

УДК 130.2(477)

Холодинська С. М.

## ФУТУРИСТИЧНА СКЛАДОВА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ГЕО (ГЕОРГІЯ) ШКУРУПІЯ

*В статтє анализируєтся творчєское наслєдие извєстного украинского писателя и теоретика искусства Гєо (Гєоргия) Шкурупия, которое формирувалось на протяжении 20–30-х гг. прошлого столєтия. Воссоздан как процесс присоединєния Шкурупия к украинским футуристам, так и єго поиски вне требований футуристической эстетики. Показано, что относительно всего творчєского наслєдия писателя футуризм был одной, хотя и наиболее важной, из єго составляющих. Определєно, что в условиях детальной реконструкци футуристического движєния, которая характерна для современной украинской гуманистики, важным выступает, во-первых, отработка литературного окружения Михайля Семенка – основоположника украинского футуризма, а во-вторых, – на примере творчества Шкурупия – очерчивание границ взаимодействия футуризма с неоромантизмом и дадаизмом.*

**Ключевые слова:** футуризм, неоромантизм, дадаизм, творческий эксперимент, книжная графика.

*У статті проаналізовано творчу спадщину відомого українського письменника й теоретика мистецтва Гєо (Гєоргия) Шкурупія, яка формувалася протягом 20–30-х рр. минулого століття. Відтворєно як процес входження Шкурупія в коло українських футуристів, так і його пошуки поза вимогами футуристичної естетики. Показано, що стосовно всієї творчої спадщини письменника футуризм був одним, хоча й найважливішим, із її складників. Визначєно, що в умовах детальної реконструкції футуристичного руху, яким позначєна сучасна українська гуманистика, важливим є, по-перше, опрацювання літературного оточєння Михайля Семенка – засновника українського футуризму, а по-другє, – на прикладі творчості Шкурупія – окреслення меж взаємодії футуризму з неоромантизмом і дадаїзмом.*

**Ключові слова:** футуризм, неоромантизм, дадаїзм, творчий експеримент, книжкова графіка.

*Creative heritage of the prominent Ukrainian writer and art theorist Geo (Georgiy) Shkurupiy being formed during 1920–1930s is analyzed in the article. Both the process of joining Ukrainian futurists and searches far beyond futuristic aesthetics are reconstructed. It is shown that futurism was just one of the components of writer's art heritage, though the most important one.*

*It is defined that in terms of detailed reconstruction of futuristic movement, which is characteristic for Ukrainian humanistics, the most important conditions are the analysis of literary environment of the founder of Ukrainian futurism Mihajl Semenko, and the delineation of bounds where futurism interacts with neo-romanticism and dadaism taking Shkurupiy's oeuvre as an example.*

**Keywords:** futurism, neo-romanticism, dadaism, creative experiment, bookish graphic works.

На нашу думку, історія й теорія українського футуризму не буде повно й об'єктивно реконструйована поза персоналізованим відтворєнням життя та творчості всіх учасників цього літературного-художнього руху. Можна погодитися з позицією

тих науковців, котрі, досліджуючи феномен футуризму в українському культурному просторі першої половини минулого століття, визнають, що найпотужнішу роль у його становленні відіграв Михайль Семенко. Повністю поділяючи цю позицію, ми все ж вважаємо, що ціла низка тогочасних прозаїків, поетів і теоретиків мистецтва не була лише тлом, на якому яскравіше вирізнявся талант засновника футуристичного руху. Як відомо, навколо будь-якого нового літературного чи художнього утворення завжди «обертаються» митці різного ґатунку, серед яких – поряд з істинними творцями – перебуває чимало випадкових постатей. Українська футуристична спільнота не стала винятком із цього правила, унаслідок чого надзвичайно важливо, так би мовити, відділити зерна від плевелів, віддавши належне тим, хто реально вплинув на становлення й розвиток українського футуризму і сприяв його самобутності й самоцінності. В означеному контексті прозаїк і поет Гео Шкурупій заслуговує на особливу увагу.

Народившись у місті Бендери в родині залізничника й учительки, Гео (Георгій) Шкурупій (1903–1937) – після закінчення гімназії – тривалий час визначався з майбутньою професією, протягом року навчаючись на медичному факультеті Київського університету, пізніше – у дипломатичній школі, паралельно опановуючи основи журналістики. У сімнадцять років дебютував – як прозаїк – у літературно-мистецькому альманасі «Гроно». Опублікувавши на його сторінках твори «Ми» та «В час великих страждань», молодий автор приєднався до гурту українського письменництва. Наразі, паралельно з прозою Шкурупій спробував свої сили і як поет, опублікувавши на сторінках альманаху «Вир революції» добірку власних поезій (1921 р.).

Саме в період перших літературних експериментів Шкурупій захоплюється естетикою футуризму, його надзвичайно багатими можливостями щодо літературної форми й кілька років віддано співпрацює з Михайлем Семенком. У дев'ятнадцять років Г. Шкурупій оприлюднює свою першу збірку футуристичної поезії «Психетози. Вітрина третя», а у 1923 р. друком виходить поетична збірка «Барабан. Вітрина друга». Цими двома збірками Гео Шкурупій заявив про себе як про поета-футуриста, «відпрацювавши» чимало деталей і в тексті, і в оформленні видання, які б підкреслювали незвичність, нетрадиційність цих книжок. На цей аспект позиції молодого поета цілком слушно звертає увагу канадський літературознавець О. Ільницький, котрий, зокрема, пише: «Будучи свідомо «зробленою», ця книга («Психетози» – С. Х.) була софістикованим сплавом поезії з графічним оформленням – тобто типовою маніфестацією футуристичного руху» [4, с. 298]. О. Ільницький певним чином деталізує зміст уживаного ним визначення «типова маніфестація футуристичного руху», яка, на його думку, складається: 1) з обкладинки книги, що відразу впадала в око; 2) зі вкраплень латинського шрифту; 3) з макету на двадцять три вірші, друковані без великих літер і знаків пунктуації, із назвами, поданими великими блоками літер, які «не вписувалися» в розмір рядка, та ін.

На нашу думку, детальне відтворення О. Ільницьким «зовнішнього вигляду» першої футуристичної поетичної збірки Г. Шкурупія не випадкове, а є одним із прикладів, що підкреслює цілком раціональні «типографічні досвіди» всіх футуристів, починаючи від італійця Марінетті, росіянина Каменського й закінчуючи

Шкурупієм.

Перші спроби щодо принципово нового оформлення футуристичних видань зробили італійські футуристи Ф. Т. Марінетті та Ф. Канджулло в процесі оприлюднення маніфестів «Слова на свободі» протягом 1912–1915 рр. Схожа тенденція простежується і в росіян. Так, у 1914 р. друком вийшла поема «батька російського футуризму» Василя Каменського (1884–1961) «Танго з коровами», обкладинка якої була зроблена з квітчастої шпалери й поділена навпіл: на одній половині розміщувалося прізвище автора поеми (Василь Каменський) та прізвища авторів малюнків (Влад і Давід Бурлюки), а на другій – мішанина з літер різного розміру, підібраних за геометризованим принципом. Крізь цю мішанину – урешті-решт – можна було «прочитати» й назву поеми, і прізвища автора й художників, і навіть – 1 р. 10 коп. – ціну видання [5].

Дослідник історії російського футуризму Ю. Молок зазначає: «Для російських футуристів «Слово як таке» або «Літера як така», – не тільки назви поетичних декларацій і маніфестів. Порубані слова, півслова, окремі літери входили в їх віршовану мову, яку вони намагалися за будь-яку ціну розкріпачити і вивести за межі книжності» [8, с. 3].

Принципове значення здійснення «революції» на теренах як граматики, так і традицій книжкової графіки визнавали не лише поети-футуристи, а й представники інших видів мистецтва, котрі долучилися до експериментів російського авангарду. Так, засновник супрематизму Казимир Малевич (1878–1935) у листі до М. Матюшина (червень 1916 р.) писав: «Літери були знаками задля утворення слів... ми вириваємо літеру з рядка, із одного спрямування і надаємо їй можливість вільного руху» [7, с. 191]. Ю. Молок, хоча й дещо іронічно ставиться до тих зусиль, які футуристи докладали заради оригінального оформлення власних поем, усе ж змушений визнати, що «на цих шляхах, прямо протилежних законам книги й нормам читання», – від видання до видання – «народжувалася нова книжкова естетика».

Досвід аналізу перших зразків поетичних збірників українських футуристів – не лише Шкурупія, а й Семенка, – свідчить, що автори обкладинок «рухалися» в напрямку, прокладеному італо-російськими колегами, оскільки за часом вони випереджали українські видання. Зрозуміло, що футуристи – незважаючи на їхню національну приналежність – намагалися привернути до себе увагу, епатувати читача, кинути виклик традиції. Водночас, таке – алогічне – оформлення власних творів переслідувало й іншу мету, а саме: «збити» читача з канонічного мислення, запропонувати йому розширити кордони власної уяви та фантазії, спонукати до співтворчості.

Прискіплива увага до зовнішнього вигляду поетичної збірки Г. Шкурупія «Психетози. Вітрина третя» [12] не повинна сприйматися як «чисто» формальний аспект. Адже й О. Ільницький, і Ю. Молок мають рацію, фіксуючи на ньому увагу: подібно до тих, хто вважав, що театр починається з гардеробу, футуристи були переконані, що занурення у світ їхніх творів повинно розпочинатися з першого дотику до їхнього творіння. Водночас було б серйозною помилкою вважати, що «Психетози. Вітрина третя» – це лише привід замислитися над долею книжкової графіки. Поетичні надбання, зафіксовані Г. Шкурупієм на сторінках його першої

спроби «працювати» у просторі футуристичної естетико-художньої виразності, потребують не просто уваги, а й визнання – властивої їм – індивідуальності, а подекуди й самотності. Принаймні, у 1922 р. Гео Шкурупій атрибує себе саме як футурист.

Як і всі перші видання українських поетів-футуристів, «Психетози. Вітрина третя» були піддані гострій критиці. Наразі, ця критика несла в собі ідеї, до яких також слід поставитися критично. У контексті означеного, доцільно, на нашу думку, скористатися прийомом «критика критики».

Слід зазначити, що представники «кількох хвиль» критики – М. Йогансен, В. Роленко, Л. Старинкевич – послідовно «відпрацьовували» тезу про наслідувальний характер поетичних творів футуристів взагалі й Шкурупія зокрема. На наш погляд, це цілком слушно, адже поету – у рік видання «Психетоз» – виповнилося лише дев'ятнадцять років, і здобути скільки-небудь переконливий творчий досвід він ще не міг, як не міг і виразно подати власну особистість. Кожний молодий поет у своїх перших виданнях когось наслідує: власних учителів, авторів, котрі його вразили, чи поетичну атмосферу свого часу. Через це завдання критики не стільки фіксувати «наслідувальний характер» творчості молодого автора, скільки вміти виокремити те, що є його особистісним, суто власним внеском у поезію.

На нашу думку, для сучасного неупередженого дослідника українського футуризму як помилки, так і тенденційності критиків 20-х рр. виступають досить рельєфно. Так, звинувачуючи Шкурупія в наслідуванні художньо-виражальних засобів та формально-технічних прийомів інших поетів, критики «нараховують» більше десятка імен, серед яких такі – об'єктивно – «незіставні» імена: В. Маяковський, Ф. Т. Марінетті, М. Семенко, О. Апухтін, Ш. Бодлер, А. Андрєєв, О. Олесь та ін. Навряд чи хтось зміг побачити бодай якийсь промінь «поетичного світла», якби у власному, невеликому за обсягом поетичному збірнику, наслідував усіх цих поетів!

Непереконливою є й позиція тогочасної критики щодо спроб «скерувати» шлях молодого поета у вирі суперечностей між естетико-художніми, соціально-політичними чи ідеологічними вимогами. У цьому контексті «постраждалою стороною» виявився – практично – увесь футуристичний рух, адже переважна більшість і української, і російської літературної критики не спромоглася побачити те принципово нове в мистецькій практиці, що несли із собою футуристи. Критики зводили все до рівня глузування, особистісних образ та, по суті, цькування молодих експериментаторів.

Слід визнати, що були й приклади визнання критиками складності їх (критиків – С. Х.) морально-психологічної позиції щодо оцінки «поетів, що належать лівим течіям». У рецензії «Гео Шкурупій. Для друзів-поетів сучасників вічності», оприлюдненій у 1929 р., відомий тогочасний літературний критик Ліза (Єлизавета) Старинкевич (1890–1966) підкреслювала таке: «Стосунки між поетом і критиком, зокрема в тому разі, коли поет належить до лівих течій, завжди лишаяться доволі складними: консервативне доктринерство сумлінної, але близькозорої критики викликає погордливе презирство «вільного генія» [10, с. 186]. На нашу думку, необхідно віддати належне Л. Старинкевич, котра, оцінюючи ситуацію, яка

формувався в українському літературному середовищі середини 20-х рр., намагається тримати певний паритет між поетами і критиками, визнаючи, з одного боку, «сумлінну, але близькозору критику», а з другого – «образливих «enfants terribles» нашої поезії» [10, с. 186].

Сьогодні перед дослідниками українського футуризму постають – хоча в чомусь і риторичні, – але цілком закономірні запитання: «Що привабляло у футуризмі Гео Шкурупія і що особисто він вніс у розвиток футуристичної естетики?»

На наше глибоке переконання, Шкурупія передусім привабляла особистість і творча спрямованість М. Семенка, котрий протягом усіх років існування українського футуристичного руху залишався його визнаним лідером. Від 1913 р. до 1922 р. – року, коли Шкурупій приєднався до футуристів, – Семенко вже був автором поетичної «Prelude», попрацював із видатним російським поетом Валерієм Брюсовим (1873–1924) на сторінках редагованого ним «Літературно-художнього альманаху» й цілком свідомо перейшов на позиції футуристичної естетики, збагнувши її потенціал. Підтвердженням такої логіки руху М. Семенка послуговують оприлюднені ним у 1914 р. поетичні збірки «Дерзання» та «Кверофутуризм». Якщо поняття «дерзання» може мати різне тлумачення і – формально – не дотичне лише до футуризму, то «кверофутуризм» вже був безпосереднім свідченням «авторського» характеру нового руху, який – термінологічно, завдяки префіксу «кверо-» – не збігався ані з італійським, ані з російським тлумаченням футуризму. Від 1918 р. М. Семенко розпочав організаційно оформлювати футуризм у вигляді низки літературних об'єднань. Отже, у 1922 р. Шкурупій приєднався вже до досить помітної та впливової – у певних літературних колах – спільноти.

Слід зазначити, що чимало авторських шукань молодого Шкурупія збігалися з творчою програмою Семенка. Так, Гео вже в перших своїх літературних експериментах заперечував «поетичний» ліризм. Творчі поривання Шкурупія збігаються з бажанням Семенка підкреслити власне «Я». Завдяки віршам на зразок «Автопортрет» обидва поети виокремили й зафіксували індивідуалізовану модель митця нового часу. Очевидно, що Шкурупія приваблювала така ознака поетичної форми, як «ритм». Як і більшість футуристів, він захоплювався ідеєю словотворення. У цьому аспекті його експерименти перегукуються зі зразками поетичного новаторства Велимира Хлебнікова (1885–1922). Показовим є фрагмент вірша Гео Шкурупія «Автопортрет» зі збірника «Психетози. Вітрина третя» [12, с. 11], написаного латиною з «розщепленими» назвами як континентів, так і прізвища автора:

evropA frik  
siA  
merik AvstraliA  
geo O ge ego  
Geo Wkurupij

#### A V T O P O R T R E T

Водночас, футуристична поезія Шкурупія культивує феномен «нового», який узагалі є засадничою ознакою визначення творчості як такої: творчість починається від створення принципово нового. Саме цим і опікується поет на ранніх етапах

власної літературної діяльності.

Протягом 1922–1924 рр. Г. Шкурупій активно працює на теренах футуристичної поезії, однак пізніше – між 1924 та 1927 рр. – позиція поета стає неоднозначною. Хоча – формально – він не пориває з футуристами, проте, з одного боку, припиняє свою співпрацю з футуристичними об'єднаннями, намагаючись зблизитися з поетами й прозаїками, котрі формували групу «Гарт», а з другого, – у його творчості стають очевидними елементи неоромантичної естетики. Саме в цьому контексті літературознавці оцінюють зміст поетичної збірки Шкурупія «Жарини слів», яка виходить друком у 1925 р.

У період відходу від активної співпраці з футуристами Г. Шкурупій виявляє інтерес до кінематографії. Оскільки в цей же час на Одеській кіностудії – окрім Шкурупія – працює й Семенко, і Бажан, і Яновський, то, на нашу думку, говорити про «відхід» Шкурупія від футуризму слід досить обережно, принаймні поняття «розрив», яким оперують окремі українські літературознавці, видається некоректним. На Одеській кіностудії Г. Шкурупій працює редактором і є співавтором сценаріїв, що були написані протягом 1926 р., а саме: «Синій пакет» і «Спартак». На нашу думку, важливо наголосити, що обидва сценарії було реалізовано: турецький кінорежисер Ертугрула Мухсін-Бей, котрий був запрошений до Одеси, зняв стрічку «Спартак», а відомий український актор і режисер Фавст Лопатинський (1899–1937) знімає «Синій пакет» – фільм, присвячений громадянській війні та визначений ним як «агітмелодрама». Отже, участь Г. Шкурупія в роботі Одеської кіностудії була досить продуктивною.

Щодо оцінки періоду в житті Г. Шкурупія, який ми реконструюємо, то надзвичайно важливими, на нашу думку, є розміркування відомого французького кінознавця українського походження Любомира Гасейка. Відтворюючи процес становлення української кінематографії в перші десятиліття минулого століття, він виокремлює 1926 рік як рік «приходу сценаристів». На думку Л. Гасейка, саме 1926 р. став переламним у розвитку українського німого кіно, оскільки ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління – С. Х.) почало опікуватися проблемою якісних сценаріїв і спробувало зацікавити означеною проблемою провідних українських літераторів і створити «спеціальний фонд на основі творів до – й післяреволюційної української та зарубіжної літератури – ідеологічно бездоганних і задалегідь схвалених представниками влади» [3, с. 33].

Перелік прізвищ цих літераторів Л. Гасейко починає з «поета-футуриста Михайля Семенка», а далі визначена й роль цього поета – «повести за собою письменників-новаторів Юрія Яновського, Гео Шкурупія, Олександра Копиленка, Григорія Епіка, Миколу Бажана, Саву Голованівського і Дмитра Бузька. Саме цим діячам, після надавання їм повної літературно-драматургічної свободи, слід завдячувати успіхом найпомітніших картин українського німого кіна» [3, с. 34]. (У всіх цитатах збережено правопис оригіналу – С. Х.)

Скрупульозна реконструкція Гасейком історії українського німого кіно – із наголосом на 1926 р. – примушує нас звернути увагу, що серед семи прізвищ «письменників-новаторів» принаймні чотири – Яновський, Шкурупій, Бажан, Бузько – тою чи іншою мірою були дотичні до футуризму. Наразі, – не з вини

«письменників-новаторів» – їхня участь у становленні української кінематографії виявилася недовгою. Спочатку саме футуристи запропонували ідею консолідації тих творчих кадрів, котрі планували «працювати на кіномистецтво». М. Семенко стає співзасновником товариств КОРЕЛІС (Колектив режисерів, літераторів та сценаристів – С. Х.) і ВУОРРК (Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії – С. Х.). Проте, паралельно з тією продуктивною організаційною діяльністю і з участю колег Семенка у створенні сценаріїв, розгортається досить гостра полеміка щодо сутності цих сценаріїв. Як показує Л. Госейко, логіку розвитку кінематографії – принципово нового виду мистецтва – тогочасні діячі кіно розуміли по-різному: деякі сценарії вважають занадто комерційними, інші – В. Маяковський та Ю. Яновський – наполягають на фундаментальному літературному сценарії, Григорій Епик виокремлює значення композиційного рішення та ін. Спільнота «письменників-новаторів» поступово розпадається, і футуристи повертаються до літературної діяльності. 1927 р. стає для футуристичного руху надзвичайно важливим, оскільки М. Семенко робить спробу знову «возз'єднати» прибічників футуристичної моделі «нового мистецтва»: формується «Нова генерація», до лав якої повертається й Гео Шкурупій.

На нашу думку, період між 1924 та 1927 рр. помітно позначився на «баченні» та «розумінні» Шкурупієм як феномена мистецтва загалом, так і його (мистецтва – С. Х.) змістовно-формальних можливостей. Як ми вже зазначали, видана в 1925 р. поетична збірка «Жарини слів» оцінюється сьогодні як зразок українського неоромантизму. Таку оцінку можна прийняти, якщо уникати категоричності й визнати певну невизначеність самого поняття «неоромантизм» в умовах 1924–1925 рр. Скоріше слід сказати, що Шкурупій «спробував» свої можливості на шляху естетики неоромантизму, позбавляючи власні поезії зайвого декларативу й гасловості, намагаючись надати їм рис інтимності, поетизації «незвіданих» країн і привнести в поезію елементи сповідальності. Це, безперечно, був сміливий крок, оскільки «Шкурупій-футурист», як уже зазначалося, заперечував поетичний ліризм. Водночас, саме в збірнику «Жарина слів» поет виявляє інтерес до дадаїзму. На цей аспект його творчих шукань звертає увагу О. Ільницький, котрий, зосереджуючись на вірші Шкурупія під назвою «Дада», зіставляє «звукові експерименти» українського поета з тим, що робили у своїх поетичних творах європейські дадаїсти.

Слід зазначити, що тема «футуризм – дадаїзм» періодично виникає в контексті реконструкції як європейського, так і українського авангардного руху. Наразі, найбільш традиційною теоретичною конструкцією є розгляд дадаїзму як предтечі сюрреалізму. Саме таку позицію обґрунтовує відомий український естетик Л. Левчук, наголошуючи не стільки на політико-ідеологічній сутності дадаїзму, скільки на його естетико-мистецтвознавчих вимірах. Посилаючись на дослідження О. Гмеліна та Й. Шварца – відомих німецьких мистецтвознавців середини 70-х рр., – вона наводить найбільш типові тези з програм дадаїстів: «Те, що зіпсувала політика, виправить мистецтво. Закликаємо всіх сприйняти наше кредо: ми віримо у велике вільне мистецтво» [6, с. 210]. Водночас, у журналі «Берлінська дада» – осередки дадаїстів були поширені в багатьох європейських містах – програма дадаїстів складалася із суміші вимог, серед яких: 1) ...щоденне харчування всіх людей, зайнятих творчою,

духовною працею; 2)...запровадження читання симультанних віршів як зразок комуністичної державної молитви; 3)...термінове врегулювання сексуальних стосунків у дадаїстському інтернаціональному дусі шляхом створення дадаїстського сексуального центру. Л. Левчук зазначає, що через певний час більшість дадаїстів, котрі – переважно – трансформувалися в сюрреалістів, називали дадаїзм «божевіллям 1914 року» [6, с. 210–211].

Необхідно наголосити, що коли вживають таку метафору, як «божевілля 1914 року», то йдеться про початок Першої світової війни й усі ті трагічні для європейського культурного простору події, які прийшли разом із нею. Власне, поява дадаїзму фіксується 1916–1918 рр., а – отже – футуризм, принаймні італійський, помітно випереджає появу дадаїзму. Цей факт, так би мовити, не працював на користь останнього, і теоретики дадаїзму всіляко відмежовувалися від футуризму. Ці непрості для тогочасного авангардного руху процеси достатньо виразно подані в ґрунтовному виданні «Дадаїзм в Цюрісі, Берліні, Ганновері та Кьольні. Тексти, ілюстрації, документи» [13], упорядник якого К. Шуман надає змогу сучасному читачеві зануритися в атмосферу 20-х рр., порівняти маніфести та програми футуристів і дадаїстів і скласти власне враження.

Повертаючись до зазначеного нами факту з творчої біографії Г. Шкурупія – створення віршу «Дада» й використання ним (за версією О. Ільницького – С. Х.) «звукових експериментів» дадаїстів, у цьому напрямку слід продовжити те, що ми назвали б «чисто» літературознавчою роботою, оскільки не лише футуристи, а й представники інших відгалужень українського літературного авангарду не стояли осторонь тих експериментів – дадаїстсько-сюрреалістичного гатунку, – якими захоплювалися французькі поети й живописці 20–30-х рр. Так, у 1922 р. футуристичний альманах «Семафор у майбутнє» репрезентує своїм читачам творчість Тристана Тцари (1896–1963), котрий стояв у витоків європейського сюрреалізму, а «Червоний шлях» за 1933 р. друкує оповідання «Втікач», автором якого був ще один визнаний ідеолог сюрреалізму, письменник Філіпп Супо (1897–1990).

Слід визнати, що не лише Г. Шкурупій не стояв осторонь європейських художніх новацій, але й тогочасні критики та літературознавці спробували розібратися в природі дадаїзму й сюрреалізму. Так, літературознавець Л. Лейтес написав статтю «Сюрреалізм» для газети «Культура і побут» (30 січня 1926 р.), а вже згадувана нами Л. Старинкевич у харківському часописі «Червоний шлях» подала семисторінкове дослідження «Поезія втікання (дадаїзм і сюрреалізм у французькій літературі)» [11].

Від 1927 р. творче життя Г. Шкурупія пов'язане з футуристами й позначене активною участю в осмисленні й виробленні шляхів подальшого розвитку нового мистецтва. Це підтверджує надзвичайно важливий для розуміння динаміки розвитку українського футуризму документ – маніфест «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» (1927 р.), початкові тези якого доцільно процитувати повністю: «Перехресна станція. Рівні й блискучі рейки колій ведуть подорожніх у всі кінці. Тут відбулася зустріч трьох – (мова йде про М. Семенка, Г. Шкурупія та М. Бажана – С. Х.), – що їхні колії нарешті знову зійшлися на цій станції. Там, де колія веде вперед, на грані стиків блищить зеленим огником семафор у майбутнє. Його поставлено на межі доріг та націй; і лише хоробрі сміливці відважуються вийти за



його зелений огонь, бо там починається майбутнє» [9, с. 308].

Межі статті не дозволяють нам детально проаналізувати означений маніфест, і ми плануємо зробити це в наступних публікаціях. Що ж до завдань цієї статті, присвяченій окресленню футуристичної складової в логіці становлення й розвитку творчих інтересів Г. Шкурупія, то підкреслимо, що в 1927 р. він не тільки постає послідовним прибічником футуристів, а й посідає в їхньому середовищі гідне місце.

Специфіку творчо-пошукової позиції Г. Шкурупія в цей період досить ґрунтовно й об'єктивно відтворює відомий український літературознавець А. Біла, котра звертає увагу на інтерес поета «щодо концепції умовності в модерному мистецтві». Нам видається доречним підкреслити, що, інтерпретуючи означену концепцію, Г. Шкурупій, по суті, ставить під сумнів об'єктивність мімезистичного принципу в мистецтві: «Чому все треба розглядати впритул, без якого-небудь маленького зсуву?» – запитує він і пропонує дозволити «речам» рухатися. На його думку, речі «вимагають нового поведження з собою, нової революційної етики» [1, с. 160].

Зазначимо, що серцевиною ідеї «мімезису», яка закріпилася в європейській естетиці від часів Арістотеля, був акт «наслідування» навколишньої дійсності, яку митець (хоча ми й не маємо змоги розгорнути логіку становлення понять «ремісник – майстер – митець», усе ж наголосимо, що стосовно Античності слід уживати поняття «ремісник». Задля чіткості відтворення позиції Шкурупія ми свідомо користуємося сучасним загальнотеоретичним поняттям «митець» – С. Х.) «переносив» у ті види мистецтва, які змогла опанувати Античність.

Із часом розширення видової структури мистецтва й опанування ним (мистецтвом – С. Х.) нових засобів естетико-художньої виразності почало поступово «розмивати» жорсткі вимоги мімезису як засадничого принципу створення художнього твору. На думку низки сучасних естетиків, означений процес розпочався від Романтизму. Авангардне ж мистецтво – незалежно від його конкретного напрямку – постало не просто опонентом «класичної моделі», а й, по суті, її «руйнівником». Шкурупій – як і всі футуристи – відмовляється від ідеї «наслідування» й намагається обґрунтувати ідею «зсуву». Увівши в теоретичний ужиток поняття «зсув», Шкурупій спробував продовжити відтворювати логіку створення художнього твору в умовах зміни «розглядання впритул» на сприймання речей у процесі «зсуву», що привело його до необхідності заміни «статичності наслідування» на «динамічність» футуристичних творів.

На наш погляд, саме така інтерпретація досить строкатих теоретичних нотаток Шкурупія створює певне підґрунтя щодо його ототожнення «революційної умовності» з «четвертим виміром» як ознакою футуристичного мистецтва й можливістю людини існувати в цьому «четвертому вимірі». Принагідно зазначимо, що спроба зруйнувати тривимірність творів класичного мистецтва й «увійти» в нові виміри була нав'язливою ідеєю багатьох авангардистів. Достатньо згадати засновника абстракціонізму Василя Кандинського (1866–1944), котрий проголошував «білий колір» п'ятим виміром, існувати в якому здатне нібито лише мистецтво абстракціонізму.

Наголошуючи на важливості ідеї трансформації теорії «умовності мистецтва», ми намагаємося виокремити естетико-мистецтвознавчі напрацювання, пов'язані з

іменем Шкурупія, хоча розуміємо, що – певним чином – він був долучений і до інших пошукових ідей, серед яких А. Біла виокремлює «екзотизм», «самопародіювання», «інтертекстуальна гра», «просторова революція» в авангардному мистецтві та ін. [1, с. 160–163].

Теоретичні розвідки Г. Шкурупія, які, як правило, були відповіддю на ті творчі завдання, що поставали перед ним як поетом-футуристом, не оминали і його пошуків на теренах літературної прози: від 1925 р. Шкурупій постає як прозаїк, привернувши до себе увагу книжкою оповідань «Переможець дракона». У наступні роки Шкурупій друкує низку різних за жанром прозаїчних творів: «Штаб смерті», «Січневе повстання», «Двері в день», «Страшна мить», «Зруйнований полон» та ін., – що викликають неабиякий інтерес і читачів, і критиків.

Помітною подією в житті поета стає подорож до Монголії (1930 р.), унаслідок якої були написані «Монгольські оповідання».

В означений період активний зв'язок Шкурупія з футуристичним рухом продовжується передусім щодо його творчо-організаційних посад: від 1930 р. поет очолює київську філію «Нової генерації» та редагує її друкований орган «Авангард-альманах пролетарських письменників НГ». Творча діяльність Г. Шкурупія трагічно обірвалася 3 грудня 1934 р.: поета заарештовують за приналежність до київської терористичної організації ОУН, а 27 квітня 1935 р. його засуджують на десять років. Життя Гео (Георгія) Шкурупія обірвалося у 1937 р. [2].

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у статті, необхідно зробити наступні висновки:

1. У творчій спадщині Г. Шкурупія футуризм і як мистецький рух, і як специфічна естетико-художня платформа посідає провідне місце.

2. Зацікавленість неоромантизмом і дадаїзмом хоча й збагатили творчі пошуки молодого поета, проте не виявилися принципово важливими щодо вироблення особистісного аспекту світобачення.

3. Як наймолодший серед першого покоління футуристів, Шкурупій прийняв вимоги футуристичної естетики, у подальшому збагативши її та надавши їй авторського забарвлення.

4. У процесі реконструкції історії українського футуризму об'єктом самостійного теоретичного аналізу повинна бути книжкова графіка, яка виявилася важливим засобом популяризації й донесення до широкої аудиторії футуристичних ідей не лише в досвіді видання поетичних збірників Г. Шкурупія, а й практично в усіх моделях футуристичного руху.

5. Маючи лише 14 років (1920–1934) між літературним дебютом і арештом, який обірвав спочатку свободу, а пізніше й життя поета, Шкурупій устиг, по-перше, сформувати себе як непересічну особистість, по-друге, створити самоцінну поезію та прозу, по-третє, стати важливою сторінкою в історії української літератури.

#### Література:

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.

- 
2. *Гео (Георгій) Шкурупій* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
  3. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа (1896–1995) / Л. Госейко ; пер. з франц. Станіслав Довганюк та Любомир Госейко. – Київ : КІНО–КОЛО, 2005. – 464 с.
  4. *Ільницький О.* Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький ; пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
  5. *Каменский В.* Танго с коровами / В. Каменский. – Москва : Издание Д. Бурлюка – издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. – 15 с.
  6. *Левчук Л.* Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посіб. / Л. Левчук. – Київ : Либідь, 2002. – 255 с.
  7. *Малевич К. С.* Письмо М. В. Матюшину (июнь) 1916 / К. С. Малевич. Письма М. В. Матюшину // Публикация Е. Ф. Ковтуна в кн. : Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. – Ленинград : Книжный дом, 1976. – С. 191.
  8. *Молок Ю.* Типографские опыты поэта-футуриста / Ю. Молок // Василий Каменский. Танго с коровами. – Москва : Издание Д. Бурлюка – издателя 1-го журнала русских футуристов, 1914. – С. 3–12.
  9. *Семенко М.* Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох / упоряд. А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 308–317.
  10. *Старинкевич Л.* Гео Шкурупій. Для друзів – поетів сучасників вічності / Л. Старинкевич // Червоний шлях. – Харків : ДВУ (Державне видавництво України), 1929. – № 10–11. – С. 186–190.
  11. *Старинкевич Л.* Поезія втікання (дадаїзм і сюрреалізм у французькій літературі) / Л. Старинкевич // Червоний шлях. – Харків, ДВУ (Державне видавництво України), 1933. – № 2. – С. 187–204.
  12. *Шкурупій Г.* Психетози. Вітрина третя / Г. Шкурупій. – Київ : Panfuturysty, 1922. – 32 с.
  13. *Шуман К.* (отв. ред.). Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. Тексты, иллюстрации, документы ; пер. с нем. С. К. Дмитриева. – М. : Республика, 2002. – 559 с.

Надійшла до редакції 29.08.2016. Розглянута на редколегії 19.09.2016

**Рецензенти:**

Доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Харківського національного університету будівництва та архітектури Проценко О.П.

Кандидат філософських наук, доцент, виконувач обов'язків завідувача кафедри політології та історії Національного аерокосмічного університету ім. М.Є.Жуковського «ХАІ» Селевко В.Б.