

А. Синченко

Современная рецепция программы и художественных практик
украинской литературной группы 1920–30 гг.
«Новая генерация»

В докладе предполагается частично осветить эволюцию украинского футуризма, особо остановившись на периоде литературно-критической деятельности его представителей в журнале «Нова генерація», а именно теории функционального искусства как отличительной черте поисков «неофутів» в контексте литературной «борьбы за читателя» 20–30-х годов XX века.

Ключевые слова: теория функционального искусства, рецепция, читатель.

В истории украинского авангардизма роль «Новой генерации» остается до конца не изученной, не указано ее значение для современной культуры в связи со строительством нового национального антиколониального канона. Большая часть представителей этой группы была репрессирована, и до сих пор даже наследие таких писателей, как М. Семенко, О. Влизько, Гео Шкурупий, не имеет академического издания.

Группа издавала журнал «Новая генерация» (1927–1930), в котором очень последовательно разрабатывала теорию функционального искусства, ставшую завершающим этапом в истории украинского футуризма, наиболее близком к влияниям коммунистической идеологии. Соот-

ветственно панфутуристической теории, разрабатываемой М. Семенко, футуризм был лишь деструктивной художественной волной, начальным этапом культурного проекта, цель которого — конструкция как механизм окончательного растворения искусства в жизни. Именно «Новая генерация» и характеризует этот «конструктивный» период. Чтобы избежать понятийной неопределенности, мы предлагаем для обозначения представителей этой группы термин «неофуты» (новые футуристы).

К сожалению, современная идеологическая оценка наследия «Новой генерации» ведет к редукции ее художественных идей. Ярлык, приклеенный к ним Ю. Коваливым в статье «Михайло Семенко и футуризм» («... писатели-неофуты» думали только о «удовлетворении эгалитарных вкусов и компартийных требований, исполненных духом классовой ненависти» [2; 1261]) лишь отчасти соответствует действительности. Следует, на наш взгляд, в целом рассмотреть художественный проект, предложенный группой, имманентно тем задачам, которые они сами ставили перед собой. Одной из возможных парадигм такого прочтения становится анализ горизонта ожиданий, теоретико-литературных аспектов и художественной практики «неофутов».

В 1920-е годы в советской литературе усиливается борьба за читателя. Литературная политика основывается на приоритете тенденции, на воспитании в читателе нового человека. Пролетарское искусство мыслится только как массовое и идеологическое. «Неофуты» не были исключением, они многократно заявляли о потребности омащивления искусства, а главную задачу нового искусства видели в агитации читателя и, соответственно, в изучении природы «читательства», что и определило в конечном счете литературную теорию и художественную практику группы.

Если футуристы в своем творчестве ориентировались на эпатажность, желая разрушить горизонт ожиданий читателя, то «неофуты» как бы были ответственны за рецепцию своих произведений. Но дидактизм, независимо от его происхождения, явственный в многочисленных пролетарских теориях, в журнале «Новая генерация» активно критикуется. Скажем, участник группы «неофутов» Д. Бузько всякое морализаторство, поучение, встречаемое в художественном произведении, называет «пространством для дилетантского всезнайства». Л. Толстой для него прекрасный писатель, но его тенденциозное «философствование» не воспринимается критиком положительно, потому что автор, на его взгляд, должен быть чистым беллетристом, а не становиться в позу философа. Отстаивая право читателя на самостоятельное творческое восприятие,

Д. Бузько вызывающе для своего времени третирует «учителей», выражая явно «антипросветительские» взгляды: «Те произведения, где меня нагло считают неучем и по-хамски берутся меня учить и воспитывать, я, уважая себя, швыряю под стол в [...] корзину для макулатуры» [1; 59].

Выступление против дидактизма ведет у «неофуты» к постановке вопроса о том, как по-иному литература может активно воздействовать на психофизиологию читателя. Исследование такого воздействия ведет к пропаганде и возникновению новых жанров: функциональной поэзии, репортажа, фактажа, «левого» рассказа и романа. С целью экономии читательской зрительной энергии «неофуты» отказываются от переносного значения слова, тропов, поэтический язык заменяют языком рабочей улицы, пытаются контролировать апперцепцию реципиента, чтобы избежать неоднозначного прочтения текста. Сложность такой установки осознается при этом отчетливо. По этому поводу О. Полторацкий в статье «Язык поэзии и язык практический» (1927) пишет: «Читатель что-то свое вносит, читая литературное произведение или иную запись. Внесение это характеризует каждую эстетическую эмоцию. Читатель апперципирует произведение, которое воспринимает. Произведение действует на читателя прямо пропорционально сумме предыдущих восприятий (классово детерминированных), что осели в читательском сознании. Эти новые восприятия действуют на восприятия предыдущее. Когда они координируются в психике читательской, теряется некоторое количество нервной энергии, что и вызывает т.н. эстетическое наслаждение. Эти восприятия могут по сути быть целиком противоположны заданиям автора или отличаться от них» [10; 53].

О. Полторацкий близко подходит к обрисовке рецептивных механизмов действия горизонта ожиданий, считая, что эстетическое наслаждение как некий концептуальный двигатель процесса восприятия зависит от эстетического опыта. Несмотря на то, что новое в сознании читателя ведет к модификации ранее освоенного, старое накладывает свой отенок на его рецепцию. На механизмы рецепции воздействуют как интеллектуальные, так и психологические особенности реципиента. Поэтому, понимая процесс восприятия материалистически как воздействие нервной энергии, «неофуты» акцентируют момент «управляемости» психикой читателя во время прочтения им художественного произведения. Итак, эстетическое наслаждение связано с сознанием как проекционным фоном рецепции текста. Важна не сосредоточенность на рационализме или эмоциональности и не отбрасывание этих явлений, а целесообразность их использования в том или ином функциональном направлении.

Функционализм базируется на идеях материалистически-диалектической рефлексологии, которая в 1920-е годы становится методом научно-объективного исследования литературного текста. Художественное произведение воспринимается рефлексологами механически, как носитель нервных раздражителей, поэтому большое значение имеет связь между строением текста и его восприятием. Понятие «эстетический вкус» при таком понимании подразумевает понятие «функции», то есть назначения произведения, а литература напрямую соотносится с производством. Так, автор статьи «Механизмы литературного влияния» (1930) М. Цыборовский считает, что «литература — это не отдельные томики для развлечений перед сном или в день отдыха за чаем, а это продукция колоссального производства с его лабораториями и фабриками, продукция, что имеет серьезное и практическое значение организационного характера» [15; 51].

Таким образом, под функциональностью искусства понимается совокупность факторов влияния на психику реципиента художественного произведения в нужном идеологическом направлении. Об этом говорится и в платформе журнала «Новая генерация»: «Если для квалифицированных художников и самих себя мы — научные работники искусства со своими лабораториями и экспериментами, со своей методологией, то для своих читателей мы должны быть

о р г а н и з а т о р а м и

новой психики, нового растущего человека, новой расы» [9; 259].

О эстетической ценности художественного произведения здесь прямо не говорится. Отбрасывая понятие эстетического, «неофуты» все же не избегают понятия «удовольствие», ассоциируя его с наслаждением, вызываемым художественной организацией текста.

Участники «Новой генерации» ищут путь к читателю не в содержании, что обычно свойственно пролетарским теориям литературы, а в форме. Именно форма воспринимается ими как раздражитель, который вызывает ту или иную необходимую реакцию у реципиента. Она требует постоянного обновления, поскольку ее «привычность» не только мешает восприятию, но и вызывает в сознании читателя ассоциации со старыми произведениями, воплощенными в этой форме раньше. Использование старых художественных форм «неофуты» расценивали как проявление провинциальности и причину торможения творческого развития пролетарской литературы, в основу которого должен быть положен формальный критерий. Об этом свидетельствует анализ пролетарских романов А. Головки «Бур'ян» и Ивана Лэ «Роман міжгір'я», проведенный О. Пол-

торацким в статье «О литературе факта» (1930). Его позиция следующая. Несмотря на то, что эти произведения нашли своего читателя, они не могут быть причислены к пролетарской литературе, а являются только своеобразным ее материалом. Для ее подлинного создания необходимо «думать о ревизии жанров, ревизии композиции, ревизии тематики и ревизии стилистики», — утверждает критик. Поэтому путь к новой литературе лежит как в отталкивании от классики, так и в ее освоении путем формального экспериментирования, к которому ведет новая идеология, интересующаяся «не живым человеком, а массой живых людей, не индивидуальностью, а массовыми процессами в обществе» [12; 33–34].

Понимание художественного текста как аналогии к производству становится аксиоматическим. Оно характерно и для российского теоретика «литературы факта» «лефовца» Сергея Третьякова (его статьи печатались в «Новой генерации»), который противопоставляет нарратологической модели романа — биографии человека такую модель рассказа, в центре которой биография вещи. Горизонт ожидания читателя для Третьякова настолько обусловлен романной традицией, что даже на периферийном плане читатель фиксирует появление героя, а восприятие произведения сводится к выделению его биографии и взгляда на вещи. «Не одинокий человек, который идет сквозь строй вещей, а вещь, которая проходит сквозь строй людей — вот методологический литературный прием, что кажется нам прогрессивнее про сравнению с приемами классической беллетристики» [14; 386], — утверждает критик.

Роман для С. Третьякова строится как конвейер для изготовления вещи. Человек при этом — своеобразное дополнение к ней, объект социальных и производственных отношений, также требующий конвейерной обработки. Оживление вещи для «неофотов» становится своеобразным методом «приучения» психики читателя к наслаждению ощущать материальность вещи.

Взгляды С. Третьякова близки О. Полторацкому, который считает главной отличительной чертой пролетарской литературы ее массовый характер, гражданскую установку и идеологическую функцию, а единственным удачным переходным жанром — репортаж, для которого находит другой термин — фактаж. Фактаж одновременно центричен и полицентричен (в отношении объема произведения) и делится на исторический, экономический, хроникальный, географический и другие, в зависимости от той области жизни, которую описывает. Этот жанр требует замены старых сенсорных методов строительства образов и производством новых критериев художественности для построения картины мира про-

изведения. Он близок к научному описанию, поскольку условность как своеобразную художественную доминанту должно сменить точное описание реальных явлений, входящих в жизненную практику реципиента, а психологический субъективизм автора подменяет авторский рационализм.

Говоря о редукции образа героя как конструктивном элементе произведения, О. Полторацкий склонен к изменению понятия «композиция» и переосмыслению понятий «фабула» и «сюжет». Художественное произведение должно подчиниться «общественному порядку», исполнить роль социального заказа, организовываться по аналогии с рационалистическими моделями мышления. Поэтому «неофуты» становятся противниками литературного психологизма, считая его пережитком буржуазного искусства, влияние которого на общественную психику ведет к нежелательному результату.

Но выступая против психологизма и отстаивая рационалистические принципы построения художественного текста, «неофуты» не отбрасывают эмоциональность как некий усиливающий принцип влияния. По утверждению О. Полторацкого, «не нужно бояться эмоциональности, эмоциональной возвышенности, что возникает у мастера от участия в строительстве и классовых боях, поскольку эта эмоциональность — общественное средство, когда оно организовано и спланировано» [11; 45]. Эмоциональность напоминает пафос, размеренный рациональным восприятием. Но и рационализм воспринимается группой скорее как средство, чем постулат творчества, в противовес теориям конструктивистов. В основу как эмоциональности, так и рационализма ими кладется единый функциональный критерий — пригодность к усилению воздействия литературного текста на читателя.

Собственно, в широком смысле слова природу эмоциональности «неофуты» непосредственно подчиняют классовым установкам общества. Новая революционная реальность должна воздействовать на психологическое изменение общественных аксиологических норм. Должны смениться как объект эстетических переживаний, так и сама роль эстетики в жизни пролетариата. «Эмоциональная возвышенность вызывается не только созерцанием природы и очередным флиртом, а непосредственно участием в классовых боях и строительстве». Отсюда вывод: «кто думает иначе, тому значит цифры роста и победы на социалистическом пути меньше говорят, чем любовное письмо и “зеленые вербы над ставом”» [17; 34].

Эстетизация социалистического строительства, желание противो-

поставить созданные по новым правилам эстетические ценности достойно мировой культуры четко декларируются в художественных текстах группы. Так, Александр Корж (1903–1984) пишет:

Ну і хай
комусь
а
нам
Венера Мілоська
— Дніпрельстан!
[4; 180].

Старым эстетическим ценностям и образцам «неофуты» противопоставляют «новострой» советского порядка. В этом и становится видна практическая сторона теоретической установки группы на растворение искусства в жизни. В то же время производство эстетических критериев подчиняется у них функциональному назначению как произведения, так и отображенных в нем вещей и явлений. Главным эстетическим критерием провозглашается полезность вещи для человека. Отсюда клич — «мы должны подавать машину как фактор, который приумножает продуктивность работы и освобождает человеческий труд, то есть со стороны ее функции, а не внешнего вида (может, лучшего из всех пейзажей и картин музеев, но это другой вопрос)» [5; 47]. Фактологичность неофутуристических произведений соседствует с использованием приемов раннего футуризма. В романе Гео Шкурупия «Двери в день» автор удачно использует характерный в целом для футуристов прием звукоподражания.

Тру-ра-ра-ту-та-та...
Бум...
Бум-бум... Грах... ах... ах... грр...
Гу-у-у...
Цумба-жох... цумба-жох...
Гех...
Гех...
Гай замірявся коло машини, прислухаючись до напружених звуків праці, що оточувала його [16; 228].

Автор одновременно изображает звуки машины и моделирует их восприятие героем произведения. Как видно, Гай позитивно реагирует на

какофонию звуков, получая от такого звучания эстетическое наслаждение. Для украинского читателя того времени, преимущественно выходца из села, подобное увлечение героя звуками машины является непонятным. Поэтому задача, которая стоит перед «неофутами», — эстетизация процессов и средств производства с целью моделирования соответствующего отношения к ним читателя в реальной жизни.

Воспитывая эстетический вкус читателя своих произведений, «неофуты» хотят избежать влияния на него литературных произведений ранее прочитанных книг, даже пролетарских по своей сути:

Футурист — провідник у життя завдань і ідей.
Треба зробити так, щоб не менш як нільський алігатор
Сосюра на селі лякав людей

[13; 211].

Поэзия все больше включает в себя ораторские формы, соответственно меняется и ее фактура. Например, стихотворение Гео Коляды «Смерть капіталістичній шпані, що провокує війну» рассчитано на чтение в клубах, поэтому графическое выделение большой буквы в тексте имеет прагматическое значение. Этот способ рассчитан на акцентирование фактуры стиха во время декламации:

МІПони пожеж
охоплять континент
або:
РАЧКИ ПоПовзе на ешафот
англійський лорД

[3; 293].

Визуализация словесного ряда, характерная для функциональной поэзии и умноженная на ритмомелодику и тональность, создает колорит производственного процесса.

Задача функциональной поэзии в целом — «обслуживать те области культурного фронта, где желательных результатов в кратчайшее время не дает научная обработка, где рядом с интеллектуальным влиянием нужно эмоционально зарядить массу, поднять ее активность. Функциональная поэзия ставит своей задачей цель, задачу влияния, помогает

культурному процессу достичь широких масс» [8; 76], поэтому ее главные темы должны соответствовать общественным тенденциям — индустриализации, коллективизации (превращение крестьянина в агроработника), борьбе с пьянством и т.д.

Диалектическое соединение «фактуры» и «идеологии» для группы — главная цель, несмотря на то, что функционализм мог привести к уничтожению идеологией фактуры, а следовательно и самой специфики литературного произведения. Несмотря на это, у «неофутутов» не вызывает сомнения тот факт, что художественное произведение должно строиться, учитывая «направленность на активное участие в социалистическом строительстве — участие в классовых боях» [7; 40].

Теория функционального искусства свидетельствует о том, что искусство теряет традиционные качественные черты и подчиняется характеристикам науки и техники. «Производственное искусство» понимается как превращение инженерии в художественное средство. Функциональной чертой нового искусства становится антагонизм буржуазного и пролетарского сознания, в котором «национальное» вообще отбрасывается как архаизм.

Вера «неофутутов» в то, что именно они- разработчики нового массового искусства, оказалась не более чем иллюзией. В своих формалистических поисках они так и остались авангардистским художественным явлением. Однако восприятие искусства как производства, желание создать экспериментально-производственные лаборатории говорят о том, что ни футуристическая установка на уничтожение искусства, ни поиск внекультурного реципиента (такого, чей эстетический опыт еще не сформирован), не осмысливается группой в параметрах обычных представлений об искусстве. Новый тип соединения искусства и жизни для «неофутутов» носит не миметический характер, а направлен на то, чтобы растворить искусство в жизни.

Принцип жизнестроения, которым они руководятся, базируется на цивилизационных понятиях о культуре, в которых снимается антагонизм между культурой и цивилизацией. Поэтому футуризм и должен был трансформироваться в функционализм: с одной стороны, как компромисс с литературной политикой партии, с другой — как сложный процесс внутреннего развития самого направления с его стремлением отменить имманентные законы искусства и уничтожить его автономность, руководствуясь при этом логикой аргументов, заимствованных из диалектического материализма.

Однако построение функционального искусства и желание воз-

действовать на общество при помощи формалистического эксперимента не оправдало себя. Дальнейшее возвращение литературы к уже усвоенным читателем просветительским приемам народнического письма лишь доказывает то, что этот тип искусства не мог стать массовым. Когда А. Луначарский противопоставлял пьесам А. Островского пьесы Вс. Мейерхольда, он требовал более совершенной формы влияния пьесы на реципиента, а такой формой могло быть только отсутствие формы, ее семантическая редукция, абсолютное подчинение содержанию произведения.

Формализм «неофутутов» по сути своей оказался антимассовым, как, например, театр Л. Курбаса или фильм «Земля» А. Довженко, и ненужным власти, несмотря на некоторое заигрывание «неофутутов» с ней, что не было по сути своей угодничеством. Экспериментирование с «идеологией» и «фактурой» для группы ассоциировалось с проектом строительства социализма и верой в то, что «каждый эксперимент, каждое изобретение есть шаг вперед, приближающий нас к цели» [17; 34], то есть в победе социализма на третьем фронте. Поэтому интерпретировать наследие «неофутутов» исходя с идеологических намерений вряд ли правомерно, поскольку их эстетические искания соответствовали логике развития модернистского художественного дискурса, особенно в части соединения идеологии и искусства как единого эстетического принципа.

Литература

1. Бузько Д. Проблематична «проблемність» (Протест читача) // Нова генерація. 1927. № 1. С. 58–59.
2. Ковалів Ю. Михайль Семенко і футуризм // Визвольний шлях. 1995. № 10–11. С. 1254–1263.
3. Коляда Гео. Смерть капіталістичній шпані, що провокує війну // Нова генерація. 1928. № 11. С. 292–293.
4. Корж О. Лист до М. Семенка // Нова генерація. 1928. № 5. С. 341–342.
5. Лейтес А.М., Яшек М.Ф. Десять років української літератури (1917–1927). Х.: ДВУ, 1928. Т. 2. (Передрук 1986, Мюнхен: Verlag Otto Sagner). — 676 с.
6. Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1967. Т. 8. — 458 с.
7. Мельник П. Функціональний вірш // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 36–49.

8. Перегуда О. Функціональний фільм // Авангард-Альманах. 1930. №-в. С. 23–31.
 9. Платформа і оточення лівих // Нова генерація. 1927. № 1. С. 39–43.
 10. Полторацький О. Мова поезії та мова практична // Нова Генерація. 1927. № 1. С. 49–56.
 11. Полторацький О. Панфутуризм // Нова генерація. 1929. № 1. С. 40–50.
 12. Полторацький О. Про фактичну літературу // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 32–36.
 13. Семенко М. Лист до молодих поетів // Нова генерація. 1928. № 10. С. 203–212.
 14. Третьяков С. Биография вещи // Критика 1917-1932 годов. М.: ООО «Агентство КР ПА Олимп», 2003. С. 382–388. («Библиотека русской критики»).
 15. Ціборовський М. Механізм літературного впливу // Нова генерація. 1930. № 4. С. 47–51.
 16. Шкурупій Гео. Двері в день. Х.: Пролетарий, 1929. — 229 с.
 17. Шкурупій Гео. Чому ми на барикадах // Нова генерація. 1927. № 2. С. 30–40.
-

