда Стріхи, стали важливим компонентом мистецького процесу 1920-х років в Україні й увібрали в себе його характерні риси: пошук нових художніх і стильових форм, посилену увагу до соціально-політичних конфліктів у суспільстві, орієнтацію на “психологічну Європу”, ідейну боротьбу в умовах гострої політичної цензури. К. Буревій, на відміну від багатьох, свій шлях знайшов у пародії, що дало йому можливість глибше відобразити час, у якому творив, роль і місце українського мистецтва у світі, естетичну концепцію розвитку культури.

Його новаторство полягало в тому, що він уперше в українській літературі створив цілісний образ митця, який протягом трьох років брав активну участь у творчому процесі, містифікуючи і літературну, і довкола літературну громадськість. Твори Едварда Стріхи є чи не найбільшим пластом пародій як жанру української літератури.

Аналізуючи пародії Едварда Стріхи, ми значною мірою спиралися на статті Ю. Шереха, у яких він розглядав творчість Едварда Стріхи, та праці П. Беркова, присвячені феномену Козьми Пруtkова.

Найбільш повним виданням пародій Едварда Стріхи залишається упорядкована Ю. Шерехом книга “Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція” (1955). У ній розміщено майже всі твори, що були підписані ім’ям “Едвард Стріха”, окрім “Одвертого листа до “Нової генерації”, М. Семенка й інших хутористів”. Твори у збірці Едварда Стріхи розміщені не у тому порядку, в якому друкувалися, а в тому, як їх писав К. Буревій. У такий спосіб можна було простежити еволюцію наратора, розвиток поета-містифікатора. Усі пародії Едварда Стріхи, що були розміщені в “Новій генерації”, та “Зозендропію” і дві пародези, надруковані в “Авангарді”, ми віднесли до першого етапу творчості.

Загалом, перший етап еволюції Едварда Стріхи визначається такими

рисами:

1. Створення міфічного митця з власною біографією та своєрідною оригінальною творчістю.
2. Уміщення пародій у періодичних виданнях пародійованих літературних угруповань з метою осміяння їх мистецьких уподобань.
3. Уведення в літературний процес традиційних мотивів, біблійних, наприклад.
4. Творення багатоплановості пародій з метою зашифрування справжнього об'єкту осміяння.
5. Жанрова еволюція пародій від невеличких поезій до поеми, значної за обсягом “Автоекзекуції” чи художнього оформлення “Літературного ярмарку”.
6. Порухнення табуєваних тем – пародіювання творів, у яких змальовувались пролетарські вожді.

Особливу увагу приділяв К. Буревій літературно-критичним функціям пародій Едварда Стріхи. Уже дебютний виступ Е. Стріхи вміщував вірші “Зозе”, “Автопортрет”, “На хвилі 3000 метрів”, “Партвівіска” та своєрідний мистецький маніфест “Максимум вимагаємо – безліч дамо!”. Едвард Стріха входив у літературу як оригінальний поет з власною творчою програмою. За пародіями на основні мистецькі угруповання, що змагалися за провідну роль в розвитку української культури, Едвард Стріха заховав випад проти М. Семенка, який саме і був редактором “Нової генерації”.

Цій же меті – пародіювання творів футуристів у їх же журналі – служили й твори, уміщені в “Новій генерації” 1928 року: пародії на П. Тичину й Г. Коляду, “Танцюйте, читачі!”. Своєрідним художнім обрамленням стали листи, якими обмінювався Едвард Стріха з головним редактором “Нової генерації” Михайлом Семенком, доводячи реальність існування першого.

Порівнюючи конструктивно-експериментальну поему “Зозендропія” з вміщуваними перед тим пародіями Едварда Стріхи в “Новій генерації”, ми помітили значну трансформацію образу автора з двадцятип'ятирічного брюнета, дипкур'єра, у заслужену перед владою особу – одного з керівників

червоного терору в Криму. “Зозендропія” – це своєрідний художній ланцюг, кожна ланка якого є пародією на якийсь твір лівих митців. Усі компоненти цієї поеми, об’єднуючись спільною сюжетною лінією, відверто пародіювали саму політичну систему, що встановилась в Україні.

Застосовуючи властиві західноєвропейській літературі художні засоби до написання зразків нового пролетарського мистецтва, К. Буревій створював таким чином пародійний ефект творів Едварда Стріхи. З цією метою пародист звертався до табуйованих лівими митцями тем, викликаючи алюзії між Стріхою та Леніним і між Зозе й Христом.

Новим і принципово важливим етапом у роботі К. Буревія над Едвардом Стріхою стало оформлення ним “Літературного ярмарку”. В арсеналі автора з’явилися нові пародійні утворення, що, поєднуючи всі твори, розміщені в 138-й книзі альманаху, висміювали радянську систему. До таких пародій можна віднести пародії-інтермедії, пародії-інтерлюдії, пародії-афоризми, пародії-плагіатеми, пародії-одверті-листи, пародії-сонети. Усі ці пародії, що об’єднують різні як за жанром, так і за формою твори, розміщені в 138-ій книзі альманаху, становлять єдине ціле. А діючі персонажі інтермедій, що ведуть розмову з Едвардом Стріхою про рівень культурного розвитку на Україні, творять своєрідний пародійний дискурс українського мистецтва.

Особливої уваги заслуговують пародійні прийоми, які використовував К. Буревій при написанні творів Едварда Стріхи, виявляючи високий рівень майстерності. Серед найбільш використовуваних прийомів слід виділити наступні: алюзії, пародійні натяки, порівняння непорівнюваного, антитези, мовленнєве наслідування. Звертався автор до художніх прийомів драми, застосовуючи біблійні сюжети для показу буржуазного суду над революціонерами; створив своєрідні зіставлення: Зозе – Ісус Христос, Зелена Кобила – “привид комунізму”, християнство – комунізм, Пуанкаре – Іуда, суд на Зозе – суди над “ворогами народу”, Едвард Стріха – Мойсей, Париж – Вавилон, “Маніфест Комуністичної партії” – “Літературний ярмарок”.

Виходячи за межі звичайної містифікації, Едвард Стріха виступив як

наратор, трансформуючись від твору до твору. Якщо на початку своєї діяльності він виступав від імені множинного “ми”, то вже у “Зозендропії” пародист використав форму особового займенника “я”, ведучи розповідь від першої особи. У інтермедіях “Літературного ярмарку” Едвард Стріха виступив уже як сторонній спостерігач, при цьому вміщуючи окремо власні діалоги з Б. Шоу, П. Пікассо та ін. А вже у статті “Автоекзекуція”, що була вміщена в журналі “марксистської критики і бібліографії” “Критика”, перетворився на літературного критика, дослідника власної творчості. Буревій-Стріха створив новий жанр – статті-пародії-на-лист-покаяння. Крім того, йому вдалося ще раз позбиткуватися над пародійованими супротивниками, умістивши в їх друкованому органі пародію на них самих.

Важливим був і моральний фактор, оскільки в час взаємних звинувачень К. Буревій залишився на гуманістичних позиціях, висміюючи лише мистецькі хиби М. Семенка, В. Поліщука, Г. Шкурупія, не вдаючись при цьому до закликів про фізичне переслідування опонентів.

Пародіюючи ліву естетику – і те, як її розуміли пролетарські митці, – автор “Автоекзекуції” виявив мужність, друкуючи пародію на орган лівої критики у ньому самому, коли будь-який випад проти офіційного видання вже розцінювався як замах на радянську владу.

К. Буревій своєю грою в Едварда Стріху ствердив життєздатність національної культури, яка навіть під тиском машини терору продовжувала розвиватися і народжувати нові жанри.

Виступ Едварда Стріхи К. Буревій насправді спрямував проти усієї державної системи в Україні, ховаючи пародію за самокритикою і тим самим містифікуючи редакцію журналу. “Автоекзекуція” є кодифікованим посланням до нащадків, які, всебічно обізнані й освічені, зможуть оцінити пародії Едварда Стріхи.

Пародійна творчість К. Буревія не втратила актуальності зі зникненням висміюваних у ній естетичних явищ. Вона зажила самостійним життям і щодалі, то все більше, сприймається як кодифіковане послання до нащадків,

які, відкинувши ідеологічні забобони, озброєні всебічно знаннями про суспільне й літературне життя того часу, вільні й неупереджені, зможуть адекватно оцінити пародії Едварда Стріхи. Наше дослідження є першою, але не єдиною можливою спробою прочитання багатого на змістові глибини пародійного доробку цього видатного майстра слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адріанова-Перетц В. До історії пародії на Україні в XVIII віці // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – 1928. – Кн. XVIII. – С. 36.
2. Алексеев М. Пародия, пастиш и подделка в зарубежных литературах средних веков и нового времени // Алексеев М. О принципах установления авторства. – Л., 1960. – С. 14 – 15.
3. Антонюк С. Нотатки з приводу...// Гарт. – 1929. – № 10. – С. 178 – 184.
4. Атаманюк В. Літературні пародії, шаржі, фейлетони. – Х.: Маса, 1928. – 42 с.
5. Ашукин Н., Ашукина М. Крылатые слова. – М.: Наука, 1969. – 824 с.
6. Балицький В. Викрито контрреволюційну організацію // Комсомолец України. – 1929. – 22 листопада. – С. 1.
7. Барбюс Анри // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М.: Советская энциклопедия, 1930. – Т. 1. – С. 345.
8. Берков П. Книга Ю. И. Масанова “В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок” и проблемы так называемой “литературной собственности” // Масанов Ю. И. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. – М., 1963. – С. 7 – 36.
9. Берков П. Козьма Прутков директор пробирной палатки и поэт. К истории русской пародии. – Л.: Академия наук СССР, 1933. – 225 с.
10. Берков П. О людях и книгах (Из записок книголюбца). – М.: Книга, 1965. – 144 с.
11. Боднарук І. Між двома світами. – Донецьк: Український культурологічний центр, 1996. – 176 с.
12. Бор Г. Проти дрібнобуржуазного “Авангарду” // Комсомолец України. – 1929. – 22 листопада. – С. 6.
13. Борисов В., Мейтус Ю. Лист до редакції // Література й мистецтво. – 1929. – 17 листопада. – С. 2.
14. Буревій К. Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги

- “Літературного ярмарку” // Літературний ярмарок. – 1929. – № 8. – С. 3 – 5.
15. Буревій К. Боротьба за радість (Творчий шлях П. Тичини) // Червоний шлях. – 1928. – № 7. – С. 89 – 105.
 16. Буревій К. Ваші пальці // Авангард. – 1929. – №3. – С. 169, 170.
 17. Буревій К. Дайош громадське харчування // Масовий театр. – 1931. – № 7. – С. 7, 8.
 18. Буревій К. До проблеми драматизації сюжету // Критика. – 1929. – № 7-8. – С. 89 – 96.
 19. Буревій К. Павло Полуботок: Історична драма на 5 дій. – Мюнхен: Орлик, 1948. – 100 с.
 20. Буревій К. Павло Полуботок: Історична драма на 5 дій // Березіль. – 1991. – № 3. – С. 43 – 116.
 21. Буревій К. Хами // Червоний шлях. – 1925. – № 5. – С. 23 – 44.
 22. Буревій О. Кость Буревій: спогади // Українські вісті. – 1951. – 16 липня. – С. 2.
 23. Буревій О. Про дружбу Стріхи з Семенком // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – 1991. – Т. 1. – С. 85 – 89.
 24. Буревій О. Про дружбу Стріхи з Семенком // Сучасність. – 1997. – № 1 – С. 112 – 115.
 25. Буревій О. Про дружбу Стріхи з Семенком // Український засів. – 1992 – 1993. – № 1. – С. 64 – 68.
 26. Буревій-Сапоровська К. Українізація // Березіль. – 1996. - № 6. – С.29 – 30.
 27. Буревой К. Предстоящее литературное торжество // Вестник литературы. – 1922. – № 2-3. – С. 29, 30.
 28. Буревой Константин Степанович // Большая советская энциклопедия: В 65 т. – М., 1927. – Т. 8. – С. 145.
 29. Буровій К. Європа чи Росія. Про шляхи розвитку сучасної літератури. – М.: Пролетарское слово, 1926. – 39 с.
 30. Буровій К. Лист до редакції // Культура і побут. – 1926. – № 6. – С. 2.
 31. Буровій К. Літературний штаб українського фашизму // Життя й революція.

- 1925. – № 6-7. – С. 36 – 41.
32. Буровій К. Незахищена людська дитина (Спогади про С. Єсеніна) // Червоний шлях. – 1927. – № 1. – С. 277 – 283.
 33. Буровій К. Перші твори Архипа Тесленка // Червоний шлях. – 1928. – № 7. – С. 125 – 131.
 34. Буровій К. Український театр у Москві // Культура і побут. – 1926. – № 1. – С. 2.
 35. Василенко В. Про альманах “ВАПЛІТЕ” // Комуніст. – 1927. – 1 січня. – С. 1.
 36. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие/ Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1999. – 556 с.
 37. Війтівський А. “Avangardo” // Літературна газета. – 1928. – 18 червня. – С. 2.
 38. Виноградов В. История одной литературной подделки // Русская литература. – 1958. – № 3. – С. 102 – 129.
 39. Вісті ВУЦВК. – 1929. – 16 листопада. – С. 7.
 40. Вісті ВУЦВК. – 1929. – 22 листопада. – С. 1, 2.
 41. Вісті ВУЦВК. – 1929. – 23 листопада. – С. 2 – 4.
 42. ВУСПП, “Молодняк”, “Нова генерація” Лист до редакції // Вісті ВУЦВК. – 1929. – 17 листопада. – С. 7.
 43. ВУСПП, “Нова генерація”, “Молодняк”, “Плуг”, “Західна Україна”, УАРК Лист до редакції // Вісті ВУЦВК. – 1929. – 29 листопада. – С. 6.
 44. Выстрел в сердце революции / Ред.-сост. Костин Н. Д. – М.: Политиздат., 1986. – 287 с.
 45. Гадзінський В. На безкровному фронті. – М.: Видавництво СІМ., 1926. – 72 с.
 46. Гломшток И., Синявский А. Пикассо. – М.: Знание, 1960. – 62 с.
 47. Гнатюк В. “Литературная энциклопедия” та українська література // Червоний шлях. – 1930. – № 11-12. – С. 214 – 216.
 48. Гоголь Н. Повести; Ревизор. – М.: Художественная литература, 1984. – 336 с.
 49. Грабович Г. Вічне повернення містифікацій // Критика. – 2001. – №. 1-2. –

- С. 6 – 10.
50. Грабович Г. Слідами національних містифікацій // Критика. – 2001. – № 6. – С. 8 – 16.
 51. Гузий Н. Из истории раннего русского символизма // Искусство. – 1926. – № 4. – С. 58 – 61.
 52. Данс Вибиваємось “у колодочки” // Нова генерація. – 1927. – № 3. – С. 58 – 61.
 53. Даржевська Л. Як був урятований “Павло Полуботок” / Драма українського письменника К. Буревія // Український засів. – 1994. – № 2. – С. 54 – 58.
 54. Даркевич В. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1992. – 286 с.
 55. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI – XX). – К.: Наукова думка, 1969. – 560 с.
 56. Димитриев М. Скрывшие свое имя. – М.: Наука, 1980. – 312 с.
 57. Доленго М. Історія розвитку // Критика. – 1930. – № 10. – С. 84 – 109.
 58. Донцов Д. Лист // Матеріали до історії літератури і громадської думки: Листування з американських архівів 1857-1934. / За заг. ред. Я. Білінського, В. Омельченка, О. Федина. – Нью-Йорк: [Б. м.], 1992. – Т. 3. – С. 474.
 59. Досвітній О., Хвильовий М., Яловий М. Заява групи комуністів – членів “Вапліте” // Вісті ВУЦВК. – 1926. – С. 2.
 60. Древнегреческо-русский словарь: В 2-х т. // Под ред. С. И. Соболевского. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1958. – Т. 2. – С. 1649.
 61. Енциклопедія українознавства / За ред. В. Кубійовича. – Львів, 1996. – Т. 5. – 1605 – 2000 с.
 62. Энциклопедический словарь / Под ред. И. Б. Андреевского; Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб.: Семеновская Типо-Литография, 1897. – Т. 22 а. – 874 с.
 63. Эренбург И. Очерк из книги “Французские тетради” // Пикассо. – Л., 1978. – С. 13-19.
 64. Єфремов С. О. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 668 с.

65. Жукова В. Фашизм і футуризм // Пролітфронт. – 1930. – № 3. – С. 75 – 81.
66. Жукова В. Фашизм і футуризм // Український засів. – 1992 – 1993. – № 1. – С. 68 – 82.
67. За зубасту пролетарську критику // Комсомолец України. – 1929. – 17 листопада. – С. 6
68. Зархій С. “Авангард” крикливого міщанства // Молодняк. – 1929. – № 11. – С. 68 – 72.
69. Затонський В. Думки про те, як слід чистити картоплю // Комуніст. – 1927. – 3 лютого. – С. 1.
70. ...З порога смерті... Письменники України – жертви сталінських репресій / Упор. О.Г. Мусієнко. – К.: Радянський письменник, 1991. – 496 с.
71. Зустріч на перехресній станції: розмова трьох. – К.: Бумеранг, 1927. – 49 с.
72. Іпполіт Т. Живий “курилка” // Нова генерація. – 1929. – № 7. – С. 32.
73. Історія української літератури 20 ст.: У 2-х книгах / За редакцією В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – Кн. 1. – 784 с.
74. Капустянський І. О. Вишня в легенді // Літературний ярмарок. – 1929. – № 4 – С. 136 – 139.
75. Касяненко Є. Невдалий лист // Література й мистецтво. – 1929. – 17 листопада. – С. 1.
76. Касьянов Г.В., Даниленко В.М. Сталінізм і українська інтелігенція (20– 30-і роки). – К.: Наукова думка, 1991. – 96 с.
77. Коваленко Б. Класи і стилі: Доповідь на Всеукраїнському з’їзді “Молодняка” 21 – 22 квітня 1930 р. // Коваленко Б. Пролетарські письменники. – Київ-Харків, 1930. – С. 151 – 197.
78. Коваленко Б. На літературній біржі // Коваленко Б. Пролетарські письменники. – Київ-Харків, 1930. – С. 131 – 136.
79. Комсомолец України. – 1929. – 22 листопада. – С. 1.
80. Коряк В. Українська література: Конспект. – Х.: Прапор, 1931. – 408 с.
81. Косідовський З. Оповіді євангелістів. – К.: Наукова думка, 1985. – 264 с.
82. Краткая литературная энциклопедия: В 11-ти т. – М.: Советская

- энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 604.
83. Краткий словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Лёхина, Ф. Н. Петрова – М.: Политиздат, 1951. – 754 с.
 84. Кривин Ф. Наш доброжелатель Козьма Прутков // Сочинения Козьмы Пруtkова. – М., 1987. – С. 3 – 9.
 85. Крига С. Лист до редакції // Література й мистецтво. – 1929. – 15 грудня. – С. 2.
 86. Крикуненко В. Міст до Атлантиди // Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 107 – 122.
 87. Куліш М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро. – 1990. – Т. 2. – 877 с.
 88. Кундзіч О. Про моїх критиків, що в них вистачає темпераменту // Критика. – 1930. – № 7-8. – С. 153 – 168.
 89. Лавріненко Ю. Заруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії – Мюнхен: [Б. М.], 1971. – 980 с.
 90. Лавріненко Ю. Кость Буревій – Едвард Стріха: Літературна сильвета // Розстріляне відродження: Антологія: 1917 – 1933. [Париж: Інститут літератури], 1959.– С. 380 – 386.
 91. Ланн Е. Литературная мистификация. – М. – Л.: Государственное издательство, 1930. – 232 с.
 92. Лакиза І. Письменник і критик: Статті. – К.: Маса, 1928. – 128 с.
 93. Ле І. Про критичні “хвости” // Критика. – 1930. – № 1. – С. 93 – 105.
 94. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 – 1927): У 3 т. – Х.: ДВУ, 1928. – Т. 1. – 704 с.
 95. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 – 1927): У 3 т. – Х.: ДВУ, 1928. – Т. 2. – 688 с.
 96. Ленин В. Полное собрание сочинений: В 52 т. – М.: Политиздат, 1981. – Т. 26. – 448 с.
 97. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – 486 с.
 98. Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. – М.: Федерация, 1929. – 271 с.

99. Литературная энциклопедия: В 11 т. – М.: Художественная литература, 1931. – Т. 5. – 746 с.
100. Литературная энциклопедия: В 11 т. – М.: Художественная литература, 1931. – Т. 7. – 824 с.
101. Литературная энциклопедия: В 11 т. – М.: Художественная литература, 1931. – Т. 11. – 824 с.
102. Литературный энциклопедический словарь/ Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
103. Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 1. – 230 с.
104. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 2. – 260 с.
105. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 3. – 242 с.
106. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 4. – 232 с.
107. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 5. – 234 с.
108. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 6. – 242 с.
109. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 7. – 230 с.
110. Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 8. – 238 с.
111. Лихачев Д. К вопросу о подделках литературных памятников и исторических источников // Исторический архив. – 1961. – № 6. – С. 145 – 150.
112. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
113. Малишевский И. Детектив с гетманским золотом: самый большой в мире клад из английских пещер Али-Бабы // Зеркало недели. – 2001. – 22 декабря. – С. 22.
114. Марінетті – фашист і футурист // Нова генерація. – 1927. – № 1. – С. 66 – 88.
115. Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения: В 3-х т. - М.: Политиздат, 1980. - Т. 1. - 640 с.
116. Масанов И., Масанов Ю. Библиографирование псевдонимов, анонимов, мистификаций и плагиатов // Советская библиография. – 1934. – № 2 – С. 92 – 145.

117. Масанов И. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4-х т. – М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1956. – Т. 1. – 442 с.
118. Масанов И. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4-х т. – М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1957. – Т. 2. – 387 с.
119. Масанов И. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4-х т. – М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1958. – Т. 3. – 415 с.
120. Масанов И. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4-х т. – М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1958. – Т. 4. – 558 с.
121. Масанов Ю. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. – М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1963. – 264 с.
122. Масанов Ю. Литературные мистификации // Советская библиография. – 1940. – № 1. – С. 126 – 145
123. Маяковский В. Сочинения в двух томах. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – 768 с.
124. Микитенко И. В борьбе за воаповское единство // Красное слово. – 1931. – № 9. – С. 52 – 65.
125. Микитенко І. За гегемонію пролетарської літератури // Гарт. – 1930. – № 6. – С. 109 – 164.
126. Микитенко І. У боротьбі за ВОАПівську єдність (стенограма промови на 2 Пленумі ВОАПП) // Гарт. – 1931. – № 7-8. – С. 9 – 21.
127. Мисик В., Панів А. Лист до редакції // Вісті ВУЦВК. – 1929. – 16 листопада. – С. 7.
128. Митці України: Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія, 1992 – 848 с.
129. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
130. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового: Монотрагедія на 5 дій з

- прологом. – Х.: Лінотип, 1993. – 40 с.
131. Михайлин І. Післямова // Березіль. – 1991. – № 3. – С. 117 – 119.
 132. Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. – 1961. – № 1. – С. 48 – 57.
 133. Наєнко М. Передмова // Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С.2.
 134. Наєнко М. Сергій Єфремов і його історико-літературна концепція // Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 3 – 5.
 135. Неврлий М. Літературний ярмарок.// Український календар. – 1968. – С. 106 – 110.
 136. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 271 с.
 137. Нео-ліф – 1925. – № 1. – 75 с.
 138. Нова генерація. – 1927. – № 3. – 72 с.
 139. Новиков В. Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. – 1976. – № 5. – С. 190 – 212.
 140. Новиков В. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. – 544 с.
 141. Новицький М. На ярмарку. – Х.: Гарт, 1930. – 79 с.
 142. Новицький М. Твори Тараса Шевченка. Повний збірник в двох томах // Життя і революція. – 1925. – № 6-7. – С. 124 – 126.
 143. Нудьга Г. Лист запорожців турецькому султану // Дніпро. – 1962. – № 2. – С. 58 – 64.
 144. Нудьга Г. Пародія в українській літературі. – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1961. – 175 с.
 145. Нудьга Г. Українська літературна пародії. – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 416 с.
 146. Овчаров Г. Проти міщанських вихваток у літературі // Критика. – 1930. – № 1. – С. 9 – 29.
 147. Орісію Т. Літературні пародії, шаржі, епіграми. – Х.: РУХ, 1932. – 72 с.
 148. Очко О. Автопортрет // Молодняк. – 1928. – № 4. – С. 124 – 125.

149. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
150. Панів А. Подорож до Москви // Плуг. – 1929. – № 2. – С. 53 – 63.
151. Пасси И. Хитрости пародии // Вопросы философии. – 1969. – № 2. – С. 97 – 106.
152. Пилипенко С. Буровій Кость. Європа чи Росія? Про шляхи розвитку сучасної літератури // Плужанин. – 1926. – № 3. – С. 30.
153. Пилипенко С. Проблеми організації літературних сил // Культура і побут. – 1926. – № 8. – С. 1, 2.
154. Пиотровский А. Комедия пародий // Аристофан. Комедии. – М. – Л., 1934. – С. 215 – 223.
155. Поліщук В. Геніальні кристали: Поезії. – К.: Маса, 1927. – 72 с.
156. Поліщук В. Європа на вулкані: Незвичайна поема. – Х.: Червоний шлях, 1925. – 125 с.
157. Поліщук В. Книга повстань: Поезії 1919 – 1921 рр. – Х.: Всеукрлітком Головполітосвіти УСРР, 1922. – 120 с.
158. Поліщук В. Козуб ягід: Оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило. – Х.: Держвидав УСРР, 1927. – 165 с.
159. Поліщук В. 15 поем: 1921 – 1924 рр. – Х.: Держвидав УСРР, 1925. – 296 с.
160. Поліщук В. Ярина Курнатовська: Ритмований роман. – К.: Всеукрлітком Головполітосвіти УСРР, 1921. – 48 с.
161. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики: Монография. – М.: Советский писатель, 1986. – 432 с.
162. Приговоры Военной Коллегии Верховного Суда Союза ССР в гор. Киеве по делам о террористах-белогвардейцах // Правда. – 1934. – 18 декабря. – С. 2.
163. Пуанкаре Р. // Большая советская энциклопедия: В 65 т. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1940. – Т. 47. – С. 582-584.
164. Родько М. Вперше про пародію // Жовтень. – 1962. – № 11. – С. 151 – 153.

165. Романенчук Р. Азбуковник: Енциклопедія української літератури. – Філадельфія: Київ, 1969. – Т. 1. – 960 с.
166. Рудерман М. Про “Нову генерацію” // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 104 – 112.
167. Садовський О. Криза української літератури // Культура і побут. – 1926. – №9. – С. 2.
168. Сапоровська О. До 20-річчя розстрілу майстра містифікації // Український прометей. – 1954. – № 51. – С. 3.
169. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – [Б. М.], 1992. – 976 с.
170. Семенко М. Європа й ми. Памфлети й вірші (1928 – 1929). – Х.: Книгоспілка, 1930. – 64 с.
171. Семенко М. Кобзар. Повний збірник поетичних творів в 1томі. – Х.: ДВУ, 1925. – 650 с.
172. Семенко М. Ну й репліки // Нова генерація. – 1930. – № 10. – С. 30 – 35.
173. Славутич Я. Розстріляна муза: Мартиролог: Нариси про поетів. – К.: Либідь, 1992. – 183 с.
174. Словник української мови: В 11т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 9. – С. 781.
175. Смолич Ю. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1981. – Т. 7. – 702 с.
176. Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. ред. С. И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО “Издательство АСТ”, 2000. – 704 с.
177. Сперанский М. Русские подделки рукописей в нач. XIX в. (Бардин, Сулакадзев) // Проблемы источниковедения. – 1956. – № 5. – С. 44 – 101.
178. Старинкевич Л. Гео Шкурупій // Червоний шлях. – 1929. – № 10-11. – С. 186 – 190.
179. Старинкевич Л. Украинский футуризм (Его фактура и идеология) // Красное слово. – 1929. – № 8. – С. 96 – 107.
180. Стріха Е. Автоекзекуція // Критика. – 1930. – № 5. – С. 79 – 94.
181. Стріха Е. Зозендропія // Авангард. – 1929. – № 3. – С. 17 – 20.
182. Стріха Е. Одвертий лист до “Нової генерації”, М. Семенка й інших

- хутористів // Літературний ярмарок. – 1929. – № 8. – С. 321.
183. Стріха Е. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Нью-Йорк: Слово, 1955. – 268 с.
184. Субирана Р.-М. Етапы жизни и творчества // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 10. – С. 36 – 41.
185. Таранушенко С. А. Скворцов: Жизнь художника Тараса Шевченко // Літературний архів. – 1930. – Кн. 1-2. – С. 328 – 329.
186. Тасін С. Лист до редакції // Література й мистецтво. – 1929. – 15 грудня. – С. 2.
187. Тимофеев Л. Новая генерация // На литературном посту. – 1929. – № 9. – С. 66-68.
188. Тичина П. Зібрання творів: У 12т. – К.: Либідь, 1990. – Т. 7. – 736 с.
189. Тичина П. Лист до редакції // Комуніст. – 1927. – 3 лютого. – С. 6.
190. Тичина П. Сонячні кларнети. – К.: Дніпро, 1990. – 400 с.
191. Троянker Р. Лист до редакції // Література й мистецтво. – 1929. – 8 грудня. – С. 2.
192. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Сборник статей. – Л.: Прибой, 1929. – 595 с.
193. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. – Петроград: [Б. В.], 1921. – 48 с.
194. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 416 с.
195. Тяпков С. Комическое в литературной пародии: Тексты лекций. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1987. – 54 с.
196. Тяпков С. Русские прозаики рубежа XIX – XX вв. в литературных пародиях современников: Учеб. пособие. – Иваново: Ивановский государственный университет, 1986. – 74 с.
197. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К.: Вища школа, 1988. – Т. 1. – 464 с.
198. Українська радянська енциклопедія: В 16т. – К.: Радянська енциклопедія, [1962]. – 568 с.

199. Українська радянська енциклопедія: В 11. т. – К.: Радянська енциклопедія, 1982. – Т. 11. – 528 с.
200. Украинская советская энциклопедия: В 13 т. – К.: Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1981. – Т.6. – 556 с.
201. Український радянський енциклопедичний словник: В 3 т. – К.: Радянська енциклопедія, 1968. – Т. 2. – 724 с.
202. Універсальний словник – енциклопедія / Гол. ред. М. Попович. – К.: Ірина, 1999. – 1551 с.
203. Український засів. – 1992. – Ч. 1. – 64 с.
204. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сad, 1994. – 496 с.
205. Хазін О. Літературні пародії. – Х.: Радянська література, 1934. – 72 с.
206. Хвильовий М. Про “сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян” // Культура і побут. – 1925. – 30 квітня. – С. 2.
207. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2 – 925 с.
208. Чапленко В. Пропащі сили: Українське письменство під комуністичним режимом (1920 – 1933). – Вінніпег: УВАН, 1960. – 144 с.
209. Черниш Г. До історії українського футуризму // Українська література ХХ сторіччя: Навчальний посібник. – К., 1993. – С. 209 – 222.
210. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього // 20-і в роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С. 116 – 132.
211. Чубар В. Доповідь на XI Харківський окружній конференції // Комуніст. – 1927. – 14 січня. – С. 5.
212. Чужий А. Ведмідь полює за сонцем // Нова генерація. – 1927. – № 3. – С. 17 – 23.
213. Шаповал Ю. Сталінський посланець на Україні // Сторінки історії Української РСР: факти, проблеми, люди. – К., 1990. – С. 267 – 281.
214. Шевчук Г. Історія Едварда Стріхи // Арка. – 1947. – Ч. 6. – С. 10 – 14.
215. Шерех Ю. Два стилі літературної критики // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті. – Нью-Йорк: Слово, 1964. – С. 142 – 149.

216. Шерех Ю. Друга черга: Література, театр, ідеології. – Нью – Йорк: Сучасність, 1978. – 268 с.
217. Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації // Стріха Е. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Нью-Йорк: Слово. – 1955. – С. 251 – 265.
218. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 2. – 367 с.
219. Шерех Ю. Примітки // Стріха Е. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. – Нью-Йорк: Слово, 1955. – С. 219 – 247.
220. Шкурупій Г. Жарини слів: Вибрані поезії. – [Харків]: Книгоспілка, 1925. – 64 с.
221. Шляхи розвитку української пролетарської літератури: літературна дискусія (1925 – 1928). Збірник матеріалів. – Х.: Український робітник, 1928. – 381 с.
222. Шпілевич В. Бібліографія української літератури та літературознавства за 1928 рік. – Х. – К.: ДВУ, 1930. – 244 с.
223. Шоу Б. Иоанна д'Арк. Драматическая хроника в шести сценах с эпилогом. – Л.: Время, 1924. – 244 с.
224. Якобсон Роман: Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С. Гиндин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун – т, 1999. – 920 с.
225. Яковенко Г. Про критиків і критику в літературі // Культура і побут. – 1925. – 30 квітня. – С. 1.
226. Ярмоленко А. Масова гумористична література // Плуг. – 1929. – № 7. – С. 63 – 67.
227. Георгиев Л., Джамбазки Х., Ницолов Л., Спасов С. Речник на литературните термини. – София, [1969]. – 768 с.
228. Dictionnaire historique, thematique et tehnique des Litteratures: litteratures francaise et etrangeres, anciennes et modernes / Sous la direction de Jacques Demougin. – Paris, 1986. – 1632 p.
229. Glowinski M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Stawinska A., Slawinski J. Slownik terminow literackich. – Wroclaw, Warszawa, Krakow, Gdansk, 1976. – 720 s.
230. Ilnytzkyj O. Ukrainian futurism, 1914 - 1930: A historical and critical study. -

- Cambridge, 1997. – 413 p.
231. Lehmann P. Parodie in Mittelaeter. Stuttgart, 1963. – 164 s.
232. Meyers neues lexicon. Band 10. Leipzig, 1974. – 752 s.
233. Shevelov G. (Jury Sherech) Edvard Strichka: The History of a literary Mistification // The American and East European Review. – 1955. – February (Volume XIV). – P. 93 – 107.
234. The New Encyclopaedia Britannica. – Chicago; Auclend; Geneva etc.: Encyclopaedia Britannica, 1989. – Volume 9. – 384 p.
235. Thierry A. Les grandes Mystifications litteraires. – Paris, 1911 – 1913. – Serie 1-2. – 272 p.