

Любомир СЕНИК

ПРОЗОВІ ПОШУКИ
УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ 20-х РОКІВ:
«ЛІВИЙ» РОМАН

Теоретики так званого «лівого» фронту літератури в другій половині 20-х років означення «лівий» прагнули підкріпити своїми висновками про творчість письменників, які групувалися в основному навколо журналу «Нова генерація» — органу однойменного літературного угруповання. Позиція цього журналу (що був продовженням попередніх футуристичних видань «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтва», «Гонг комункульту», «Бумеранг» та ін.) декларована в «Платформі й оточенні лівих». «Нова генерація» заявляла про солідарність із ВУСПП, «Молодняком», театром «Березиль» тощо і декларувала свою непримиренність із «занепадництвом», з ВАПЛІТЕ і т. д. Вважаючи свою діяльність ідеологічно зв'язаною з партією, «ліві» заявляли, що шляхом експериментів і «деструкції» вони прагнуть створити мистецтво, відмінне від того, що було доти. «Ліве кіно, ліве оповідання, лівий роман — це новітні форми лівого фронту, які після необхідного експериментального й винахідницького етапу увійдуть у нове життя й нове будівництво»¹.

Який же зміст було вкладено в поняття «лівий» роман?

Один із активних тоді теоретиків панфутуризму О. Полторацький писав: «Лівий роман» мусить поєднувати фактичний матеріал «Чапаєва» (Д. Фурманова, — Л. С.) з ідеологічною стрункністю Ленінових промов і з мистецькою стрункністю ліпших творів сюжетової літератури»². Отже, факти, висока ідейність, сюжетність. Критик «Нової генерації» М. Ланський додавав, що «лівий» роман мусить бути «найбагатший змістовно», як саме життя, крім того, «скороченим», лаконічним, «з більшовицько-виробничим підходом до теми та її обробки» і, нарешті, чимось новим порівняно з попередніми творами. «Митець, що зробив хоч би один крок далі, ніж інші митці, — лівий»³.

Як бачимо, визначення надто загальні. Самі автори змушені були визнати умовність терміну, який лише «позначає певну тенденцію» в літературі: спроби «відійти від старих орнаментальних метод літературного мистецт-

¹ Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 42.

² Полторацький О. Як виробляти романи: До постановки питання про теорію і практику лівого роману // Нова генерація. — 1928. — № 5. — С. 369.

³ Ланський М. Лівий роман: До постановки питання про теорію й практику лівого роману // Нова генерація. — 1927. — № 2. — С. 38.

ва і винайти нові літературні норми, що спираються перш за все на порівняно чіткішу установку на сюжет і, переважно, на сюжет, що його складають якісь зовнішні матеріальні події, не психологічний антагонізм, як у багатьох інших сучасних письменників»⁴.

Заперечення психологізму коренилося у настанові футуристів на так звану машинізацію мистецтва, зумовлену загальним технічним прогресом («йдемо до вселюдської комуни через машинізацію світу»)⁵, яка, проте, в кінцевому результаті живилася дегуманізацією суспільства, а отже, й деяких мистецьких напрямків у тодішньому культурному процесі, впливів яких не позбулися українські футуристи протягом усього свого існування.

Поки що панфутуристи визнали (очевидно, в силу незаперечного розвитку різних літературних жанрів) потребу опрацювати й великий жанр прози, хоч на початку 20-х років вони категорично заявляли про майбутню загибель мистецтва, як непотрібного суспільству. Так, М. Трирог (М. Семенко) вимагав «продовжити деструкцію і поглибити її до останніх меж, до повного розкладу атомної структури кожного виду мистецтва...»⁶

Оскільки одразу зробити цього не можна, то, отже, в переходову добу є «узагальнююча лінія футуристичного процесу (деструкція), ідеологічно переломлена в призмі пролетарського світогляду (конструкція), є панфутуризм, мистецтво переходнової доби комунізму»⁷. Тому панфутуристи й намагались визначити жанрові особливості роману. М. Ланський, наприклад, у цитованій вище статті провідною ознакою роману називав синтез, вважаючи цей жанр найвищим «гатурнком» белетристики, а інші — оповідання, новелу — «нижчим», як аналітичні форми, «за принципом, що синтеза вища від аналізу»⁸. Звідси висновок, що радянська література протягом десяти років «була майже цілком аналітична»⁹, хоч це не відповідає дійсності (так, українська проза в перше десятиріччя була аналітико-синтетичною, тобто здійснювала аналіз явищ і їх художньо узагальнювала, синтезувала в доступних їй на той час формах новели, оповідання, повісті).

На цій же підставі нерівноцінності оповідання і роману теоретики робили узагальнення про часткове охоплення дійсності в оповіданні, протиставляючи йому роман, який «мусить дати загальну концепцію великої кількості окремих фактів, що охоплює більш-менш значне соціальне явище», тобто в романі маємо справу «з його сумарною концепцією»¹⁰. У цьому трактуванні романічної форми позначився вплив «опоязівців».

Як і Л. Скрипник, формалістично підійшов до жанру роману О. Полторацький, підкресливши композиційний момент. На його думку, «різниця між

⁴ Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова генерація.— 1928.— № 2.— С. 50.

⁵ Поліщук В. Літературний авангард: Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії.— Харків, 1926.— С. 13.

⁶ Трирог М. Что такое деструкция? // Катафалк искусства.— 1922.— № 1.— С. 2.

⁷ Семафор у майбутнє.— 1922.— С. 7.

⁸ Нова генерація.— 1927.— № 2.— С. 36. «Синтез в ім'я аналізу — в цьому жанрова природа роману, яким він склався в ХІХ ст.»— пише сучасний дослідник О. Адамович у кн.: Становлення жанра.— М., 1964.— С. 11. І ця думка відповідає суті жанру.

⁹ Нова генерація.— 1927.— № 2.— С. 37.

¹⁰ Скрипник Л. Література // Нова генерація.— 1929.— № 5.— С. 35.

романом і новелою-оповіданням) полягає тільки в композиційному відношенні», оскільки «роман є ніщо інше, як комплекс кількох новел, з'єднаних до купи за допомогою кількох (небагатьох) основних композиційних принципів». Причиною того, що в українській літературі ще нема гостросюжетних романів (одна з вимог панфутуристів), критик вважає невміння письменників «поєднувати в одне ціле й утворювати з їхнього комплексу роман». З цього погляду він піддав критиці романи «Алай» Олесея Досвітнього, «Бур'ян» А. Головка, «Брати» І. Микитенка. Правда, в останньому творі О. Полторацький побачив «всі ознаки роману» (кілька основних новел і любовна сюжетна лінія — до речі, останнього в «Братах» немає). Тим часом роман А. Головка він вважав (звичайно, несправедливо) «далеко безпораднішим»¹¹.

Таким чином, хоч панфутуристи і не створили стрункої теорії роману, їх вимоги зводились до гострої сюжетності, насиченості фактами, яка має наштовхнути романіста на репортажний виклад¹², заперечення психологізму, взагалі відмови від традиційних форм і прийомів оповіді.

Відмова ця, принаймні в теоретичному плані, означала заперечення реалізму. Так, О. Полторацький, викладаючи в кількох номерах «Нової генерації» теоретичні засади панфутуризму, відкидав як романтизм, так і реалізм: «Постає питання, чи потрібний реалізм (хоч би распролетарський) нашій добі? Панфутуристична теорія мистецтва на це відповідає негативно. Реалізм... принципово ворожий пролетаріатові»¹³. Ясна річ, виходячи з цієї засади, неможливо творити мистецтво, і панфутуризм був його запереченням¹⁴.

На ці настанови «ліві» прозаїки не завжди орієнтувалися, і їхня творчість не була однорідною: романи Гео Шкурупія, Леоніда Скрипника (псевдонім Левон Лайн), Д. Бузька, Гео Коляди, А. Чужого, Л. Френкеля і Є. Яворовського — це часто дуже різні речі, а деякі з них просто неможливо назвати романами. І насамперед тому, що автори роблять наголос на деструкції, не висуваючи жодних плідних, конструктивних пропозицій, які по-справжньому оновили б жанр. Це стосується більшості «лівих» романістів. А коли, наприклад, Гео Кояда в своєму творі «Арсенал сил», названому «романом нової конструкції», на відміну від практики інших експериментаторів, дотримувався традиційних форм оповіді, то редакція «Нової генерації» вважала за потрібне зазначити, що «праця автора до певної міри йде розбіжно з шуканням основного ядра лівих українських авторів і може для них вважатися вже за перейдений етап»¹⁵.

Річ у тім, що «Арсенал сил» — поема, написана віршем, лише в кількох місцях переткана прозовими уривками, сюжетно зв'язаними з віршована-

¹¹ Полторацький О. Як виробляти романи // Нова генерація.— 1928.— № 5.— С. 364, 365, 366, 367.

¹² Незгода «Нової генерації», яка надрукувала статтю «ліфівця» П. Незнамова «На фронті факту» (1928, № 10), де він висуває тезу лише про «запис і фіксацію» письменником фактів дійсності, — не принципова, бо одні і другі обстоювали «фактичність» літератури.

¹³ Полторацький О. Панфутуризм // Нова генерація.— 1929.— № 1.— С. 46.

¹⁴ Саме так характеризували футуризм ще у 1919 році символисти: «Дехто з футуристів зв'язує своє мистецтво з натуралізмом і реалізмом. Але цей зв'язок фіктивний. Футуризм є наслідок розкладу мистецтва, доказом його упадку» (Музагет.— 1919.— № 1—3.— С. 88).

¹⁵ Нова генерація.— 1928.— № 12.— С. 376.

ною оповіддю. Щось подібне ми бачимо в романі (насправді поемі) В. Поліщука «Ярина Курнатовська». Роману «нової конструкції», таким чином, з твору Гео Коляди не вийшло.

Отож «Нова генерація» явно націлювала авторів на деструктивну працю. Саме тому вона всіляко рекламувала роботу А. Чужого, який протягом 1927—1928 років друкував у цьому органі фрагменти свого роману «Ведмідь полює за сонцем». Редакція називала автора «своєрідним майстром», «незвичайним» і «оригінальним», «повним життя й земляної мудрості»¹⁶. Ці високі оцінки, на жаль, не підкріплювалися матеріалом. Фрагменти твору А. Чужого свідчать, що він являє собою повну деструкцію епічної оповіді, притаманної романові. Так, фрагментарні сценки з різних періодів життя героя — Ведмедя (дитинство, часи громадянської війни тощо) настільки ескізні, що не дозволяють скласти суцільної картини, не дають уявлення про епоху, в якій виступає герой, про його духовне й суспільне чи особисте життя. Зате редакція «Нової генерації» у черговій публікації фрагментів твору А. Чужого знаходила «фабульне поглиблення» роману «на тлі соковитого образного й лексичного матеріалу» і вважала, що «автор захоплює в своєму великому полотні значні соціальні моменти сучасності»¹⁷.

Насправді ні великого полотна, ні значних соціальних моментів сучасності у творі А. Чужого «Ведмідь полює за сонцем» нема. Створенню такого полотна заважала ескізність викладу, часто сповненого рефлексіями автора з приводу різних питань — то про сутність людини як біологічної, соціальної і т. д. категорії, то про спілкування індивідуума «в порядку біосоціального синтезу» тощо, — відсутність притаманних романічному епосові сюжетних ліній, які дозволяють змалювати епоху і героя в їх діалектичних зв'язках і протиріччях. Відмова від традиційних принципів композиції призвела до того, що розділи, по суті, розсипалися на окремі розрізнені шматки химерної прози: тут і звуконаслідування (розділ «Ведмідь прийшов на світ «у сорочці»), і «фігурний» друк з розбивкою не тільки рядків, а й слів, і ліричні відступи, і умовні діалоги (наприклад, новонародженого з матір'ю в розділі «Тижневий Ведмідь розмовляє очима з матір'ю») про «мету» народження героя тощо. Умовності, звичайно, не цурається проза, але митець завжди усвідомлює, якій меті вона підпорядкована.

З фрагментів важко скласти враження про весь твір, але й ті, що надруковано, переконують у хибній спрямованості експерименту. В них нема не тільки традиційного викладу (в цьому ще не було біди), а й художнього трактування дійсності, що його мав би подати автор. Тим часом редакція «Нової генерації» твердила про переваги саме позитивного в експериментах А. Чужого¹⁸.

Серед «лівих» прозаїків помітні принаймні дві тенденції. Перша з них явно деструктивна. Ті автори, які експериментували в галузі форми, мало або й зовсім не дбаючи про підпорядкованість своїх експериментів ідейно-змістовним цілям, приходили до наслідків, подібних до тих, що досягнув

¹⁶ Нова генерація.— 1927.— № 3.— С. 17.

¹⁷ Нова генерація.— 1928.— № 3.— С. 186.

¹⁸ Нова генерація.— 1928.— № 10.— С. 231.

А. Чужий. Такими ж, можна сказати, нульовими результатами позначений і твір Л. Френкеля та Є. Яворовського «Карусель», уривки якого друкувалися в «Новій генерації» (1928, № 8). Редакція журналу поспішила рекомендувати його як першу спробу в сучасній українській літературі «колективного писання роману», вважаючи його пародійно-сатиричним і підкреслюючи, що «автори, маючи на увазі реабілітацію письменницької майстерності, повстають проти заштапованих прийомів, на які слабують наші письменники». І далі вказується, що запропоновані читачеві уривки становлять «цілком оригінальну викінчену літературну річ, що серед лівої прозової продукції поки що посідає перше місце»¹⁹.

Така оцінка розходить з самою суттю твору. Ні зарозумілий тон, ні тим більше опис банальних ситуацій, що автори нібито намагалися пародіювати їх, а насправді виявляли свій естетичний несмак (показові, наприклад, сцени в готелі з розділу «Любов і блощиці», змалювання «героїні» Вероніки тощо), не мають нічого спільного з пародіюванням. По-перше, нечіткий сам об'єкт пародіювання (очевидно, в даному випадку об'єктом висміювання повинні б стати штаповані ситуації з романів), по-друге, втрачається грань між запереченням явища (об'єкта) і його своєрідним схваленням. Власне кажучи, із стилістично невизірної тенденції авторів важко встановити, чи вони висміюють двозначні ситуації, чи, навпаки, милуються ними, повторюючи своїх попередників — авторів низькопробних романів. Більш імовірно якраз останнє.

Загалом спроба пародійного роману варта була уваги і письменників, і критиків, оскільки в українській літературі такого роману не було. Спроба ж Л. Френкеля та Є. Яворовського як одна з перших, на жаль, не зовсім вдала.

Елементи пародійності критики прагнули знайти в романах Г. Шкурупія «Двері в день» та «Голландія» Д. Бузька, в «екранізованому романі» Л. Скрипника «Інтелігент». Насправді ж бурлескно-іронічний стиль, властивий романові Л. Скрипника і менше Г. Шкурупія (у «Голландії» невизірною пародія до того, що стирається грань між пародіюванням і об'єктом, що мав бути спародіюваним), вказує лише на ставлення авторів до предмета зображення. Розвінчання героя в «Інтелігенті» здійснюється за допомогою різних засобів, у тому числі й прийомів пародії, але це не дає підстав вважати твір пародійним.

Якщо «ліві» романісти і намагалися дати щось нове в жанрі роману, то насамперед вони робили спроби відійти лише від традиційних засобів великої епічної форми, експериментуючи в галузі композиції, сюжету тощо, але такі експерименти не завжди були вдалими, бо стосувалися головно формальної сторони, в той час коли змістова десь не підлягала необхідним змінам.

Очевидно, передовсім цим керувався Г. Шкурупій в одному з кращих своїх романів «Двері в день». Тут футуристичних експериментів із словом та формою нема: відступ від традиційного викладу (хронологічно-сюжетна послідовність, панорамність зображення обставин, у котрих діють герої, детальна психологічна характеристика тощо) ніяк не перечить реалістичним

¹⁹ Нова генерація.— 1928.— № 8.— С. 81.

принципам зображення. Отже, досить умовно можна віднести цей роман до «лівої» прози. Написаний членом угруповання панфутуристів, він репрезентує в прозі — на протигагу деструкторській — помірковану тенденцію: не заперечення, а використання прийомів і засобів «старого» роману. Переплетення хронологічно різних площин, «учуднення», що їх застосовує Г. Шкурупій, елементи кіносценарію, нарису, лекції, вмонтовані в текст, якоюсь мірою оновили романічний живопис. Проте це все абсолютною новиною в українській літературі не було: досить назвати цікаві експерименти в такому ж плані Ю. Яновського.

Разом з тим відчутними були в романі Г. Шкурупія традиційні недоліки: схематизм, натуралістичні описи, оголена публіцистичність (роман не був задуманий як публіцистичний). Все це, може, спричинене небажанням або недостатнім умінням автора розкривати події та характери художньо, з властивою романові психологічною глибиною і всебічним висвітленням як зовнішніх, так і внутрішніх процесів, зв'язаних з людиною та її життєдіяльністю. Від такого аналізу соціальна й психологічна глибина та масштабність твору лише виражають.

Критика того часу загалом неприхильно зустріла роман «Двері в день». Ф. Якубовський, наприклад, лише за формальними експериментами визнав його «певну технічну вартість»²⁰. М. Якименко в рецензії зазначав, що роман, хоч і зацікавлює, загалом не вирішує нових форм людського співжиття, тобто «двері в день» у романі і не збиралися розчинятися»²¹. За блідість героїв, неясність тематичної концепції, відсутність показу радянського побуту критикував роман рецензент журналу «Красное слово», хоч відзначив як позитивне формальні експерименти автора²². Чи не найсуворішою була оцінка Єлизавети Старинкевич, яка двічі виступила з приводу роману Г. Шкурупія — на сторінках журналів «Червоний шлях» і «Красное слово». Авторка вказала на деструктивні експерименти Г. Шкурупія (головним чином у композиції роману), які загалом не прокладають якихось нових шляхів у літературі. «За наших часів уже не треба бути футуристом, — зауважує критик, — щоб вживати композиційних ускладень, паралелізмів та ретроспективних перспектив»²³.

Експериментатором у вирішенні проблеми письменник не став: «день», тобто визволення героя роману Теодора Гая від жінки-міщанки, в полоні якої він перебував кілька років, вийшов, на думку критика, «доволі сіреньким і не блискучим»²⁴. І в цьому Є. Старинкевич мала рацію: письменник не зумів показати того «дня», який мав відкрити для Гая нову сторінку життя. Гай — робітник, він і залишився ним, лише поміняв місце праці, таким чином розірвавши з дружиною і тут же зав'язавши інтимні взаємини з давньою знайомою Оксаною Совз. Але де запорука того, що цей новий «день»

²⁰ Якубовський Ф. Перед «Дверима в день»: Від «Психотез» до роману // Критика.— 1929.— № 5.— С. 61.

²¹ Літ. газета.— 1929.— 1 листоп. (№ 19).

²² Див.: Красное слово.— 1929.— № 3.— С. 108—109. Рецензія підписана криптонімом Г.Г-н (Г. Гельфандбейн?).

²³ Червоний шлях.— 1929.— № 15—16.— С. 270.

²⁴ Там же.— С. 272.

не стане ніччю. Такої гарантії у творі ми не знайдемо. Над письменником тяжіла схема, що, очевидно, походила від літератури, а не від життя.

Є. Старинкевич спробувала конкретизувати вплив на письменника певних літературних теорій. Побачивши в романі... зневажливе ставлення автора до жінки, вона зауважила: «Чи не запозичив Шкурупій в Марінетті разом з фактурою і дещо з його ідеології, наприклад, ненависть до жінки?»²⁵. Критик побачив в романі втілення теоретичних настанов футуристів, зокрема їх протиставлення «низьких» почуттів (кохання) високим функціям технічного прогресу: мовляв, «ніч» — герой в обіймах жінки-міщанки, «день» — герой на будівництві Дніпрельстану...

Звичайно, важко погодитись із закидом, що Г. Шкурупій сприйняв ідеологічні, а отже, й політичні тенденції Марінетті, який пізніше прийшов до фашизму. Аналіз роману не підтверджує також висновку про неприхильне ставлення письменника до жінки.

Недоліки роману Г. Шкурупія зводяться до того, що автор не спромігся, як зазначали й згадані критики, показати героя в новій обстановці, в стосунках з новими людьми. Художньо вирішивши цю проблему, письменник виграв би передусім у реалізмі. Увага до людини і її середовища так чи інакше привертає увагу автора до соціально-психологічних явищ (ними є в романі, наприклад, розклад неїмансько-міщанського середовища, розпад сім'ї внаслідок соціальної і психологічної несумісності її членів), але цього замало.

Міра реалізму залежить також від вагомості художнього узагальнення як самих явищ, так і їх причин та наслідків. У романі «Двері в день» з цього погляду не все на потрібному рівні. Г. Шкурупій іноді приділяв більше уваги тому, щоб «закрутити» сюжет, написати який-небудь трюковий епізод (скажімо, самопоховання Гая), замість того, щоб глибше розкрити образи, кинути ширший погляд психолога й соціолога на мотиви поведінки. Чи все тут витримує співставлення з дійсністю? Чи поводитиметься герой типу Гая саме так, а не інакше? І, нарешті, чи нема в усій тій історії надуманості? Наприклад, трюк із самопохованням Гая — це всього-навсього хвороблива гра уяви Гая, який «сидить у п'яному галасі голосів і джаз-банду, в оточенні брудних стін та подертих об'яв пивної і розмінює золоті години активності на порожні мрії»²⁶. Можливо, для людини, яка гарячково шукає виходу із скрутного становища, перебирання в думці різних способів такого виходу (навіть крайнощі) психологічно виправдане.

І ось рішення Гая — логічне: порвати з міщанським середовищем, залишити дружину. «Гай відчув, що з ним сталася якась зміна». Тут же автор запитує: «І справді, навіщо було Гаєві вигадувати стільки історій, навіщо було йому стільки думати, щоб винайти такий простий спосіб, якого він тепер винайшов? Навіщо його фантазія з крадіжкою трупа маляра, з похороном, з життям орди, коли є найпростіший спосіб»²⁷.

Справді: навіщо все це? Відповідь одна: коли б не всі ці вигадки, не було б роману, сповненого фантазією, але не зовсім позбавленого реальності.

²⁵ Старинкевич Е. Украинский футуризм: Его фактура и идеология // Красное слово. — 1929. — № 8. — С. 106.

²⁶ Шкурупій Г. е. Двері в день // Вибране. — К., 1968. — С. 156.

²⁷ Там же. — С. 159.

Дана обставина визначила рівень реалістичного дослідження і жанр роману: він ні фантастичний, ні утопічний, ні детективний, а, як і більшість тоді написаних романів, соціально-психологічний з елементами детективу. І правдивий настільки, наскільки авторові вдалося художньо осмислити типові для того часу соціальні, психологічні проблеми. Якщо інші романісти робили те саме глибше, ґрунтовніше, то, очевидно, тому, що мали більший талант.

Слід зауважити, що Гео Шкурупій і в «Жанні-батальйонерці», і в романі «Двері в день» мало дотримувався вимог «лівих» (унікати психологічного аналізу, головний акцент класти на факти). А в полеміці з «лефівцем» В. Треніним, який у статті «Тривожний сигнал друзям» («Новый Леф», 1928, № 8) робив йому закиди саме за недотримання канонічних вимог футуризму, слушно твердив, що «роман, побудований на фактичному матеріалі, заховає в собі багатющі формальні можливості»²⁸. Вимагаючи від роману фактичності (тобто реальних подій і реальних людей), Гео Шкурупій не заперечував потреби надання фактам «певної конструкції»²⁹, «монтажу фактів», яким і є «лівий роман», «ліве» оповідання і приклади якого бачив у романізованих біографіях французького письменника Франсіса Карко, в «Кюхлі» Ю. Тинянова та в «Біо-інтерв'ю Ден-Ші-Хуа» С. Третьянова, уривки якого друкувалися в «Новом Лефе».

Через рік Гео Шкурупій пішов ще далі — заперечив потребу «звичайного» роману»: «...Ми висуваємо на місце роману новий ускладнений і поглиблений репортаж — жанр, в якому велику роль відіграє й сама організація фактичного матеріалу. Це — репортажне оповідання, репортажний роман, що ми його можемо назвати терміном фактаж, хоча під цим терміном ми раніше розуміли перші стадії репортажу»³⁰. Творчий домисел, фантазія, по суті, викидаються за борт художнього процесу. Фабула, сюжет, архітектоніка, композиція — усе випливає тільки з фактів. І якщо раніше за фактичний матеріал досить високо оцінювалися виробничі романи французького письменника П'єра Ампа, то в 20-х роках для «лівих» вони вже втратили своє значення, бо «в своїй основі теж мають вигадку, фальшивий естетизм, а не фактичний матеріал»³¹. Панфутуристи в результаті прийшли до заперечення жанру. О. Полторацький, наприклад, писав, що «слід уже думати про ревізію жанрів, ревізію композиції, ревізію тематики та ревізію стилістики»³².

«Ліві», що до них зараховував себе Гео Шкурупій, прагнули стати новаторами в літературі. Важко назвати роман «Двері в день», як і інші прозові твори українських футуристів, новаторським, якщо в це поняття вкладати художнє відкриття реальності (змісту) і форми. Присутність традиції — важлива умова розвитку жанру, тим часом у футуристів, на певних етапах

²⁸ Шкурупій Гео. Сигнал на сполох друзям — фальшива тривога // Нова генерація.— 1928.— № 11.— С. 331.

²⁹ Там же.— С. 332.

³⁰ Шкурупій Гео. Реконструкція мистецтв // Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації.— 1930.— № в.— С. 7.

³¹ Там же.— С. 8.

³² Полторацький О. Про фактичну літературу // Нова генерація.— 1930.— № 8—9.— С. 33.

їх розвитку, її не існувало. В цьому головна причина загального неуспіху «лівого» роману.

На словах футуристи іноді декларували визнання традицій. Так, у 1925 році «Неоліф» у своєму маніфесті «Заклик» висунув «для обговорення» серед інших і питання традицій, маючи намір об'єднати революційних письменників села і міста (скорочено СІМ). Однак визнаючи, з одного боку, потребу опанувати класичними надбаннями мистецтва, з другого, — боротись «безперервно та завзято із спадщиною консервативного минулого», Центральний Комітет СІМу, підписаний під «Закликом», однобоко підійшов до минулого, розглядаючи його як «тільки засіб пізнання сучасності та майбутнього»³³.

У «Платформі й оточенні лівих» (маніфест «Нової генерації») не знаходимо чіткого ставлення до проблеми традицій. Критичні матеріали журналу вказують на різне розуміння її — від заперечення (головно через настанову на деструкцію «старих» художніх форм і прийомів) до ствердження традицій (але цього було менше, зокрема, в експериментальній частині прози, яка друкувалася в часописі).

Ліва ж група «Авангард», проголошуючи створену В. Поліщуком «теорію» конструктивного динамізму (спіралізму), орієнтувалася, як, зрештою, усі ліві угруповання, на формалізм і вже тому не могла вирішити проблеми традицій. Зв'язок з життям вона розуміла вульгарно. Так, наприклад, виходячи з того, що сучасне життя — це «конструктивна і динамічна» епоха, «авангардисти» вважали найдоцільнішою формою літературної творчості верлібр, причому не ставили грані між поезією та прозою, бо, мовляв, вони, як і життя, підлягають одному «ритмічному закону». «Для того, щоб ми не зупинялись і в творчості», на думку В. Поліщука, треба «одгетькувати якомога рішучіш «селозовані» (О. Вишня) традиції дотеперішньої української культури. Нехай Косинки... і навіть Тичини з іншими оглядаються і тримають міцний зв'язок з Нечуєм-Левицьким, Васильченком та іншими «селозованими» й будуть їхніми одприсками — вони залишаться в далекому хвості від сьогоднішнього та завтрашнього дня»³⁴. Усе тут помилкове: і розуміння класичної української культури як виключно сільської (отже, хуторянської), і заперечення традицій.

Історія посміялась із автора наведених рядків: іронічно названі ним письменники, маючи глибокий внутрішній зв'язок з культурою минулого (й не тільки національною), залишилися у літературі справжніми новаторами....

Український роман 20-х років підтвердив можливість свого розвитку саме завдяки творчому сприйняттю, продовженню і розвитку художніх традицій дореволюційної української і зарубіжної романістики. Не руйнуючи вікових форм роману (йдеється передусім про його багатющий художній досвід), його сталих категорій (що, навпаки, намагалися зробити «ліві»), письменники оновлювали жанр, піднімали невідомі раніше життєві пласти, утверджували нову концепцію дійсності та людини і водночас вносили певні зміни в його структуру. Так, наприклад, нова концепція героя і народу

³³ Неоліф: Літературно-виробничий журнал лівого фронту.— 1925.— № 1 (груд.).— С. 8.

³⁴ Поліщук В. Літературний авангард...— С. 12—13.

відповідно перенесла центр уваги з індивідуально-особистої площини зображення на масово-колективну, при якій герой, залишаючись об'єктом ґрунтовних соціально-психологічних досліджень³⁵, став не тільки виразником і представником певних суспільних груп чи класів, а й повністю залежним від їх історичної долі, ролі і місця у суспільному прогресі. Це, в свою чергу, викликало потребу знайти невикористані раніше можливості романічної оповіді — розширення її часово-хронологічних меж, введення ретроспекцій і паралелей, «позалітературного» матеріалу, ефекту «пружинної», кадрово-фільмової чи кіносценарної стислості тощо, вдосконалення психологічних характеристик (психологічне «багатоголосся») завдяки висвітленню людських взаємин, часто складних, і за цією складністю стояла конкретна епоха.

В одному з планів цих пошуків і написаний «екранізований роман» Л. Скрипника «Інтелігент» — з погляду жанру цілком нове явище в українській літературі. Без сумніву, робота у ВУФКу³⁶ наштовхнула Л. Скрипника написати твір за принципом сценарію тодішнього (тобто німого) кіно, чим зумовлено й сам характер письма — авторські ремарки розраховані на зорове сприйняття. Роман став би в тодішній українській літературі небуденним явищем, коли б не свідома настанова автора дати схематичного героя, позбавленого індивідуальних рис, проте узагальненого (аж до абстракції) у його «провідних» соціальних і політичних тенденціях. Можливо, схематизм цей зумовлювався настановами «лівих» на факти і тільки факти. Серйозною вадою роману були також натуралістичні сцени, перебільшена увага автора до біологічних моментів у житті людини. Знову ж таки, чи не відчувався в цьому недолікові певний вплив авангардистів з їх хворобливою любов'ю до натуралізму, до біологізму і т. ін. Як би там не було, «Інтелігент», з одного боку, був явним наслідком загальної атмосфери пошуків, якою була насичена література 20-х років, у тому числі й «велика» проза, а з другого, — наслідком впливів «лівого» літературного середовища.

Позитивною у «лівих» була орієнтація на оновлення художніх засобів (інша річ — якими шляхами вона здійснювалася), починання, спрямовані на конструктивне вирішення формальних шукань. Може, цим треба пояснити деякі успіхи в оновленні прозового викладу Гео Шкурупія і Л. Скрипника. Але загалом позитивних устремлінь серед прозаїків — членів лівих угруповань — не так уже й багато. Вадою тут були філософсько-теоретичні засади футуристів — аж до заперечення мистецтва й реалістичного художнього методу. В одних, як, приміром, у Гео Шкурупія і Л. Скрипника, ці настанови розходилися з власною художньою практикою³⁷. Наприклад,

³⁵ Панфутуристи вважали, що людина і її внутрішній світ не повинні привертати увагу письменника. О. Полторацький у статті «Про фактичну літературу», приміром, зауважував, що «пролетарська література в міру одужування від психологічних хвороб, цікавиться не живою людиною, а масою живих людей, не індивідуальністю, а масовими процесами в суспільстві. Це буде жанр — без героя» (Нова генерація. — 1930. — № 8—9. — С. 34).

³⁶ Її наслідком були присвячені теорії та історії кіно розвідки Л. Скрипника «Про кінотовиробництво та кіномистецтво на Україні» (Нова генерація. — 1927. — № 1) та «Нариси з теорії мистецтва кіно» (Харків, 1928). ВУФК — Всеукраїнське фотокіноуправління.

³⁷ Правда, редакція «Нової генерації», висловлюючи думку керівного ядра цього угруповання, вважала Л. Скрипника, як і інших членів об'єднання, стовідсотковим футуристом.

Л. Скрипник перед смертю закінчив написану в душі панфутуристичної теорії велику працю «Мистецтво й соціальна культура» (фрагменти її друкувалися в «Новій генерації»³⁸), у якій він заперечував право на існування белетристики, як і інших родів і видів мистецтва³⁹. Інакше кажучи, членство в «лівій» літературній організації зобов'язувало якось дотримуватись її постулатів, зате в художній творчості нерідко ці постулати, особливо крайні, спростовувались. Власне, від автора як художника, а не теоретика панфутуризму, походила ідея «екранізованого роману» — жанру, в якому злились роман і кіносценарій і в якому свідомо опущені певні компоненти роману (розгорнуті діалоги, психологічна характеристика) та введені прийом і терміни сценарію (наприклад, описи картин «для зйомок», терміни — затемнення, монтаж, екран, діафрагма і т. д.).

Критика зустріла роман «Інтелігент» неодноково. Є. Старинкевич писала, що автор «дав монтаж з літературних шаблонів»⁴⁰ і що твір не має «ані оригінального художнього спрямовання авторового, ані виразного світоставлення»⁴¹. Ф. Якубовський, роблячи огляд журналу «Нова генерація», де друкувався роман на протязі 1927—1928 років, побачив у ньому «оригінальну річ», цікаву «формальними засобами»⁴². Такої ж думки був Г. Гельфандбейн, вважаючи твір «в цілому цікавим, корисним і потрібним»⁴³. М. Перекрій у рецензії на роман відзначив «дуже витриману композицію», яку автор «прегарно опанував», але, як слушно зауважував рецензент, побудований твір «дуже одноманітно, хоч і дуже гармонійно», що й набридає читачеві⁴⁴.

Причину того, що спроба Л. Скрипника не знайшла продовжувачів і послідовників, З. Голубева пояснює розвитком повноправного кіномистецького й літературного жанру — кіносценарію⁴⁵.

Це твердження не зовсім точне. З художнього погляду роман Л. Скрипника міг би бути кращим — наслідують насамперед яскравий приклад. Але вже й тоді якщо не наслідування, то принаймні пошуки в тому ж таки напрямі бачимо в романі М. Ледянка «На-гора», а також у кіноромані С. Склярєнка (термін автора) «Борис Джин із Подолу», початок якого надрукований у серпневому номері «Нової генерації» за 1929 рік. Це скоріше кіносценарій з притаманним йому телеграфним стилем, нерозгорнутими діалогами і фрагментарним сценарним сюжетом. Початок кінороману має струнку композицію; він поділений на частини (як у сценарії), а кожна частина, загалом невелика за обсягом, — на окремі сцени, у межах частини позна-

³⁸ Див. надруковані 1929 року в журналі «Нова генерація» статті Л. Скрипника «Театр, цирк, опера, танок, музика» (№ 4), «Література» (№ 5), «Поезія» (№ 9), «Асоціальні й соціальні мистецтва» (№ 11), «Мистецтва соціальні й асоціальні» (№ 12). І все ж у своїх художніх творах Л. Скрипник залишився реалістом.

³⁹ Л. Скрипник писав: «Жодного права на існування також не має» (Нова генерація.— 1929.— № 4.— С. 49).

⁴⁰ Старинкевич Є. Украинский футуризм...— С. 106.

⁴¹ Критика.— 1929.— № 6.— С. 160.

⁴² Пролетарська правда.— 1927.— 30 груд. (№ 296).

⁴³ Красное слово.— 1929.— № 3.— С. 106.

⁴⁴ Гарт.— 1929.— № 10—11.— С. 202.

⁴⁵ Див.: Голубева З. С. Пошуки форми роману // Укр. літературознавство.— 1966.— Вип. 2.— С. 12.

чені по порядку арабськими цифрами. Кадри-сцени лаконічні, але вони дають уявлення про непівський побут і людей — представників різних соціальних верств і прошарків.

У творі С. Скляренка немає специфічних кінотермінів, але він не менш, як твір Л. Скрипника, наближений до мистецтва кіно сценами, що нагадують кінокадри. З другого боку, твір усе-таки зближений з романом любовною сюжетною лінією, що досить виразно накреслюється в надрукованому фрагменті, і типовою для певної частини тодішньої романістики увагою до еротичних, навіть натуралістично показаних моментів, Зображення місця, де відбувається дія (пристань, бар-пивниця, помешкання і т. д.), змалювання людей (матроси, пасажери, непмани з дівчатами легкої поведінки), сам матеріал націлені на романічний виклад з його прив'язаністю до реальних людей, подій і фактів, з притаманним йому широкоплановим охопленням життєвого потоку. Однак публікація твору на цьому припинилася, хоч спроба С. Скляренка в жанрі кінороману була загалом вдала.

В середовище «лівих» атмосфера шукань притягувала авторів, яким імпонувала відмова від узвичаєних способів прозового повіствування. Так, Д. Бузько, публічно визнавши свою симпатію до панфутуризму, відзначив, що його деструктивний роман «Голландія» є «шуканням нових форм»⁴⁶, і разом з тим вказав на свою неспроможність «звичайними засобами звичайного роману подолати тему»⁴⁷. Та відмова від традицій реалістичної прози і її засобів, експериментування із змістом та формою (у «Голландії» це було, як підкреслив один з рецензентів, «змалювання найзаяложеніших і найшаблоновіших ситуацій»⁴⁸) не дали бажаних наслідків, бо, крім глибших ідейно-естетичних засад, бракувало ще простоти й природності у ставленні автора як до героїв, так і до своїх письменницьких завдань. І коли кількома роками раніше Д. Бузько виступав за літературу «безпроблемну», бо в ній, мовляв, більше природності, ніж у проблемних романах, котрі дають «широкий простір для дилетантського всезнайства»⁴⁹, то в «Голландії» проблема майстерності автора, що з неї він іронізує, виявилась для нього нездоланною.

Експерименти «лівих» переконують, що їх помилка полягала передовсім у хибному розумінні дійсності, позбавленої... людини та її почуттів. Тому при всій інтенсивності їхніх шукань, у тому числі і в сфері життя, своєрідно ними трактованого, важко погодитися з категоричним висновком, що панфутуристи не були від нього відірваними⁵⁰. Може, уточнимо: якщо й не були відірваними, то своєрідно його, життя, трактували.

Теорія і практика панфутуристів свого часу були розкритиковані. В часи, які наступили пізніше, коли весь літературний процес в Україні був розгромлений, критика, ясна річ, була позбавлена елементарних засад

⁴⁶ Бузько Д. Стежкою самоаналізи. Моя літературна праця // Критика.— 1930.— № 9.— С. 75.

⁴⁷ Там же.— С. 74.

⁴⁸ Червоний шлях.— 1930.— № 10.— С. 191. Рец. підписана криптонімом Г. Г.

⁴⁹ Бузько Д. Проблематична проблемність: Протест читача // Нова генерація.— 1927.— № 1.— С. 59.

⁵⁰ Див.: Півторадні В. Лави моря // Чорнозем підвівся.— К., 1971.— С. 15.

об'єктивності. З цього погляду той факт, що дехто з теоретиків панфутуризму свої «завихрення» у бік формалізму та ідеалістичної філософії визнав помилковими,⁵¹ типове явище того часу.

Liubomyr SENYK

PROSE-WRITING ENDEAVOROUS OF UKRAINIAN FUTURISTS
OF THE 20-ies: A „LEFTIST“ NOVEL

The provisory character of the term „leftist“ novel follows from the specific aesthetic stand taken by the group of the Ukrainian writers of the 20-ies who rallied round the futuristic publications mainly round the magazine „Nova gneratsia“. The postulates of the Ukrainian writers in the genre of large prose form (M. Tryroh — M. Semenko, M. Lanśkyi, O. Poltorats'kyi, L. Skrypnyk, V. Polishchuk et al.) consisted in inventing plots, saturation with life material, negation of psychologism, rejection of traditional forms and manners of narration. But these postulates were not always observed in their creative practice and the literary writings of the „leftists“ were not homogeneous. The novels „A Door into the Day“ by Gheo Shkurupiy, „An Intellectual“ by L. Skrypnyk, „Arsenal of Forces“ by Gheo Koliada, „Holland“ by D. Buz'ko, „The Bear Is Hunting for the Sun“ by L. Frenkel and „The Merry-Go-Round“ by Ye. Yavorovs'kyi vary greatly as to their artistic level, daring of experimentation and the author's search for creative experience in the realm of style etc.

The „leftists“ rejected the literary tradition in favour of innovation up to the negation of art altogether (from this viewpoint they criticized P. Tychyna and H. Kosynka who founded their creative process on artistic achievements of the past) — while innovations genuinely advanced tendencies, developed in the genre of the novel on the ground of all-round assimilation of past achievements such as widening chronological boundaries of artistic structure, introduction of retrospections and parallels, film-still and film-script precision, perfection of psychologism which in the long run, resulted in the polyphony of the novel. Much of this innovation was also common to the „leftist“ prose writers which is particularly true of the novels by L. Skrypnyk and Gheo Shkurupiy (daring search for new composition, attempts to create a film novel, at the time a new genre in Ukrainian literature based on the principles of film-script writing). But unfortunately this valuable undertaking did not find continuation due to well-known historical circumstances.

⁵¹ Див.: Полторацький О. Про теоретичні хиби «Нової генерації» // Літ. газета. — 1931. — 30 січ. (№ 5).