



## XX століття

Наталія Іванова

### 1920-ТІ РОКИ Й УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: МИСТЕЦТВО ДЛЯ МАС – ВІД МИТЦЯ-ПРОФЕСІОНАЛА

Серед численних форм, в яких література “рекомендує” себе на розсуд культурної громадськості, однією з найсуперечливіших є текст *масовий*, або текст-продукт, створений для масового читача. Відкриваючи шлюзи елітарної естетики, призначеної лише для вишуканого смаку професійних читачів-гурманів, і вказуючи на можливість *відтворення* і *продукування* художності, масова белетристика, з певних позицій, принижує значення літератури і просуває її ближче до периферії духовних цінностей. Та з другого боку, жодні негативні конотації досі не усунули з письменницького словника уявлення про творчий метод, замовлення, орієнтацію на читача (і нехай автора не вводять в оману синекдоха – цей “читач” ніколи не є “одинаком”, а веде за собою широкі читацькі маси), нарешті, методичну і фахову літературну роботу. Більше того, вони стають ключовими там, де література починає усвідомлюватися як окремий феномен у системі культури, а остання – як явище не лише духовне, філософське чи естетичне, а й соціальне. Питання про *функцію* літератури і *стратегію* мистецької праці втрачає конотації з “вульгарним соціологізмом” і позитивізмом. Творчість здобуває цілковите право на емансипацію від примх індивідуального натхнення, бо автором керує віра в те, що творча діяльність підпорядкована певним правилам та об’єктивним законам. Можемо без застережень говорити про паралелі між літературною працею і працею в інших сферах професійної діяльності, між творчістю письменника і роботою фахівця іншого, гуманітарного чи технічного, профілю.

Усі ці судження про літературу мають універсальний зміст. Але їхня актуальність для кожної доби визначається тим, наскільки глибокий і повсюдний у ній інтерес до *тексту*, наскільки сильна самосвідомість культури. І в наш час ці проблеми не відходять на периферію, попри моду на скепсис та “інтелектуальну іронію”, яка іноді звільняє літератора від надміру “серйозного” ставлення до естетики, письма, слова і мови. Для української культури і досі залишаються відкритими питання про стратегії подальшого розвитку літератури в умовах маскульту й загальної “модернізації” культури – але без відриву від минулої традиції, ще не вповні пізваної.

Що зі здобутків “функціональних”, “позитивістських”, “народницьких” концепцій літератури може бути корисним сучасному літераторові, читачеві або критику? Таке запитання сьогодні видається цілком виправданим. За поняттями “ангажемент”, “ідеологічність”, “програма” другим і більш вагомим планом відкриваються чіткі стратегії розвитку літератури, строго наукове і раціональне уявлення про її місце в соціокультурній системі, про відповідальність письменника перед читачем згідно з негласним статутом “цеху літерацького”.

Слово і Час. 2003. №12

Тим, зокрема, й цікаві для нас 20-ті рр. ХХ ст., які в українській літературі позначені зміною соціокультурної парадигми, пошуками нових естетичних канонів, висуненням художніх програм — і все це на тлі радикальних політичних перетворень. Йдеться про оголошення “курсу” на побудову нового суспільства, інтернаціонального “пролетарського” простору, об’єданого спільними етичними, моральними і духовними орієнтирами. Можемо залишити за дужками питання про перспективи, успішність чи й згубність такої програми. Важливо те, що, звертаючись до епохи 20-х рр., дослідник опиняється біля самих витоків цієї безстрокової культурної “п’ятирічки”, коли ентузіазм і захоплення соціокультурними і політичними зрушеннями мали радше світоглядний, філософський, ніж вузько ідеологічний характер.

Це й зумовлює, на нашу думку, той парадокс, що один із найбільш ідеологічно заангажованих мистецьких напрямів — авангард — був водночас і найбільш радикальним та винахідницьким у художньому плані. Річ у тому, що тут ідеологічний складник не привносився в мистецтво і не підпорядковував його своїм потребам. Натомість художник шукав — і знаходив! — шляхи вираження нових світоглядних цінностей *засобами мистецтва*.

Втім, зробимо одне застереження: розцінювати авангардний експеримент як такий, що творився саме в художній сфері і використовував мистецтво як матеріал, — це не зовсім коректна постановка питання. Для дослідника, який *post factum* розглядає ці процеси, такий погляд видається зручним та очевидним. Але для самого митця-футуриста першої чверті ХХ ст. творчість сягала глибин мистецтва, не черпаючи матеріал для роботи з самої його поверхні й не використовуючи лишень певний стильовий або формальний канон — байдуже, чи то експлуатуючи його, чи то заперечуючи. Радше митець виходив *за межі мистецтва і до рубежів та витоків* мистецтва як такого. Його художній експеримент спирався на переосмислення самих засад філософії та природи мистецтва і пролягав не стільки у площині останнього, скільки на пограниччі — між потенцією певної творчої ідеї та конкретним її втіленням. Ця ідея, ця інспірація покликком до творчості може бути реалізована у найрізноманітніших формах. Приміром, у створенні художнього полотна у рембрандтівському стилі або складанні ладної поетичної строфи. Та людська вигадливість на цьому, природно, не вичерпується. І це багатство творчих стратегій по-своєму відчували авангардисти.

Перед ними стояло завдання культивувати у творчості світогляд молодії “пролетарської” суспільної формації. А для цього було замало зміщення змістових чи сюжетних акцентів або концентрації уваги на певних жанрах, тобто внутрішньої *трансформації мистецьких форм*. Потрібна була *трансформація мистецтва* загалом і, як наслідок, — знаходження тієї єдиної форми, методу і стратегії творчості, яка була б адекватна новій дійсності і світогляду. Згадується у цьому зв’язку вислів Михайля Семенка про абсурдність термінів “буржуазне” чи “пролетарське” мистецтво: мистецтво може бути *лише одне*, так само як існує лише одна релігія (а означення “буржуазна” чи “революційна” релігія справді виглядають абсурдними)<sup>1</sup>.

Цей мотив — не *змінити* форму, а *замінити* її чимось якісно відмінним — особливо характерний для українського футуризму. Наприклад, перегукується із наведеними міркуваннями М.Семенка Гео Шкурупій: “Щоб довести свою пролетарськість чи революційність, мистецькі угруповання в своїй практиці старанно

---

<sup>1</sup> Див.: *Ilytzykij O.L.S. Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study.* – Cambridge, Massachusetts, 1997. – P.195.

встромляють революційний зміст в старі форми. Це все робиться під впливом пережитків, під впливом смаків його величності обивателя, який звик до лагідності рушників, вишиваних сорочок і який [...] старанно оберігає своє велике знання старого й боїться піти новими шляхами, рівнобіжно з шляхами соціалістичного будівництва”<sup>2</sup>. Футуризм не потребує засвідчувати свою “пролетарськість” на словах, бо вона невід’ємна від творчості футуристів, яка посутньо заперечує всі застарілі форми аргументації “за ідею” в мистецтві. Ця ідея мусить поставати з художнього твору органічно. Саме за таких умов футуризм зможе стати, як у своєму відомому гаслі проголошував М.Семенко, “комунізмом на культурному фронті” і навіть компенсувати відсутність достатніх філософських підвалин у марксизмі, що, на думку футуристів, взагалі ігнорував культурні питання<sup>3</sup>.

Отже, авангард повертав митця до питань про джерела й закони творчості. І цілком природним при цьому виглядала оголошена ним руйнація *традиційного мистецтва*, яке спрямовувало творчий потенціал у річище заялжених художніх форм і, більше того, виробило власний культ “мистецтва для мистецтва”, літератури, зобов’язаної лише певному канону і герметичному набору жанрів, а не молодому “радянському читачеві”, новій “революційній” реальності. Саме проти герметизму і за зв’язок з реальністю, але реальністю, пропущеною через призму ідеології, виступає тепер автор. Мистецтво руйнується фактично задля його ж *Відродження* – але в самій його суті, найглибшій природності, як її уявляв авангард. І замість питання “Які ресурси пропонує мистецтво для вираження певної думки, образу, інтенції?” постає, відтак, інше: як сам митець, творча людина, може використати матеріал мови (якщо це літератор), кольору (якщо це художник), дерева (якщо це майстер), тобто будь-який матеріал реальності для того самого втілення власного задуму.

Звернімо увагу на той ідеологічний контекст, в якому поставало це нове усвідомлення функцій і природи мистецтва. Перша чверть ХХ ст., як відомо, була часом співіснування, а іноді й протиборства різних естетичних течій. Найприкметнішою тут бачиться опозиція модернізму/ірраціоналізму і позитивізму. Останній можна розглядати і як часткового спадкоємця позитивізму ХІХ ст., і як окрему світоглядну орієнтацію початку століття ХХ, яка вплинула, зокрема, й на культуру. Це складне і не завжди послідовне явище. Так, у позитивізмі можна бачити один із вагомих складників т.зв. “пролетарської” культури на теренах новоствореної радянської держави. Дослідники навіть підводять під марксизм і позитивізм спільний знаменник у вигляді раціоналізму: і перший, і другий стали самобутніми наступниками раціоналістської домінанти ХІХ ст.<sup>4</sup> Та водночас марксизм, загалом кажучи, ставав супроти “некритичного позитивізму” (К.Маркс) в опозицію. Варто також брати до уваги багатозначність самого цього терміна, вагу ідеологічної кон’юнктури, яка керує й наукою, і соціальною практикою, та пов’язану з усім цим неоднозначність сприйняття позитивістського вчення людиною поч. ХХ ст. – і радянською людиною зокрема. Наведемо лише один показовий вислів М.Бердяєва: “Науковий позитивізм був сприйнятий російською інтелігенцією цілком перевернуто, зовсім ненауково і відігравав зовсім не ту роль, що в Західній Європі [...] Науковий позитивізм був для нас тотожний з матеріалістичною метафізикою і соціально-революційною вірою”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Шкуриний Г. Чому ми завжди на барикадах? // Нова генерація. – 1927. – №2. – С.32.

<sup>3</sup> Плытзкуй О.С. Оп. cit. – Р.182.

<sup>4</sup> Див.: Круглый стол, посвященный обсуждению книги Н.Н.Моисеева “Быть или не быть... человечеству?” // Вопросы философии. – 2000. – №9. – С. 10.

<sup>5</sup> Бердяев Н. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Сб. ст. о русской интеллигенции. – М., 1909. – С.14.

Уточнення всіх тонкощів тлумачення названого терміна, його рецепції в різний час і впливу на формування світогляду людини початку минулого століття — плідна дослідницька тема, яка ще чекає на докладне розкриття.

Вживаючи цей термін, апелюємо не так до завершених соціофілософських теорій минулого, “шкіл” та “класичних цитат”, як до певної “універсальної” складової позитивізму як світоглядної домінанти: це, по-перше, віра в пізнаваність усіх природних процесів та в силу людської раціональності і, по-друге, проголошення активності суб’єкта в перетворенні світу і (як частковий наслідок для теорії культури) визнання того, що твір мистецтва *органічно* стає засобом ідеологічної пропаганди, позаяк через творчість людина впливає на реальність, оголошує свою громадянську позицію, контактує з масами читачів або глядачів — через гасла, маніфестації тощо.

Саме в цьому сенсі 20-ті рр. ХХ ст. проявилися в різних європейських культурах як час активних контактів мистецтва й ідеології. Перше не виступає на тлі другої, не стає її додатком, не зникає в її всесильній і тоталітарній тіні. Натомість одне продовжується в іншому, і сама природа мистецтва полягає в тому, щоб оголошувати або реалізовувати доступними йому засобами визначену ідейну програму.

Хоч як непросто сучасному дослідникові “змиритися” з органічністю такої сполуки — тим більше досліднику, добре обізнаному в наслідках цього “союзу політики та естетики” (Т.Гундорова), — однак це не зменшує вагомості і привабливості тих позитивних (!) сторін, які він виявив у культурному дискурсі 20-х рр. Що ж конкретно взяло мистецтво з тієї новоствердженої ідеології “пролетарського суспільства”, з раціоналістичного пафосу і позитивістських світоглядних інтонацій?

Серед визначальних пунктів тогочасного культурного словника виділімо низку таких споріднених слів: *труд, праця, виробництво*, а звідти — *механіка, техніка, технологічний процес і програма*, зрештою — *логічність, конструктивність, науковість*. У контексті 20-х рр. позитивістична віра в те, що світ підлягає раціональним та об’єктивним законам, набуває нового звучання. Поле її реалізації стає не лише філософія чи наука, а й соціальні сфери, політика і навіть естетика. Інакше кажучи, визріває певність у тому, що будь-яка діяльність, зокрема творчість, може бути логічно пізнана, запрограмована, змодельована і навіть поставлена на рейки машинізованого процесу виробництва. Мислення, фізична діяльність, творчість, пам’ять тощо структуруються за однаковими принципами: темп, послідовність, цілеспрямованість; в усьому вони підлягають науковому розрахунку, продуманості, логіці.

Як відомо, соціалістична революція та створення радянської держави маніфестує прихід до влади “робітничого класу”. Саме він і його пріоритети висуюються на вершину нової ціннісної ієрархії. Саме він рухатиме створенням соціалістичного “суспільства праці”, де понад усе цінується вільний труд, і джерела останнього лежать не в законах капіталістичного виробництва й товарообміну (банального “заробляння на хліб”), а в *природній схильності людини до творчості*. Бо ж творчий та естетичний елементи, згідно з цим ученням, закладені в будь-якій діяльності, і навпаки: будь-яка робота, систематична й раціональна, машинна чи “чорноробна”, сама по собі естетична, красива, висока. З цього визрів пізніший пафос “виробничих” романів, “урбаністська” чи “цехова” романтика багатьох інших творів соцреалістичної культури. В цьому ж зародився пафос і ранніх пролеткультів, і “лівого фронту мистецтв”, й авангарду в різних його формах. І в цьому ж — своя незбагненна і струнка філософія *нового мистецтва*. Адже

останнє апелює саме до того “раціонального” начала в людській психіці, яке схиляє кожного громадянина соціалістичного суспільства до праці, структурує та гуманізує на початках неприкаяний спосіб життя “Макаренкових безпритульників”.

Усе це сприяє тому, що до оцінки людської діяльності в найрізноманітніших сферах стає можливим докладати одні й ті самі критерії: кожен творець є робітником, отже – кожен для досягнення високої якості роботи має опанувати певну специфічну для його роботи *техніку*, і саме на шляху опанування її він проходить усі стадії виучки – від початківця до фахівця своєї справи. Скажемо інакше: віра в можливість раціоналізації праці і знайдення по-науковому строгого підґрунтя для кожного з її різновидів відкрили шлях гаслу – *професіоналізм й оперття на знання в роботі творця, художника й майстра*. Особливо зміцнювало цю установку те, що доба 20-х з її позитивістськими відлуннями ставила митця перед тим фактом, що культура і мистецтво мають своє визначене місце в системі соціальних процесів, виконують певні *функції*. Отже, художника пов’язує з його роботою не лише особисте покликання, а й громадський обов’язок, суспільна відповідальність. Така ж, як у робітника біля верстата, відповідальність за якість і корисність створеної продукції.

Згадаємо принагідно кілька свідчень тієї епохи, які у найбільш “автентичній” риторичі проілюструють і доповнять сказане вище.

Одним із провідних українських культурологічних журналів поч. 20-х рр. був часопис “Шляхи мистецтва”. Читаємо в ньому статті, де фіксовано, чи не у “найсвіжішій” формі, натхненну “пролетарською ідеологією” рецепцію понять *культура, творчість, краса*. Так, у 1922 р. В.Коряк писав: “...Робітниче життя є процес продукції матеріальних цінностей. Отже, для робітника справжнє, життєве мистецтво є в самому процесі виробництва. Робітник по металю творить мистецький твір зі свого матеріалу, робітник по дереву зі свого [...] Цілий процес виробництва для пролетаріата є суцільним творчим процесом: організувати продукцію, як творчість, а не підлу рабську працю – ось єдине завдання пролетарської диктатури. Пролетарська, отже, організація мистецтва є просто частиною єдиної проблеми: організації життя, постільки ж робітниче життя є праця – організації праці”<sup>6</sup>. Мистецтво і життя нероздільні – такий спільний знаменник проймає цю та інші тогочасні публікації. Й один із безпосередніх висновків з цього – те, що мистецтво органічно звертається до життя, черпає в ньому свої сили і теми, форми і ритми, стилі й експерименти.

Той художник, який правильно зрозуміє природу цього “нового мистецтва”, отримає цілу зв’язку ключів до успіху. По-перше, він знатиме, звідки черпати мистецьку техніку – кажучи узагальнено, “з *самого життя*” (і, до речі, конкретизація цього загального твердження складатиме чи не найбільш цікаву, контроверсійну й багатопланову сторінку культурних дискусій названого часу). Зазначимо принагідно, що життя це розкриватиметься перед ним у чітких ритмах і раціональних конфігураціях. А саме таке бачення світу стало прикметною рисою авангарду як художньої практики.

По-друге, письменник задовольнятиме пекучу потребу доби – замінювати індивідуальне суспільним, активно вrostати в реальність і брати участь у її реформуванні.

Нарешті, по-третє, такий автор автоматично має привернути до себе широку увагу аудиторії. Адже на початку “пролетарської доби” перегляду й переосмислення зазнала сама людська природа. Було визнано, що схильність

---

<sup>6</sup> Коряк В. Матеріалізація мистецтва // Шляхи мистецтва. – 1922. – №1. – С.42.

до праці й раціональної діяльності, зацікавлення всією глибиною, “гвинтиками” і “деталлями” реального життя властиві людині органічно. Принаймні, саме ці риси мають вирізняти ту “нову” людину, за виховання якої активно бралось “пролетарське мистецтво” (в цьому, зокрема, й полягав його вплив на реальність). Тому саме *таке* мистецтво має масово цікавити публіку. Як писав у першому збірнику матеріалів робітників ЛЕФу М.Чужак, “життя – дуже непоганий вигадник [...] Нецікавого в природі не буває. Потрібно тільки це “нецікаве” подати”<sup>7</sup>. Автор і читач мають поєднатися у нескінченному діалозі з життям. Тоді й здійсниться оголошена установка на те, що “письменник не пописує більше, а читач не почитує. Геть відрив письменника від виробництва...”<sup>8</sup>.

Найбільш буквально ці гасла реалізувалися у програмах *літератури факту* та ранніх *пролеткультів* в СРСР. Однак не без їхнього впливу розвивалося й загалом усе радянське мистецтво 20-х рр. Захоплення “виробничою” концепцією літератури, звернення до науки й техніки як до свіжих тематико-ідейних джерел об’єднало цілий комплекс “лівих формацій” у мистецтві, серед яких – футуризм та конструктивізм (“пафос росту індустріальної культури”<sup>9</sup> та принцип “організації художньої творчості за законами інженерної діяльності”<sup>10</sup> – загальні риси цього авангардного напрямку в Росії, Німеччині, інших країнах).

Український футуризм посідає в цій системі своє органічне місце. Зі сторінок декларацій та Семенкових статей у 1920-х рр. культурний дискурс завойовують слова *раціоналізація, технізація, індустріалізація*. Саме з них, за словами самих новогенератців, “виходить і живиться” їхня “творча, будівнича, пропагаторська робота”. Провадити її крізь “неуцтво й провінціальної слину жартів або обурення”, атакуючи “інерцію” традиційної культури<sup>11</sup>, – ось те гасло, яке висувують вони у своїй програмі культурного будівництва.

Письменники оголошують потребу поставити літературу на рейки масового виробництва і винести її тим самим у широкі читацькі маси. Адже мета їхня у соціалістичному будівництві – загальносуспільна, і тому чим більше коло адресатів вони охоплюють, тим продуктивнішою і прогресивнішою буде їхня робота. “У розподілі праці під час великого будівництва соціалізму ми, літератори, якраз і беремо на себе цю ділянку (“підтягувати” маси до певного культурного рівня. – *Н.І.*)”<sup>12</sup>, – писали автори авангардного часопису.

*Червоною* ниткою проходить через подібні декларації ще один ключовий маркер епохи – *прогрес* – слово, яке так “полюбляє” найвищий ступінь порівняння. Прогрес вимагає якості, освоєння останніх здобутків ученої думки, чутливості до моди. За цими ознаками прогрес у виробництві певної матеріальної продукції ніяк не різниться від прогресу в літературі: до письменника висувуються ті ж вимоги якості, швидкості, модерності в роботі, що й до працівника цеху. Звідси постає заклик до письменницької фаховості. Прогресивний автор у прогресивній країні в ім’я прогресу соціального ладу має давати читачеві лише найкраще!

Віра у “прогрес”, “революцію” та “раціоналізацію” дала авангардові чи не найголовніше – бачення свого читача. Вона ж створила надзвичайно виразне

<sup>7</sup> Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сб. матер. работников ЛЕФа. – М., 2000. – С.22–23.

<sup>8</sup> Там само. – С.21.

<sup>9</sup> Литературный энциклопедический словарь / Под общ.ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М., 1987. – С.165.

<sup>10</sup> Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1985. – С.61.

<sup>11</sup> Платформа й оточення лівих // Нова генерація. – 1927. – №1. – С.39–40.

<sup>12</sup> Вірний М. Просто по комуністичній колії майбутнього (Лист четвертого, що – на колії до трьох, що ще на перехресті) // Нова генерація. – 1927. – №1. – С.63.

відчуття “сучасності” — того *тепер*, яке вимагає постійного руху вперед, так само як *актуальність* певного явища засвідчує не лише його важливість для нинішнього моменту, а й перспективу майбутніх заснованих на ньому змін. Відтак, футуристи у своїх критичних і теоретичних студіях могли з такою впевненістю обґрунтовувати цілісні й завершені концепції літератури для “нового читача” в “новому суспільстві” нових темпів життя і творчості (а конкретне уточнення “класових” та “ідеологічних” ознак цього читача — питання другого порядку; як уже зазначалося, ситуація світоглядного перевороту оголила для митця саму *суть* культурних явищ; і вже *після того* могла відбуватися їхня соціологізація).

Письменник чітко бачить свої завдання й оцінює свої сили: “...Ліві мистці завжди на барикадах. Ми боремось в першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і за оформлення її в мистецтві, цебто за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в лаптях і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрації, — писав Гео Шкурупій. — І ми також не пожежники, яким скучно і які підпалюють будинок, а потім гасять його й кричать калавур”<sup>13</sup>. Це — стиль “Нової генерації”, яскравого і “прогресивного” журналу пізнього українського футуризму. “НГ” “прагнула вивести українське мистецтво й письменство на шляхи широкого європеїзму”<sup>14</sup>, і головна її заслуга полягала не в “калавурі”, тобто “гучних деклараціях, що мали шокувати читачів”, а в боротьбі проти “примітивізму й бездарності”<sup>15</sup> або, як декларувала “НГ” на перших сторінках кожного номера, проти “провінціалізму, трьохпільного хуторянства, нецтва, еклектизму”.

Головне питання, озвучене у цих працях, — яка мистецька форма адекватна новим вимогам суспільства до змісту літератури? Д.Бузько, скажімо, “зізнавався”, пишучи самоаналіз своєї “Голяндії”: це “деструктивний роман”. Основа цього “роману” — щире авторове визнання своєї неспроможності звичайними засобами звичайного роману подолати тему — матеріал”<sup>16</sup>. На завершення ж автор писав: “На те ж воно й є — красне письменство — на псування нервів. [...] А красним письменникам і досі дозволено напускати в очі людям, удаючи, ніби їхні вигадки, то щира правда. Навіть таке слово вигадали: художня правда. А то, мовляв, є життєва, звичайна. Ніби про те саме може бути кілька правд. [...] Інша справа, коли кажуть: то панська правда, а то — людська. Я б охоче з ними, письменниками, погодився, коли б вони щиро признавалися, що “художня правда” є та самісінька “панська правда”. А то ж ні. І не кажи: ми революційні, ми пролетарські... Я — ні революційний, ні пролетарський... Просто собі Касфікіс та й годі. Штукарю й пояснюю: спритність рук і ніяких чар”<sup>17</sup>.

До певної міри це свідчить про загальне іронічне ставлення авангарду до дидактичності в літературі. Звичайно, для письменника, який оголошує звільнення від попередніх художніх канонів, така іронія — невід’ємна частина творчого кредо. Так, в іншій статті Д.Бузька вона обертається на псевдодидактичні поради письменнику-невдасі нинішнього часу: “Пам’ятай твердо, що твій родоначальник не філософ, а комедіант-оповідач, що силою

<sup>13</sup> Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах? // Нова генерація. — 1927. — №2. — С.33.

<sup>14</sup> Гордінський Я. Літературна критика підсоветської України: Праці відділу українознавства Української Могилансько-Мазепинської Академії наук. — Л.; К., 1939. — Т.1. — С.11.

<sup>15</sup> Гльницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х–поч.30-х рр. ХХ ст.). — Л., 1994. — С.58.

<sup>16</sup> Бузько Д. Стежкою самоаналізи. Моя літературна праця // Критика. — 1930. — №9. — С.74.

<sup>17</sup> Бузько Д. Закінчення роману “Голяндія” // Нова генерація. — 1929. — №12. — С.6.

свого жесту вмів різноманітну юрбу заражати палким переживанням, яке в кожного індивіда породжувало ті або інші думки, цілком залежно від індивідуальних даних”<sup>18</sup>.

Навчати “правди”, показувати “єдину правду” — ця програма художності, на погляд авангардного літератора 20-х рр., себе знецінила. Але пов’язано це не лише із запалом і досвідом естетичних та суспільних революцій, що розхитували підвалини “старого світу”, а й із тим самим *строгим і науковим ставленням та вимогливістю до літературної праці*. Адже розглядати літературу як фахову діяльність означає висувати певні жорсткі вимоги до її змісту. Фаховий письменник схожий на дослідника, який має чітко окреслене поле діяльності, визначені “методи роботи” і повинен тримати марку якості у своєму цеху, не торкаючись проблем, в яких він сам — лише дилетант. Саме так можна резюмувати слова Д.Бузька. “Нахил до глибоких проблем у белетристиці, — писав він, — є, безперечно, наслідок низького рівня нашої матеріальної культури, слабого розвитку техніки, коли ще принципом поділу праці (диференціації) не просяклась свідомість суспільства, і тому є широкий простір для дилетантського всезнайства”<sup>19</sup>. І не випадково ця стаття має підзаголовок “протест читача”: від перших статей М.Семенка і наскрізно через критичний доробок футуристів проходить думка про те, що інтерес адресата становить для письменника одну з найперших цінностей і цілей. “Ти підносиш мені заяложені “ідеї”, й мене нудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилося”<sup>20</sup>, — маніфестував Семенко 1924 р. ніби від імені нового читача, що його авангард прагнув вести за собою дорогою прогресу.

Шукати *техніки*, ефективної літературної *методи*, виховувати свого читача і дослухатися до нього, шукати оптимальну “формулу” створення читабельного й фахового тексту, — всі ці завдання має виконати письменник на своєму робочому посту, в художньому цеху, біля віртуального “верстату”. Очевидним видається, що в цьому ми нині можемо побачити як відголос “пролетарського духу” доби, так і актуалізацію певних універсальних культурних проблем. Саме тому досвід літературних дискусій 20-х цікавить сучасного дослідника як цінний історичний матеріал і водночас як джерело пізнання закономірностей розвитку літератури загалом. Джерело, в якому зафіксовано безцінний досвід творення справді *масової* літератури із загальносуспільним призначенням. Те, що одного разу засвідчило свою силу й енергійність, ентузіазм і винахідництво у прокладенні *нових шляхів* розвитку культури, озивається й через століття, не втративши яскравості стилістичних кольорів, серйозності намірів, претензійності своєї риторики та влучності прицілу в найактуальніші питання літератури.

<sup>18</sup> Бузько Д. Проблематична “проблемність” (Протест читача) // Нова генерація. — 1927. — №1. — С.59.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Цит. за: Ільницький М. Література українського відродження... — С.55.