УДК 82-311.3 Шкурупій

Олексій Сінченко

ТЕОРЕТИЧНА МАНТІЯ КОРОЛЯ ФУТУРОПРЕРІЙ

У статті проаналізовано літературно-критичний доробок письменника-авангардиста Гео Шкурупія, одного з найоригінальніших письменників-експериментаторів, який прагнув нового мистецтва, розчинення його меж та переосмислення і новій «духовній ситуації часу» (К. Ясперс).

Ключові слова: *ідеологія, традиція, форма, функціональність, футуризм.*

Як твердить Олег Ільницький, «*Для жодної з літературних груп 1920-х років, за винятком футуристів, теоретичні шукання не мали такого великого значення і не відбирали так багато уваги. Футуристи наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва й культури. Це наводить на думку, що для них однаковою мірою важливими були і сама творчість, і теоретизування про мистецтво*» [1, 221]. Справді, більшість митців-авангардистів тяжіли, окрім художньої творчості, до теоретико-критичної рефлексії, що ставало невід'ємною складовою їхньої діяльності, а це М. Семенко, Л. Скрипник, О. Полторацький, О. Слісаренко, Дм. Бузько, М. Йогансен, В. Поліщук та ін. Це стосується і постаті Гео Шкурупія (1903–1937) – відомого поета і романіста, організатора різних мистецьких угруповань та рухів і водночас літературного критика.

Як критик, Шкурупій вибудовує цілісну візію мистецтва, яка має власну дедуктивну логіку побудови від загальних положень до практичної її реалізації. Мистецтво він мислить у системі марксистських категорій таких, як: виробничі відносини, база й надбудови тощо, вважаючи, що йому властиво, не поспішаючи за економічною структурою того суспільства в якому воно постає, набувати свого апогею в «новій структурі». Фіксуючи нетотожність структури економічного розвитку й мистецтва, цією структурою сформованого, Шкурупій вказує, що така незбіжність провокує

революційність зміни «фактури мистецтва», а, відповідно, і є генезою такої зміни. Хоча зміна фактури не завжди провокує зміну ідеології.

Причини відставання мистецтва якраз і полягають у тому, що «*міняючи свої форми (свою фактуру) й не міняючи ідеології, мистецтво щоразу відставало від життя на цілі десятиріччя*» [3, 8]. Звісно, Шкурупій не був оригінальним у такому розумінні мистецтва, а, швидше, керується пролеткультівськими постулатами та марксистськими кліше, що їх частково розвивали і самі футуристи, однак цікава сама його спроба «*простежити, як мистецтво відставало від життя ідеологічно*» [3, 9].

Прагнучи виявити своє розуміння поступу мистецтва, Шкурупій твердить, що «*кожна доба має свій стиль і формування мистецтв*» й залежить від «*соціально-економічних формацій*», а тому неможливим стає «*механічне перенесення стилів і форм з одної соціально-економічної доби в іншу*». Відповідно, це дає підстави критикові твердити, вдаючись до ширших аналогій, що «*немає чистої форми*» не лише в мистецтві, але й у машинобудівництві. «*Кожна форма,* – на його переконання, – *що адекватна відповідній соціально-економічній структурі, просякнена й психікою та ідеологією її*» [2, 27]. Таке розуміння форми наближує Шкрупія до полеміки з російським формалізмом, що абсолютизував формалістичне розуміння мистецтва у його відриві від ідеології.

Звідси інтерес до проблеми класичного мистецтва, що широко дискутувалась на шпальтах літературних часописів того часу. Критик виступає за вивчення «*старих форм мистецтва*», вбачаючи в тому умову нового, однак застерігає від «*контрабандного ввозу старих форм в нове життя*» [2, 30]. Це стосується навіть типологічно споріднених мистецьких виявів таких, як італійський футуризм. У статті «Маніфест Marinetti й панфутуризм» (1922), крізь призму своєрідного конструктивного паралелізму він критикує маніфестальні положення Марінетті, прагнучи обґрунтувати власну теорію поступу культури й тих експериментів, до яких вдаються панфутуристи. Шкурупій твердить: «*Коли Marinetti вводить активну*

деструкцію в фактурі, то він цим цілком відповідає анархії виробництва, а ідеологічно – всім проявам фінансового капіталу, як імперіалізм, зневага до жінок і т. і» [3, 9]. Критик не приймає ідеології Марінетті, але його методи у боротьбі проти старого мистецтва вважає слушними. Водночас аналізує теорію Михайля Семенка, котрий дотримується принципу фактурності футуризму, змінюючи ідеологію, і як наслідок – «*уперше дощенту руйнується буржуазна ідеологія в мистецтві і заміняється новою – пролетарською*» [3, 9]. Тому, надаючи ваги Марінетті як руйнівникові буржуазної фактури, а Семенкові – як руйнівникові буржуазної ідеології, Шкурупій розвиток мистецтва майбутнього пов'язує саме з поєднанням їхніх деструктивних підходів.

Сама спроба «лівих митців» змінити ідеологію робить їхню продукцію ворожою «*звиклим смакам обивателя й міщанина*», котрі призвичаєні «*до лагідних рим*» і «*до тендітних Олесівських віршиків*», бо «*нова акція мистецтва*», на думку Шкурупія, зруйнувала «*всяку лагідність, тишу, мрійливість, принесла бунт, рух, непосидючість*» [10, 32]. Звідси, «незручність» футуризму для нового реципієнта стає очевидною, адже ним лишається обиватель як людина зі старими навичками й смаками. І навіть зростаючий інтерес до театру Курбаса й Мейєрхольда – лише бліда ознака несвідомої зміни самого обивателя, який тепер звинувачує самих футуристів у відсутності футуризму. Тобто саме поняття «футуризм», що, за твердженням критика, еволюціонувало й не відповідає стереотипному, виробленому обивателем, поняттю.

Шкурупій не приховує, що, окрім боротьби з «*обивательщиною та міщанством од мистецтва*», панфутуристи борються за «*свій вплив на революційну молодь*». У контексті мистецтва 20-х така боротьба виходить на перший план, розвиваючись у межах «*соцзамовлення*» й чітко регламентуючи «*шляхи розвитку мистецтва*» [10, 30].

Така боротьба провадить до тощо, що «*тематичні трафарети*» стають нормою для більшості мистецьких угруповань, котрі прагнуть «*довести*

свою пролетарськість чи революційність» шляхом того, що «*старанно встромляють революційний зміст в старі форми*». Їх критик називає «*реставраторами*» або «*реконструктивістами*».

Позаяк, на переконання Шкурупія, кожній добі відповідає своє мистецтво, яке тісно пов'язане з ідеологією, не всі технічні прийоми можна використовувати і завдання митця – «*старанно вивчати кожний "ізм" – відбираючи в нього всі технічні надбання, що можуть стати нам в пригоді при оформленні соціального замовлення. Це значить, що зі всієї суми попередніх надбань в "ізмах" плюс надбання нових «ізмів» і винаходів, ми плануватимемо роботу мистецтв в їх технічній галузі*» [8, 4].

За такий підхід неофутів звинувачували у витворенні «синтетичного мистецтва», модного поняття, пов'язаного із книгою І. Маца «Мистецтво епохи зрілого капіталізму на Заході» (1929). Однак самі «неофути» виступили проти догматизації його поглядів, вбачаючи в них вияв еклектики, що провадить лише до використання старих форм, а не їхньої трансформації. Шкурупій змушений уточнити тезу про використання «ізмів», вказавши, що такий підхід, «*треба розуміти, не як синтетичне мистецтво, а як творення нового стилю, що абсолютно не буде синтетичним, а буде свіжим організмом*» [8, 4], яким для критика є соціалізм.

Прив'язуючи розвиток культури до п'ятирічки й реконструктивного періоду, в статті «Реконструкція мистецтв» (1930) Шкурупій чинить спробу певного планування такого розвитку, вказуючи на потребу «*змін в попередніх настановленнях у мистецтві і нової точної трактовки їх*» [8, 3]. Це стосується насамперед його формальної трансформації.

У своєрідному маніфесті «Монтаж слова» (1924) Шкурупій вживає поняття «*контреволюція форми*», пояснюючи, що слово є зброя як пролетаріату, так і буржуазії, тому вимагає серйозного ставлення до себе. Критик оголошує відмову від класичних жанрів і форм, як от, скажімо, сонет, ода, танк, рондель, але прагне вберегти сам принцип жанрової ієрархії, пропонуючи власне «високий» жанровий пласт: марш, пісня, сатиричний

памфлет, ударна агітка, гасло, плакат. Для нього поезія зводиться до монтажу, який вміщує такі елементи, як «*гасло, заклики, плакат, революційна романтика, побут пролетаря, переживання колективу*» [4, 11]. У такому підході до мистецтва слово набуває рекламної функцій і слугує транслятором соціальних рушень.

Поміж прозових жанрів Шкурупій виокремлює «ліве оповідання», і його більш конкретизований різновид – «сюжетове оповідання», як збірний термін, під яким розуміє спроби зруйнувати психологічну прозу. Першими взірцями такого оповідання називає «Мірза Аббас хан» Михайля Семенка і власне – «Чучупак». До аналізу тексту Семенка він звертається в статті «На відламку корабля» (1927), виявляючи в ньому традиційні прийоми авантурного роману й використання змісту як прийому.

Сам термін «авантурний роман» для Шкурупія умовний, і швидше визначає певну тенденцію в прозі, ніж конкретний жанр. У його основі, на думку критика, закладені «цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція», а також «*не ходульна мораль, а переконуючі факти*» [6, 16]. Власне, йдеться про народження нової белетристики: «*це література міста, література кам'яних будівель, залізниць, заводів, фабрик, лабораторій, література, що змеханізує село, звабить його на нові шляхи*» [6, 20]. До продовжувачів справи Семенка Шкурупій зараховує як власну творчість, так і творчість Слісаренка та Йогансена.

Кризу в мистецтві Шкурупій пов'язує виключно із його переорієнтуванням і відмиранням певних мистецьких форм. Так, кризи зазнала лірика, що «ґрунтувалася на особистих переживаннях поета» й поезія т.з. «занепадників», під якими критик розуміє групи поетів, що «*ідеологічно ворожі соціалістичному будівництву*» [8, 10]. До таких поетів він зараховує Плужника, Сосюру, Косяченка, Мисика, Масенка та, частково, Йогансена. Адже вони, на його думку, копирсаються у «*своїх кволеньких душевних переживаннях*», відстають «*від вимог сучасної поетики*» й «*соціального*

темпу», вживають «*застарілі засоби*», кохаються «*в краєвидах й описах природи*» з відповідним плеканням «*форми парнасців на архаїчному матеріалі*», тому поезія потребує реконструкції, важливим механізмом якої є її перехід від «*емоціонального впливу*» на «*інтелектуальний*» із «*лірики особистого*» на «*соціальне замовлення*» [8, 5].

Розуміючи літературу як різновид промисловості, Шкурупій пропонує виробити певний «*план реконструкції*» в літературі. Мистецтво, на його думку, повинно перейти на «*нові рейки раціональності та функціональності*». Якщо «*раціональність*» для Шкурупія поняття самоочевидне, то поняття «*функціональність*» він прагне пояснити: «*Функціональність у віршові треба розуміти, як стрункість архітектурної будови, де всі зовнішні й унутрішні елементи відповідають один одному в своїй доцільності та сприяють найкращому виявленню самої ідеї, скажемо, соціалістичного будівництва, п'ятирічки чи нової людини*» [8, 5].

Таке розуміння «функціональності» відбиває доктрину часопису «Нова Генерація», активним учасником якого є Шкурупій і з позиції якого він вступає в полеміку з представниками російського «Нового Лефа» захищаючи не лише позиції часопису, але й української культури в цілому. Насамперед йдеться про статтю «Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога» (1928), як відповідь на вміщений в «Новом ЛЕФе» текст В. Треніна «Тревожний сигнал друзям» із численними нападками на українських футуристів.

Шкурупій відкидає будь-які звинувачення в еклектиці, вказуючи на синтетичний характер мистецьких пошуків «неофутів». Він пропонує для обґрунтування позиції «неофутів» поняття «цілева установка», що дає можливість «*не тільки фіксувати, а й відповідно організувати факти*» [9, 330]. До такої організованості належить сюжет, тому поєднання «*фактичного матеріалу з сюжетністю белетристики*», на його думку, цілковито виправдане. Таке поєднання висновується із розуміння того, що «*кожний найменший факт вже має свій сюжет*». Сюжет не існує осібно від факту, бо саме поєднання фактів дає «*свій природний невигаданий сюжет,*

який їх не обезцінить, а, навпаки, зорганізує й допоможе розшифрувати» [9, 331]. Основним прийомом для такого поєднання фактів виступає техніка кінематографічного монтажу. Самі «чисті факти», на думку Шкурупія, «*без скріплюючого тексту*», творять хаос. Діалоги не належать до фактів, а лежать у царині вигадки письменника, і тому не псують самих фактів, а навпаки «*дають їм певну спрямованість і віджившляють їх*» [9, 329].

Основною дилемою між ЛЕФом і «Новою Генерацією» стає питання референтності. Твір як «відображення дійсності» у «неофутів» замінюється розумінням твору як «організації реального матеріалу», тому й тенденційність як «цілева установка» висувається за естетичний критерій, а ідея «чистого мистецтва» мислиться як така, що не має практичного застосування [9, 329].

У своїй візії майбутнього мистецтва Шкурупій не обмежується цариною літератури. Вбачаючи мистецтво майбутнього в його синтетичному вияві, він аналізує музику, малярство, скульптуру, віднаходячи в них спільні з літературою віяння. Так, у статті «Музика шумів» (1922) він нападається на тональну музику, вказуючи на її фактурну заміну шумами, з новим утворенням «*звукестр*», в якому навіть позиція диригента редукується, бо кожен «*звукестрант*» є творцем-імпровізатором. Фіксує самостійність такого утворення, заперечуючи вплив італійських футуристів чи німецьких дадаїстів.

Кіно, услід за Леонідом Скрипником, Шкурупій вважає не синтезом мистецтв, а розуміє як нову якісь зображення. Так, аналізуючи кіносценарій «Динамо» Фавста Лопатинського, не виявляє в ньому «*ніякого нарочитого схрещування жанрів*», а означує його як «*режисерський сценарій*», створений «*режисером для фільмування*», ознаками чого слугує «*послідовність і ритмічність кадрів, без зайвих літературних описів*» і «*нотні обозначення, щоб визначити час протягу кожного окремого кадра*» [9, 330].

Найбільше ж уваги критик приділяє малярству. У статті «Диктатура богомазів» (1929) критикує «бойчукістів», прагнучи вивірити «*оскільки ця*

школа є реакційна і шкідлива для нашої сучасності» [2, 25]. Як прихильника станкового живопису, його обурює, що в малярських дискусіях «бойчукісти» надають перевагу фресці. Як і в літературі, у малярстві постає проблема фактури й ідеології, тому й мистецька критика Шкурупія мало різниться від літературної. «*Коли письменник списує чужий твір, хоча-б навіть і класика – це у нас зветься плагіатом, а коли художник змальовує старовинну картину, – це зветься новим стилем, а за Вроною – пролетарським мистецтвом*» [2, 26]. На адресу «бойчукістів» він шле такі характеристики, що вповні відбивають стиль доби: «їхні анемічні вправи», «їхня плутанина», «хуторянська вдача», «богомази», звинувачення у «автокефальній ідеології» тощо [2, 27].

Об'єктом його критики стає публіцистика Івана Врони, від нападів якого він прагне захистити творчість А. Петрицького, В. Пальмова, І. Севери. Саме мистецтво «бойчукістів», декларований ними «український монументалізм», він вважає «найреакційнішим явищем в просторовому мистецтві», що і в формальному, і в ідеологічному розумінні відсталий та містить «*неприхований шовінізм і релігійну містику*» [7, 39].

Подібні віяння Шкурупій фіксує і в архітектурі, зокрема в проекті архітектора Дяченка, автора проекту приміщення київської сільськогосподарської академії, де вдався до стилізації бароко. Тоді як «*архітектура*, – на думку Шкурупія, – *стає інженерією, як машино-будівництво й будинок-машина до житла не може мати нераціонального оздоблювання квіточками*» [2, 29].

Важливим елементом міркувань для Шкурупія є питання національного й інтернаціонального в мистецтві. Його він вирішує дещо «діалектично»: з одного боку, висловлюється за редукцію національного й пропагує інтернаціональне, з іншого – активно виступає проти натягнутих порівнянь українських авторів з російськими, трактуючи спроби пошуку впливу російської літератури на українську як вияв шовінізму, а в статті «Чому ми завжди на барикадах» (1927) взагалі виступає проти звинувачень

футуристів у «безґрунтянстві», від'ємності від української культури.

Жодною мірою не прагне шукати підґрунтя українському авангардові в російському, навіть італійський футуризм для нього – явище лише типологічне і аж ніяк не наслідувальне. Він постійно твердить, що український футуризм розвивається на питомому ґрунті власної теорії. Як і Семенко, вважає, що панфутуризм «*является характерним для переходовой доби, відповідає добі пролетарської диктатури*» і «*разом з деструкцією буржуазного мистецтва, провадить конструкцію "мистецтва" майбутнього*» [3, 10].

«Нове мистецтво», на думку критика, вже переросло національне і, як машинобудівництво, «*має лише класове устремління*» [7, 41]. Тому його маркерами стають не «національне», а «соціальне призначення» й «класова мета». Прикладом «денаціоналізації» мистецтва йому слугує функціональна архітектура, функціоналізм якої, а Шкурупій називає такі імена, як Ф. Райт, П. Ауда, В. Гропіус, Л. Корбюзьє, М. Холостенко та М. Гречина, зумисне вказуючи на їхню національність, редукує вияв національного як такого.

Водночас якщо до мистецтва застосувати наукові принципи, а саме про них Шкурупій каже не вдаючись до конкретизації, то відповідно до того, як наукове відкриття не має національності, так і мистецьке відкриття не зав'язане на національному. Звідси розуміння, що націленість на європеїзм не так передбачає спроби наслідування, як подолання національної обмеженості й наближення до соціалізму.

Соціалізм мислиться як очевидне поняття, хоча в контексті розмикання культурних меж, саме асоціювання соціалізму з відкритістю культури, дає можливість творити культуру не через наслідування й надолужування, а безпосередньо, з рівного старту, чого власне й прагнули «неофути», обстоюючи право бути піонерами нової культури.

Шкурупій не був оригінальним у своїх теоретичних поглядах, але був цілковито органічний, що відбилося на його мистецькій творчості. Адже він увійшов в історію літератури як один із найоригінальніших письменників-

експериментаторів, хто прагнув нового мистецтва, розширення його меж і переосмислення в новій ситуації часу.

ДЖЕРЕЛА

1. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) /Олег Ільницький. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
2. Шкурупій Г. Диктатура богомазів / Гео Шкурпій // Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 26–34.
3. Шкурупій Г. Маніфест Марінетті і панфутуризм) / Гео Шкурупій // Семафор у майбутнє. – К., 1922. – № 1. – С. 8–10.
4. Шкурупій Г. Монтаж слова / Гео Шкурупій // Гонг Комункульта. – 1924. – № 1. – С. 11.
5. Шкурупій Г. Музика шумів (Musique bruitiste) / Гео Шкурупій // Семафор у майбутнє. – К., 1922. – № 1. – С. 33.
6. Шкурупій Г. На відламку корабля / Гео Шкурупій // Бумеранг: Неперіодичний журнал памфлетів. – 1927. – № 1. – С. 13–20.
7. Шкурупій Г. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури / Гео Шкурупій // Авангард-Альманах. – 1930. – № а. – С. 37–42.
8. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард-Альманах. – 1930. – № б. – С. 3–12.
9. Шкурупій Г. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога / Гео Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
10. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах) Гео Шкурупій // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.

В статье проанализированы литературно-критические взгляды украинского писателя-авангардиста Гео Шкурупия, одного из оригинальных писателей-экспериментаторов, которій стремился к новому искусству, расширению его границ и переосмислению в новой «духовной ситуации времени» (К. Ясперс).

Ключевые слова: *идеология, традиция, форма, функциональность, футуризм.*

The article analyzes literary and critical views of the Ukrainian avant-garde writer Geo Shkurupiy, one of the original writers-experimenters who strove for a new art, expansion its boundaries and rethinking a new "spiritual situation of time" (K. Jaspers).
Key words: *ideology, tradition, form, functionality, futurism.*