

Олексій Полторацький як теоретик українського футуризму

С. М. Холодинська

Державний вищий навчальний заклад «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь, Україна
Corresponding author. E-mail: svetlana01091970@mail.ru

Paper received 11.11.16; Accepted for publication 20.11.16.

Анотація. Аналізуються теоретичні напрацювання Олексія Полторацького, який протягом певного періоду виступав одним з провідних теоретиків українського футуризму. Показано, що найбільш виразно позиція О. Полторацького простежується у дослідженні, присвяченому обґрунтуванню ідеї панфутуризму. Виступаючи наприкінці 20-х років ХХ століття як послідовний прибічник панфутуристичної моделі розвитку революційного мистецтва, О. Полторацький фокусує увагу на ролі митця та художньої творчості у процесі перетворення світу, наголошуючи як на ідеологічному факторі, так і на естетико-художніх засадах мистецьких творів. Підкреслено, що увесь «теоретичний пафос» О. Полторацького живиться питанням про доцільність збереження мистецтва в умовах побудови нового суспільства.

Ключові слова: панфутуризм, мистецтво, ідеологія, «фактура мистецтва», «соціальне замовлення».

Вступ. Український футуризм, як і кожний новий мистецький напрямок, що починає своє існування, так би мовити, з «чистого листа», змушений поєднувати дві – досить складні – форми діяльності, а саме: практичну і теоретичну. Як правило, на етапі становлення нового напрямку функцію теоретика виконує його засновник – митець, який пропонує своїм сучасникам принципово нове художнє бачення. Теоретичне підґрунтя власного експериментального мистецтва формували і А. Матісе, і Т. Марінетті, і В. Кандинський, і К. Малевич, і В. Хлебніков, і Д. Богомазов, і Ж. Батай.

Від 1914 року – року появи перших зразків футуристичної поезії – її теоретичні обриси окреслив сам Михайль Семенко, котрий і виступив фундатором української моделі футуризму. Як ми вже зазначали у нашій статті «Концепція деструкції Михайля Семенка і трансгресивний досвід Жоржа Батая: потенціал паралельного аналізу», напрацювання М. Семенка не можна назвати «чистою» чи «професійно вивіреною» теорією. Це лише її обриси, окремі фрагменти, частогусто занадто емоційно й квалітивно написані. Семенку не вистачає вміння послідовно опрацьовувати позицію своїх критиків чи опонентів, «продиратися» крізь брутальні й – найчастіше – не об'єктивні звинувачення. Він сміливо, хоча і дещо гарячково, продукує нові поняття, але не співвідносить їх із вже існуючими у літературознавстві та не опікується їх ґрунтовним поясненням. Водночас, слід визнати, що, розглянуті у хронологічній послідовності, статті й начерки Семенка достатньо чітко «вибудовують» його теоретичну позицію. Наразі, Семенко, передусім, поет і прозаїк, яскравий культуртрегер (за слушною думкою А. Білої) і до того ж намагається виступити як теоретик. Теоретико-практичний паритет діяльності М. Семенка – на етапі становлення футуризму – явище, на нашу думку, дещо вимушене і тому цілком логічним видаються спроби залучити до «чисто» теоретичної роботи Олексія Полторацького, котрий у 1927 році був «дописувачем» до журналу «Нова генерація».

Короткий огляд публікацій за темою. За роки незалежності українські науковці зробили чимало теоретично об'єктивного задля відновлення логіки розвитку як авангардного мистецтва в цілому, так і футуризму, зокрема. Протягом останніх десятиліть до аналізу означеного феномену активно долучилися українські естетики. Проблема естетичних вимірів художньої платформи авангардистів послідовно аналізується у

роботах Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Ємельянової, Н. Канішеної, Т. Алексеєнко, О. Сарнавської, В. Черепаніна, П. Храпка та ін. Слід зазначити, що у процесі аналізу авангардного мистецтва чітко виокремлюється мистецтвознавча та літературознавча тенденції, які сформувалися як наслідок розгляду образотворчої, театральної, кінематографічної чи літературної спадщини представників авангардизму. Означений аспект досить виразно представлений у наукових розвідках Л. Госейко, О. Ільницького, М. Поповича, Т. Огневої та ін.. Слід також виокремити і культурологічну тенденцію дослідження авангардизму, яка в українській гуманістиці представлена роботами Р. Ткаченко, В. Вовкуна, В. Тузова та ін., і має на меті «вписати» естетико-художні експерименти українських живописців чи поетів у більш широкий культуротворчий контекст відповідного історичного періоду. Культурологічний аспект аналізу авангардного мистецтва присутній і в літературознавчих дослідженнях А. Білої.

Метою статті є аналіз теоретичних напрацювань Олексія Полторацького, який протягом певного періоду виступав одним з провідних теоретиків українського футуризму. У дослідженні планується показати, що О. Полторацький як послідовний прибічник панфутуристичної моделі розвитку революційного мистецтва, значну увагу приділяє ролі митця та художньої творчості у процесі перетворення світу, наголошуючи як на ідеологічному факторі, так і на естетико-художніх засадах мистецьких творів, а також цікавиться питанням про доцільність збереження мистецтва в умовах побудови нового суспільства.

Матеріали та методи. Методологія дослідження полягає у застосуванні теоретичного потенціалу персоналізації як засадничого принципу культурологічного аналізу, а також біографічного методу з метою відтворення людської та творчої долі низки відомих українських футуристів.

Результати та їх обговорення. Теоретична і практична значущість дослідження полягає у тому, що матеріал може бути використаний для подальшого науково-теоретичного осмислення феномену українського авангарду та застосуванні персоналізованого підходу. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, культурології, історії та теорії мистецтва для студентів гуманітарних та художньо-творчих вузів.

Олексій Полторацький (1905–1977) – прозаїк, сценарист, літературний критик, публіцист. У 20-ті роки, приєднавшись до футуристів, сконцентрував увагу на опрацюванні суперечливих питань суті й шляхів розвитку нового революційного мистецтва, намагаючись закласти теоретичні підвалини української моделі футуризму. Після закінчення філологічного факультету Київського університету (1926), О. Полторацький певний час працював у періодичній пресі, а з кінця 20-х років почав співпрацювати з харківським літературним об'єднанням «Нова генерація», що – цілком логічно – привело його до зближення з футуристами.

У 1931 році О. Полторацький разом з іншими представниками футуристичного руху, переїжджає працювати до Одеси задля підтримки української кінематографії та посилення її творчого потенціалу. Такий крок молодого літературного критика був цілком логічним: О. Полторацький професійно цікавився кінематографом. Це підтверджують написані ним «Етюди до історії кіна», які вийшли друком у 1930 році.

Оскільки проблема співтворчості українських футуристів з Одеською кіностудією детально представлена у нашій статті «Футуристична складова у творчій спадщині Гео (Георгія) Шкурупія», ми зупинимось лише на фіксації кінодосвіду О. Полторацького, котрий, по-перше, досить активно друкувався – «разом з Олександром Вознесенським...Леонідом Скрипником, Глібом Затворницьким, Дмитром Бузьком» – на сторінках журналу «Кіно», який редагував Микола Бажан, а по-друге, приймав участь у «дебатах про естетичні та ідеологічні концепції Сьомого Мистецтва» [1, с. 57].

У ґрунтовному дослідженні французького кінознавця Любомира Госейка «Історія українського кінематографа. 1896–1995» (2005) наведене свідчення негативного ставлення О. Полторацького до використання звуку у кіно, адже він належав до когорти тих діячів українського кінематографу, котрі «виключають звук як засіб фотогенічного вираження». Сьогодні навіть важко собі уявити, наскільки гострими на початку 30-х років були дискусії між прихильниками «дисоціації» – використання звуку на шкоду слову – та «синхронізації» – поєднання звуку і слова у кадрах фільму. О. Полторацький був серед тих, хто, за словами Л. Госейка, вважав, що «звук може бути використано в кінохроніці, музичній ілюстрації, а головне в науковому кіні та культурфільмах» [1, с. 61]. Наразі естетико-художній потенціал звуку у художніх фільмах ставився під сумнів.

Відтворюючи «творчі кроки» біографії О. Полторацького, ми намагаємося об'єктивно представити його місце в українському культурному просторі 20–30-х років минулого століття і наголосити не лише на факті долученості молодого літературного критика до футуристичного руху, але й на факті дієвості: розпочавши свій творчий шлях як літературний критик, О. Полторацький досить швидко розширив коло власних інтересів. Від 1929 року він постійно друкує теоретичні статті, відстоюючи правомочність естетико-художніх спрямувань футуристів, та достатньо плідно працює як прозаїк, адже протягом 1932–1933 років друком виходять його найбільш відомі твори «футуристичного періоду», а саме: «Останні

дні бурханів», «На шістьох мерідіанах» та «Джентльмени із спеціальною військовою освітою».

Саме у час перебування в Одесі, О. Полторацький «відкриває» для себе творчість М. В. Гоголя, по-перше, працюючи – як сценарист – над екранізаціями його творів, а по-друге, – робить певні кроки в якості гоголезнавця. У подальшому О. Полторацький буде автором кількох робіт, присвячених життю й творчості видатного українського письменника.

Зазначимо, що О. Полторацького не торкнулися репресії, яких зазнали інші представники футуристичного руху протягом 1934–1937 років. Він працював викладачем у Харківському комуністичному університеті імені Артема, був військовим кореспондентом під час війни (1941–1945), а протягом 1958–1975 років очолював літературно-художні журнали, зокрема, «Всесвіт».

Аналізуючи сьогодні спадщину О. Полторацького, слід зазначити, що протягом 1928 року він виступає, передусім, як літературний критик. Цю нашу тезу підтверджують його статті, присвячені процесу створення «лівого оповідання», професійним порадам щодо «вироблення» роману, порівняльному аналізу «практичної і поетичної мови». Окрім означеного, Полторацький як літературний критик робить спроби провести «соціологічний аналіз» актуальних «літературних засобів». У цьому ж році він досить чітко формує власну позицію стосовно поточного літературного процесу в Україні завдяки полеміці з Володимиром Коряком (1889–1937), Самійлом Щупаком (1894–1937) та досить об'єктивному аналізу творчих досягнень відомого діяча футуристичного руху Гео (Георгія) Шкурупія (1903–1937).

На наше глибоке переконання, 1928–1929 роки виявляються, по суті, переламними у творчій долі О. Полторацького, оскільки він саме у цей період спробує здійснити своєрідний перехід з позиції літературного критика на позиції теоретика мистецтва. Таку трансформацію підтвердить публікація ним теоретичної розвідки «Панфутуризм», яка стала чи не найповнішим – для свого часу – теоретичним осмисленням «футуристичної інтерпретації» логіки розвитку мистецтва. Наразі, повністю перейти у сферу теоретичної роботи О. Полторацькому не вдалося, оскільки у 1930-му році він опиниться в епіцентрі одного з найскладніших, найсуперечливіших та найбрутальніших скандалів в українському літературному середовищі означеного періоду. Поштовхом до скандалу стане двотомне видання творів Остапа Вишні (1889–1956) – одного з найвідоміших українських сатириків.

Детально реконструюючи ситуацію, що склалася протягом 1929–1930 років на харківському «літературному фронті», канадський літературознавець Олег Ільницький – автор ґрунтовного дослідження «Український футуризм (1914–1930)» (2003) – звертає особливу увагу на статтю О. Полторацького «Що таке Остап Вишня?», яку друкували частинами у трьох випусках журналу «Нова генерація». Одним з мотивів негативного ставлення О. Полторацького до означеного видання були високі гонорари, що за свій двотомник отримав О. Вишня. О. Полторацький гнівно запитував: «...чому Вишня став «королем українського тиражу», чому його підтримують видавництва, чому

його творчість вважають потрібною з огляду на завдання «українізації?»».

Зазначимо, що О. Ільницький, хоча і підкреслює мотив заздрості футуристів до високих гонорарів представника іншої літературної течії, проте не зводить все до цього морально-побутового зрізу, а цілком слушно показує, що Полторацький – оприлюднюючи думку саме футуристів – вбачає в особі О. Вишні «представника безкультурних селянських мас» [2, с. 188–189].

Слід визнати, що Полторацький не тільки проголошує О. Вишню рупором селянства, характеризуючи цей «соціальний прошарок» як «ідіотичний», консервативний, та такий, що «відбиває народницькі ідеали дев'ятнадцятого століття», а й торкається проблеми комічного в її естетичному зрізі. Він повністю заперечує правомочність «вишневського» розуміння джерел сміху та «техніки комічного», які, на думку критика, спекулюють на фізіології людського життя, пропонуючи читачеві «клозетний гумор». О. Полторацький настільки зневажає творчість Вишні, що протягом усієї публікації пише його ім'я та прізвище з маленької літери; «Треба сказати одверто, що творчість Остапа Вишні не є багатство. Остап Вишня є наша бідність, бо в його творчості знайшли найповніше виявлення хуторянство, некультурність та провінціалізм, що з їх лабет з такими зусиллями визволяється українська радянська література» [8, с. 28].

Гостра критика О. Полторацьким творчості О. Вишні, на наше глибоке переконання, не може розглядатися поза тим конфліктом, що кілька років мав місце між футуристами та їх опонентами – прихильниками Миколи Хвильового (1893–1933), що активно друкувалися у журналах «Комуніст» та «Пролітфронт» («Пролетарський літературний фронт» – С. Х.). Протягом 1929–1930 років М. Хвильовий – послідовний і гострий антагоніст футуристів – критикував як їх позицію, так і естетико-художні засади творчості. Одним із аспектів критики було звинувачення в елітаризмі творів футуристів. Наразі, критика з боку і Хвильового, і його прихильників не обмежувалася лише творчими питаннями, а й торкалася політико-ідеологічного аспекту. Так, твори футуристів, зокрема, «Історія закордонного паспорту» Олекси Влизька (1908–1934) розглядалися під кутом зору апологетики мазепинства, а інші футуристи були «затавровані» тяжінням до порнографії. Зрештою, і твори О. Вишні, і їх критика з боку О. Полторацького виявилися лише одним із аспектів гострих і, по суті, непримиренних протиріч між різними літературними течіями та чисто особистісною антипатією, що була досить виразною в середовищі харківських письменників.

Наразі, літературна боротьба і літературні дискусії – у цьому випадку – мали досить драматичні наслідки, адже у 1933 році Остапа Вишню заарештовують, а 3 березня 1934 – засуджують до розстрілу, який пізніше був замінений десятьма роками ув'язнення у виправно-трудових таборах. У драматичній долі О. Вишні починають звинувачувати футуристів і, зокрема, О. Полторацького, оскільки в його статті щодо творчості письменника досить яскраво присутні політичні та ідеологічні мотиви. Зрозуміло, що у першій половині 30-х років репресії проти української інтелігенції

вже почали виявляти реальні обриси – нагадаємо, що у грудні 1934 року був заарештований футурист Гео (Георгій) Шкурупій, – і арешт Вишні міг не мати жодного стосунку до літературних баталій. Окрім цього, саме життя письменника давало чимало приводів щодо уваги радянських каральних установ, а саме: перша світова війна застала Павла Губенка, котрий пізніше друкувався під псевдонімом Остап Вишня, у петлюрівських військах, де він керував медичною частиною і мав друзів серед вояків УНР. У 1928 році молодий письменник лікувався у Німеччині, що створювало умови для спілкування з українськими емігрантами. Ці факти із життя О. Вишні підсилювали підозру щодо антирадянських настроїв письменника, котрому – пізніше – інкримінували підготовку замаху на другого секретаря Компартії України Павла Постишева.

У цій надзвичайно складній соціально-політичній обстановці в Україні, футуристи, взагалі, та Полторацький, зокрема, – котрі і так знаходилися під постійним тиском і критикою, – виявилися легкою мішенню для звинувачень, які й до сьогодні «подорожують» літературознавчими дослідженнями.

Як ми вже зазначали, у творчій спадщині О. Полторацького на особливу увагу заслуговують 1928–1929 роки, коли активно виступаючи в пресі як літературний критик, він поступово атрибутує себе як теоретик мистецтва, оприлюднюючи у трьох номерах «Нової генерації» (1929, № 1, 2, 4) розгорнуте й досить змістовне дослідження «Пантуфуризм». Зазначимо, що майже сорок сторінок теоретичного тексту вимагало послідовної скрупульозної роботи, і – це не викликає сумнівів – О. Полторацький працював над ним значно довше, ніж над короткими літературно-критичними статтями, зробленими за принципом «на злобу дня».

Сучасний культуролог, намагаючись на початку XXI століття – тобто майже через сто років – об'єктивно оцінити теоретичні шукання молодого дослідника (у 1929 році О. Полторацькому було лише 24 роки – С. Х.), достатньо впливового учасника футуристичного руху, представника якого яскраво заявивши про себе у 1914-му, за п'ятнадцять років існування здобули більше ворогів, ніж друзів, потрапляє у досить складну ситуацію, оскільки він (сучасний культуролог – С. Х.) володіє знанням тої логіки розвитку як соціально-політичних, так і культурно-мистецьких подій, які не могли бути відомі наприкінці 20-х років.

На межі 20–30-х років, знаходячись як під зовнішнім тиском, так і маючи неоднозначні позиції всередині руху, футуристам було конче необхідно опертися на переконливі теоретичні настанови задля підсилення правомочності своїх творчих позицій. Вироблення певних теоретичних настанов набувало особливої ваги, оскільки саме в означений період у пресі почалося обговорення широкого кола проблем, пов'язаних з методологією революційного мистецтва. Своєрідним орієнтиром щодо об'єктивної оцінки теоретичних розвідок О. Полторацького повинно бути чітке уявлення про ту ситуацію, яка склалася в радянському мистецтві на початку 30-х років, та про ту атмосферу, в якій вимушена була працювати як російська, так і українська художня інтелігенція, адже у серпні 1934 року планувалося проведення Першого всесоюзного з'їзду

радянських письменників, на якому марксистсько-ленінська ідеологія представлялася б як світоглядне підґрунтя революційного мистецтва. Підготовка до подій 1934 року йшла поступово. Сьогодні не важко відновити хронологію рішень, що приймалися. Так, від середини 1932 року в теоретичний ужиток поступово починають вводити поняття «соціалістичний реалізм» та його засадничі принципи, що – сукупно – формують методологію мистецтва соціалістичної доби. Слід зазначити, що сучасна українська гуманістика не стоїть осторонь осмислення цього вкрай складного й суперечливого періоду. Як приклад, виокремимо дві статті відомого українського філософа і культуролога Мирослава Поповича, оприлюднені у колективній монографії «Український театр ХХ століття» [9], [10], які, на нашу думку, є найбільш логічним, узагальненим та персоналізованим відтворенням, так би мовити, духу тогочасної доби.

Повертаючись до аналізу теоретичної позиції О. Полторацького, слід зазначити, що наприкінці 20-х років радянське літературознавство достатньо активно розширює дослідницький простір, передусім, за рахунок осмислення природи реалізму, його можливих модифікацій та перспектив історичного розвитку. Саме у цей період розгортається полеміка щодо оновлення чи кореляції поняття «реалізм» із урахуванням післяреволюційної ситуації. Предметом обговорення стають такі терміни, як «пролетарський», «селянський», «соціальний», «комуністичний» чи «світовий» реалізм. Володимир Маяковський, котрий обірвав власне життя 12 квітня 1930 року, обґрунтував ідею «монументального реалізму». Самогубство В. Маяковського – певним чином – окреслює часові межі означеної дискусії, яка до квітня 1930 вже виразно відтворила логіку тогочасних теоретичних розміркувань. Саме на межі 20–30-х років в ужиток радянської гуманістики вводяться поняття «художній метод», «тенденційність», «соціалістичний гуманізм», «соціальне замовлення» та ін. Найбільш дискусійним виявилось поняття «соціальне замовлення», яке вимагало як теоретичного обґрунтування, так і «пристосування» його достатньо широкого змісту, до поточних мистецьких процесів. «За» і «проти» широкого використання «соціального замовлення» в якості засадничого принципу революційного мистецтва висловилися В. Маяковський, В. Полонський, Й. Брік, П. Коган та багато інших як теоретиків, так і практиків мистецтва, продемонструвавши вкрай протилежні позиції. О. Полторацький, котрий на сторінках роботи «Панфутуризм» не оминув увагою теорію «соціального замовлення», опинився у центрі тогочасних теоретичних дискусій.

Поняття «соціальне замовлення» своєрідно трансформувалося не лише у радянську (російську та українську) літературу, але й і в інші види мистецтва: живопис, театр, кінематографію. На нашу думку, поняття «соціальне замовлення» може розглядатися як специфічна теоретична установка щодо сприйняття та оцінки матеріалу, представленого на сторінках ґрунтовного дослідження українського культуролога Тетяни Огневої «Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку ХХ століття» (2014), котра переконливо відтворює процес фізичного знищення у другій

половині 30-х років низки яскравих як режисерів, так і акторів українського театру та кіно, чия творчість «не вписувалася» в «соціальне замовлення», тобто в умови, окреслені офіційною партійною позицією. В означеному контексті особливої ваги набуває наголос Т. Огневої на трагічному значенні для української культури статті кінокритика Г. Грідасова «Розгромити націоналізм в кінематографії», автор якої «одним пострілом» знищував діячів і театру, і кіно. Коментуючи означену статтю, Т. Огнева пише: «Фактично – це стислі тези кращої фільмографії України. Прізвища двох кінорежисерів – Лопатинського та Тягна – були окрасою режисерських кадрів «Березолу» У всіх фільмах, які перераховані у «кримінальному» списку, знімалися кращі актори Курбасівської школи» [4, с. 293].

Т. Огнева посилається і на досить суперечливі оцінки кінематографічного процесу, які були заявлені у роботі О. Полторацького «Етюди до історії кіна» (1930), котрий – як і більшість футуристів – позитивно поставився до ідеї «соціального замовлення» і гостро критикував усе, що цю ідею спростовувало, зокрема, «буржуазну основу психологічно-реалістичної» орієнтації діячів кіно. На противагу «психологічно-реалістичним» фільмам, Полторацький активно популяризує «монументальний» – термін запозичений у В. Маяковського – або «соціальний» кінематограф, зразком якого, на його думку, є фільми О. Довженка «Арсенал» і «Земля»: «Ми ладні назвати його фільми соціальними...обидва фільми – поза естетичного походження: «Арсенал» – з відповідних істпартівських архівів, «Земля» – з наказів Наркомзема й з комуністичних праць про село» [7, с. 74].

Незважаючи на стислість викладу матеріалу в межах статті, все ж зробимо важливе, на нашу думку, зауваження. Так, український естетик Валентина Панченко, аналізуючи означений нами період, підкреслює, що «розглядаючи специфіку розвитку мистецтва й художнього методу, слід наголосити на умовах, що склалися саме в Росії. Адже період 1917–1921 рр. в Україні, Грузії чи, наприклад, у Вірменії потребує окремого аналізу, оскільки він не тотожний соціально-політичній ситуації в Росії» [5, с. 295].

З цим твердженням можна погодитися лише частково. В. Панченко справедливо виокремлює 1917–1921 роки як такі, що відбивають саме російську соціально-політичну ситуацію, оскільки Україна опинилася «на революційних рейках» дещо пізніше Росії. Стосовно України як такої, це твердження цілком слушне. Наразі, В. Панченко не фіксує увагу на тому беззаперечному факті, що протягом 20-х років минулого століття окремі художні угруповання проводили власну політику, яка могла і не співпадати з загальним історико-політичним чи історико-культурним рухом.

У контексті нашої статті важливо підкреслити, що українські та російські футуристи активно спілкувалися від 1914 року. Частина російських футуристів – це засвідчують спогади Д. Бурлока – була досить щільно пов'язана з Україною, а на межі 20–30-х – судячи з тексту роботи «Панфутуризм» – опікувалися спільними теоретичними проблемами. Саме в силу цих причин, «футуристичний сектор» українського

культурно-мистецького простору 1917–1921 років не був відірваний від російського.

Відштовхуючись від заявленої нами тези, розглянемо наріжні ідеї дослідження О. Полторацького «Панфутуризм», оцінюючи їх як типовий зразок літературознавчого та естетико-мистецтвознавчого обґрунтування правомочності революційних перетворень у мистецтві.

Структурно «Панфутуризм» має чіткий план і складається з висвітлення «основних проблем панфутуристичної системи», а саме: «1. Мистецтво як процес. 2. Роля мистецтва. 3. Фактура мистецтва. 4. Деструкція – конструкція» [6, с. 322].

У вступний розділ – «Загальні уваги» – Полторацький виносить ті авторські розміркування, які складають теоретико-методологічні засади його дослідження. Він порівнює теоретичний та методологічний аспекти, визнає об'єктивність та доцільність зв'язку «марксизм – панфутуризм» та розглядає специфіку співвідношення «мистецтво – ідеологія», обґрунтовуючи низку досить плідних ідей. Теоретик, зокрема, пише: «Перша принципова одміна між марксизмом і панфутуризмом полягає в обсязі обох теорій. Марксизм – це ідеологія, що охоплює все суспільне життя. Марксизм є система універсальна, в той час як панфутуризм є ідеологія про ідеології» [6, с. 321]. На жаль, поза текстом залишається як пояснення того, скільки може бути ідеологій, так і інтерпретація поняття «система» чи «система універсальна», що обмежувало уяву тогочасного читача про суть марксизму. Хоча – з посиланням на позицію М. Семенка – автор «Панфутуризму» заявляє про існування «ідеології більшовицької, реформистської, народницької, анархістської і т. д.» [6, с. 350], поза представленням власного розуміння понять «світогляд», «ідеологія», «методологія», «філософія», «світовідношення» означені теоретичні конструкції футуристів виявляються побудованими на досить хитких засадах.

Теоретично насиченим О. Полторацький намагається зробити перший розділ своєї роботи – «Мистецтво як процес», – матеріал якого трансформовано у наступний зміст «Панфутуризму». Концептуалізуючи проблеми, підняті Полторацьким, слід, передусім, сконцентрувати увагу на питаннях щодо походження мистецтва, які, хоча і строкато, не тільки представлені автором «Панфутуризму», а й виступають вихідними тезами усього дослідження. Як виявляється, у дослідницькому просторі тогочасного українського мистецтвознавства проблема походження і суті мистецтва цікавила низку теоретиків, котрим і опанував Полторацький. Саме прийом дискусії дозволив йому достатньо чітко висловити власну позицію.

«Ворожу» – за визначенням Полторацького – теорію мистецтва представляв завідувач кафедри української літератури Харківського інституту Народної Освіти, професор В. Коряк, котрий вважав, «що мистецтво є людська вдача, поринання людини до красивого, але що це красиве в різні епохи для людини буває неодмінним» [6, с. 323]. У розмислах В. Коряка важливе теоретичне навантаження має поняття «вдача», яке він вживає у значенні «натура», «характер». Відтак, мистецтво, на його думку, притаманне людській «натурі» та закладене у «характер» кожної

людини : мистецтво з'являється й еволюціонує разом з нею.

Зазначимо, що О. Полторацький, передусім, сфокусував увагу на ідеї «мистецтво як вдача», яку відстоював В. Коряк. Наразі, вплив харківського професора на тогочасні теоретичні шукання, його активна участь у численних естетико-мистецтвознавчих дискусіях були значно вагомішими, ніж це представлено у «Панфутуризмі», і відгомін «коряківських ідей» відчутний у низці тез Полторацького значно більше, ніж йому б цього хотілося. Ще у 1923 році – за шість років до оприлюднення «Панфутуризму» – у статті «Українська література перед VII Жовтнем» [3] В. Коряк намагався «обіграти» феномен «класової свідомості» у контексті природи мистецтва. Він гостро критикував тих теоретиків (Ю. Меженка, В. Гадзінського – С. Х.), котрі намагалися відстоювати самоцінність мистецтва. На думку В. Коряка, для означених авторів «...головним є не класова свідомість у мистецтві, а саме мистецтво, як певна, так би сказати, філософська «річ у собі». Мистецтво, мовляв, незалежно від будь-якої класової свідомості». Не погоджується В. Коряк і з абсолютизацією чинників художньої форми, що простежувалася в позиції його опонентів. І він сам, і – пізніше – Полторацький наголошували на «всеохоплюючому» значенні змісту, а це – врешті решт – так само руйнувало художній твір, як і абсолютизація форми, адже загальновідомо, що справжній мистецький витвір є органічною єдністю змісту і форми [3, 198–199].

Неоднозначність власної позиції щодо значення «змісту» і «форми» у мистецтві футуристи намагалися подолати введенням у теоретичний ужиток поняття «фактура», спираючись на тези М. Семенка, представлені у статті «Мистецтво як культ» («Червоний шлях», 1924, № 3). Засновник українського футуризму опрацював поняття «фактура», наголосивши на його новизні і принциповому значенні в процесі «футуристичної творчості»: «Фактура складається з : матеріалу + форма + зміст. Вкладайте бажаний зміст в ці три синтезовані поняття фактури. Вони можуть поширюватися й ускладнюватися, розкладатися й узагальнюватися, але ці три елементи є складові одиниці найбільш уживані й відомі» [6, с. 353].

На наш погляд, позиція М. Семенка досить суперечлива, адже серед трьох складових, що відтворюють суть поняття «фактура», він, по-перше, поставив поняття «зміст» після поняття «форма», а по-друге, не врахував, що поняття «матеріал» також є ознакою художньої форми. Наразі, найбільш дивним є те, що українські футуристи, котрі, як відомо, були блискучими експериментаторами саме у сфері художньої форми, вважають поняття «зміст» і «форма» породженням ідеалістичної естетики і проголошують завданням панфутуристичної теорії «ідеалістичному поділові на форму та зміст...протиставити поділ на ідеологію та фактуру» [6, с. 354].

Постійне посилання Полторацького на точку зору Семенка робить матеріал його дослідження подекуди логічно не обґрунтованим. Це стає очевидним, коли Полторацький намагається інтерпретувати феномен «фактури», який, на думку футуристів, є «поняттям синтезованим». Він, зокрема, пише: «...фактура то є :

словесний матеріал, плюс тема плюс композиція плюс стилістика плюс жанристика, як компоненти комплексного поняття фактури. Отже, терміни «форма» та «зміст» зникли» [6, с. 353].

Як відомо, передбачення футуристів не здійснилися: поняття «зміст» і «форма» не лише залишилися в контексті сучасної гуманістики, а й виступають наріжними у процесі аналізу та оцінки художнього твору. З теоретичного простору не зникло і поняття «фактура» – від лат. *factura* – обробка, зайнявши відповідне місце в музиці (сукупність засобів музичного викладу), в образотворчому мистецтві (характер поверхні твору) та в поезії (своєрідність художньої техніки) [11].

Отже, О. Полторацький, працюючи над «Панфутуризмом», повинен був не тільки обґрунтувати естетико-мистецтвознавчу позицію футуристів, співвіднести її з тими офіційними настановами, які йшли від керівництва країни, а й врахувати професійний рівень осмислення проблеми художньої творчості, взагалі, і мистецтва – продукта цієї творчості, – зокрема. У цій непростій ситуації молодий український теоретик обирає, на нашу думку, єдино вірний шлях, а саме: він розширює джерелознавчу базу як за рахунок тих дослідників, котрі не залучені у дискусії поточного періоду, так і тих, чия позиція формується одночасно з теоретичними пошуками футуристів. У поле зору Полторацького потрапляють розмисли К. Бюхера, Г. Плеханова, О. Потебні, В. Шкловського, Л. Аксельрода-Ортодокса, а також низка творів, що «супроводжували» революційні події у Франції та у Росії («Марсельеза», «93-рік» В. Гюго, «Скарамуш» – фільм 1925 року, «12» Блока та ін.).

Слід зазначити, що на окремих сторінках свого дослідження Полторацький – дещо гарячково – «хапаться» за проблеми, кожна з яких вимагає самостійного теоретичного аналізу. Намагаючись якомога повніше представити власну позицію, теоретик подекуди «формує» дослідницький простір за рахунок кількості піднятих питань, а не якості їх осмислення. В окремих же випадках Полторацький представляє та відстоює власну позицію досить чітко й обґрунтовано. Так, він виявився послідовним захисником утилітарного погляду на мистецтво, прихильники якого абсолютизу-

ють значення практично-корисного фактору і щодо процесу походження мистецтва, і щодо його ролі у житті суспільства. На думку Полторацького, мистецтво не тільки не є «вдачею» людини, а й – виконавши конкретну функцію на певному історичному етапі – може припинити своє існування «в безкласовому соціалістичному суспільстві». Теоретик навіть запитує: «...а чи не зіллється мистецтво-прикраса-пізнання з тренінгом та вмільстю, що були в первісно-комуністичному суспільстві...?» [6, с. 326]. При всій наївності висловлених тверджень, одна з думок Полторацького проводиться ним достатньо послідовно: він не визнає ані естетичної специфіки мистецтва, ані його ролі у формуванні людської чуттєвості. Більше того, такі важливі чинники мистецтва як естетичність, чуттєвість, емпатійність, змістовність підмінюються Полторацьким абсолютизацією властивої йому (мистецтву – С. Х.) ідеологічної функції. При цьому, цілком реально «ідеологічна» функція – в інтерпретації футуристів – ототожнюється із сутністю мистецтва. Оскільки автор «Панфутуризму», як ми вже підкресливали, постійно звертається до публікацій М. Семенка, оприлюднених у футуристичному альманасі «Семафор у майбутнє», то логічно припустити, що його точка зору поділялася й іншими прихильниками футуризму.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, необхідно зауважити наступне: 1. О. Полторацький як теоретик українського футуризму виконав досить складну й важливу – в тих соціально – політичних та соціально-культурних умовах – дослідницьку роботу і спробував окреслити теоретичні засади футуристичного мистецтва. 2. Теоретична позиція українських футуристів – значною мірою – співпадала чи віддзеркалювала ті процеси, що розгорталися на теренах радянської культури у роки, що передували 1934 – року затвердження й прийняття засадничих принципів соціалістичного реалізму. 3. Репресії, яким було піддано представників українського футуристичного руху починаючи від 1934 року, обірвали як їх творчу роботу, так і подальше теоретичне опрацювання естетико-мистецтвознавчих експериментів цілого покоління митців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко; пер. з франц. С. Довганюк, Л. Госейко. – К. : Книжкове видавництво КІНО–КОЛО, 2005. – 464 с.
2. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький; пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
3. Коряк В. Українська література перед VII Жовтнем / В. Коряк // Червоний шлях, 1923. – № 8. – С. 180–205.
4. Огнева Т. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку ХХ століття / Т. Огнева. – К. : ТОВ «ВА-ДЕКС», 2014. – 432 с.
5. Панченко В. Історичні закономірності художнього розвитку / Л. Левчук, В. Панченко, О. Оніщенко, Д. Кучерук // Естетика : підручник. – К. : Вища школа, 2006. – С. 265–307.
6. Полторацький О. Панфутуризм / О. Полторацький // Семенко М. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 318–354.
7. Полторацький О. Етюди до історії кіна / О. Полторацький. – Харків : Укртеакіновидав, 1930. – 137 с.
8. Полторацький О. Що таке Остап Вишня? / О. Полторацький // Нова генерація, 1930. – № 4. – С. 21–28.
9. Попович М. Від диктатури комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури / М. Попович // Український театр ХХ століття: монографія / редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 238–275.
10. Попович М. «Соціалістичний реалізм» як соціокультурне явище / М. Попович // Український театр ХХ століття: монографія / редкол.: Н. Корнієнко [та ін.]. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 199–237.
11. Фактура [Electronic resource] // Вільна енциклопедія: вікіпедія. – Mode of access : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

REFERENCES

1. Hoseiko, L. History of Ukrainian Cinematography. 1896–1995 / L. Hoseiko; per. z frants. S. Dovhaniuk, L. Hoseiko. – K. : Knyzhkove vydavnytstvo KINO–KOLO, 2005. – 464 s.
2. Ilnytskyi, O. Ukrainian futurism (1914–1930) / O. Ilnytskyi; per. z anh. R. Tkhoruk. – Lviv : Litopys, 2003. – 456 s.
3. Koriak, V. Ukrainian Literature before October, 1917 / V. Koriak // Chervonyi shliakh, 1923. – № 8. – S. 180–205.
4. Ohnieva, T. Theater and cinema within the context of art criticism conceptions at the beginning of the 20th century / T. Ohnieva. – K. : TOV «VADEKS», 2014. – 432 s.
5. Panchenko, V. Historical appropriateness of art development / L. Levchuk, V. Panchenko, O. Onishchenko, D. Kucheriuk // Aesthetics : textbook. – K. : Vyshcha shkola, 2006. – S. 265–307.
6. Poltoratskyi, O. Pan-futurism / O. Poltoratskyi // Semenko M. Collected works. – K. : Smoloskyp, 2010. – S. 318–354.
7. Poltoratskyi, O. Studies into the history of the Cinema / O. Poltoratskyi. – Kharkiv : Ukrteakinovydav, 1930. – 137 s.
8. Poltoratskyi, O. What is Ostap Vishnya like? / O. Poltoratskyi // Nova heneratsiia, 1930. – № 4. – S. 21–28.
9. Popovych, M. From Communist party dictatorship to totalitarian personal dictatorship / M. Popovych // Ukrainian theatre of the 20th century : monography / redkol. : N. Korniienko [ta in.]. – K. : LDL, 2003. – S. 238–275.
10. Popovych, M. «Social realism» as socio and cultural phenomenon / M. Popovych // Ukrainian theatre of the 20th century : monography / redkol. : N. Korniienko [ta in.]. – K. : LDL, 2003. – S. 199–237.
11. Texture [Electronic resource] // Free encyclopedia : wikipedia. – Mode of access : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Oleksiy Poltoratskiy as a theorist of Ukrainian futurism

S. M. Kholodynska

Abstract. Oleksiy Poltoratskiy's theoretical works are analyzed. For the specified time he was one of the profound theorist of Ukrainian futurism. It is shown that O.Poltoratskiy's position is observed in vivid manner in his research devoted to the substantiation of pan-futurism ideas. Being a consistent supporter of pan-futuristic model of revolutionary art development in the late 1920s, O.Poltoratskiy focused his attention on the role of creator and artwork in the process of world transformation, emphasizing on ideological factor as well as on aesthetic and creative grounds of artwork. It is stressed that the whole O.Poltoratskiy's 'theoretical emotion' is nourished by the matter concerning appropriateness of art preservation within the terms of new society formation.

Key words: *pan-futurism, art, ideology, 'art texture', 'social order'*

Алексей Полторацкий как теоретик украинского футуризма

С. Н. Холодинская

Аннотация. Анализируются теоретические наработки Алексея Полторацкого, который на протяжении определённого периода выступал одним из ведущих теоретиков украинского футуризма. Показано, что наиболее выразительно позиция А. Полторацкого прослеживается в исследовании, которое посвящено обоснованию идеи панфутуризма. Выступая в конце 20-х годов XX века последовательным сторонником панфутуристической модели развития революционного искусства, А. Полторацкий фокусирует внимание на роли художника и художественного творчества в процессе преобразования мира, акцентируя как на идеологическом факторе, так и на эстетико-художественных основаниях произведения искусства. Подчеркнуто, что весь «теоретический пафос» А. Полторацкого подпитывается вопросом о целесообразности сохранения искусства в условиях построения нового общества.

Ключевые слова: *панфутуризм, искусство, идеология, «фактура искусства», «социальный заказ».*