

## Питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах 20-х років ХХ століття

Іван Лучук

У дискурсі поезієзнавства розглядаємо будь-які матеріали, що стосуються поезії, та й саму поезію, зрозуміло. Із поезієзнавчого дискурсу можна виділяти різні дискурси, хоча б дискурс лірики, дискурс мистецтва поетичного. Або ж дискурс осмислення мистецтва поетичного українською лірикою та письменницькою критикою. Існує (якщо його творити) і дискурс літературних маніфестів, який найбільше тяжіє до дискурсу письменницької критики, адже автори деклараційних текстів є зазвичай і практикуючими поетами (що є властивим і для письменницької критики про поезію). Звернімо увагу наразі саме на літературні маніфести. У двадцяті роки минулого століття в радянській Україні виникло чимало літературних груп і організацій, більшість із них виступили зі своїми маніфестами. Літературні маніфести були підписані то групами осіб, то одноосібно. Деякі деклараційні тексти не виходили від літературних груп, а були створені від першої особи. Якщо зважити на те, що літературні маніфести створювали назагал літератори досить молодого віку (деколи майже юнацького), то можна всю літературно-маніфестаційну творчість назвати забавами молодечого розуму. Можна було б так узагальнити, що ці «забави» ставали загрозою фізичному існуванню їх авторів. Беручи до уваги суспільно-політичну ситуацію тих часів на наших землях, треба вирозуміло ставитися до всіх тодішніх ідеологічних аномалій. Як чортик зі скриньки, тут і там вискакує пролетаріат, комуністична мара тяжіє над усім. Хоча, безумовно, це був період велетенського піднесення творчих сил (за тодішньою термінологією, та й теперішньою, що не

кажи), але серце кров'ю обливається, коли згадаєш, чим усе це закінчилося. Ідеологія кривавою практикою пожерла потім тотальну більшість своїх же апологетів. Та менше з тим. Ми звернемо увагу на відображення в літературних маніфестах питань мистецтва поетичного, тобто на елементи та вкраплення, що стосуються вираження в деклараційних текстах різноманітних нюансів поетичного творення, теорії літератури, методології творчості, художньої форми, виражальних засобів поезії тощо. Ситуацію з літературними маніфестами розглядаємо стосовно радянської України, а те, що відбувалося в Західній Україні та в еміграції наразі залишаємо поза полем зору. Погляньмо ж у хронологічній послідовності, як заторкувалися питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах минулого століття.

Напередодні 20-х рр. деякі головні чи магістральні мотиви поглядів на мистецтво поетичне висловив Г. Михайличенко у тексті «Пролетарське мистецтво». Це були тези на доповіді Всеукраїнському в Києві 31 травня 1919 р. Ці тези можна трактувати як певний літературний маніфест, і є там такий пасаж: «Творячи нове мистецтво, пролетаріят мусить дати йому не тільки новий напрямок змісту, а й поставити собі завдання нових форм його виявлення. Крім ритму, ритму, музичності, гармонійності ліній і рухів, є ще творчість слова, словотворення. Словотворення в тих формах, які воно прийняло в останні часи агонії буржуазного мистецтва, є не тільки нездоровий прояв занепадної інтелігентщини, але і невірний в своєму напрямкові. Словотворення пролетаріяту має на меті не конкуренцію новослівних вибриків, а певний історичний і психологічний ухил до створення в далекому майбутньому живої інтернаціональної мови. Під цим поглядом газетна мова має повні права горожанства в пролетарській поезії. Роздвоєння між загальною поведінкою і мистецтвом, як це помічалось у буржуазії, у пролетаріяту не може бути. Йому немає чого ні ховати, ні підмальовувати. Більшу ролю в творенні пролетарського мистецтва мусить відіграти не слово, а мова, на якій це слово сказане. Маючи за далеку провідну зірку червону інтернаціональну живу мову, мусимо ствердити, що шляхи до неї лежать тільки через національну мову» [4, с. 27]. Відкинувши «класові» нашарування та примарну перспективу створення «інтернаціональної мови», бачимо, що

Михайличенко «словотворення», тобто «творчість слова», відділяє від мистецтва загалом, зокрема від мистецтва поетичного, якому мали б бути притаманні хоча б «рим», «ритм», «музичність» тощо. Не зовсім зрозуміле розмежування між «словом» і «мовою» (принаймні в цьому контексті), проте зрозумілим є актуальний національний характер мови, а заодно й поезії, твореною цією мовою. Хоч пролетарський, але національний характер.

Коли 1920 р. В. Поліщук організував у Києві літературну групу «Гроно» (до якої увійшли, крім ініціатора, зокрема, Г. Шкурупій, П. Филипович, Д. Загул, А. Петрицький, Г. Нарбут, М. Стасенко, Г. Косинка, В. Черняхівська, М. Бурачек), вийшов однойменний літературно-мистецький альманах. З'явилося видання під кінець року, бо сама група й була створена на початку жовтня [6, с. 295]. Відкривався альманах текстом «Credo», авторства В. Поліщука, як і «Маніфест “Гроно”», в якому є таке місце: «На мистецтво ж дивимось так, що воно повинно бути засобом для передачі почувань від людини до людини, бути мостом між їх душами, бо *мистецтво є діяльність людини, в якій остання зовнішніми проявами передає свої почування другим людям поза межами місця й часу*, або, кажучи инакше, мистецтво є знаряддя для зносин людей між собою в сфері почувань, як слово є знаряддя для зносин людей у сфері абстрактної думки. Коли так, то мистецтво повинно бути *зрозуміле* для якнайширшого загалу, для пролетарських мас, тоді воно зможе відповідати вищесказаному положенню. Кожний мистець має свої, властиві його духові форми творчості, має свій підхід до душ людських, до мистецтва, яким він найлегше і найбільш ясно може передавати свої почування» [4, с. 29]. Тут ідеться про ясність і зрозумілість, які мають бути притаманні мистецтву поетичному, щоб результати творчості були доступними ширшому загалові. У тексті визнано найвизначнішими сучасними на той час «мистецькими формами» імпресіонізм і футуризм (і сформульовано бажання «знайти синтезу існуючих течій»), проте стосовно останнього висловлено певне застереження: «Не можна прийняти <...> всіх технічних засобів футуризму, бо вони вадять зрозумілості» [4, с. 30]. Знову зрозумілість виступає критерієм сприйняття творів, які, своєю чергою, мусять відзначатися певними якостями, зокрема використанням відповідних технічних

засобів, які належать до арсеналу мистецтва поетичного. М. Родько у статті «Чекання “на чатах початого дня» (Поезія в альманасі “Гроно”» писав: «Щодо практики гронистів (маємо на увазі поезію), то вона не зовсім відповідала духові їхньої програми <...>. Платформа групи “Гроно” приваблювала багатьох поетів тим, що відстоювала право на використання кожним письменником найбільш прийнятних для нього художніх засобів» [6, с. 296]. Стосовно ж ініціатора створення групи М. Родько писав, що «поетична практика В. Поліщука відповідала духові його теоретичних настанов» [6, с. 297]. Текст «Credo» перегукується з «Маніфестом “Гроно”» навіть на рівні вербальних формулювань, є його квінтенцією. М. Жулинський у книзі «Слово і доля» так визначив погляди цього літературно-мистецького кола: «Синтетики-гроністи, передусім В. Поліщук, орієнтувалися на концепційні засади європейських конструктивістів, які акцентували головню на людині – на її прагненні (й потребі) віднайти гармонію свого внутрішнього світу із світом зовнішнім, бо гармонія людини і природи різко порушилася в епоху індустріалізації. Отож, слід сучасну людину заглибити в конструктивно-динамічні процеси життя, які не повинні конфліктувати з внутрішнім станом людини, а навпаки, за допомогою новочасних засобів естетичного осягнення суті індустріальної епохи згармонізувати душевний стан людини відповідно до технологічної перебудови суспільства» [2, с. 368]. Так видається, що згадані «засоби естетичного осягнення суті» якраз і можна трактувати як елементи мистецтва поетичного.

У Катеринославі 1921 р. В. Поліщук випустив альманах «Вир революції». Текст (за підписом *Літературно-мистецька група*) належить йому ж, і є там таке місце: «Коли “Гроно” виступало вперше, воно шукало шляху, далечинь, куди мало йти, бачило неясно. Не могло через те провести різкої межі між тим літературним парнасизмом, який занотував собою “Музагет”, між тією гемороїдалною творчістю й міцним, рухливим сучасним проявом людського духу. Тепер, після виходу першої книжки “Гроно”, підчас друкування якої ми, молодші творці, мали й витримали багато сутичок із старшими від нас, в тій суперечці ми винайшли свої контури і тепер можемо здиференціюватись і показати, як “ми” відрізняємося від “них”, можемо сказати, в чому полягає суть нашої творчости.

Це передовсім буде динаміка творчості, сильний могутній рух у мистецькому витворі, тоді як у музагетівців – статика творчості. У наших творах відбилась та запекла, міццю покручена, вузлувата боротьба, яка бурлить навкруги, тоді як у них тільки “луни”, “чорні свічада”, “тиша”, “таємність” або “ніжновтома”, “дзвонний перелив”. У них все гладеньке, шліхтоване, вишукане. У нас коструба-те, але міцне, як поверхня одколеного від життя граніту. Це щодо форми твору. І коли Тичина умістив у “Музагеті” свого “Плуга”, то він у той саме час перестав бути музагетівцем, представником виразно означеної літературної групи. Проте Загуд, Кобилянський, Филипович сиділи під зеленим абажуром і літали поза “межами незнаного”: вступали у “потусторонній” світ і не чули, як шрапнелі рвалися над Києвом і кулі блохами прокушували золоті бані Софії, під брамою якої старці гризлися, мов собаки, за шматок хліба. Вони того не бачили. За нами заслуга, що ми відчули це» [4, с. 35]. Тут на контрасті з творчістю «музагетівців» показано, чим приблизно має вирізняться мистецтво поетичне «ронистів», зокрема на формальному та світоглядному рівнях. Микола Родько у вже згаданій статті писав про В. Поліщука цього періоду: «Він вважав, що новий етап розвитку української поезії було зафіксовано маніфестом ронистів і що “динаміку творчості” започаткували саме вони...» [6, с. 304]. На той час такі міркування В. Поліщука (і стосовно нового етапу, і стосовно конкретного формулювання) відповідали дійсності, принаймні частково.

Під кінець 1921 р. у Харкові виходить літературно-мистецький збірник «Жовтень», який відкривається програмовою статтею «Наш універсал. До робітництва і пролетарських мистців українських». Підписали цей літературний маніфест М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Йогансен, вказавши точне датування: «Листопаду шостого, нашої ери року четвертого [6 листопада 1921. – І. Л.]». Є там такі слова: «Однаково одгетькуючи всіляких неокласиків, що, підфарбувавшись червоним карміном, годують пролетаріят за-ялосними формами з минулих століть, і життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм тощо), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття» [4, с. 65]. Увесь спектр елементів мистецтва поетичного,

притаманних різноманітним літературним течіям, тут запропоновано замінити чимось новим, справжнім. Слід розуміти, що справжньою поезією може бути тільки пролетарська. Погляньмо далі: «Наші лави крилаті споюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники наші й пророки – Шевченко і Франко» [4, с. 65]. Під прикриттям великих імен тут вискакують «пролетарські метафори». Такі абсурди присутні і в подальших українських літературних маніфестах, але це формулювання настільки екстраординарне, що так і залишиться безпрецедентним.

У Харкові 1922 р. у газеті «Арена» була опублікована «Декларація Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і мистців». Підписали декларацію «дня 16 січня (1922 р. старої ери), революції року п'ятого» уповноважені члени федерації: від Харкова – за українську секцію Микола Хвильовий; за російську секцію Віра Стрельнікова, Емануїл Хазін, Микола Розанельський; від Києва – Валеріян Поліщук; від Москви – Володимир Гадзінський. Є там, зокрема, таке місце: «Федерація виходить із принципу колективної творчості, розуміючи її не тільки як творчість одиниці, відбиваючої настрої колективу, але і літерально, яко гуртову працю для створення єдиного твору мистецтва. З другого боку, *пролетарський письменник пише так, як він хоче, себто сам вибирає собі методи творчості*. Федерація вважає, що такий принцип є найпевніший, бо, з одного боку, ідучи до одної мети різними шляхами, ми скоріше знайдемо те, що шукаємо, з другого – там, де шукання, там є життя» [4, с. 68]. Знаємо, на що приречена колективна творчість, але тоді про це йшлося сливе на повному серйозі. Добре, хоч письменникові залишено було право самому вибирати ті засоби з арсеналу мистецтва поетичного, що саме йому відповідні.

У Києві 1922 р. а альманасі Аспанфуту (апарат панфутуристів) «Семафор у майбутнє» був опублікований не підписаний, але авторства Михайля Семенка, матеріал, який називається «Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)». У цьому панфутуристичному маніфесті читаємо: «Мистецький процес, процес творчості, має дуалістичний характер: він складається із суті зовнішньої (означмо її хоч «фактурою») і суті внутрішньої (це буде ідеологія). Ідеологія

є корективний і вольовий момент у мистецтві, ідентичний з філософією доби (а не зміст, на який спирається теорія пролетарського мистецтва, викладена у творах теоретиків наших днів). Яка ідеологія коректує переходову добу до комунізму? Пролетарська. Значить, мистецтво переходною добою мусить бути пролетарським. Поняття фактури синтезоване: фактура є матеріал плюс форма плюс зміст. Кожний з елементів фактури є поняття виведене, відносне, а не абсолютне. І зміст, і матеріал, і форма є атрибути відносні. Абсолютне є синтезоване поняття “фактури”, і фактура разом з ідеологією створюють те, що ми називаємо мистецтвом, а для переходною добою це й буде пролетарський футуризм – панфутуризм» [4, с. 104]. Видно, що в цьому маніфесті залучені поняття «фактура» й «ідеологія», вони визначають заодно й мистецтво поетичне панфутуризму, який хоч круть хоч верть – тут пролетарський, бо по-іншому – це по-ворожому. Далі ще йде уточнення: «Ідеологія й фактура є система координат панфутуризму» [4, с. 105]. Про це ще буде мова. У цьому ж альманасі опубліковано матеріал, за підписом Geo Schkurupij, який має назву «Маніфест Marinetti і панфутуризм» і написаний, як бачимо, Гео Шкурупієм; у ньому знаходимо, до слова, визначення щойно згаданого маніфесту: «Поруч із початком світової пролетарської революції в суспільстві проголошується маніфест мистецтва переходною добою – панфутуризм Михайля Семенка – фактурного походження від основного футуризму із сталою пролетарською ідеологією» [4, с. 112]. Основний футуризм – це футуризм Маринетті.

Хоч літературна організація «Плуг» була створена 3 квітня 1922 р. [5, с. 189] і від самих початків мала свій статут [5, с. 8], проте її розлогіший маніфест був опублікований щойно через два роки. У першому збірнику альманаху «Плуг» (1924) була надрукована «Платформа ідеологічна й художня Спільки селянських письменників “Плуг”». Підписали цей літературний маніфест члени Бюро Плуґу: Іван Кириленко, Андрій Панів, Петро Панч, Сергій Пилипенко, Іван Шевченко. Цікавими для нашої теми є сім останніх пунктів цієї декларації: «30. Плуг обстоює примат змісту проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору – його мистецьку витончену форму. Зміст літературного твору дає словесно-художній матеріал для нього й змушує

шукати відповідної форми, цебто зміст і форма суть діалектичні антитези, і зміст визначає форму й сам художньо оформлюється через неї. Гармонійна художня синтеза змісту й форми дає найвищі, найліпші зразки мистецької творчості. 31. Форми класової боротьби у переходову добу безмірно різноманітні й різнобарвні, відповідно до чого різноманітним є зміст революційно-пролетарської літератури і різноманітним має бути вибір художніх засобів для оформлення того змісту. Отож, Пług повинен доцільно використати художні засоби і способи продукування літературних творів, що створені були попередньою добою літератури так української, як і всесвітньої. 32. Не відкидаючи ніяких способів і форм, Пług, однак, не піде шляхом фетишування якоїсь одної художньої форми чи способу продукції і, проклямаючи себе як певна соціальна культурно-творча організація, категорично заперечує спосіб розмежування за формальними ознаками, що з них користалися буржуазні мистці, переносячи в літературу методи ідеалізму й метафізики. 33. Виходячи з цього, Пług прагне в своїй продукції проводити єдиний суцільний образ, що розгортається динамічно протягом усього твору в залежності від його соціального змісту й потреби для здійснення основних завдань творчості. Одночасно Пług має уникати роздрібних образів сорокатої мозаїчної орнаментовки, що розгублює увагу й стає самоціллю в творах, званих імажиністичними. 34. Так само ритм твору має бути цільний, з динамічним розвитком на протязі всього твору в залежності від розвитку його змісту й перипетій сюжету, втілених у єдиному творчому образі. Тим самим Пług одкидає виділення слова ритму в самоціль, як то роблять іноді футуристи, що дає наслідком продукування суто словесних, беззмістовних вправ. 35. Зрештою не можна надавати надмірного значіння звуковим елементам у творі, як то роблять символісти, мелодисти і т. ін., викохані головним чином містицизмом, і треба прагнути до органічного сполучення цих звукових моментів з творчими образами й ритмами, зв'язуючи все в темпі, відповідному розвитку художньої дії – змісту. 36. Отож, завданням Плугу є не культивування форм, що існували дотепер у буржуазній літературі, або перенесених звідти в сучасну післяжовтневу, але виявлення нових принципів і типів форми шляхом практичного оволодіння



старими літературними формами й перегартуванням їх у новому класовому змісті» [4, с. 76–77]. Не розглядаючи кожен із цих пунктів окремо, слід зосередитися на основних нюансах. Відкинувши всі класові й ідеологічні постулати, погляньмо на формулювання, що так чи інак дотичні до мистецтва поетичного. Для поетичного твору синтез змісту й форми є органічним, без виділення прерогативи для якогось із них. Не варто тут ламати далі списи. Згадалося: «Поговорімо знову / про зміст і форму. / Підкоп фортеці – / кротяча форма. / А зміст?» Так ото ж. Використання й українських, і всесвітніх художніх засобів і способів творення, що існували дотогочас, є абсолютно нормальним. Якоїсь одної форми чи способу справді не варто виділяти, а користуватися треба тими, що авторові (поетові) найвідповідніші. Єдиний суцільний образ сливе неможливо проводити ні цілій літературній організації, ні кожному окремому авторові, ні в цілій творчості, ні навіть в одному більшому творі (хоча стосовно останнього – питання амбівалентне); конгломерат образів має бути притаманний творчості, зокрема поетичній, а вона вже хоч-не-хоч є індивідуальною. Стосовно ритму цілого твору чи виокремлення «слова ритму» (йдеться, либонь, про окремі словесні періоди) не варто сперечатися, пам'ятаючи ще й про «ритм образу». Звукові елементи використовуються в поетичному творі в міру потреби, в міру чуття, в міру таланту. Щоб вигадувати щось нове, треба добре знати старе, зрозуміло, але ж не відмовлятися від культивування давно існуючих форм, які авторові імпонують чи вдаються.

Спілка пролетарських письменників «Гарт» була заснована на початку 1923 р. у Харкові. Ця літературна організація мала від початку свій статут, але не мала маніфесту. Ситуацію своєрідно виправив засновник організації Василь Еллан-Блакитний, опублікувавши розлогий текст «Без маніфесту» в першому (і єдиному) альманасі «Гарт» (1924). Цей літературний маніфест мав підпис: В. Блакитний. Звернімо увагу на деякі місця з цього маніфесту. «Всі цінності культурні, створені в доби перед пролетарською диктатурою, перед революцією, пролетаріят, коли приходить до влади, опановує. Його далі завдання, одвіявши лжецінності, викрути, сміття, хоча часом і блискуче, далі розвивати техніку, робити нові й нові досягнення. І гартівці не виконали б своїх

завдань, накреслених у пактах першого статуту, коли б відкинули студіювання, що надбали література, мистецтво, наука, техніка минулих часів, і не працювали б над удосконаленням техніки, над опрацюванням метод своєї роботи, коротко кажучи, над поліпшенням зброї, з котрою вони повинні боротися проти ворогів комунізму, зняряддя, котрим вони мають будувати отой комунізм» [4, с. 84–85]. Отже, для мистецтва поетичного важливим є використання технічних (формальних) засобів попередніх епох. Далі автор продовжує: «І виключати зі свого складу робітника, який пише (о, жах!) вірші шевченківським розміром, а не футуристичним коротким віршем або імажиністськими образами, Гарт не має жодної підстави, коли той робітник не звужується до розуміння суспільних завдань по шевченківських лише ідеалах або коли не намагається всю літературу відсунути назад до Шевченка, проявляючи таку ж нетерпимість, як і ті, що хочуть писати мовою майбутніх поколінь, забуваючи, що конкретна обстановка економіки й суспільного життя приковує нас до сьогоднішнього дня» [4, с. 85]. Тут бачимо, що беруться до уваги й новіші формальні надбання футуристів чи імажиністів. Ідеолог «Гарту» далі пише таке: «Мистецтво відрізняється від науки й спорту та техніки тим, що воно має справу з людськими емоціями, головне. Звичайно, не формалістові, людині, що бере процес розвитку культури як частки суспільного розвитку, а до цього підходить по-матеріялістичному, як моніст, і в голову не прийде розбивати культуру на окремі замкнуті органічно-своєрідні культури, з котрих одні зв'язані з розумом, другі з почуванням людини. Ми не знаємо, чи зникнуть за комунізму емоції, чи психо-фізично людина так переродиться, що стане якоюсь самоосвітленою кулею, складатиметься лише з одної голови, з одного мозку, чи буде якимось інакше, будуть якісь, може, нові, а може трансформовані, старі емоції, і тому не знаємо, чи матиме в комунізмі місце мистецтво в тій чи іншій формі» [4, с. 88]. Відображення емоційного світу людини займає поважне місце в мистецтві поетичному, адже для нього важливі й ті емоції, які вкладаються в поетичний твір, і ті емоції, які виникають при його рецепції. А наскільки дотепно-іронічне уявлення Еллана-Блакитного про людину та її емоції при комунізмі, що аж скидається на антиутопію. Якщо ж ці припущення серйозні (що теж можливо), тоді не дуже

гуманні перспективи вимальовував автор для людства, і не дуже рожеві – для мистецтва, мистецтва поетичного зокрема. Думки, висловлені про зміст (який, мовляв, підпорядковується завданням політики), автор пристосовує і продовжує щодо форми: «Так само й до форми, до опрацювання матеріялу, до виявлення задуму автора. При цьому не важно, що автор *хотів* сказати, що він *хотів* дати, важно те, що він *сказав* і що *дав*. З цього боку твір, зроблений майстерно, художньо й просто, без зайвих брязкіток і прикрас, без мистецького манікюру, корисніший, об'єктивно цінніший, ніж подібний же твір, тільки зроблений незграбно чи обвішаний силою непотрібних прикрас, які тільки розбивають увагу споживача і часто приводять до наслідків, протилежних тим, яких добивався автор» [4, с. 89]. Можливо, деякі атрибути саме мистецтва поетичного тут мають не надто почесні визначення, проте важко заперечити, що поетичний твір має бути майстерним.

Літературним маніфестом вважаємо статтю М. Семенка «Мистецтво як культ», опубліковану в журналі «Червоний Шлях» (1924, № 3). Тут знову (як і в панфутуристичному маніфесті) йдеться про «ідеологію» та «фактуру»: «*Ідеологія й фактура* – нові центри, якими заміняємо метафізичну систему *форми й змісту*. Система форми й змісту, замкнена, обмежена й безпросвітня в самому своєму естві, вилилася на практиці, з одного боку, в казуїстику й схоластику (формалізм), а з другого – в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно-упертим натиском на понятті *зміст*. Ми пропонуємо другу формулу: не форма й зміст, а *ідеологія й фактура*. Не треба думати, що тут мова йде лише про зміну назов: ідеологія й фактура є нові центри, біля яких групуються всі елементи мистецтва. Це нове узагальнення значно прочищає плацдарм у проблемі мистецтва й уточнює прийоми оперування ним. *Ідеологія* – вольовий (свідомий – класова свідомість чи несвідомий – суспільна психологія), діючий, організаційний чинник мистецтва, що перебуває на підставі основного закону Маркса в функціональній залежності від бази. Закінчена класова свідомість (чи психологія – це не те саме) керує не тільки політиком, економістом, але й белетристом, артистом, музикантом. *Ідеологія* є основний імпульс усякої соціальної акції. *Фактура* є матеріалізація ідеології

в речевих ознаках, арсенал знаряддів та прийомів виробництва речі – речова характеристика культу. Фактура складається: з *матеріалу* + *форма* + *зміст*. Вкладайте бажаний зміст у ці три синтезовані поняття фактури. Їх можна поширювати й ускладнювати й узагальнювати, але ці три елементи є складові одиниці найуживаніші й найвідоміші» [4, с. 119–120]. Про те, що це стосується поезії (отже, і мистецтва поетичного), свідчить хоча б фраза: «Складові системи кожного культу і т. д. (наприклад, поезія)» [4, с. 120]. Навколо ідеології та фактури, за Семенком, групуються всі елементи мистецтва, мистецтва поетичного зокрема. Г. Черниш у статті «Український футуризм і довкола нього» узагальнила: «Семенко завжди до своєї ідеї ставився більше скептично, ніж фанатично. Він завжди обстоював сучасність у мистецтві і літературі, боровся з відсталістю, провінційністю, бажав вивести українську літературу на світовий рівень. Саме такими були мотиви запровадження футуризму на українському ґрунті» [1, с. 123]. Одним із елементів такої загальної стратегії М. Семенка було теоретичне обґрунтування мистецтва поетичного.

Вільна Академія Пролетарської Літератури (Вапліте) утворилася наприкінці 1925 р. у Харкові. Її фундаторами були члени «Гарту» на чолі з М. Хвильовим та члени «Плугу», які вийшли зі згаданих організацій. Точну дату, коли Вапліте припинила своє існування, вказує Ю. Смолич у своїх мемуарах: «Сталося це 14 січня тисяча дев'ятсот двадцять восьмого року» [8, с. 98]. Ваплітянським літературним маніфестом можна вважати, зокрема, статтю Олеса Досвітнього «До розвитку письменницьких сил», надруковану в альманасі «Вапліте» (зошит перший, 1926). Деякі думки з неї цікаві для нашої теми. Зокрема: «<...> цілком слушно М. Хвильовий вважає, що далеко цінніший сучасній літературі Зеров, з надбаною ним культурою, без претенсій на навчителя пролетарської літератури, аніж заялозена писанина некультурного невігласа Гаврили з конопель – убога на думку, непотрібна як громадська організуюча сила – поверхово карамельчастих “ультра”-революційних “ідеологів нової літератури”, що пнуться навчати молодь» [4, с. 198]. І далі: «Ми маємо сильних ворогів на культурному мистецькому фронті, з прекрасною технікою, з витонченим словом. Нам треба стати сильними. Нині ми не є такі,

але ми повинні намітити наш шлях у майбутнє» [4, с. 199]. Щоб мати «прекрасну техніку» й оперувати «витонченим словом», треба володіти мистецтвом поетичним, треба осмислювати його, вдосконалювати його розуміння. Далі Досвітній посилається на класика марксизму: «Плеханов бере за приклад Гіппіус і її устами цитує цих мистців, що переходять врешті до молитов-поезій, виливаючи в них свою “душу”. Але розуміння самотності ще більше одриває людей одного од одного. Коли індивідуалізм досягає такого скрайнього ступеня, тоді зникає можливість спільності саме в молитві (тобто в поезії), спільності молитовного (тобто поетичного) запалу. “Поезія губить від цього, як і взагалі мистецтво, що є одним із засобів спільності між людьми». Поети, що люблять себе, “як бога”, не можуть цікавитися тим, що твориться в суспільнім оточенні. Тому не дивно, що людині, яка згубила всяку спільність з людьми, лишається лише “просити” “чуда” і прагнути того, “чого нема на світі”, бо що є на світі, для неї не може бути цікавим» [4, с. 201]. Коли молитву трактувати як поезію, а молитовність як поетичність, тоді це елемент осмислення мистецтва поетичного. Скільки ж поетичних творів виникли саме як молитви, а скільки такими стали. Всупереч усім ідеологічним настановам автор відстоює індивідуалізм у поетичній творчості. До слова, Досвітній виступав проти «масовізму» в літературі, тому й був зарахований до т. зв. «олімпійців», а Ю. Смолич згадував, що «найзапеклішим, найнепримиреннішим “олімпійцем” був якраз Олесь Досвітній» [7, с. 55]. І це своє «олімпійство» опосередковано задекларував і в літературному маніфесті.

Наприкінці 1926 р. виникла літературна організація «Молодняк». О. Кундзіч у статті (що підпадає під розряд літературного маніфесту) «Молодняк» (1927) від імені організації зреагував на цитовану перед тим публікацію О. Досвітнього: «Бачте, мовляв, молодь тільки з “ідеологією”, а неокласики “всім єством переймаються теоретичним розумінням революційного марксизму» (спекуляція Досвітнього Плехановим у програмовій статті “Зошита I” – “До організації письменних сил”) та ще плюс, мовляв, їхня неокласична “культурність”. Оце і є програма Вапліте щодо молоді» [4, с. 213]. Навзаєм автор статті висвітлив молодняківське ставлення до Вапліте: «Наше ставлення до Вапліте? З Вапліте

ми розходимося в тому, що ми кажемо: пиши гарно й пиши по-нашому, тоді як у Вапліте: пиши гарно, хоч і не по-нашому. А між рядками просто читай: пиши не по-“нашому” – ідеологію за клямри, боротьба естетик. У статтях балачки про пролетарську естетику – у творах міщанський “аристократизм” з претензією на бонтон» [4, с. 214]. Так чи інак, «пиши гарно» є однією з настанов мистецтва поетичного, незважаючи на ідеологічні кульбіти.

Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП) виникла теж наприкінці 1926 р. До першого великого зібрання В. Коряк написав матеріал «Завдання з'їзду». Був там і такий пасаж: «З'їзд пролетарських письменників є з'їзд письменників: праця критиків, ліриків, прозаїків потребує розгалуження по секціях, а присутність робкорів і стінкорів визначає потребу секції журналістики із спеціальними доповідями про художній репертуар, мистецтво фейлетону тощо. З'їзд не має бути мітингом чи ареною циркового “бою биків”, а поважною, спокійною, певною себе, своєї відповідальності і своїх завдань *робочою нарадою*, що має дати практичне вирішення всіх тих питань, що їх подає до розв'язання сьгоднішня днина. Він має дати і дороговказ, і програму праці надалі. Такий характер з'їзду визначає й участь у ньому, крім представників широких пролетарських мас – журналістів і організованого читача, резерву пролетлітератури й бази її, ще й фахівців – дослідників мистецтва слова, які своїми доповідями допоможуть з'їздові щодо наукового розв'язання питань мистецької кваліфікації й літературного розвитку з боку не тільки ідейного, а й технічного. Заперечення літератури, як літератури, однобоке змістовство, яке нам нечесно закидають наші вороги, або сумнівні проблеми не є марксівське розв'язання проблеми, так само як і однобокий “червоний формалізм”. Ми – діялектики, і, хоч би скільки закидали нам “однобокість”, ми все висуватимемо в загрожених місцях саме ту антитезу, що її наші вороги від нас у цей час “потребують» [4, с. 231–232]. Бачимо, що й тут не обійдено увагою «питань мистецької кваліфікації», що безпосередньо стосуються і мистецтва поетичного, яким треба безумовно володіти літераторові, що займається поезією. Перший з'їзд пролетарських письменників відбувся 25–28 січня 1927 р. у Харкові. В останній день роботи з'їзду прийнято «Маніфест Всеукраїнського з'їзду

пролетарських письменників», а пізніше була оприлюднена і «Декларація Всеукраїнської спілки пролетарських письменників», в якій, зокрема, було написано: «Ніяк не зменшуючи потребу опанування технічних надбань буржуазної культури (як попередніх віків, так і сучасної), не припускати використання цього процесу для поширення на нашу літературу ідеологічних впливів капіталізму» [4, с. 238]. **Згадані технічні надбання теж мають безпосередній стосунок до мистецтва поетичного.**

«Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» була надрукована київським видавництвом «Бумеранг» 1927 р. Тими трьома були Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан. Відповідно в тексті вони називаються першим, другим, третім. Це стилістично чи не найцікавіший літературний маніфест того часу. Троє футуристів розмовляли про різне і зафіксували це у своїй фривольній декларації. Вилу щимо звідти цікаві для нас місця, що стосуються мистецтва поетичного. Властиво, в цьому контексті йдеться головню про сонет, він є наче втіленням чи жупелом поетичної форми, поетичної майстерності загалом. Коли мова заходить про пульс сучасності, розмова продовжується таким чином:

– Його шукати? – запитав третій. – Я не хочу нічого шукати, хоча останнє дуже вигідно, зручно, безтурботно й навіть приємно. Можливо, що я не намагатимусь всидіти на теплих подушках зайлозеної лірики, і речі мої перестануть нагадувати убогий і зім'ятий самовар, що в ньому вариться ріденька самогонна юшка рим.

– Самовар чи сонет? – ехиднуvато запитав другий.

– Я не фанатик сонету, – відповів третій. – Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворущу сторінки теплих і хороших віршів.

– Глупості ти говориш, любий мій! Що з того, що “Камена” та “Крізь бурю й сніг” наче накрохмалені в добрій пральні, – сказав тоді другий і подивився на першого, що колупав нігтем глибоке чорне дно своєї люльки. – Хіба ти розшукаєш у цих поемах пульс нашої життєрадісности, хіба ти відчуєш у них подих свіжого вітру? Побожна старушенція, заховавши в облізле хутро свого мерзлякуvатого носа, іде крізь бурю й сніг. Хіба їй і насправді заборонено там ходити, і чхати, і сякати носа? Ні! Навіщо ця задхлість, мов пліснявистість папірусів з гробниці Тутанхкомона? Вони приваблюють тебе формою? Та задушлива їхня форма. Вона, як у зашморга, втгаєє молодь, і тоді виходять з неї дідуєє з молоком на вустах і з старечим серцем.

- Я не фанатик сонету, – чіплявся за цю фразу третій. – Я люблю добрий і розумний вірш. Я не вірю, що в поета мозок мусить бути схожий на драгли.
- Ти починаєш говорити про поетів, – сказав перший і одверто позіхнув. – Ох, нудно ж. Крім своїх віршів, ні одного не читаю. Перший підвівся і, склавши ноги свої, мов ножиці, кинув:
- Справді. Краще, ніж читати одноманітне сосюкання сосюр з маленької літери або видушувати поезію з тичининських поетичних сопляків, розгорнути Пушкіна або Шевченка, але, на жаль, я їх перечитав, коли ще був у першій класі підготовчої школи. Не можна хронічно годуватися консервами. “Укрнархарч”, і той дає часом свіжі котлети, а як же тоді бути літературі? [4, с. 250].

Далі Г. Шкурупій перейшов на іншу тему, але М. Семенко, після своєї рефлексії на неї, повернувся до попереднього мотиву, звертаючись до М. Бажана:

- Ану, далі за сонети! – кинув він [перший. – Г. Л.] до третього.
- Сонет – це не спадщина дурнів, – випалив третій, що вже п’ять хвилин тому вигадав цей афоризм і чекав лише на зручний випадок, – а випробований, перевірений, вдосконалений і, не помилюся, коли скажу, – вірний на 96 % засіб пролізти за жилетку людей. Отже, коли й тепер поезія – річ не марна й не непотрібна, то і вдосконалений засіб її – не витребенька професорів. Потрібен добрий вірш, добрий вірш радянської України, а тому: важливі не заперечення, а досягнення. Я люблю...
- Ну, і люби собі, пожалуста! Можеш любити – це є твоя “культурна” база, ґрунт твого власного творчого пуза... – перебив його перший [4, с. 251].

Саме з уст Бажана лунає апологія досконалої поетичної форми, вираженої сонетами. Але розмова-дискусія триває далі. Спурхнуле з уст Шкурупія слово «Нарбут» дало претекст Бажанові джерелом творчості Григорія Нарбути назвати добу українського бароко (не номінально, а описово). Та Семенко повернувся до попередньої цікавої для нас теми:

- Перший не стерпів і остаточно перервав:
- Можеш любити. Але, повторюю, хай це буде лише твоєю “культурною” базою, ґрунтом твого власного творчого пуза. У кожного є це пузо, та не витікає звідци, що треба впадати в стилізацію, реставрацію, ворушити старе барахло, перегортати його й перекладати. Проте, все це зумовлює твою творчу індивідуальність. Од без творчої потенції або



що те саме, од творчої імпотенції всі твої сонети й стилізації під скитів. Це твій занепад, як культурного творця, це твоя індивідуальна справа; не роби з цього якоїсь позиції, дивись на це, як на шляхи твого особистого творчого спадання (ти гадаєш – піднесення). І коли ми кожен зокрема сами відповідаємо за свою літературну пику, то, зійшовшись разом, обмірковуючи спільні заміри, мусимо знайти якийсь середнє арифметичне, що буде за хребет для нашої групки.

– Так, ми маємо таке! – вигукнув другий. – Спільне єсть: знання роботи, об'єктивне, свідоме знання того, що таке наш матеріал і як орудувати ним, щоб він діяв так, як хоче майстер. Спільне єсть: метода. Спільне єсть: Жовтень. Для нього ми робимо. Коли зможе він, – кинув на третнього, – хай примусить Мазепу служити Жовтневі! [4, с. 251–252].

Гетьман Іван Мазепа тут слугує символом українського бароко, властиво – його жупелом. Сонет є жупелом поетичної майстерності в розумінні Семенка та Шкурупія, а Бажанові доводиться його відстоювати. Але спільним для усіх трьох, на думку Шкурупія, є письменницьке вміння та володіння художніми засобами, що й лежить в основі мистецтва поетичного.

«Техно-мистецька група “А”» виникла в Харкові 1928 р. Це об'єднання мало за мету, зокрема, пристосувати постулати конструктивізму до українських умов. Маніфест «Що таке техно-мистецька група “А”» (1928) підписали Юр. Смолич, П. Діннерштейн, Л. Ковалів, Юр. Платонов, О. Мар'ямов, М. Йогансен, П. Іванов, О. Слісаренко, Євг. Гуревич (Черрі), В. Брискін, Ол. Мізерницький, П. Дубінін, В. Меллер. У цьому літературному документі натрапляємо на такий пасаж: «Митці, що складають частину групи А, принципіально відмовляються від мистецького професіоналізму, від мистецького жречества, від ховання виробничих секретів мистецтва. Навпаки, вони охоче працюватимуть на безпосереднє замовлення науки, вони свідомо не боятимуться виступати, як рядові агітатори й пропагандисти епохи реконструкції, вони вважатимуть за свою повинність розкривати й демократизувати вивчення мистецьких метод» [3, с. 712–713]. Тобто мистецтво поетичне перестає для них бути «секретами поетичної творчості», натомість стаючи якомога відкритішим і доступнішим для невтаємничених.

Ще декілька років існували різноманітні літературні організації та групи, проте одного дня з ними було покінчено. Це стало-

ся 23 квітня 1932 р., коли вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Як згадував Юрій Смолич, «оголошено постанову зовсім несподівано, і це була “бомба”» [9, с. 5]. А як відображалися деякі аспекти мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах двадцятих років минулого століття – ми щойно поглянули. Поява літературних маніфестів була зумовлена головню саме виникненням та існуванням письменницьких груп та об’єднань.

### Список літератури

1. Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / Упорядник В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
2. Жулинський М. Слово і доля: Навчальний посібник. – К.: А.С.К., 2002. – 640 с.
3. Йогансен М. Вибрані твори / Видання друге, доповнене; Упорядник Р. Мельників. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с.
4. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). Том II: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури / За загальною редакцією С. Пилипенка. – Харків: Державне видавництво України, 1928. – 430 с.
5. Минко В. Червоний Парнас: Сповідь колишнього плужанина. – К.: Радянський письменник, 1972. – 232 с.
6. Родько М. Д. Українська поезія перших пожовтневих років. – К.: Наукова думка, 1971. – 310 с.
7. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця: Ще дещо з двадцятих і тридцятих років в українському літературному побуті. Книга третя. – К.: Радянський письменник, 1972. – 204 с.
8. Смолич Ю. Розповідь про неспокій: Дещо з книги про двадцяті й тридцяті роки в українському літературному побуті. Частина перша. – К.: Радянський письменник, 1968. – 288 с.
9. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває: Дещо з двадцятих, тридцятих років і дотепер в українському літературному побуті. Частина друга. – К.: Радянський письменник, 1969. – 284 с.