МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГУБАРЄВА СВІТЛАНА СЕРГІЇВНА

УДК [821.161.2/82-32:7.037.3](82-991)

ДИСЕРТАЦІЯ

НОВЕЛІСТИКА ҐЕО ШКУРУПІЯ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ С. С. Губарєва

Науковий керівник: **Хоменко Галина Іванівна**,
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП 15

Розділ 1. **Проблематика й поетика новели – емерджентний об'єкт світової гуманістики** 24

1.1. Проблематико-поетикальний синтез у дискурсі про новелу: діахронічний аспект 24

1.2. Особливості розуміння новелістичного досвіду в 1920-ті. Новела і новий досвід часу в авангарді. 46

1.3. Доля проблематики й поетики в сучасних теоріях новели 71

Висновки до розділу 1 91

Розділ 2. **Конструктивні точки репортажної новели Ґео Шкурупія в аспекті перемоги над часом** 92

2.1. Прийом «одивнення» («остранения») та його експлікація в новелі «Місяць із рушницею» 92

2.2. Формалістська абсолютизація пародії («Тисяча пройдисвітів») 104

2.3. Кінопоетика репортажної новели («Повстання») 118

Висновки до розділу 2 132

Розділ 3. **Проблематико-поетикальний феномен новели таємниць і досвід «четвертого виміру» Ґео Шкурупія** 133

3.1. Оновлення традицій «чорної маски» («Патетична ніч») 133

3.2. «Логічна гра» детективної новели у світлі вартостей «реконструктивної доби» («Провокатор») 142

3.3. Ідеологема помилкового сприйняття («Нарком») 150

3.4. Пуант і структурування новели таємниць («Страшна мить») 158

Висновки до розділу 3 172

Розділ 4. **Антипсихологізм як удавана геометрія психологічної новели Ґео Шкурупія** 173

4.1. Ерос і Танатос у фокусі єдиного мотиву формалістів («Чучупак») 173

4.2. Новела як осмотична зона фройдівського психоаналізу буденного життя й теорій побуту формалістів («Зруйнований полон») 189
4.3. Прийом загримованої розв'язки життя епілептика («Чорна неміч») 198
4.4. Подолання страху й рамкова оповідь («Переможець дракона») 202
Висновки до розділу 4 210
ВИСНОВКИ 212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 217
ДОДАТОК А 247
ДОДАТОК Б 249

АНОТАЦІЯ

Губарєва С. С. Новелістика Ґео Шкурупія: проблематика, поетика. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, МОНУ. – Харків, 2017.

Новела як унікальна проблематико-поетикальна єдність має велику історію становлення, зазнаючи посутніх трансформацій на зламах літературного процесу. Втім, вона до сьогодні постає досить складним питанням науки, залишаючись однією з актуальних її проблем.

Дисертація узагальнює масштабний досвід пізнання жанру новели та її типологізації, що сформувався у світовій та вітчизняній науці, акцентуючи його особливості на стадії тектонічних зрушень у 1920-ті взагалі та відтинку авангарду зокрема – часі, визнаному періодом бурхливого розквіту новели як жанру в українській літературі.

Дисертація містить аналіз книги Ґео Шкурупія «Проза. Том перший. Новелі нашого часу» (1931) як динамічного новелістичного простору, підпорядкованого категоричному принципу історизму, настійно утверджуваному в «реконструктивну добу» – особливий етап становлення українського авангарду. Організована наскрізним мотивом часу, книга розглянута як парадоксальна структура, підпорядкована єдності, передбачуваній назвою, та автономії окремих новел, що відповідає принципам соціалізації й солідарності як поетологічної ознаки новели та унікальності, екстраординарності новелістичної події. Однак новели письменника-авангардиста інтерпретуються не так відповідними жанровому канону чи закону, як певною мірою жанру, його екструкцією, що закріплювала за новелою («лівим оповіданням») функцію шукань тотальної новизни, очевидним відповідником чого стало впорядкування книги за принципом реконструкції двох видань книги

«Переможець дракона» (1925, 1929), доповненої іншими новелами, відомими з 1923 року.

Перша половина ХХ ст. з її тотальними революційними зрушеннями в усіх сферах життя відома експериментальними шуканнями новизни у сфері літературно-мистецьких жанрів, де навіть традиційна диференціація проблематики й поетики заміщується ідеологією та фактурою. Нова бурхлива дійсність потребувала віднайдення таких художніх засобів, що стали б найбільш придатними для подання цього нового змісту у відповідній йому формі, оскільки старий матеріал та форма вже не могли задовольняти ані ідеологічних, ані психологічних потреб людей нового революційного покоління. За Ґ. Шкурупієм, мета мистецтва нової доби – це культурна революція, а головне завдання – пошук нових мистецьких засобів і форм, що відповідали б запитам сучасності й характеризувалися раціональністю й доцільністю задля соціальної перебудови суспільства. Таким чином, стає необхідною боротьба з усім консервативним та реакційним, що гальмує або перешкоджає поступу революційно-культурного руху. Тож, на його думку, слід відмовитися від застарілих класичних літературних зразків, відірваної від справжнього життя, а тому фальшивої естетики та формальної відсталості й провінційної обмеженості національної літератури, аби просувати українське мистецтво до європейського рівня, де немає місця «дрібненьким хатнім справам» – «не лірика особистого, а соціальне замовлення» й інтернаціональні інтереси. А функціональним мистецтво стає за умови стрункості архітектурної будови, у якій всі зовнішні й внутрішні елементи відповідають один одному в своїй доцільності та сприяють найкращому виявленню самої ідеї, наприклад, соціального будівництва і нової людини. Культурна революція, на переконання Ґ. Шкурупія, – саме у виробленні «*нової* психіки», «*нової* зростаючої людини», «*нової* ґенерації», «*нової інтернаціональної раси*».

Обов’язком «актуального митця» (Н. Берковський) перед пролетарською громадськістю було «втягування» в літературу матеріалу революційної дійсності та вирішення проблем згідно з нормами революційної ідеології. Для цього, на думку представника ЛЕФу в 1920-ті рр. Б. Арватова, була потрібна «*фотографія* побуту»,

точна фіксація реальної дійсності, а не «сюжетний *псевдопобут*», що межував би з втечею від справжнього життя. Однак не достатньо було подавати фактичний матеріал у чистому вигляді (тоді художній текст не відрізнявся б від газети) – факти слід спочатку художньо обробляти, організовувати, надаючи їм певну «конструкцію» (Ґ. Шкурупій), тобто майстерність автора проявляється і у вмінні обрати серед синонімічних фактів найбільш виразний та найбільш вражаючий, і у вмінні перетворити звичайну життєву подію на художню колізію, гідну справжнього твору мистецтва, що матиме вплив на читачів.

Ґ. Шкурупій шукає коріння сюжету в самому житті, вважаючи, що кожний найменший факт уже має свій сюжет, тож потрібно лише «розкрити сюжет факту». Такою конструкцією, таким монтажем фактів, на його думку, може бути насамперед «ліве» оповідання / новела. І репортажні новели Ґео Шкурупія засвідчують створення нової, оригінальної поетики шляхом поєднання естетики літератури з орієнтованою на фактичність матеріалу журналістикою і впливовістю кіномистецтва – завдяки інтеграції у літературний текст певних мистецьких прийомів і виражальних засобів, що традиційно вважалися більш властивими іншим сферам мистецтва (репортаж, паралельний кіномонтаж, крупний план, ведення оповіді за допомогою «рухливих картин», смислові паузи-інтервали, створення «саспенсу» тощо). Розрізнений матеріал поєднується завдяки оповідачу в часі й просторі, який, ніби редактор, змонтовує різні за фактурою частки матеріалу, подаючи оповідь крізь призму кінопоетики, тобто поєднанням літератури факту з образністю кінематографа, обігруючи в сюжеті незвично поєднані, зі зміщеними перцептивними точками фокусування, об'єктивно-соціальні та суб'єктивно-особистісні лінії, різні часові площини, реальність та ірреальність, дійсність та вигадку, засвідчуючи новаторські експериментальні шукання письменника разом із розширенням меж звичних літературних ландшафтів, сприяючи тим самим розвитку української літератури в європейському контексті.

Експериментуючи із традиційними літературними ландшафтами у царині «новели таємниць», Ґ. Шкурупій також залишався прихильником новизни. Так, якщо за законами жанру оповідання / новела таємниць має засновуватися на загадці,

яка розгадується лише наприкінці твору, реалізуючи в такий спосіб «прийом таємниці», а відтягування її розгадки до самого фіналу визначає техніку новели чи роману таємниць, то Ґ. Шкурупій міг свідомо порушувати вимоги теорії літератури і втягувати читача в інтелектуальну гру, не надаючи чіткого закінчення: очікування розв'язки досягає своєї кульмінації, однак сюжетний «пуант» переходить у дубль-фінал. Таким чином, структурні жанрові межі розірвано, так само як і стерто грані між мистецтвом і життям: кінець твору вже не є кінцем, а стає початком роботи уяви читача, отже, отримує безліч закінчень, і текст продовжує жити вже поза своїми межами, втілюючи ідею метамистецтва, а «новела таємниць» перетворюється завдяки автору на «новелу розгадування» (або, скоріш, «загадування») таємниць, так само як і класичний детективний сюжет стає у Ґ. Шкурупія іронічною інтелектуальною грою, в якій має місце також і уявне, й підсвідоме. Новелу таємниць Ґ. Шкурупій міг перетворити і на «новелу-анекдот», інтригою якої стає не містика, а справжнє життя з притаманними йому загадками і таємницями, головним героєм якої є звичайна людина праці – так письменник намагався привернути увагу співвітчизників до гостро соціальних тем, використовуючи гумор як не менш дієву зброю для впливу на свідомість мас, ніж інша ідеологічна пропагандистська діяльність, властива й футуристичній програмі. І новела з властивими їй жанровими можливостями якнайкраще підходила для обраної Ґ. Шкурупієм мети, оскільки, виростаючи з побуту, згідно з теорією формалістів, новела несла з собою не лише новий життєвий матеріал, але й нове ставлення до нього.

Завдяки оригінальному способу поєднання раціоналізму з ірраціоналізмом, сцієнтизму з поезією, Ґ. Шкурупій створює свою філософію авангардної свідомості початку ХХ століття в сфері культурного психологізму з акцентуацією ролі народження психіки нової людини, яка мислить вже не категоріями особистісних потреб окремого індивіда, а переймається загальнолюдськими та універсальними питаннями планетарного масштабу, дозволяючи вийти за межі як тексту, так і часу. Тож у Ґео Шкурупія надзвичайного значення набуває «Stimmung» («настрій») тексту, тобто буквальний вплив художнього виміру на читачів, коли сюжет і

наратив стають вторинними, а гра уяви – первинною, актуалізуючи як розум, так і почуття.

Так, вимагаючи інтелектуальної літератури для вироблення психіки людини нового часу, Ґ. Шкурупій активно заперечував «психоложество» в художній прозі, від чого, на його думку, лише «естетичне позіхання» й «сумбур від копирсання в переживаннях героїв», та пропонував натомість «здорову інтелектуальну зарядку», що даватиме волю до праці й боротьби, а тому у своїх «психологічних» новелах він торкається тем, що є вічними для пізнання, таких як глибини людської свідомості й підсвідомості, умовність життя і смерті, внутрішні межі, котрі люди часто самі для себе створюють і мають подолати. Базуючись на теорії психоаналізу З. Фройда, Ґ. Шкурупій завдяки множині прийомів сюжетобудування перетворює психологічну новелу на метапсихоаналітичну, заглиблюючись з читачем у сфери свідомого й несвідомого, реального та уявного, у світ символів і кодів, у таємниці життя і смерті, аби спробувати краще зрозуміти самих себе, аби навчитися аналізувати і розвиватися – задля кращого майбутнього, гідного людей нової ґенерації. Тому головні герої його психологічних новел – сильні, безстрашні героїчні особистості, здатні подолати будь-які перепони, що заважають просуватись уперед у своєму становленні, здатні віддати життя заради мети. І все це Ґ. Шкурупій демонстрував, обираючи проблематику реального життя: події революції, які не могли не позначитися на психіці людей і які сприяли створенню як справжніх героїв, так і антигероїв.

Репортажні новели, новели таємниць / розгадування таємниць, психологічні новели розрізнюються за принципом домінанти у стратегії перемоги над часом, перетворення його у простір, що визначається як досягнення «четвертого виміру» – поняття, продукованого як «геометрією уявностей», так і містичними вченнями. У добу, коли цінність літератури й мистецтва вбачається в раціоналізації / функціалізації, перемога над часом розглядається як можливість перемоги над ірраціональністю, що досягалося її вивільненням, з тим щоб зробити усвідомленою, на що переконливо спрямовував психоаналіз З. Фройда. Її осмотичний зв’язок із теорією прози формалістів, що набула відомості завдяки

принципам «літературності»: одивнення («*остранения*»), рами, оголеного прийому, множини модусів розв'язок та відмови від них, – мав за наслідок художній простір, де реальність поставала виявом вражаючої новизни «просторового реалізму», розуміння якої вимагає професійної витонченості.

Ключові слова: «реконструктивна доба», психоаналіз, формалізм, книга новел, типологія новел, репортажна новела («фактаж»), новела таємниць / розгадування таємниць, (анти)психологічна новела, структурна домінанта, «четвертий вимір».

SUMMARY

Gubareva S. S. Novelistics of Geo Shkurupiy: Problems, Poetics. – Qualifying scientific work, manuscript.

Ph.D. thesis in Philological Sciences in speciality 10.01.01 – "Ukrainian Literature". – H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ministry of Education and Science. – Kharkiv, 2017.

The thesis contains an analysis of Geo Shkurupiy's book "The Novelettes of Our Time" (1931) as a dynamic novelistic space, subordinated to the categorical principle of historicism, strongly emphasized during the "reconstructive era" – a special stage in the formation of the Ukrainian avant-garde. Organized by the through-time motive, the book is considered as a paradoxical structure, subordinated to the unity predicted by the title, as well as to the autonomy of individual novelettes, which corresponds to the principles of socialization and solidarity as the poetic feature of novella and the extraordinary uniqueness of the novelistic event. However, the novelettes of the avant-garde writer are interpreted not so much according to the genre laws, but from the point of the genre itself, its extraction, which assigned the novelette ("left story") the function of a search for total novelty, the obvious correspondence of which was preparing the book in accordance to the

principle of reconstructing two editions of the book "The Dragon's Winner" (1925, 1929), supplemented by other short stories, known since 1923.

And the 1st half of the XX century with its experimental aesthetic searches was defined by revolutionary shifts in various spheres of culture, which found its reflection also in literature, leading to a certain outline of the genre specificity. G. Shkurupiy suggested to look for the plot roots in the real life itself, believing that even the smallest fact has its own plot inside, therefore all you need is just to "reveal the plot of each fact". And such kind of construction for installation the facts, in his opinion, may be the "left" story / novella / novelette and the "left" novel, as well. And **"the reportage novelettes"** of Geo Shkurupiy show the creation of some new, original poetics by combining the aesthetics of literature with journalistic-oriented material and the influence of cinematic art – due to the integration into the literary text of certain artistic techniques and expressive means, which traditionally were considered to be more peculiar to other spheres of art (reportage, parallel cinema montage, a close-up, a narrative with the help of "moving pictures", semantic pauses-intervals, the creation of "suspense", etc.), approving the writer's innovative experimental searches, with expansion of usual boundaries of the literary landscapes, thus contributing to the development of Ukrainian literature in the European context.

Experimenting with the traditional literary landscapes in the area of **"mystery novelettes"**, G. Shkurupiy also demonstrated his innovations. So, if according to the genre laws of mystery story / novella, it should be based on some secret which must be solved only at the end of the thing, thus implementing "mystery", and delaying its solution until the final of the story and thus determining the technique of a mystery story, then G. Shkurupiy could consciously ignore the requirements of the theory of literature and involve a reader into an intellectual game without giving a clear ending of his story. So, while the expectation of the solution in the writer's mystery novella reaches its culmination, the storyline "pointe" unexpectedly leads to the double final. Thus, the structural genre boundaries are ruined, as well as the boundaries between art and life: the end of the story is no longer the end, but it becomes the beginning of a reader's imagination work, and that is why it receives numerous variants of endings. So, the text

continues to live beyond its borders, embodying the panfuturistic idea of meta-art, and the "novella of mysteries" appears to be transformed by the author into a "mystery-solving"(or rather, "mystery-unsolving") novella. Similarly the classical detective plot can be transformed by G. Shkurupiy into an ironic intellectual game, in which both imaginaton and subconsciousness become involved. G. Shkurupiy could also turn his "novella of mysteries" into a "narrative anecdote", the intrigue of which is not mysticism, but a real life with its riddles and mysteries in it, and the main character of which is the ordinary man of labour – that was the way the writer tried to attract the attention of society to the urgent social issues, using humour as the weapon for influence on the mass consciousness, which was no less effective than any other ideological propaganda activities, used in a futuristic program too. And such genre as novella with its specific genre features best suited for the goal chosen by G. Shkurupiy, because, according to the formalist theory, due to growing out of everyday life, the novella could bring not only a new life material, but also a new attitude towards it.

Thanks to the original way of combining rationalism with irrationalism, scientism with poetics, G. Shkurupiy creates his philosophy of modern consciousness at the beginning of the XX century in the field of cultural psychology, with the accentuation of the role of birth of a new person's psyche, who no longer thinks using the categories of personal needs of an individual, but is concerned with human and universal issues of planetary scale, which allows going beyond all text and time boundaries. So, in Geo Shkurupiy's art, the "Stimmung" ("mood") of the text becomes of great importance, that is, the literal influence of artistic dimension on readers, when the plot and narrative become secondary, and the game of imagination – the primary, actualizing both mind and feelings.

So, demanding intellectual literature for the development of the human psyche of modern times, G. Shkurupiy insisted on the need of struggling against so called "psychology" in literature of his time, which offered "aesthetic yawning" and "chaos from investigating heroes' feelings". Instead of this, G. Shkurupiy offered "a healthy intellectual charge", which could give people the will to work and fight, and therefore in his **"psychological novelettes"** he deals with the themes which are eternal for knowledge,

such as: the depths of human consciousness and subconsciousness, the conventions of life and death, the internal limits that people often create for themselves and should overcome. Based on the theory of S. Freud's psychoanalysis, G. Shkurupiy transforms a psychological novella into psychoanalytic and philosophical one, by means of literature deepening with a reader in the sphere of conscious and unconscious, real and imaginary, into the world of symbols and codes, into the secrets of life and death, in order to try to understand each other better, to learn how to analyze and to develop ourselves – for the sake of a better future for people of a new generation. Therefore, the main characters of his psychological novelettes are strong, fearless heroic personalities, able to overcome any obstacles that block their progress, able even to sacrifice their lives for the sake of some important aim. And all this G. Shkurupiy demonstrated by choosing the problems of real life: the events of the revolution, which affected the psyche of ordinary people but contributed to the creation of both real heroes and anti-heroes.

Reportage novelettes, mystery / mystery-solving novelettes, psychological novelettes are distinguished by the principle of dominance in the strategy of victory over time, transforming it into space, defined as the achievement of the "fourth dimension" – a concept produced as "the geometry of imaginations" and mystical teachings. In the period when the value of literature and art is seen in rationalization / functionalization, victory over time becomes an opportunity to overcome the irrationality achieved by its release in order to make it aware, as S. Freud's psychoanalysis convincingly directed to. Its osmotic connection with the formalist prose theory, which gained knowledge through the "literary" principles: "renewing", frame, "naked"approach, the set of modes of solution and refusing them – had as a result an art space where reality emerged as an expression of the striking novelty of "space realism", an understanding of which requires professional sophistication.

Key words: "reconstructive era", psychoanalysis, formalism, book of short stories / novelettes / novellas, novelistic types, reportage (fact) novella, mystery / mystery-solving novella, (anti)psychological novella, structural dominant, "fourth dimension".

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВИКЛАДЕНО
В ПУБЛІКАЦІЯХ:

1. *Губарєва С. С.* Теорія «одивнення» Віктора Шкловського й репортажна новела Ґео Шкурупія // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 31. Ч. 1. К.: Твім інтер, 2008. С. 529–542.
2. *Губарєва С. С.* «Прокляті поети» і репортажна новела Ґео Шкурупія // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Х., 2009. № 854 (Серія «Філологія») Вип. 57. С. 29–35.
3. *Губарєва С. С.* Топос міського муру і жанр психологічної новели Ґео Шкурупія // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, 2010. Вип. XXIII. Ч. IV. С. 113–121.
4. *Губарєва С. С.* Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 18. К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 72–79.
5. *Губарєва С. С.* Новий концепт «чорної маски»: досвід Ґео Шкурупія // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. Вип. 28. С. 36–44.

Статті в закордонних виданнях:

1. *Gubareva Svetlana S.* Cinema in Poetics of Reportage Novella: the version of Geo Shkurupiy // 2nd International Scientific Conference «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches». Conference papers: Volume 3. Stuttgart, Germany, 2013. P. 160–163.
2. *Hubariewa Switlana.* Роз-слід-ування/роз-гад-ування таємниці злочину в аспекті законів сюжетобудування формалістів: версія Ґео Шкурупія // Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Slowianskich. Slavica Wratislaviensia CLXI. Wroclaw, 2015. AUWr No 3632. S. 167–177.

Статті в інших виданнях:

1. *Губарєва С. С.* «Місяць із рушницею» Ґео Шкурупія: «поновлення» як універсальний новелістичний прийом // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2008. Т. VI. С. 31–45.
2. *Губарєва С. С.* Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2010. Т. VII. С. 12–26.
3. *Губарєва С. С.* «Зруйнований полон» Ґео Шкурупія: нова поетика міста // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2011. Т. VIII. С. 19–30.

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Гуманістика нашого часу, яка поступово відмовляється від опозиції твору й тексту, що супроводжувалася визнанням архітексту замість архіжанру [89], відроджує діалектику обох феноменів.

Скажімо, відомий семіотик Ц. Тодоров визначає жанри як «класи текстів» [266, с. 26], розгортаючи цю дефініцію в такий спосіб: «Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень» [266, с. 30]. Висунувши в основу жанру дві симетричні складові: «історичну реальність» та «реальність дискурсивну» [266, с. 30], – він не тільки експлікує метажанровий дискурс в аспекті пандискурсивних шукань, органічних для людини французької революційної філософії та філології 1960-х, але й наголошує на паніcторичній природі жанру. Важливими є два моменти: кожна історична реальність породжує свої жанрові домінанти (або жанр-домінанту); кожний жанр, зберігаючи «пам’ять жанру» [13] зазнає під впливом історичної реальності відповідних змін.

Відтинок XX століття, який дістав назву «реконструктивна доба» [336, с. 40], ідентифікував себе у сфері жанру. Йшлося не тільки про право мистецтва «бачити дійсність очима жанру» (П. Мєдвєдєв) [169, с. 182]. Теоретики мистецтва нового часу шукали тих жанрів, «які б найбільш відповідали вимогам … доби та практично ув’язувалися б із завданнями будівництва» (Ґ. Шкурупій) [341, с. 7]. Апологети «реконструкції всього нашого життя» [341, с. 10], експлікуючи теорію «нової прози», «нових вимог до прози», засвідчували кодифікацію власних цінностей у жанрі «лівого оповідання», синонім якого – не тільки «звичайне сюжетове оповідання», «фактаж» [341, с. 6–7] тощо. Український, як і європейський, авангард пов’язує досвід реконструкції з «новелою»: цей малий жанр, як жоден інший, сигналізує про процес неспинних шукань; це жанр тих, хто «вподобав шукання» (П. Мельник). Вже сама назва жанру сигналізувала про його гомогенність часові одержимості новизною як у політиці, так і в поетиці, довівши власною історією свою пластичність як проблемно-поетикального симбіозу. Навіть так: «гнучка і

відкрита до будь-яких трансформацій, перебудов та оновлень» (О. Колінько) [125, с. 107] новела дістала в час «реконструкції» нові риси. Це співвідносилося з абсолютизацією динамічності, яка не припускала думки про можливість «створити художню вічну форму, адекватну нашій добі» (Ґ. Шкурупій) [331, с. 28]. Дефініція новели, відповідна ранньому модернізму, – «найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті» (І. Франко) [292, с. 524], – виявляється тут чужою і шкідливою з причини раціональної доцільності та телеології розсудливої свідомості в авангарді, утверджуваному в час відмирання мистецтва як ірраціональної категорії культури. Що ж до мотиву вибору новели модерністами-шістдесятниками, для яких цей «“наймобільніший” і, сказати б, “зондажний” та “індикаторний” щодо психологічних змін *homo sapiens* жанр … несе в собі сугестію людських почувань та найперші (як правило, безпомилкові) психологічно-емоційні реакції – часто на підсвідомому рівні – на ті глибинні соціальні процеси, що супроводжують людину впродовж її життя» (Л. Тарнашинська) [259, с. 191], то він так само виглядав би непотрібним в «добу реконструкції», де психологізм усувається потужною фабулою та сюжетом і кваліфікується як спосіб боротьби проти застарілої психології села та просвітянства, що їм має протистояти справжня культура Європи.

Досвід мистецтва малої прози авангарду формується в процесі урбанізації й механізації реальності, послуговуючись максимою: «Техніка не лише тло для творчості, а й рушійна сила творчості. … Поет сьогодення не міг не створити нових засобів у мистецтві. (Аналогія: нові засоби у виробництві)» (О. Слісаренко) [246, с. 34–35]. Він підкоряв собі розмаїттям теорій побудови новели / оповідання, які відомі в Україні завдяки працям, що містили інтерпретацію світової теорії новели: «Як писати новели» («How to write short stories») (1921) Ж. Брідґарт [367], «Підручник до писання новели» («A handbook of short story writing») (1924) Дж. Фредеріка [370], «Як писати новелу» («How to write a short story») (1926) М. Джозефа [373], «Пригоди новеліста» (1926) Ол. Шиманського [316], «О’Генрі і теорія новели» (1927) Б. Ейхенбаума [350], «Морфологія новели» (1927)

М. Петровського [204], «Як будується оповідання» (1928) М. Йогансена [104], «Природа новели» (1928, 1929) Г. Майфета [162; 163], «Техніка письменницького ремесла» (1930) В. Шкловського [326] тощо. Все це дістало безпосередній чи алюзитивний аналіз багатьох вітчизняних та закордонних учених: В. Агеєвої [2], М. Андрєєва [6], О. Бровко [27–28], І. Денисюка [77], Л. Кавун [105], О. Калініченко [108], І. Качуровського [113], О. Колінько [124–125], Е. Мелетинського [171], М. Моклиці [178], Л. Полубояринової [215], Ф. Скляра [240], С. Ташликова [260], Н. Томашевського [271], В. Фащенка [285–287] та ін.

Новела «реконструктивної доби», з одного боку, стала ідеальним жанром чи не для кожного прозаїка, який не визнавав стандартів і стереотипів; з іншого – авнґард передбачав синхронність теорії і практики робітника у сфері новелістичного жанру, тож чи не кожному «лівому» письменнику цього часу приступний власний новелістичний дискурс / метадискурс. Відтак, навіть найбільш авторитетні у цей час російські формалісти та психоаналітики зі школи З. Фройда діставали суттєвої корекції, потрапивши в поле підпорядкування проблематики (*про що написано?*) й поетики (*як написано?*) телеології письма (*яка мета написання?*) (Бюлетень нового, «Аванґард а», 1930) [219, с. 96].

Одним із найбільш парадоксальних динамічних експериментаторів у сфері новели «реконструктивної доби» є Ґео (Георгій / Юрій) Шкурупій (1903–1937), відомий справді розмаїтими шуканнями нового, головні позиції якого відповідають панфутуризму (1920-ті рр.), що потім трансформуються й окреслюються як аванґардизм (1930-ті рр.). Про його першу книгу малої прози «Переможець дракона» (1925) О. Білецький писав як про «збірник розмаїтий, талановитий і насамперед молодий», а про автора – як «вундеркінда нашої літературної сучасності, що не скінчив ще свого особистого, юнацького Sturm und Drang'у, який зовнішньо збігся з добою Sturm und Drang'у в суспільстві» [20, с. 80–81]. Промовисте підтвердження цього – інтенсивне життя письменника в новаторських часописах 1920-х: його мала проза вміщена на сторінках літературно-мистецьких збірників «Ґроно»(1920) та «Вир революції» (1921) В. Поліщука, «Вапліте. Альманах перший» (1926) М. Хвильового; есеїстика – в часописах футуристів

«Семафор у Майбутнє. Aparat Panfuturystyv. Нумер перший» (1922), «Нова Ґенерація» (1927–1931) М. Семенка та ін., у власному виданні «Авангард. Альманах пролетарських митців нової генерації. Avantgarde. Almanach der proletarischen Künstler der neuen Generation» (1930). Вони засвідчують послідовний інтерес письменника до жанру новели, водночас виявляючи його здатність до діалектики та унікальну гнучкість у сфері роботи над різними типами новел, переконливим свідченням чого є його книга «Проза. Том перший. Новелі нашого часу. *Prose. Tome premier. Les novelles de notre temps*» (1931)* [340]. Попри свою унікальність, вона досі не потрапляла в поле уваги науковців, що у вище окресленому контексті не може не бути вагомим аргументом при визначенні **актуальності** дисертаційного дослідження. Окрім того, необхідність літературознавчого прочитання книги увиразнюється на фоні праць, що останнім часом були присвячені Ґ. Шкурупієві. Йдеться насамперед про дисертації Ю. Данькевич [74], І. Томбулатової [272], статті О. Козир [122–123] та Г. Хоменко [306, 368], в яких проаналізовано окремі новели або романи письменника.

Зростаючу зацікавленість літературознавців життєвим і творчим доробком Ґео Шкурупія підтверджує ряд статей та публікацій архівних матеріалів: студії Т. Белімової (Ільніцької) [14], Н. Іванової [99], І. Качуровського [112], О. Коцарева [137–139], С. Ленської [150], О. Мікуліної [175], В. Нарівської [183], О. Пуніної [220–224; 330], Д. Реги [226–227], М. Рябченко [230], О. Сінченка [239], О. Солов'я [330], М. Хемій [303], С. Холодинської [305], Я. Цимбал [219; 309–310] та ін. Промовистими є також монографії та дисертації, які висвітлюють тему українського модернізму 1920-х (Н. Бернадської [17], А. Білої [18–19], І. Бондаря-Терещенка [25], О. Боярчук [26], О. Журенко [94], О. Ільницького [101], Ю. Лавріненка [145], С. Матвієнко [166], А. Михайлової [174], Р. Мовчан [176], М. Моклиці [178], М. Наєнко [182], С. Павличко [199], Л. Сеник [237], М. Сулими [255–257], М. Ткачука [265], О. Харлан [299], Г. Черниш [313–314], Н. Шумило [346]), де творчість Ґео Шкурупія розглядається як важливий складник української

**Далі назва подається як «Новелі нашого часу».*

авангардної прози 1920-х. Однак жодна з цих робіт не торкається новелістики письменника як проблемно-поетикальної сфери, яка є унікальним згустком та трансформацією новелістичного мислення «реконструктивної доби», просякнутої парадоксальною філософією часу, що особливо виразно демонструвала єдність «книги новел» як простір діалектичної роботи письменника над минулим (раніше опублікованими новелами) за законом їх типологізації, відкритої для інновації в майбутньому. Відтак, **мета** дослідження – подати інтерпретацію новелістики Ґео Шкурупія як проблемно-поетикальної сфери, співвідносної з процесом оновлення механізмів внутрішньої дистинкції й трансформації цього жанру в «переходову добу» / «реконструктивну добу», який став виявленням парадоксу «духу часу» / «подолання часу» та індивідуальних шукань письменника. Для реалізації мети передбачено виконати такі **завдання**:

1) відстежити історію метадискурсу жанру новели у світовій та вітчизняній науці; з'ясувати винятковість концепцій новели «реконструктивної доби» в аспекті імперативу «побудови життя» та підпорядкованих йому й критично освоєних досвідів російського формалізму, фройдівського психоаналізу, філософії життя, науки; простежити механізми оновлення новели як проблематико-поетикальної єдності у просторі авангарду;
2) проаналізувати трансформацію новелістичного досвіду Ґ. Шкурупія на рівні виокремлення актуальних типів новел – симетрії усвідомлення логіки часу;
3) подати інтерпретацію репортажних новел («фактажу») письменника як найбільш проблематичний ландшафт «перемоги над часом» в авангарді, вибудований за принципом інновації імперативу «одивнення» («*остранения*») та інших прийомів формалістів; дослідити техніку художнього пародіювання; визначити проблематико-поетикальний феномен поєднання письменником фактологічної прози з художньою, а також діалектики літератури й кіно у світлі метапсихоаналітичних знань доби;

4) декодувати складні й різнопланові механізми еніґматизації опросторення часу в його співвідношенні з мотивом «смерть / життя» у «новелах таємниць» та «новелах розгадування таємниць» шляхом оновлення проблемно-поетикального синтезу «чорної маски» й детективної новели; а також його інтегральний відповідник – прийом багатозначного пуанта формалістів і феномен помилки, супроводжуваної каламбуром та анекдотом, у світлі психоаналізу школи З. Фройда;
5) дослідити парадокс «геометрії уявного» у психологічних новелах письменника, співвідносного з антиномією архаїки / новизни, філогенезу / онтогенезу в психоаналізі; відстежити процес ендосмосу / екзосмосу психоаналітичних проблем Еросу / Танатосу, буденного життя, хворої людини-епілептика, подолання страху та відповідних їм поетикальних прийомів формалістів: єдиного мотиву, загримованої розв'язки, рамкової оповіді тощо.

Об'єктом літературознавчого аналізу є книга «Новелі нашого часу» (1931) Ґео Шкурупія як сфера інноваційних шукань «реконструктивної доби».

Предмет дослідження – проблематика й поетика жанру новели, експлікованої у виданні за принципом типологічної множинності.

Теоретико-методологічну основу роботи складають студії В. Агеєвої [2], М. Бахтіна [13], А. Білої [18–19], Ж. Брідґарт [367], І. Виноградова [42], Оге А. Ганзен-Льове [298], І. Денисюка [76–77], М. Джозефа [373], Ж.-Ф. Жаккара [87], Б. Ейхенбаума [348–351], О. Ільницького [101], І. Качуровського [113], Г. Клочека [117–118], М. Кодака [120–121], Г. Косікова [135–136], Ю. Лотмана [156–157], Г. Майфета [162–163], Р. Мовчан [176], О. Пуніної [220–224, 330], О. Солов'я [330], Ц. Тодорова [266–269], В. Фащенка [285–287], Дж. Фредеріка [370], З. Фройда [293–294], Г. Хоменко [306, 368], В. Шкловського [318–328], М. Ямпольського [363–364] та інших.

Концептуальною основою дисертації є досвід мультимодусної взаємодії російського формалізму, фройдівського психоаналізу, філософії життя, науки, що

стимулював і супроводжував дискурс та метадискурс новели українських авангардистів, зазнавши помітного оновлення.

З огляду на специфіку предмета й завдань дослідження роботу структурує **метод** *трансдисциплінарного прочитання твору*. Гомогенний метадискурсу авангарду, він конкретизується у *формальному методі* на рівні відстеження сюжетно-фабульної конструкції творів; у *психоаналітичному методі* – на рівні окреслення матерії, хаотичної й несвідомої, яка має дістати оформлення свідомим інтелектом; у множині *методик філософії життя,* спрямованих на пізнання законів плинності, мінливості, неміметичного образотворення, нефронтального погляду тощо.

Наукова новизна дисертації й особистий внесок здобувача полягають у:

- вивченні жанру новели Ґео Шкурупія як проблемно-поетикальної єдності. У роботі вперше аналізується книга «Новелі нашого часу» (1931) – простір, сконструйований за законами парадоксу часу та відповідної йому типологізації новел, – на основі гомо(гетеро)генних авангарду методик формалізму, психоаналізу, філософії життя;
- дослідженні експериментальних шукань Ґео Шкурупія не лише як представника постреволюційного авангарду в підбільшовицькій Україні, але і як письменника європейської орієнтації і європейських цінностей, якому вдалося розширити межі тривіальних літературних ландшафтів і тим самим порушити стереотип його рецепції як митця «другої полиці».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в рамках реалізації комплексної теми кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди «Закономірності розвитку української літератури від давнини до сучасності» (держ. № 0112U002664 УкрІНТЕІ). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 2 від 24 квітня 2009 р.) та узгоджено на засіданні бюро Наукової ради НАН України при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка з

проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 28 травня 2009 р.).

Теоретичне значення дисертації полягає в науковому окресленні особливостей поетики і проблематики жанру новели та взаємопроникнення жанрів, у вивченні типології, форми та змісту новел Ґео Шкурупія, у новому висвітленні здобутків української літератури «реконструктивної доби».

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані у викладанні курсу історії й теорії української літератури ХХ ст. у вищих навчальних закладах, у підготовці спецкурсів, семінарів з обраної проблеми, монографічних студій, дипломних і курсових робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи викладено у доповідях на дванадцятьох Міжнародних, Всеукраїнських наукових конференціях: «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2008), «Наукова спадщина Юрія Шевельова і світ сучасної української філології: до 100-річчя від дня народження Ю. Шевельова» (Харків, 2008), X та XI Міжнародних наукових конференціях молодих учених (Київ, 2009, 2011), «Місто – як – текст: літературні проекції», «“Що водить сонце й зорні стелі”: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2009, 2012), «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2010), наукових читаннях аспірантів «Сучасне літературознавство: здобутки і перспективи» (Харків, 2010), VI Конференції для молодих науковців «Україна протягом століть» (Краків, 2011), 2nd International scientific conference «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (Штутгарт, 2013), XI Міжнародній славістичній літературознавчій конференції «Великі теми культури в слов’янських літературах. Відчуття» (Вроцлав, 2013), Міжнародній науковій конференції «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 2016), а також на засіданнях кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.

Основні положення дисертації висвітлено в 10 публікаціях, 5 з яких – у фахових виданнях, зареєстрованих ВАК України, 2 – в зарубіжних фахових виданнях (Німеччина–Росія, Польща).

Структура й обсяг роботи зумовлені її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (380 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 250 сторінок, із них – 200 сторінок основного тексту дисертації.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМАТИКА Й ПОЕТИКА НОВЕЛИ – ЕМЕРДЖЕНТНИЙ ОБ'ЄКТ СВІТОВОЇ ГУМАНІСТИКИ

1.1. Проблематико-поетикальний синтез у дискурсі про новелу: діахронічний аспект

«Новела як епічний жанр досить поширена в різних національних літературах і на різних етапах розвитку історико-літературного процесу. Якщо окремі зразки новелістичної творчості ставали предметом наукових зацікавлень, то теорія новели до сьогодні являє собою досить складну наукову проблему» [150, с. 87]. Новелістичний жанр пройшов тривалий шлях свого становлення, зазнаючи посутніх трансформацій на зламах літературного процесу: «Попри всю структурну сконцентрованість, новела у творчості кожного конкретного письменника представлена у розмаїтті жанрових варіацій» [там само], тож цілісне, системне дослідження жанру новели як унікальної проблематико-поетикальної єдності на різних етапах її історичного розвитку залишається однією з актуальних проблем сучасної науки – зокрема, інтерес для науковців представляє переломний період «переходової доби» на початку XX ст., визнаний часом бурхливого розквіту новелістичного жанру, як у світовій, так і в українській літературі.

Традиційно вважається, що класична європейська новела як жанр оформлюється в XIV ст. з появою збірника новел Дж. Боккаччо «Декамерон» [215]. Втім, за Г. Майфетом, найстарішою пам'яткою новел є значного розміру грецький прозовий твір «Мілетські казки, чи оповідання», зібрані Аристидом (I чи II ст. до н. е). Твір складався з великої кількості вставних новел, самостійних і відокремлених історій, пов'язаних Аристидом, який сам не розповідав історії, втім заохочував до цього інших на бенкеті: «Ці проміжні вставки (внутрішні облямування) повинні були бути короткими і неодмінно стверджували зв'язок поміж вставками; без них мета новелістичного циклу – *багатогранність у єдності* – була би недосяжна, і твір міг би перетворитися на звичайне собі зібрання історій» [163, с. 11].

Сучасні вчені частіше пов’язують історію новели (*від італ.* novella – новина; *англ.* – novel, novelette, short story) з XIII століттям. Так, Л. Полубояринова вважає, що новела починає свій відлік з виникненням її в ролі «протожанру» в анонімних біографіях провансальських трубадурів, у яких фіксувалися незвичайні події трагічного чи комічного характеру, нерідко засновані на любовній інтризі [215, с. 146]. М. Андрєєв до перших книг «новелістичної орієнтації» відносить «Квіти і житія філософів та інших мудреців й імператорів», переклад «Історичного зерцала» Вінцента із Бове, виконаний у другій половині XIII ст. (після 1204 р.), а також «Сказання про стародавніх лицарів», збірку оповідань про міфологічних та історичних персонажів античності й середньовіччя, створену приблизно в той же час, – їх поєднує просвітницький пафос, що має на меті «розсіяти морок невігластва, повідомляючи відомості про життя знаменитих людей і розкриваючи скарбницю їх мудрих висловів» [6], щоб читач, ознайомившись із «зразками розумного правління, істинної доблесті й лицарської щедрості», міг «піднестися духом» [6].

М. Андрєєв також вказує на те, що перший збірник новел (невідомого автора чи авторів) був зафіксований у 90-х рр. XIII ст. в Італії під назвою «Сто давніх новел» (більш відомий як «Новелліно» – у перевиданнях після 1836 р.) й користувався чималою популярністю у XIV–XV ст., про що свідчить значна кількість рукописів, які дійшли до наших часів. І хоча, за спостереженням М. Андрєєва, «Новелліно» більше походив на конспект, аніж на повноцінний новелістичний твір, втім, він уже відображав еволюцію тогочасного життя й мистецтва, як властиво жанру новели: «Змінювався італійський городянин, що ризикнув змагатися з феодальним двором і на терені витончених мистецтв, не тільки на ратному полі, де перемога була вже здобута. Місто рвалося до культури, і клірики, нотаріуси, школярі поставляли йому культуру у вигляді переказів і переробок. У цій переорієнтації культури на нову мову і нового адресата брав участь і автор “Новелліно”. Сприймаючи ідеал куртуазного соціуму, він не завжди витримував його ідеальність, проте, хоча й тлумачив його приземлено і спрощено, втім, повідомляв йому несподівану актуальність» [6]. Так, замість сурового уроку автором збірника повідомлялася цікава історія, а «у земних речей починало

з’являтися не віддзеркалене, а власне світло, історія поступово переставала усвідомлюватися як колекція “прикладів” і набувала самостійність, духовну й естетичну. Це процес нешвидкий і не одним маленьким «Новелліно» засвідчений. Але саме в цьому процесі народжувалася новела, що зайвий раз підтверджує збірник “ста стародавніх новел”, що втратив ім’я свого творця, але чимало зробив для того, щоб ім’я отримав відкритий в ньому жанр» [6].

Втім, І. Качуровський не кваліфікував «Новелліно» як перший збірник новел: «До Боккаччіо новелу не відрізняли від анекдота: книга “Сто древніх новел” (межа XIII–XIV століть) – це збірник фацецій – анекдотів» [113, с. 8]. За І. Качуровським, «матір’ю чистого жанру новели» [113, с. 20] була новела-казка, відома ще з часів Стародавнього Єгипта, а перше перенесення новели з фольклору до писемної літератури було зафіксовано у Давньому Римі: «перша в світовій літературі новела входить як епізод до першого ж роману – “Сатирікону” Петронія» [113, с. 6], що за часів розквіту в Імперії сатиричного жанру надавав яскраве зображення соціальних контрастів, зокрема морального падіння різних прошарків римського суспільства. Однак через знищення літератури Срібного віку «новела Середніх віків починається знову, спочатку, від нічого – від розгорнутого анекдота, розповіді про цікавий випадок» [113, с. 6]. Тож І. Качуровський пов’язував відродження новели (як і взагалі європейської культури) з іменем Карла Великого, про якого в Каролінгську епоху монах Ноткер з Сенгалленського монастиря (в сучасній Швейцарії) уклав збірник анекдотів і новел (латинською мовою): «Лише від Каролінгського Відродження можна прослідкувати спочатку ледь помітні стежки, а потім шляхи новели. ‹…› На широкі шляхи в літературі виводить її Джіованні Боккаччіо (1313–1375) своїм безсмертним “Декамероном”» [113, с. 6–7]. Так, головну роль у виокремленні новели як жанру І. Качуровський також відводив саме Дж. Боккаччо та його «Декамерону» (1352–1354): «Боккаччіо власне і закріпив за словом новела (novella – по-італійськи “новина”) те значення, в якому ми його тепер вживаємо» [113, с. 8].

Хоча, за Н. Томашевським, «Боккаччо не був творцем новели як такої, якщо розуміти під нею просто якусь коротку нескладну оповідь, що має характер певної

новизни, повідомлення чогось ще не відомого в усній чи писемній формі. Однак саме Боккаччо створив літературну форму новели зі своїми оповідними законами та мовою» [271, с. 3]. Більш того, Дж. Боккаччо вдалося створити «систему об'єднання новел у щось більш ціле, підкоривши її цьому цілому»: «Він створив "Декамерон", книгу зі ста продумано зіставлених новел, у якій з небаченою ще в оповідній літературі силою висловив світобачення нової, вільної від середньовічних пут людини; створив книгу, що на цілих двісті п'ятдесят років стала зразком для всіх італійських письменників, які працювали у цьому жанрі» [там само]. Так, Дж. Боккаччо «розробив й закріпив художню форму реалістичної оповіді», де «панує інше порівняно з феодальною середньовічною творчістю відношення до життя: любов до земного життя з його насолодами, здорова життєрадісність, ‹…› і разом з тим тверезий погляд на дійсність, усвідомлення необхідності враховувати конкретні обставини в перипетіях долі та сподіватися на силу своєї людської особистості. Боккаччо реабілітує плоть, ідеалам лицарського неземного кохання протиставляє чуттєво-радісну любов» [152, с. 122]. За М. Юнович, основна проблема «Декамерона» – це «проблема людської індивідуальності, така характерна для світосприйняття буржуазії. Більшість його новел будується на конфлікті долі, сліпого випадку, життєвих обставин та винахідливої, сильної, спритної особистості. Творча увага прикута до самостійної, замкненої в собі події, вирваної з ряду інших» [152, с. 122], а композиція новели Боккаччо – це «композиція короткого, сюжетного оповідання, конфлікт силуетно-чітких, але силуетно-статичних характерів», тобто «його увага концентрується не на їхніх переживаннях й роздумах, а на показі їх у дії, що має сильну спрямованість. Конфлікт розвивається швидко, послідовно, з ясно вираженою розв'язкою» [152, с. 122], тож загалом його метод – це «реалістичний метод художника новітньої буржуазії, і в цьому значення його новели як нового етапу в розвитку літератури» [152, с. 122].

«Постійний переворот у виробництві, безперервний струс усіх суспільних відносин, вічна невпевненість і рух відрізняють буржуазну епоху від усіх попередніх. Всі міцні, вкриті іржею відносини з їх світою здавна поважних уявлень і поглядів руйнуються, всі знов утворені старіють, перш ніж встигають застигнути.

Все станове й нерухоме випаровується, все святе втрачає святість, й люди, нарешті, змушені тверезими очима поглянути на своє життєве положення та на свої взаємини» [цит. за: 152, с. 124] – і художнім вираженням цього нового відношення до світу в буржуазну епоху була новела новітньої буржуазії, «спочатку примітивна за змістом і формою у фабльо та шванках, що зміцніла й розквітла у новелах Боккаччо і оповіданнях Чосера» [152, с. 124]. Так, за М. Юнович, новела виникла і розвивалася як зручна форма вираження боротьби буржуазії із феодальним устроєм та феодальною ідеологією: «Поряд із інакомовленням розвивається, перемагаючи його, нова форма прямого негативного зображення панівних при феодалізмі класів, позитивного відображення буржуазії, пропаганди її ідеалів. Такі: франц. фабльо, німецький шванк, італійська novella XIII–XIV ст. – невеликі оповідні твори, які відзначаються тим, що висловлюють *нове відношення до дійсності*, зображують нові сторони суспільного життя» [152, с. 121]. У цих новелах раціональне ставлення до життя протиставляється ірраціональному, тож у всіх життєвих пригодах за сюжетом перемагає здоровий глузд: «Раціональне відношення до дійсності, усвідомлення необхідності бачити у реальному світі те, що він собою представляє, хитрість й спритність, що протиставлені грубій силі, – все ознаки, характерні для світосприйняття міської буржуазії, що підіймається. Таким чином, ця літературна форма хоча ще й недостатньо глибоко і сильно, та все ж протиставлена, ворожа основній масі феодальної літератури з її ірраціональним розумінням дійсності» [152, с. 121].

Як зазначав Н. Томашевський, «саме в новелістиці найповніше відобразилися ознаки того розумового руху, що стикається з відкриттям “світу і людини” та з утвердженням того великого перевороту, який отримав назву Відродження» [271, с. 3]. Серед причин надзвичайної популяризації жанру новели вчений називав «властивість самого жанру, місткого й гнучкого, здатного у найрізноманітніших формах (комічній і трагічній, реалістичній та казковій) показати людину гарну чи погану, гідну чи порочну, проте завжди нову, яка стала центральним героєм історії» [271, с. 5].

За спостереженням І. Качуровського, «Декамерон» Дж. Боккаччо був «каменем, що, котячись з гори, пориває за собою лявіну» [113, с. 8]. Так, після «Декамерона» з'явилися: «Триста новел» Ф. Саккетті (кінець XIV ст.), «Новеліно» М. Ґвардаті (XV ст.), «Фацетії» П. Браччоліні (XV ст.), «Розмови про любов» А. Фіренцуоли (перша пол. XVI ст.), «Вечері» Ф. Граццініі-Ласка (середина XVI ст.), «Екатомміті» Дж. Чінтіо (XVI ст.), «Новели» М. Банделло (XVI ст.). На думку Н. Томашевського, «в XVI ст. ренесансний індивідуалізм у своєму здебільшого буржуазному контексті знайшов у новелі кращий – порівняно з лицарськими та міфологічними поемами чи біографіями відомих людей – засіб самовираження, а читач – можливість дізнатися про себе та свій час» [271, с. 5]. Втім, майже всі ці новели були сліпим наслідуванням «Декамерона», та поступово, у XVI–XVII ст., в Італії соціально-актуальна новела Дж. Боккаччо змінилась на куртуазну, розважальну (разом із поступом буржуазією своїх позицій феодальній реакції), а з часом новела почала втрачати свої специфічні жанротворчі ознаки, перетворюючись на оповідання: «За три століття структура італійської новели зазнала певної еволюції: зникла словесна пуанта, стерлася від надмірного вжитку гострота несподіваного звороту наприкінці новели, центр уваги перейшов з розв'язки на саму подію. З новели витворилося *оповідання*» [113, с. 8].

І. Качуровський, досліджуючи походження новели як жанру, зазначав, що італійська новела, хоч і вважається класичним новелістичним взірцем, проте не для всіх країн світу вона була основоположною. Наприклад, іспанська новела «бере свій початок не від Боккаччіо, а безпосередньо зі сходу» [113, с. 9]: так, П. Альфонсус (XII ст.) «запозичив з арабської літератури ряд новелістичних сюжетів, які об'єднав спільною рамкою: батько навчає сина і розповідає йому різні повчальні випадки» [113, с. 9] – пізніше його наслідував принц Х. Мануель у своїй книзі «Граф Луканор», ще задовго до появи «Декамерона», а на межі XIV–XV ст. Х. Руіс написав книгу віршованих новел пригодницького автобіографічного характеру, втім, «книга ця стала базою розвитку не майбутньої новели, а пригодницького роману» [там само]. І хоча І. Качуровський не заперечував історичну вартість іспанських новел,

проте виділяв з-поміж них лише книгу «Novelas ejemplares» М. Сервантеса де Сааведра, «непроминальна краса якої незаперечна» [113, с. 9].

Щодо французької новелістики, І. Качуровський зазначав, що збереглося близько 150 фабльо – новел французького середньовіччя, сюжети яких були або французького, фольклорного походження, або книжкового, латинського. Новелістичний характер мали, на його думку, і старофранцузькі лайси (або ле) – короткі лицарські поеми на кельтські сюжети. Біля 1450 р. під італійським впливом з'явився збірник «Сто нових новел», авторство якого приписують або Антуану де Салль, або самому Людовіку XI, а в художньому відношенні порівнюють із «Декамероном»: «За словами Б. Ярхо, який переклав цю книжку на російську мову, це річ, рівноцінна "Декамерону"» [113, с. 10]. І. Качуровський також підкреслював «віртуозну новелістичність книги невідомого автора» [там само], протиставляючи її книзі новел Маргарити, королеви Наварської (1492–1547), яка, згідно з задумом, мала складатися зі ста новел і стати «другим Декамероном» [113, с. 11], втім, «Гептамерон» («семиденник») обірвався на 72-й новелі: «На жаль, значна частина новел Маргарити не надто новелістична, а деякі взагалі трудно назвати новелами» [113, с. 11]. Здебільшого новели авторки були побудовані на фактичному, а подекуди й на автобіографічному матеріалі, однак в історію новелістики увійшли твори сучасника і друга Маргарити – Б. Депер'є, який заколовся шпагою в 1544 р., проте встиг залишити 50 «життєрадісних, блискучо-дотепних новел» [113, с. 11], зібраних у книзі «Нові пустощі і веселі розмови», деякі з яких потрапили і в український фольклор – у формі казок або анекдотів.

Новели німецького Середньовіччя І. Качуровський поділяв на дві групи: «лицарську» (віршовану) і «бюргерську» (прозаїчну) [113, с. 11]. У Великому Гайдельберзькому рукописі (XIII–XIV ст.) зібрано понад 200 віршованих новел і повістей. Бюргерські новели (або *шванки*) з'явилися пізніше, вже в епоху Відродження, однак ця доба відома як період занепаду німецької літератури, тож, на думку І. Качуровського, «шванки, в порівнянні з попередньою лицарською новелою, брутальніші своїм змістом і примітивніші гумором» [113, с. 12]. Найвизначнішим збірником шванків тих часів літературознавець називав «Rollwagenbüchlein», що

містив коротенькі цікаві історії, які часто переповідали один одному подорожні, тож назва збірника цілком відповідала його змісту.

І. Качуровський зазначав, що новела, як і інші літературні явища, підпорядкована «закону хвиль» – закону піднесень і спадів, тож вчений не вбачав нічого дивного у деякому занепаді, що прийшов на зміну буйному розквіту новели Ренесансу і тривав близько двох століть: з кінця XVI – початку XVII до кінця XVIII ст., коли «епоха романтизму знову виносить на поверхню жанр новели» [113, с. 12].

У XVIII–XIX ст. новела активно розвивається і займає помітне місце на загальноєвропейській літературній арені, породжуючи цілий спектр нових різновидів, таких як: «фантастична» новела (Т. Готьє, Л. Тік), «кримінальна» (Ф. Шиллер, Е. По, Т. Шторм), «історична» (К. Ф. Мейєр), «психологічна» (Г. Джеймс), «екзотична» (П. Меріме), «новела про художника» (Т. Манн), гібридний жанр «новела-казка» (Л. Тік, Е. Гофман) та ін. Жанр новели міцно вкорінюється в німецькій (К. Віланд, Й.-В. Ґете, Е. Гофман, Л. Тік, Т. Шторм), французькій (П. Меріме, Т. Готьє, Г. де Мопассан) та англомовній (Е. По, У. Коллінз, Г. Джеймс, О. Генрі) літературах [215, с. 146].

Відомо, що перші висловлювання про новелу як жанр належали Й.-В. Ґете, і основною його думкою була вказівка на обов'язкову наявність у новелі елемента «нового», «не повсякденного», проте це «нове» мало подаватися в плані «можливого», «що може траплятися», а не в плані розпливчатої, ніби сни, фантастики, притаманної казці: «"Незвичайність" новели створюється її вилученням із зв'язків цілого, тому новела вражає найсильніше *уяву*, лише злегка хвилюючи почуття й не ставлячи завдань розуму» [152, с. 115]. Й.-В. Ґете зауважував, що «одні художні задуми вимагають віршів, інші – прози. Викресана із життєвого явища одна думка, знаходить розвиток і завершення в пісні, друга – в новелі. ‹…› Саме тому, за словами Ґете, твір про перемогу лагідності над дикою силою, задуманий у віршах, у нього не вийшов: конкретний матеріал і задум увесь час повертали автора до прози. І тоді він створив невеликий епічний твір, давши йому дещо символічну назву "Новела"» [285, с. 3]. «Щоб пояснити вам, – розповідав Й.-В. Ґете, – порівнянням хід розвитку цієї новели.., візьму зелену рослину, яка над корінням виганяє сильну

стеблину з міцним зеленим листям і зрештою увінчується квіткою; *квітка є щось несподіване, вона дивує, але вона мусила з'явитися і все зелене листя лише для цього й росло*, без квітки не варто було б його ростити» [цит. за: 285, с. 3]. З того часу порівняння новели з квіткою, яка несподівано вражає, ввійшло в літературний обіг; пізніше «новелу також порівнювали із стрілою, яка неухильно летить до мети, з айсбергом, вся міць якого схована під водою, з краплею води, в якій відбивається світ…» [285, с. 3]. Так, Й.-В. Ґете у розмові з Й.-П. Еккерманом 25 січня 1827 р. сформулював сутність новели: «одна незвичайна подія» – і це визначення довгий час мало величезний вплив на всю німецьку поетику, хоча, за спостереженням М. Петровського, «елемент незвичайного властивий зовсім не всім новелам» [152, с. 115]. Ф. Шлегель писав: «Новела є анекдот, незнана ще історія, котра цікава лише сама по собі… котра надає можливість для іронії самою своєю появою на світ. Оскільки вона має зацікавити, то повинна мати таку форму, що містить в собі й обіцяє чудові та привабливі моменти» [152, с. 116], а Л. Тік додавав: «Новела представляє у найяскравішому світлі незначний або значний випадок, котрий, хоча й досить можливий, втім є дивовижним, можливо, одиничним. Цей поворот, цей пункт, де оповідь розгортається зовсім неочікувано й, тим не менш, природно, згідно з характером та обставинами, сильніше закарбовується у фантазії читача, коли предмет оповіді, навіть дивний, може за інших обставин знову стати повсякденним» [152, с. 116].

Так, у XIX – на початку XX ст. поряд з багатою новелістичною практикою (особливо в Німеччині, де, за словами літературного критика Т. Мундта, новела стає «домашньою твариною» національної літератури [цит. за 215, с. 146]) з'являються й перші спроби теоретичного осмислення її змістових та структурних жанрових особливостей (Й.-В. Ґете, А. і Ф. Шлегелі, Л. Тік, Ф. Фішер, П. Гейзе, Т. Шторм, Г. Лукач, Р. Музіль), що, за Л. Полубояриновою, призводять до виокремлення п'яти ключових поетологічних (структурних) ознак цієї оповідної форми: 1) **«жанрова пам'ять» новели**, починаючи з Боккаччо, незмінно відтворює типову для «рамкової оповіді» комунікативну ситуацію «розповідання», орієнтовану на фіктивних реципієнтів («слухачів»), із важливим для сюжетної організації «інтегративним»

моментом: вписуванням індивідуума (суб'єкта) до системи «колективних» цінностей та «об'єктивного» ходу речей; 2) **«новела є ніщо інше, як нечуваний, проте фактичний випадок»** (Й.-В. Ґете), де саме «нечуваність» новелістичної події відіграє важливу структурну функцію: вся оповідь базується на якійсь одній конкретній події, що «реально» трапилася у певний момент, в якомусь фіксованому місці, та мала при цьому статус надзвичайності, екстраординарності – через свою або катастрофічність, трагічність, або утопічність, неймовірність; 3) **наявність у новелі певного наскрізного мотиву**, що нерідко може виступати у вигляді символічного предмета, який виконує паралельно дві функції: і структурує, і інтерпретує (подібно до образу мисливського сокола в 9-й новелі «Декамерону»); 4) **драматичний «поворотний пункт» («пуант»)** – кульмінація в розвитку сюжету, що маркує кінцевий розворот дії, фінал («розв'язку»), що, як правило, вже не залежить від суб'єктивної волі героїв; 5) **«виразність силуету»** (П. Гейзе), тобто бідність щодо деталей, витриманість і певна схематичність її сюжетної організації та стилю. На думку П. Гейзе, що її підтримали й пізніші теоретики (напр., Й. Кляйн, В. Фройнд), новелу, на противагу іншим оповідним жанрам, завжди можна коротко переказати у своїй змістовній «суті» [215, с. 146–147].

Поняття «новела» таким чином уособлює «загальне визначення невеликого розповідного твору, в якому через зображення одного якогось конфлікту як об'єктивно можливої події розкрито сутність якогось одного боку суспільних відносин» [152, с. 128]. За М. Юнович, стислість новели зумовлена найтіснішим зв'язком усіх складових частин новели з її органічним ядром: «Новела не терпить важкого й довгого розгортання сюжету, такого розвитку, що неможливо охопити одразу, засвоїти й запам'ятати впродовж проміжку часу, достатнього для звичайної бесіди. Таким ядром, що відображається в усіх компонентах новели, може бути не лише подія, але й своєрідна психологічна колізія, тісно пов'язана з дією, своєрідний характер чи риса характеру, як, наприклад, у новелах Конрада Мейєра. У новелі в нерозгорнутій формі містяться можливості різнобічного зображення суспільних відносин, створення картини суспільного цілого. Цю різнобічно розвинену ідейно-художню картину життя надає велика розповідна форма – героїчний епос, роман. У

зображенні героїв новели ясно представлений лише один якийсь бік їх соціальної поведінки. Новела – це сюжетний твір. Сюжет новели як відображення однієї центральної події відносно простий» [152, с. 128].

Втім, як зазначала М. Юнович, неможливо встановити стійкі «ознаки» жанру новели, оскільки у кожному конкретному випадку вони можуть суттєво відрізнятися: «На практиці поняття новели у кожному даному випадку мінливе – і новела Боккаччо, і новела Горького, і фольклорна казка, і героїчна балада – всі вони “новелістичні”, проте кожна по-своєму» [152, с. 120]. Так, метод Дж. Чосера як виразника ідей та прагнень англійської буржуазії XIV ст. базувався на раціональному, тверезому відношенні до дійсності; французькі новели асоціювалися з куртуазними, а новелістика німецьких романтиків початку XIX ст. – це вже «апофеоз ірраціонального, заперечення тверезого реалістичного розуміння світу, іронічне зміщення часу, простору, усіх показників чуттів» [152, с. 123–124], як наприклад неминуча й непереборна катастрофа, що тяжіє над усіма діями приречених героїв в романтичній новелістиці Л. Тіка. Відхід від реальності й заглиблення в глибоку містику, суб’єктивно-інтимні переживання любові, а також картини природи характерні для новел І. Тургєнєва, на противагу М. Салтиков-Щедрін зображує конфлікти соціально глибоко актуальні, а не зі сфери суб’єктивно-інтимних переживань, малює людей насамперед з боку найбільш відкритого, чіткого прояву їх класової суті й концентрує увагу на пекучих проблемах класової боротьби 70–80-х рр. Для А. Чехова наприкінці XIX ст., «як і для всіх видатних майстрів буржуазної новели: Боккаччо, Мопассана, О. Генрі, характерна фетишизація випадковості; сліпа гра долі в житті окремих особистостей – ось основа сюжетів чеховських новел. Звідси й характерна для новели Чехова художня форма: коротка, інтенсивна за розвитком дії, сюжетно-чітка оповідь» [152, с. 126]. М. Юнович також зазначала, що натуралізм та імпресіонізм культивують новелу як особливу форму вираження хворобливої перенапруженої психіки (І. Шляф, О. Гольц, А. Шніцлер та ін.), а великим майстром новели пролетарської літератури називала М. Горького: «Його новели об’єктивно-істинно, реально за змістом та формою відображають життя працюючих мас в умовах капіталізму. ‹…› Сюжети новел Горького соціально-

актуальні, соціально-місткі, узяті не зі сфери суб'єктивно-інтимних сутичок і переживань людей, та відображають найреалістичніші моменти у стані й боротьбі класів» [152, с. 127]. У радянській літературі, за М. Юнович, новела розвивалася по лінії максимально об'єктивного відображення боротьби пролетаріату в соціалістичній революції: «Оскільки глибоко відмінне відношення до світу, втілене в новелі різних епох та класів, остільки й глибоко різне розгортання сюжетів, характер зображення людей, їх суспільних відносин; як наслідок різні й структура образів, композиція і мова новели» [152, с. 128].

Суперечки щодо чіткого формулювання новели як жанру тривають до сих пір – новелу часто ототожнюють з оповіданням, порівнюють з повістю та навіть із зредукованою романною формою. Так, існує думка, що перші романні форми були започатковані поєднанням новел у цикли: за Б. Томашевським, до таких методів побудови оповіді відносяться: *ступінчата* (послідовний виклад новел, що пов'язані одним героєм), *кільцева* (одна основна новела в обрамленні епізодичних допоміжних новел, що переривають хід основної) та *паралельна* будова (персонажі групуються на кілька самостійних груп, які складають окремі сюжетні лінії) [270]. Проблема визначення жанрів малої прози є об'єктом постійної уваги науковців: «Останнім часом у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві активізувався інтерес до творів, жанрова природа яких в англомовному світі позначається за допомогою дефініції "short story". ‹…› Так, у західноєвропейській літературній традиції XIX – XX ст. за допомогою терміна "short story" визначаються твори малої жанрової форми. Натомість в українській літературознавчій термінології такі структурні форми, як "оповідання" та "новела", лише умовно можуть бути співвіднесені з "short story"» [229, с. 31], оскільки за основними ознаками *short story* є близькою як до українського терміна «оповідання», так і до терміна «новела». Так, оповідання схоже з новелою за обсягом, однак в оповіданні на перший план висувається описовість і розгорнені психологічні характеристики (на відміну від новели), а повість відзначається сюжетним розфокусуванням, охоплюючи цілий ряд явищ і різних героїв; новела ж – це «сюжетний твір», а «сюжет новели – це зображення одного центрального явища» [152, с. 128].

Проте, є деякі спільні риси, визначені більшістю дослідників XIX–XX ст., характерні саме для новели: «новела – це нова незнана подія» (Й.-В. Ґете), «дивний випадок» (Л. Тік), «побудова на протиріччі» (І. Виноградов), динамічний «сконденсований сюжет» (В. Бєлінський) у малій формі, що створює відчуття «цілісності» (Е. По), де «максимально використовується кожна деталь» (А. Чехов) [див.: 39, с. 243–244, 250], та неочікувана, втім вмотивована розв'язка, яка і створює жанрову специфіку новели, – «катастрофа», «клімакс», сюжетний «пуант» (*від фр.* pointe – «вістря», «гострий кінець», «лезо») [162, с. 35] чи «соколиний поворот» (П. Гейзе). Як підкреслював Б. Ейхенбаум, «новела прагне саме максимальної непередбачуваності фіналу, що концентрує навколо себе усе попереднє ‹…›; новела – підйом в гору, мета якого – погляд з височини» [162]. Дослідник називав роман і новелу «формами не тільки не однорідними, але й внутрішньо ворожими», що зумовлено «специфікою розвитку подій і наявністю специфічного закінчення» [цит. за: 28, с. 136]. За І. Виноградовим, «не обсягом охопленого часу і простору, не кількістю персонажів чи подій визначається новела ‹…›. Вочевидь, що не у зовнішній обмеженості матеріалу, а в самому *способі розкриття дійсності* потрібно шукати специфічність новели, справжню її основу» [39, с. 253].

Визнаний майстер новели Е. По одним з головних принципів цього жанру, якому підпорядковані всі структурні елементи твору й, перш за все, організація сюжету, називав принцип «єдності ефекту та враження»: «у творі не повинно бути жодного епізоду, деталі чи навіть слова, які б не сприяли досягненню задуманого ефекту», так само як і «малий розмір – ще одна важлива жанрова ознака новели, що дозволяє зберегти цілісність сприйняття» [229, с. 32], а основними типологічними ознаками він визначав «принципи організації сюжету та характер оповіді»: «Залежно від ознак письменник розрізняв два типи творів: такі, що відрізняються строгою, раціональною побудовою сюжету та аналітичним характером оповіді, й такі, в яких дія є менш вираженою, а головним є створення певної атмосфери чи ефекту» [229, с. 32]. Англійський критик кінця XIX ст. Б. Метьюс додавав, що «цілісність враження досягається завдяки тому, що в "short story" зображується тільки одна виключна подія, один характер, одне почуття чи низка почуттів,

викликаних однією подією» [379, с. 73], доходячи висновку, що «роман зображує життя, а “short story” – його фрагмент» [379, с. 99]. Як зазначає М. Пратт, «така риса зумовлює наявність у творі цього жанру одного центрального персонажа та конфлікту» [229, с. 33], що підтверджує і Є. Мелетинський: «Новела презентує лише свого роду фрагмент, уламок інших фрагментів, що, передбачаючи наявність багатьох інших елементів, доповнює, ускладнює та збагачує картину життя» [171, с. 6].

Втім, на думку Є. Мелетинського, відмінність новели від оповідання не є принциповою і визначається меншою жанровою структурованістю та більшою екстенсивністю новели [171, с. 5]. Так, у радянському літературознавстві до 60-х років панувала думка про тотожність термінів «новела» й «оповідання», а з 80–90-х років новела й оповідання все частіше вважаються різними видами малого розповідного жанру (М. Горький, О. Толстой, В. Кожинов, Е. Шубін, М. Епштейн та ін.) [85, с. 11]. Хоча Е. Шубін пов’язує розмежування жанрів новели й оповідання саме з 20–30-ми рр. XX ст. і вважає цю проблему вирішеною наприкінці XX ст.: «Сучасна новела – це типологічний різновид жанру оповідання, що більш за інші наближена до структури ренесансної новели» [85, с. 11]. Як підкреслює Е. Шубін, «новелістична форма давала можливість максимально локалізувати ситуацію, часткове піднести до символічного узагальнення, обмежити коло нав’язуваних реальним життям проблем конкретною, логічно виділеною проблемою» [178, с. 121]. Можна дійти висновку, що «новела – малий прозовий жанр, співвідносний з оповіданням за обсягом (що надає іноді привід для їх ототожнення), проте різниться від нього гострим доцентровим сюжетом, нерідко парадоксальним, відсутністю описовості та композиційною витриманістю» [153, с. 248].

Отже, новела в літературі різних часів і народів виступає під різними іменами: *мілет.* **байка**, *лат.* **фацеція**, *фр.* **фабльо**, *нім.* **шванк**, *англ.* **«short story» / «novelette»** – і це не окремі жанри, а різновиди новели. Крім того, «величезна кількість новел живе, так би мовити, під чужим пашпортом: живе, названа авторами *казкою, повістю* або *оповіданням*» [113, с. 24]. В Іспанії взагалі поняття «новела» недиференційоване: «те, що для нас складає чотири окремі жанри (роман, повість,

оповідання, новела), для іспанця вичерпується терміном новела. Іноді, правда, говорять про “коротку новелу”, коли її конче треба відрізнити від просто новели-романа» [113, с. 18]. В Англії термін «**novel**» позначає реалістичний роман, а «**romance**» – романс або фантастичну історію: «під романом розуміють твір про події, яких не було і не могло бути (напр., романи Вальтера Скотта)» [113, с. 18]. У поетиці інших народів, за спостереженням І. Качуровського, хоч і є окремі поняття «роман» і «новела», що часом ототожнюють з «оповіданням», втім, нема «повісті». Отже, межі між жанрами можна вважати досить умовними. Так, фарс, на його думку, є нічим іншим, як інсценізацією фабльо, так само як скетч – інсценізацією гумористичної новели [113, с. 25].

Втім, І. Качуровський все ж таки відстоював відмінність новели від інших жанрів, зокрема від оповідання, з яким часто плутають новелу, – через існування певних рис, специфічних саме для жанру новели: «Оповідання – це короткий сюжетний твір, де вся дія, від експозиції до розв’язки, проходить з неминучою логічною послідовністю. Проте, для новели вищеподане визначення цілковито не підходить» [113, с. 18]. Так, від оповідання, «де події логічно витікають одна з одної» [113, с. 7], новелу, перш за все, вирізняє неочікуваний фінал: «розв’язка приходить як повна несподіванка» [113, с. 7]. Втім, він зауважував, що «розв’язка новели не обов’язково мусить бути вчинком або дією: дуже часто вона дається в словесному плані – у формі репліки, дотепу, каламбуру» [113, с. 23]. Та надзвичайно важливо витримати пропорції: «заключний несподіваний зворот дії (в якій би формі він не відбувся) мусить мати певну співмірність з усім твором» [113, с. 26], саме тому пуант є настільки ж органічним для новели як жанру, як неорганічним для роману чи драми, де введення неочікуваного фіналу не обумовлено ні розміром, ні будовою за законами жанру, тож могло би призвести до руйнування всього попереднього враження від прочитаного. Отже, «новела – це короткий сюжетний твір (переважно з однострижневим і одновершинним сюжетом), розв’язка якого не витікає логічно з його попереднього змісту – твір з несподіваною пуантою» [113, с.°19]. Висловлюючись образно, він наводив такий приклад: «Автор оповідання, повісти чи якогось іншого жанру провадить читача, освітлюючи перед ним дорогу,

натомість за автором новели читач мусить іти наосліп, і тільки розв'язка освітлює йому попередній шлях» [113, с. 24]. І додавав: «Щодо авторів, то я давно помітив, що скромний і плохий автор називає новелу оповіданням, а роман – повістю, натомість автор самовпевнений іменує повість романом, а оповідання – новелою» [113, с. 18].

І. Качуровський вказував на виразно антиклерикальний і антикатолицький характер як народної, так і літературної новели Західної Європи, та зазначав, що «це дало підставу совєтській вульгарній поетиці визначати новелу не за її формальними особливостями, а за змістом якоїсь частини новел» [113, с. 12], що призвело до появи її дефініцій на кшталт: «новела – це твір, де висміюється сите й розпусне життя попів та монахів» [113, с. 12], хоча, як справедливо зауважував І. Качуровський, «персонажі новел – це не тільки ченці й клірики, а всі класи тодішнього суспільства» [113, с. 12], тож «з попом-розпусником і монахом-ненажерою конкурують і невірна жінка, і муж-дурак, і муж-пройдисвіт, і багато інших персонажів новели» [113, с. 12]. Отже, «специфікум новели – не в класовій приналежності її героїв, а в побудові її сюжету» [113, с. 12]. Серед прикладів інших дефініцій новели, які йому траплялися у пресі чи в розмовах, І. Качуровський наводив такі: «*новела – це оповідання з чітко накресленим сюжетом*» («Такий погляд, можливо, має певну рацію: адже чим чіткіший сюжет, тим гостріше відчується несподіваність розв'язки. Але є деякі "шорт сторі" К. Берковичі, а подеколи і самого О. Генрі, коли несподіванка приходить після ледве накресленого, "пунктирного", розгорнення сюжету» [113, с. 16–17]); «*новела – це безсюжетне оповідання*» («В разі зудару між фактом і його поясненням – пояснення треба відкинути, а факт лишити» [113, с. 17]), «*новела – оповідання, побудоване модерними стилістичними засобами*» («Коли твір витримано в стилі "під тихими вербами", то це – оповідання, а коли "камбрбум" – новела. Якась логіка тут, може, і є: "під тихими вербами" не буває несподіваних зворотів – там усе наперед знане, устійнене, закономірне» [113, с. 17]).

Таким чином, за поетикою І. Качуровський пропонував такі жанри сюжетної прози, як *оповідання, повість, роман*, віднести до «**групи оповідання**»; а *анекдот,*

новелу-мініатюру і власне *новелу* – до «**групи новели**», зазначаючи, що найближче до новели стоять анекдот і оповідання, та новела схожа з оповіданням тільки кількісно (тобто розміром) [113, с. 19], втім, не якісно: «чим більша несподіванка в розв'язці, тим чистіший жанр новели» [113, с. 25], а різниця між новелою й анекдотом суто кількісна: «при певному ставленні до подій сконденсована новела, чи, точніше, її оголений сюжетний кістяк, стає анекдотом» [113, с. 25].

За будовою І. Качуровський виокремлював такі типи новел: «**новелу в рамці**» («В рамці може бути як одна окрема новела, так і ціла книга. В східній літературі розповсюджена новела-рамка, в яку вставляється одна або кілька новел, при чому кожна з них, в свою чергу, може служити рамкою для інших новел» [113, с. 21], як напр., «Тисяча і одна ніч»), «**багатострижневу новелу**» (напр., російська новела-казка «Шемякін суд»: «кожна лінія має свою новелістичну розв'язку, а після цього йде четверта, загальна розв'язка, теж новелістична» [113, с. 21]), «**багатовершинну новелу**» («найчастіше двовершинна новела включає в себе оповідання як складову частину» [113, с. 21–22], як наприклад, у «Чортовій пляшці» Р. Стівенсона; після «оповіданнєвого» закінчення часто приходить інше, суто новелістичне). Циклізація новели могла відбуватися «або довкола певної місцевості, або – значно частіше – довкола якогось героя» [113, с. 22], як, наприклад, численні фольклорні цикли на сході навколо імен каліфа Гарун Аль Рашіда («Тисяча і одна ніч»), Ходжі Насредділа або на заході – Тіля Уленшпіґеля; циклізація в писемній літературі, натомість, не настільки поширена, втім, на думку І. Качуровського, «теж має місце, хоч і не в такій мірі, як у фольклорі» [113, с. 23]: напр., у Ґі де Мопассана та О. Генрі трапляються новели з тими самими героями чи героїнями.

За типами І. Качуровський поділяв новели на: «*побутові, пригодницькі, детективні, екзотичні, соціяльні, філософські* – перелік можна продовжувати в безконечність» [113, с. 25–26], додаючи, що «сучасна новела в переважній більшості прозаїчна. Але віршована новела все-таки не вмерла» [113, с. 26]. Так, незрівнянним майстром прозаїчної новели-мініатюри він вважав французького письменника К. Мендеса, віршованої новели-мініатюри – російського митця Н. Аґнівцева, а

майстром драматичних новел, яких, на його думку, небагато серед творів високого художнього рівня, – Ґі де Мопассана.

Найпримітивніший новелістичний сюжет, на думку літературознавця, міг будуватися на мотиві сну: «непередбачена розв'язка постає завдяки пробудженню героя, коли виявляється, що всі попередні події були тільки сном» [113, с. 19], хоча не виключав можливості своєрідного, ускладненого використання мотивів сну, як, наприклад, у новелі С. Цвейга «Жінка й ландшафт». Так само, як розв'язка-пробудження, новелістичності твору могла надавати надприродна, фантастична розв'язка, втім, як застерігав І. Качуровський, «від новели-казки треба відрізняти фантастичну новелу, де елементи фантастики можуть входити в сюжет від експозиції до кульмінації включно, але розв'язка не має в собі нічого надприродного» [113, с. 20], як у деяких новелах Е. По або в новелі «Пояс» Д. Глатцького. За спостереженням І. Качуровського, «необмежену кількість варіянтів дає новелістична сюжетобудова, з розв'язкою, що відбувається не так, як ми її сподівалися, а навпаки, або коли герой досягає не поставленої цілі, а якраз протилежного» [113, с. 20], як у новелах О. Генрі «Серця і руки», «Саллі й маркіз» або в новелі К. Тетмаєра «Росинка».

До найвидатніших новелістів світу XIX–XX ст. І. Качуровський відносив: серед російських митців – О. Гріна («єдиний російський письменник, що свідомо обрав своїм улюбленим жанром новелу» [113, с. 13]), О. Пушкіна (саме з блискучих «Повістей Бєлкіна», за І. Качуровським, починається писемна російська новела, втім, його вплив позначився на французькій новелі більше, ніж на російській: «новелу відтиснуто з серйозної літератури в гумористику» [113, с. 13]), також він не міг не відзначити гумористичні новели раннього А. Чехова; серед французьких – О. Бальзака, П. Меріме, Гі де Мопассана («Своїм засліплюючим багатством вражає нас французька новела. Один тільки Гюі де Мопассан написав сімнадцять книг новел і оповідань!» [113, с. 13]); з німецьких новелістів виокремлював С. Цвейга, новелу якого «Страх» (1925) він називав «однією з найдосконаліших технічно і найглибших психологічно в світовій літературі» [113, с. 14]. Втім, за спостереженням І. Качуровського, німецьке мистецтво зорієнтоване лише на свого

національного читача: «властиво-німецька новела, за небагатьма винятками, – як і взагалі німецька проза – надається лише для внутрішнього, німецького споживача, а не на експорт» [113, с. 14]. Італійська новелістика цього часу представлена творчістю Г. Д'Аннунціо та Л. Піранделло (лауреат Нобелівської премії з літератури 1934 р.), який вважається визнаним майстром психологічної новели, оскільки будував свої твори на нюансах людської психології, втім, як зазначав І. Качуровський, «цей, може, найгеніяльніший з послідовників Достоєвського, майстер трагічного гумору, що підносить реалізм на висоту містики, майстер, однаково сильний в новелі, драмі й романі, – лишається майже незнаним нашому читачеві» [113, с. 15]. А до найбільш улюблених українськими читачами зарубіжних письменників належав тоді американський новеліст О. Генрі (псевдонім В. Портера, 1862–1910), хоча вчений додавав, що йдеться про українських читачів в Україні, а не в еміграції, де «доводилось зустрічати професорів від літературознавства, які ніколи не чули навіть імени О. Генрі» [113, с. 15], якого І. Качуровський відзначав за сентиментальність його новел та неперевершену технічну досконалість: «Читач ніколи не може передбачити, яку саме несподіванку готує йому автор» [113, с. 15]. Літературознавець припускав, що О. Генрі у його творчості допомагали певні біографічні обставини: «автор займався кримінальними справами» і навіть, за його даними, «був другом тодішнього короля бандитів» [113, с. 16]. Також відомі американські новелісти: К. Берковічі, А. Бірс, Е. Гемінґвей, Е. По, М. Твен. Натомість у Дж. Лондона, «виразно переважає оповідання» [113, с. 16]. Л. Петрушевська називає «королями новели, яких у світі було обмаль»: в XIX ст. П. Меріме, Ґі де Мопассана, Е. По, О. Генрі, Г. Честертона, І. Тургєнєва та «з натяжкою» – усіх російських класиків; у XX ст.: Е. Хемінгуея, С. Берроу, Д. Буццатті, Т. Манна, С. Моема, С. Цвейга, а «імператорами новели» – В. Набокова, Л. Толстого, Н. Тіхонова, Н. Нікандрова із «засновником династії» І. Буніним [див.: 205].

Однак І. Качуровський зазначав існування проблеми ідентифікації української новели: «Але такого поняття, як "українська новела", на жаль, не знаємо. Збірника українських народних новел, скільки мені відомо, досі не видано» [113, с. 28]. І хоча

він визнавав, що багато сюжетів світових новел живуть у нашій усній народній творчості, проте, на думку І. Качуровського, можна назвати тільки окремі новели окремих українських авторів: М. Бодай (мало кому відома «жіноча» новела), В. Винниченка, А. Галана, Ю. Клена, М. Коцюбинського, О. Смотрича, І. Франка та ін. Втім, В. Фащенко називає визнаними майстрами жанру новели серед українських письменників М. Ірчана, А. Головка, Ю. Яновського, Г. Косинку, О. Слісаренка, І. Микитенка, О. Вишню, О. Довженка, О. Гончара, Є. Гуцала, В. Стефаника та ін. [285]. Цікаво, що І. Качуровський, на противагу усталеним традиціям, не визнавав майстром психологічної новели В. Стефаника, окреслюючи його жанр загалом як «безсюжетну мініатюру, яка здебільшого нагадує стилізацію записів якоїсь діялектологічної експедиції» [113, с. 29]. Літературознавець зауважував, що не мав достатнього доступу до прози часів «Розстріляного Ренесансу», але, наскільки міг судити, «новела зоставалася найслабшим місцем української літератури того часу. Навіть у гумористиці (Вишня, Вухналь) безроздільно панує фейлетон, а не новела» [113, с. 29]. Щодо функціонування новели за радянських часів, І. Качуровський зазначав, що навіть цей термін не був включений до тогочасних довідників через ототожнення новели з оповіданням: «В цьому нема нічого дивного: *новела, в якій найвища мистецька правда обумовлює несподівану розв'язку, неможлива в наскрізь фальшивій літературі плянованого соц. реалізма*» [113, с. 29]. Втім, він змушений був додати, що і «в нашій еміграційній літературі новела теж не зайняла належного їй становища» [113, с. 29], хоча зазначав, що твори різних жанрів можуть містити певні новелістичні риси: «Новела має певні розмірові межі, для неї неприступні. Але вона може бути вкрапленням у творі більшого розміру: романі або повісті» [113, с. 27]. Так, новела може входити чи не входити в основний сюжет твору (як вставна новела), може бути також «рамкою» чи «заставкою» твору [113, с. 27].

За І. Качуровським, можна чітко простежити послідовний розвиток жанрів від Середньовіччя до XX ст.: «**анекдот** – епоха Каролінгів; **новела** – кватріченто (Боккаччіо); **оповідання** – XVI вік; **безсюжетне оповідання** – межа XIX і XX віків (Ів. Бунін)» [113, с. 21].

Новели часто носили побутовий, любовний, анекдотичний або казковий характер. Автори новел, як правило, намагалися підкреслити «реалізм» своєї оповіді, правдивість описуваних явищ, навіть вигаданих, а також виключність, трагічну контрастність того, про що розповідалося, прагнучи викликати у читача відчуття новизни й цікавість до дивного: «Перед ними або ставиться повчальна, виховна мета, або вони поєднуються у складні зведення, ‹…› дозволяючи, таким чином, вводити різноманітний і нібито різнорідний матеріал аж до всіляких інтелектуальних ігор та вчених диспутів. Отже, є певні закономірності у розвитку новелістичного жанру від найпростіших його форм до більш витончених» [271, с. 7]. Так, спочатку новели створювалися як відгук на гострі питання повсякденності, а з часом перетворилися на «гру» із читачем, метою якої стала не тільки розвага, але й вирішення літературних завдань, тож «зміна конкретно-історичних умов класової боротьби в процесі капіталістичного розвитку визначає глибинні відмінності у змісті й формі новели» [152, с. 124].

Специфічні риси, що притаманні жанру новели, відкривають багато можливостей для літературних експериментів у кожному окремому творі, що обумовлює необхідність дослідження поетики новели, тобто системи літературних і мовних зображувально-виражальних засобів, властивих новелі як жанру (її літературна образність, питання композиції, структура сюжетної будови, стилістика тощо).

«Поетика (*від грец.* poieō – створювати, творити; poietike tehnē – творче, поетичне мистецтво) – “естетика і теорія поетичного мистецтва” (Я. Мукаржовський). Вчення про генезис («*синкретизм*»), сутність (*мімесис, образ, знак, символ, інакомовлення*), види (*роди, жанри, модуси*) і форми (*мотив, сюжет, персонаж, тропи і фігури, діалог і монолог* та ін.) словесного художнього мистецтва; система наукових понять, обґрунтована як з філософської, так і з лінгвістичної точок зору й адекватна своєму двоїстому предмету – “художній мові” літератури і *твору* як висловленню цією мовою» [218, с. 182]. Якщо до середини XIX ст. поетика була «нормативною» (Арістотель) і зберігала значення загальноестетичної категорії, то у XX ст. літературознавці стали розрізняти:

«історичну поетику» (О. Веселовський), «загальну (теоретичну) поетику» (О. Потебня), «описову поетику» (Г. Клочек), «структурну поетику» (Ц. Тодоров), «рецептивну поетику» (І. Франко, Г. Яусс, В. Ізер), «функціональну поетику» (Г. Косіков), «системологічну поетику» (Г. Клочек, М. Кодак). *Нормативна поетика* була своєрідним «зведенням правил, дотримуючись яких нібито можна було створити твори, наділені художньою цінністю» [188, с. 89]. *Описова поетика* виявляє особливості конкретних творів окремих авторів чи цілих періодів або напрямів у літературно-публіцистичному процесі – це «наукова дисципліна, яка намагається розпізнавати й класифікувати в літературному творі “прийоми”, “художні засоби”, аби пізнати “таємниці” художності» [117, с. 12]. За Г. Клочеком, завдання загальної або теоретичної поетики – «дослідити основні закони функціонування художньо-літературного тексту, що само по собі означає створення такої собі граматики літературного твору» [117, с. 12]. Отже, «*загальна поетика,* яка прагне визначити універсальні закони і принципи побудови будь-якого літературного твору, претендує на пізнання головних законів художності. *Історична поетика* осягає багатовіковий процес розвитку художніх форм. ‹…› *Функціональна* поетика, намагаючись зрозуміти художній твір як цілісну функціональну систему, претендує на розгадку головних секретів художності» [118, с. 7–8].

У контексті дисертаційного дослідження йдеться про «функціональну» або «системологічну» поетику, що фокусується не на етапах історичного розвитку літературних форм чи загальних поняттях про основні літературні категорії з історії літератури, не на загальнообов’язкових правилах поетичної майстерності або універсальних законах і принципах побудови будь-якого художнього твору, а має об’єктом вивчення – форму твору як *цілісне утворення* з усією сукупністю його внутрішніх зв’язків, функціонування яких розглядається лише *у певному контексті*: «Функціональна поетика підходить до твору саме як до наявної і завершеної даності, смислову єдність якої можна зрозуміти, тільки показавши *функціональну роль елементів, що утворюють цю єдність*. Інакше кажучи, основною реальністю, з якою має справу функціональна поетика, її початковим і завершальним об’єктом є конкретні твори, а її метою – “прочитання” цих творів, тобто опис їхньої системи та

розкриття їх значень» [136, с. 80]. Так, «*не можна з відповідною адекватністю судити про життя сенсу без усвідомлення структури тексту, тобто можливостей утворення змісту*» [218, с. 185].

1.2. Особливості розуміння новелістичного досвіду в 1920-ті. Новела й новий досвід часу в авангарді

Особливе місце відводиться новелі в час тотальних і радикальних змін міжвоєнного періоду, який ускладнюється революціями 1917 року.

Симетрія проблематики й поетики в новелі дістає новий вимір у «формальній школі» М. Петровського, О. Реформатського, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Л. Виготського, І. Виноградова, чиї досягнення стали значним етапом наукового студіювання поетикальних властивостей новелістики у ХХ столітті.

Маніфестами формалізму вважаються ранні роботи В. Шкловського «Воскресіння слова» (1914) і «Мистецтво як прийом» (1917), в яких чітко розмежовувалися мова поетична (ритм, звук і синтаксис набувають тут значення самоцінності) й мова практична (для повсякденного спілкування з метою передачі конкретної інформації), нищівній критиці підлягав розгляд мистецтва (літератури, зокрема) як системи образів чи символів і на противагу висувалася ідея про мистецтво як сукупність художніх прийомів митця – формальний метод в літературознавстві: «Вся робота поетичних шкіл зводиться до накопичення та виявлення нових прийомів розташування й обробки словесних матеріалів і зокрема набагато більше до розміщення образів, аніж до їхнього створення» [322]. Так, поетичний образ втрачав свою домінантну роль і ставав одним із *засобів* поетичної мови — «прийомом, рівним за завданням іншим прийомам поетичної мови: паралелізму простому та заперечувальному, порівнянню, повторенню, симетрії, гіперболі та ін.» [351]. «Сюжетобудування» (ступінчаста побудова, паралелізм, обрамлення, нанизування тощо) також розглядалося як особливий прийом, що належить уже не до тематичних понять, а до понять конструктивних і входить до сфери формального дослідження «як специфічна особливість літературних творів»

[351], що має пряме відношення до прийому стилю й дозволяє розділяти поняття «сюжет» (конструкція) й «фабула» (матеріал), змінюючи традиційне уявлення про сюжет як поєднання ряду мотивів (В. Шкловський «Зв'язок прийомів сюжетобудування із загальними прийомами стилю» («Поетика», 1919), «Розгортання сюжету», 1921): «Поняття *сюжету* надто часто змішують з описом подій – з тим, що пропоную умовно назвати *фабулою*. Насправді фабула є лише матеріал для сюжетного оформлення» [351]. В. Шкловським уперше було введено в літературознавчий обіг такі ключові для формалізму поняття, як «прийом», «мотивування», теорія «одивнення» («*остранение*»), «автоматизація» сприйняття тощо.

Таким чином, «літературознавчий формалізм, особливо російський, акцентував саме засоби зображення ("мовні") і способи їх використання ("прийоми")» [218, с. 183]. Також принципово новим було «врахування психології творчості (поняття "установки") та сприйняття твору (термін "*остранение"*), що дозволило поставити у центр уваги поняття "функції" – як *прийому* у творі, так і цілого жанру в межах художньої системи епохи» [218, с. 183]. Необхідним ставало виявити «конкретну *функцію* прийому в кожному конкретному випадку» [351].

І російські (І. Віноградов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський), і німецькі (О. Вальцель, Г. Хірт) формалісти у своїх дослідженнях вказували на характерну саме для поетики новели специфічну ознаку, що, за Л. Тіком, має назву «поворотний пункт» та яку П. Гейзе у своїй «соколиній теорії» (за однією з новел Дж. Боккаччо) відзначав як «різкий силует» через «єдність дії, різкість ситуації, чіткість зображення»: у новелі «в одному колі має бути один конфлікт» [152, с. 117]. Ф. Шпільгаген визначав новелу з позиції характеру її персонажів, оскільки, на його думку, новела (на відміну від роману, що розкриває характер героя в його становленні) «має справу з готовими характерами», які подаються через особливе зчеплення обставин і відношень в одному цікавому конфлікті, що розкриває їх «чисту природу» [152, с. 117]. Р. Леман підкреслював, що новелі, на відміну від роману, властива сувора єдність дії, що унеможливлює введення вставних чи паралельних епізодів, – цю ознаку визнають основною і характерною для

новелістичного жанру й Б. Ейхенбаум у статті «О'Генрі й теорія новели» (1925), і М. Петровський у «Морфології новели» (1927), виходячи з того, що «новела – це коротка оповідь, розрахована на *єдність й неперервність сприйняття*, і саме через це потребує *особливого, свого специфічного стислого інтенсивного сюжету*, а чиста форма замкненої оповіді – це розповідь про *одну подію*» [152]. Відповідно до цього й будується композиція і виклад новели – за М. Петровським, який вбачає особливість композиції новели у сюжетності, вона розпочинається з частини, що надає смислову підготовку події (у німецькій поетиці – Vorgeschichte), серединну частину сюжету займає єдина подія (Geschichte), а заключна частина надає смислове завершення події (Nachgeschichte); особливості викладу новели – в більшому ступені напруження, з яким ведеться оповідь (Spannung). Так, «сюжетне напруження в момент його найбільшої сили – затягнений вузол новели; зачин його – *зав'язка*, вирішення напруги – *розв'язка*, гострий заключний ефект – *pointe*: технічний термін новелістичної конструкції», тож, як зазначав Б. Ейхенбаум, надаючи критерії новелістичному жанру: «Short story – виключно сюжетний термін, що має на увазі поєднання двох умов: малого розміру та *сюжетного наголосу наприкінці*» [152, с. 117].

І. Виноградов підкреслював, що «специфіка жанру новели полягає в орієнтації на якийсь цікавий факт, який не є широко розповсюдженим. У її основі повинно бути щось дивне, оригінальне, те, що відхиляється від норми. Тим вона й відрізняється від звичайного нарису, який базується на справжньому, дійсному факті, який мав місце в житті. Новела ж містить обов'язково протиріччя між нормальним, звичним і тим, що відбулося насправді» [42, с. 26–27]. Отже, одна з особливостей поетики жанру новели виявляється саме в неочікуваних засобах розкриття реалій дійсності.

П. Мєдвєдєв, розглядаючи мову як висловлювання-процес – соціальне та історичне явище, – зазначав, що «органічний зв'язок між знаком і сенсом ‹…› існує лише для даного висловлення і лише для даних умов його здійснення. ‹…› Цей зв'язок створюється, аби руйнуватися і знову створюватися, але вже в нових формах, в умовах нового висловлювання» [169, с. 161–164], таким чином

уможливлюючи неперервний перехід від *зовнішньої форми* до внутрішнього *ідеологічного змісту*, актуального в конкретному історичному контексті. Досліджуючи питання форми та змісту, В. Шкловський скоригував висунуту О. Веселовським формулу «Нова форма з'являється для того, щоб висловити новий зміст», замінивши її тезою: «*Нова форма з'являється не для того, щоб висловити новий зміст, а для того, щоб замінити стару форму, що вже втратила свою художність*» [цит. за: 169]. Такий динамізм мистецтва він пояснював «постійними порушеннями створюваного канону» й, цитуючи Ф. Брюнетьєра, підкреслював, що «з усіх впливів, які діють в історії літератури, головне – вплив *твору на твір*», тож і твір не має сприйматися ізольовано: «форма його відчувається на фоні інших творів, а не сама по собі» [169].

Б. Ейхенбаум у студії «О. Генрі і теорія новели» акцентував на тому, що «впродовж розвитку жанру мотивувальні зв'язки слабшають або оголюються, на перший план виступає сам автор, сюжетна конструкція набуває характеру гри з фабулою, а фабула перетворюється на загадку або анекдот. У такий спосіб відбувається трансформація жанру – перехід від одних можливостей і форм до інших» [350]. За спостереженнями Б. Ейхенбаума, «факти мистецтва свідчили про те, що специфічність його має відображення не в самих елементах, що входять до складу твору, а в своєрідному *користуванні* ними», а поняття «форма» позначає «не оболонку для змісту, а повноту як щось конкретно-динамічне, змістовне само по собі», й «відчуття форми виникає внаслідок особливих художніх прийомів, що змушують переживати форму» [350]. І саме «таке сприйняття, при якому переживається форма», і є, за В. Шкловським, «художнім» сприйняттям [318]. За Г.-В.-Ф. Гегелем, «форма є зміст», а «зміст є не що інше, як перехід змісту у форму» [53, с. 388]. Тож поняття форми і змісту дуже тісно пов'язані між собою. Як зазначав В. Жирмунський, «будь-який новий зміст необхідно виявляється в мистецтві як форма: зміст, що не втілився в форму, тобто не знайшов для себе вираження, в мистецтві не існує. Точнісінько так і кожна зміна форми вже є, тим самим, розкриттям нового змісту, бо порожньої форми не може бути там, де форму розуміють, за самим визначенням, як прийом виразности стосовно будь-якого

змісту» [90, с. 17]. Таким чином, В. Жирмунський пояснював дуалізм змісту і форми тезою: «…у мистецтві всі факти змісту стають також явищем форми» [93, с. 17], а також наголошував, що саме взаємодія компонентів є одним із чинників художньої якості твору. Це перегукується з думкою В. Шкловського про «мистецтво як прийом» і дає привід ототожнення поняття форми із поняттям літератури як такої – з поняттям «літературного факту» [351].

На вибір автором відповідних жанрів чи певних елементів форми може впливати й так званий «літературний побут» (Ю. Тинянов «Літературний факт», 1924; Б. Ейхенбаум «Літературний побут», 1927): побутове може ставати літературним матеріалом, і, навпаки, література може йти в побут. О. Веселовський та інші представники етнографічної школи пояснювали особливості казкових мотивів і сюжетів загальним зв'язком літератури з побутом, який формалісти не заперечували, проте уточнювали, що ці особливості стосуються літературного факту: «Генезис може виявити лише походження – не більше, а для поетики важливе виявлення літературної функції. З генетичної точки зору не враховується саме прийом, як своєрідне користування матеріалом, – не враховується відбір побутового матеріалу, не враховується його трансформація, його конструктивна роль, не враховується, нарешті, те, що побут зникає, а літературна його функція залишається не як звичайний пережиток, а як літературний прийом, що зберігає своє значення й поза зв'язком із побутом» [351].

Б. Ейхенбаум уперше представив формальний метод як систему, що еволюціонує, перетворюючись на «особливу науку про факти літератури на базі дослідження специфічних особливостей літературного матеріалу» [351]. Він наголошував, що принциповим для формалістів є питання не щодо методів дослідження літератури, а «література як *предмет* вивчення»: «Ні про яку методологію ми, по суті, не говоримо й не сперечаємося. Ми говоримо і можемо говорити лише про деякі теоретичні принципи, підказані нам не тією чи іншою готовою методологічною або естетичною системою, а вивченням конкретного матеріалу в його специфічних особливостях» [351]. Отже, у своїй науковій роботі формалісти ставилися до теорії тільки як до «робочої гіпотези, за допомогою якої

виявляються та осмислюються факти, тобто усвідомлюються як закономірні й становляться матеріалом для дослідження»: «Ми встановлюємо конкретні принципи і тримаємося їх тією мірою, якою вони виправдовуються на матеріалі. ‹…› В цьому сенсі ми достатньо вільні від власних теорій, як і має бути вільна наука, оскільки є різниця між теорією і переконанням. Готових наук немає — наука живе не встановленням істин, а подоланням помилок» [351]. Р. Якобсон уточнював, що «предметом науки про літературу є не література, а літературність», таким чином головним для твору лишається саме його «літературність», яка і «робить певний твір літературним твором» [359, с. 11].

Ретроспективний огляд В. Виноградова «З історії вивчення поетики (20-ті роки)» (1967) [40], надаючи широку панораму еволюції літературної думки вказаного періоду з критичним розглядом шляху розвитку школи формалізму крізь історичну призму висвітлення фактів, акцентує на необхідності аналізу не окремих формальних елементів твору, а цілісної його форми у співвідношенні різних факторів творення, що організують певну структуру – не систему, яка, за Г. Шпетом, є «розташуванням у ряд елементів, що знаходяться у якихось співвідношеннях» [цит. за: 40], а саме структуру, яка представляє собою «внутрішнє поєднання у єдине ціле різних оболонок, котрі, огортаючи одна одну, надають можливість проникати вглиб, у сутність, і водночас утворюють внутрішню єдність» [цит. за: 40]. На стильову структуру твору (художньо-мовленнєві форми) впливають такі поняття, як «літературна особистість» (Ю. Тинянов) або «образ автора» (В. Виноградов), що у взаємодії з персонажами подаються як шляхи пізнання «внутрішньої суті твору»: «Автор, образ автора, розпадається нібито на різні подоби, котрі пов’язані з різними формами експресивно-стилістичного висловлення, що визначають і рух сюжету» [40]; має значення і проблема співвідношення різних форм мовлення, що робить можливим проекцію поезії на прозу і навпаки – тож «про одне й те саме можна говорити по-різному» [40]. За Ю. Тиняновим, «кожний твір мистецтва являє собою складну взаємодію багатьох факторів, і завданням дослідження є визначення специфічного характеру цієї взаємодії» [351]. На сьогодні найбільш повним і вичерпним джерелом систематизованої теорії формалізму вважається

монументальна робота Оге А. Ганзен-Льове «Російський формалізм: Методологічна реконструкція розвитку, заснована на принципі одивнення» (1978) [298].

За спостереженням Е. Мелетинського, розквіт малих жанрів часто припадає на перехідні епохи [171, с. 7], тож не випадково жанр новели / «short story» / оповідання «переживає період інтенсивного розвитку в ряді національних літератур наприкінці XIX ст. На змістовній композиції оповідання відбилися результати пошуків нових можливостей літератури, що була оновлена та збагачена прийомами та засобами художнього осягнення дійсності. ‹…› Такі характерні ознаки, як фактографічність, докладна описовість, психологізм, аналітичність, вплинули на трансформування малої прози як такої та оповідання зокрема й визначили напрями їх розвитку» [229, с. 31]. І формалізм посутньо спрямовував вектори розвитку жанру новели як у російській, так і в українській літературах «перехідного» періоду.

Як зазначав представник Російської асоціації пролетарських письменників (РАПП) Н. Берковський («Текущая литература», 1930), у сучасній йому літературі спостерігалися два основні напрями розвитку: «плановий» (тобто «свідомо-програмовий») та «анархічний», який представляли у 1922–1923 рр. письменники-«революціонери» («попутники», «авантюристи») з характерною «установкою уваги на *нове*» замість «рудиментів» старого мистецтва [16, с. 123–124], – й «рушили свою роботу так, що пропорції грізно змінилися: революційна плівка знялася, і безмежно завагалася мертва жижа рудиментів» [16, с. 124].

Н. Берковський значну увагу приділяв вписуванню тематики у площину тексту й називав однією з найважливіших «деталей нашого літературного будівництва – питання про гостру подачу матеріалу» [16, с. 126], що, на його думку, успішно вирішувалося деякими з «попутників», втім, вважав такі випадки скоріше вдалою знахідкою, роблячи ставку все ж на результат планомірної роботи («завоювання організованої літератури» [16, с. 126]), обов’язки якої перед пролетарською громадськістю: «втягування в літературу матеріалу революційної дійсності» [16, с. 126] та «постановка цього матеріалу під знак великих суспільних проблем, вирішення проблем згідно з нормами революційної ідеології» [16, с. 126–

127], оскільки саме «людський матеріал епохи, звичайно, перш за все, є значущим для актуального митця» [16, с. 127].

Отже, змінюється світ – змінюється людина, її свідомість й світобачення, і література має відповідати своєму часу і змінюватися разом з ним, реагуючи на його потреби. Так, новий революційний час вимагав свого втілення у мистецтві й культурі як відображенні нової бурхливої дійсності й потребував віднайдення таких художніх засобів, що стали б найбільш придатними для подання цього нового змісту у відповідній йому формі, оскільки старий матеріал чи форма вже не могли задовольняти ані ідеологічних, ані психологічних потреб людей нового революційного покоління. Та, за спостереженням Н. Берковського, «специфічність побуту, специфічність епохи обійдені літературою; це кінорежисери "знімають деталь", виламують її з живого побуту; белетристи віддають перевагу списуванню» [16, с. 137], що свідчить про «вимирання матеріалу», оскільки «не можна робити роман з чужої, списаної з XIX століття філософії, зі списаної минулої психології. ‹…› *Ганчір'яний морг* – ось вивіска для наших романів, що страждають на бідність матеріалу, що відійшли від нашого "чудового", як казав Бухарін, життя» [16, с. 137]. Таку «кризу в надходженні сировини, кризу харчування» [16, с. 138] Н. Берковський пояснював відходженням від справжньої дійсності, що спостерігалося в «неісторичних» (яких «оминала епоха» [16, с. 138]) письменників-інтелігентів, письменників-гуманістів, втім письменників-революціонерів він також критикував: «Про письменників пролетарських, "історичність" психіки яких безсумнівна, ми також не можемо сказати, що матеріал у них справний. Пролетарським письменникам сприяє їхня соціальна природа, шкодить недостатнє володіння технікою. Клас, партія надають їм близькість до найактуальніших ділянок побуту, вони присутні і беруть участь. Побутовий досвід їхній суттєвий та багатообіцяючий. Однак мало бачити, потрібно ще й *вбачати*. Потрібно брати речі з точки зору літератури, потрібна влучна їх зйомка, чуття до якості речей та відчуття деталі» [16, с. 138].

Н. Берковський підкреслював, що якщо для Лефа «факт цінний сам по собі», то не варто виключати, що «насправді факт від факту відрізняється»: «Леф вимагає

від літератури “зйомки в лоб”, недоторканості побутового матеріалу, незмінюваності його літературним опрацюванням» [16, с. 140], втім, «Лефи забувають, що література адресується читачу і що живе вона сприйняттям. Не кожна подія, “справжня” сама в собі, буде справжньою, документальною й для читача. В літературі “факт” – поняття психологічне, важливе відчуття “фактичності” в читацькій свідомості. “Фактичність” ця залежить від психологічних відстаней між фактом та читачем. За умови віддаленості відстаней факт потрапляє в ту ж категорію, що й “твір”, та потребує інший критерій» [16, с. 141]. Так, межі між фактом та вигадкою досить умовні, оскільки залежать від особливостей індивідуального сприйняття кожного реципієнта, і це слід враховувати під час написання твору. Тож, не достатньо подавати фактичний матеріал у чистому вигляді (інакше художній твір не буде відрізнятися від газети) – факти слід спочатку художньо обробляти, тобто майстерність автора проявляється й у вмінні обрати серед синонімічних фактів найбільш виразний та найбільш вражаючий, «художньо найпотужніший», що «найсильніше врізає в читача свій сенс» [16, с. 143], й у вмінні правильно організувати ці факти у мистецькому творі, щоб створити сюжет, цікавий читачеві, а отже – з ефектом впливу: «Ми разом з Лефом за приплив актуального матеріалу, за упор письменника у факт і документ. Тільки факти в літературі ми не мислимо недоторканими, абсолютно рівними фактам у дійсності. Факт має бути переломлений за законами соціально-виражальної естетики. І потрібен монтаж фактів» [16, с. 143–144]. І тут стає потрібною підказка читача: «Читач підкаже, з якими жанрами має спрацюватися наш соціальний роман. Необхідна смакова розвідка – пізнання естетики читацьких мас. ‹…› Всяке мистецтво йшло від певної естетики, притаманної тій соціальній групі, до якої дане мистецтво спрямовувалося. ‹…› Зазвичай виразною маніфестацією громадського смаку стають так звані “жанри низькі”. Формалісти-літературознавці відзначили: “низькі жанри” – батьківщина літератури “високої”, і це закон еволюції» [16, с. 148–149]. Таким чином, Н. Берковський доходив такого висновку: «Отже, прояснюється шлях нашої прози. Зроблена на актуальному матеріалі, вона відіб’є цей матеріал крізь нову естетику,

вона обіпреться на існуючі жанри, щоб їх переозброїти, щоб поставити їх під рушницю робочої класової семантики» [16, с. 151].

Представник Лефу Б. Арватов у статті «Література і побут» («Зірка», 1925, №°6) зазначав: «Вся література, всі школи до сих пір годувались від буржуазної ідеалістики, втікали від дійсності – у вигадку й романтичні фантазми» [цит. за 16, с.°132], і «робочий клас, що зриває покриви з будь-яких фетишів буржуазного суспільства, має викривати і фетишизм художньої творчості» [цит. за: 16, с. 132], отже, «необхідне точне знання, точна фіксація реального побуту, а не композиція вигаданого, хоча б і схожого на реальний» [цит. за: 16, с. 132]. Так, за Б. Арватовим, робочий клас характеризується тенденціями до свідомої й наукової об'єктивності своїх дій: «Кожне пізнавально-практичне завдання в руках пролетаріату стає завданням планомірного наукового дослідження, експерименту чи збирання матеріалів», тому «потрібні дійсні факти, насправді події, що сталися, – *фотографія побуту*, а не *сюжетний псевдопобут*. Інакше кажучи, замість побутової літератури тут необхідна література побуту, замість так званої художньої прози – журналістика, газетні кореспонденції, щоденники, мемуари, листи, нотатки, огляди, хроніка, протоколи тощо – література практична, безпосередньо утилітарна» [цит. за 16, с.°132], що продукує й необхідність пошуку нових, відповідних засобів художнього зображення: «У нас зараз подекуди накреслюються досвіди побудови сюжету по типу фотомонтажу, де перестановка дійсності подається на реальному матеріалі, що насправді існує чи існував» [цит. за: 16, с. 132], тобто «потрібні, за Арватовим, жанри: аґітоповідання, огляди, романи монтажного типу з газетних, мемуарних чи інших фактичних документів» [16, с. 132].

Втім, Н. Берковський вважав лефівські методи подання новизни матеріалу дещо штучними: «Мемуар, автобіографія, записна книжка були "чорновою літературою", з них списували набіло в романи і новели; сьогодні стан змінюється: не потрібно "чистових", віддавайте до друку прямо цю не готову, цю попередню писемність – вона виявиться гостріше зроблених, завершених речей. Мотивування випливає з естетизму, з найінтимнішої теорії Шкловського: сенс літературної еволюції у "диференційних відчуттях", у тому, щоб річ підпадала під *акцент*

новизни й "дивини" – нехай гірше, проте нове. Звичайно, мемуари завжди "гірші" за роман, якщо тільки їх не пишуть "навмисне" справжні письменники – такі як Герцен, як той же Горький. Та від мемуарів, які так силкується "підняти" над літературою Леф, завжди йдуть сирі запахи напівфабрикату» [16, с. 135]. Він також досить критично розглядав прагнення формалістів замінити літературою факту такі, на їхню думку, вже несучасні, а отже, непотрібні жанри, як класичний роман, п'єса, вірші тощо: «Якщо буржуазія знала й шанувала корифеїв роману, то пролетаріат досить швидко висуває не менш значних корифеїв ораторської, журналістської та іншої практичної літератури, оскільки для його цілей більш потрібні Шекспіри й Достоєвські газет та журналів, статей і хронік…» (Б. Арватов) [цит. за 16, с. 132–133]. Та все ж Н. Берковський визнавав, що в дечому формалісти мали рацію: «Втім, пропаганда Лефу недаремна; Леф, перебільшуючи, помиляючись, вдовбуючи своїм читачам теоретичну дичину, не позбавлений певного медицинського інстинкту – є в нашій літературі величезна хвороба, і саме вона змушує Леф прописувати літературній лікарні факт і документ, прописувати люто і з погрозами. В літературі криза матеріалу, зубожіння сировиною. Списується не лише композиція, не тільки метод – списується тематика. Якщо зіставити радянську дійсність з радянською літературою, неминучий висновок: стравохід літератури пошкоджений, все менш потрапляє в неї "дійсності". ‹…› Громадськість, гігієна та естетика всі разом вимагають – перетрусити літературний гардероб» [16, с. 136]. Тож закономірним явищем в епоху революції стає той факт, що соціальна, а пізніше документальна проза почала витісняти лірично-буржуазну, вже не суголосну потребам нового часу.

Втім, «в літературі нерідко "соціальне замовлення" призводить до неочікуваних результатів. Соціальне замовлення ще не визначає змісту письменницької ідеології. Суттєвим буває, що потрібним стає певний *жанр* ідеології, скажімо, політична замість філософської» [16, с. 129], тому, на думку Н. Берковського, «*вплив класу* позначався саме на тому, що ставилися потрібні питання. ‹…› *Тематика* визначає структурні лінії й визначає школу» [16, с. 130]. Так, жанр новели прийшов на зміну роману та повісті, набувши надзвичайної популярності у цей перехідний період, оскільки саме особливості новелістичної

форми як проблематико-поетикального феномену, як потрібного симбіозу суті й засобів зображення, надали широкі можливості для відображення нових реалій: стисло, динамічно, гостро, неочікувано, по-новому – для кращого закарбовування у пам'яті, для швидшого пристосування людської психіки до нової революційної реальності з її швидким темпом та кардинальними змінами життя і свідомості.

За Т. Никифорук, «для української літератури до "переходової доби" жанр новели був менш типовим, чим пояснюється недостатнє висвітлення цієї теми» [188, с. 88], втім «бурхливий процес ламання старих і народження нових виражально-зображальних форм і засобів, який відбувався у кінці XIX – на початку XX століття, мовби загострив у дослідників "відчуття художньої форми"» [188, с. 88], і саме жанр новели видався найбільш відповідним шуканням цієї доби, що потребувала винайдення форми, адекватної новому часу, а отже, і новому змісту. Так, змінена дійсність окреслювала коло нових, сучасних людям постреволюційного часу, проблем і вимагала їх відповідного осмислення, що було б неможливим без оновлення свідомості людей нової епохи, і ці зміни не могли не знайти свого втілення й у мистецтві як відображенні нового мислення. За часів зламу епох «руйнування меж традиційних жанрів, інтеграція й диференціація жанрових структур, створення нових в певному сенсі жанрових форм ‹…› прямо пов'язується з незавершеністю, фрагментарністю, мозаїчністю життя на рубежі віків» (І. Горюнова) [55]. Так, за О. Колінько, «різкий і напружений темп суспільно-політичного життя, кризові явища в суспільстві та культурі викликали активні пошуки подолання кризи, виходу на нові рубежі мислення, необхідність психологічної переорієнтації людської свідомості, модерністської за суттю» [124, с.°122]. В українській та російській літературах кінця XIX – початку XX ст. попри певні розбіжності спостерігаються споріднені явища: «"розхитування" старих мистецьких форм; пошуки "нової мистецької техніки" (М. Зеров); закладання потужних основ нової художньої свідомості» [124, с. 124] – і новела «виявилася особливо функціональною при освоєнні нових шарів життя та внутрішніх процесів, що відбувалися у сферах свідомості та підсвідомості людини» (О. Колінько) [124, с. 125].

За визначенням науковців, вивчення новелістики в Україні започаткував І. Франко: у своїх теоретико-літературних працях він виокремлював такі жанрові ознаки новели, як сконцентрованість матеріалу та компактність композиції, а також відзначав, що «сюжет будується навколо одного моменту життя – не мізерного, а такого, що зосереджував би в собі ознаки і прикмети доби» [150, с. 88], віддзеркалюючи ніби «цілий світ у краплі води» [292]. Серед причин такої популяризації новели і «тяжіння цього жанру до незвичайного, екстраординарного» [79, с. 7], що могло виявлятися як у новелах таємниць з їх спрямованістю на містику, так і в новелах дієвого або психологічного характеру із зображенням небуденного у звичному порядку речей. Як зазначають сучасні дослідники, «І. Франко вперше наголосив на рухові української малої прози від розлогої описовості до стислої оповідності, від епічності до об'єктивної ліричності, від зовнішнього зображення психічних процесів до їх глибинного аналізу, а в аспекті сюжетобудування – від фабульності і соціальної сюжетності до настроєвості й безфабульності» [150, с. 88].

За І. Франком, який «розвивав своє власне розуміння поетики як науки про будову мистецького твору і системи його складових елементів, що функціонують в цілісному естетичному організмі», «поетика з'являється в смисловому полі, яке передається словосполученням „способи викликати враження в душі читача"» [57, с.°17–18], тому І. Франко приділяв увагу не тільки змісту, а й формі художнього твору. На його думку, поетові / письменнику необхідно «добре познайомитись із писательською технікою, а властиво зі способами творення і писання різних знатніших майстрів слова, своїх і чужих; виробити свої способи, а для цього треба знати докладно всесвітню літературу, особливо сучасну, щоб знати, які теми літературні та в який спосіб бували і бувають оброблювані, якими способами різні писателі осягали дані ефекти, що в даних темах було добре, а що невдатне і куди йому притулити свою роботу, щоб не повторювати того, що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну, хоч малу крапельку, а нового, свого власного» [180, с. 6–7]. О. Блок також підкреслював: «Для того, щоб давати мистецькі твори, треба знати, як їх робити» [21, с. 343], і Б. Якубський зазначав: «Не можна творити нові форми, не знаючи добре формальної досконалості творів

старого мистецтва, їх треба знати не тому, щоб наслідувати, а тому, щоб їх не повторювати, а йти вперед, утворюючи нове» [362].

У найдавнішій роботі Н. Абрамова цього напряму «Мистецтво писати твори» у книзі «Дар слова» (1908) наводилися необхідні елементи конструкції мистецького твору: початок, розгортання сюжету, розв'язка, діалог тощо з акцентом на стимулюванні цікавості читача: «Початок грає дуже важливу роль і часто визначає долю оповідання» [1, с. 5]; «цікавість читача має бути розбуджена з перших же слів твору внаслідок розвитку сюжету. Зацікавленість у читача має поступово збільшуватися, його увага повинна перебувати у напрузі до самого кінця» [1, с. 5]; «оповідь слід вести якнайшвидше, потрібно слідувати прямо до мети і не давати сумувати. Все, що не призводить до розв'язки, що не сприяє розкриттю долі героїв, має бути викинуто» [1, с. 6].

Бурхливий розвиток новелістики у 20-х роках XX століття зумовив розробку теоретичних засад новелістичного жанру: «У 1920-ті роки пізнати жанрову специфіку новелістичного письма намагалися тодішні провідні українські та російські критики і літературознавці (О. Білецький, В. Коряк, Ф. Якубовський, Я. Савченко, Г. Майфет, Б. Томашевський, Б. Ейхенбаум та інші). У статті О. Білецького "Проза взагалі і наша проза за 1925 р." досить точно визначені формально-змістові домінанти дебютних збірок П. Панча, О. Слісаренка, Ю. Яновського, а також вказані два напрями розвитку новелістичного жанру: "ліричний" та "епічний"» [150, с. 88], і саме за цими напрямами відбувався розвиток малих форм в українській літературі XX століття. У працях О. Дорошкевича та В. Коряка були здійснені спроби сформулювати визначення жанру, втім досить сумнівні: «"Новела" – слово італійське і перекладається українським словом "новина". Отже, це є літературний ґатунок розповідного походження: все, що розповідається в дорозі, десь у корчмі, на базарі, всілякі новини, чутки про події, анекдоти, пригоди збиралися і записувалися. Справжня новела є оповіданням про події, кістяк, що його потім оповідач може зодягти, приоздобити витворами власної фантазії» [133, с. 191–192]. На думку сучасних літературознавців, «ці праці відбивають вульгарно-соціологічний підхід до розгляду естетичних явищ.

Практична реалізація висунутого в ті роки гасла “ударники – в літературу” призвела до появи значної кількості художньо слабких творів. Тому праці М. Йогансена “Як будується оповідання” [104] і Г. Майфета “Природа новели” [162–163] були спрямовані на практичну допомогу молодим літераторам» [150, с. 88].

Так, Г. Майфет пояснював, що «новела» походить від слова «новий», проте це не означає, що всі твори тепер поділяються на «новелі (нові) і… “старелі” (старі)» [163, с. 3], як подумав, за його власним зізнанням, О. Косяк (нотатка «Про літературну пошесть» у журналі «Життя і Революція, 1928, № 10), тож Г. Майфет у своїй «Природі новелі» (1928) [162] докладно аналізував «популярні в той період американські посібники для новелістів» [150, с. 89], що мали на меті навчити всіх бажаючих, як опанувати письменницьку техніку створення «short story», а саме: «Як писати новели» (*“How to write short stories”,* 1921) Ж. Брідґарт [367], «Підручник до писання новели» (*“A handbook of short story writing”,* 1924) Дж. Фредеріка [370], «Як писати новелу» (*“How to write a short story”,* 1926) М. Джозефа [373]. Всі ці посібники поєднувала спільна ідеологія «бізнес-сенсу в роботі» – комерційної основи письменництва, що диктувала і свої вимоги до створення художнього продукту, який мав би попит серед споживачів. Головними порадами було: вивчення творів відомих майстрів, використання певних письменницьких технік і прийомів, простота стилю, спостерігання життя навколо себе для здобуття художнього матеріалу, прагнення знайти власний, оригінальний спосіб подачі матеріалу. Заслуговує на увагу конструктивний підхід Ж. Брідґарт до структурування новели: «Щоб зацікавить, новелу треба збудувати за певними правилами, що з них перше є: новела повинна мати певну інтродукцію, певну головну частину і певний клімакс ‹…›. Завдання інтродукції – зацікавити, а для цього найкраще – раптовий початок з розгортанням дії ‹…›. Щодо головної частини новели, то її має складати дія; дія головної частини новели відрізняється од дії звичайного розділу роману, бо в розділі дія доходе до кінця й зупиняється, в новелі ж вона повинна прискорюватись, досягаючи клімакса. Ідеальний клімакс настає несподівано, але це не позбавляє його логічності» [цит. за 162, VI]. Ж. Брідґарт також описувала процес «нагнітання» при розгортанні дії як один із головних

факторів стимулювання читачевої цікавості й наголошувала, що точку зору мають викривати дії та слова героїв, а не слова автора [162, IX]. Підкреслювалося, що «для справжнього митця завдання відображати життя – sui generis релігія» [цит. за 162, XIII].

М. Джозеф зазначав, що «новела належить до мистецтва короткого оповідання ‹…›, що може нараховувати від 2-х до 8-ми тисяч знаків (“безпечна” середня норма – 3–4 тисячі)» [цит. за 162, I], що займає «від 15 до 50 хвилин голосного читання» [цит. за 162, V–VI]. Традиційно він розподіляв новелу на три частини: а) вступ, або «інтродукцію»; б) власне-новелу; в) «катастрофу», «клімакс» або сюжетний «пуант» [162, с. 35]. Втім, він зазначав, що цей поділ є досить умовним, оскільки буває «важко встановити – де починається власне новела і де кінчається початок» [162, с. 83], а в окремих випадках після кульмінації в новелі буває потрібне пояснення, що його дає «розв’язка», також іноді після клімакса може подаватися «конклюзія» (заключення), завдання якої – «дати останній художній мазок творові» [цит. за 162, VII]. Заслуговує на увагу детально розроблена М. Джозефом типологія новел: «новела з жахливою або неприємною темою, новела на сексуальні, релігійні або політичні теми; новела з метою пропаганди, з трагічним кінцем або переобтяжена сентименталізмом; любовна новела; авантурна новела; детективна новела; таємнича новела; гумористична новела за двома типами: 1) ті, де основою є смішні – сюжет, або ситуація, або персонажі, і 2) ті, що базуються на грі слів, пародії тощо; “психічна” новела, з ухилом до спіритуалізму; морська, спортивна новела, новела з життя природи, історична, новела з екзотичним фоном» [цит. за 162, с. 42–43]. І. Виноградов до поданої класифікації додав моралістичну новелу та новелу розгадування таємниці, відокремлюючи її від новели таємниць за структурою та змістовою спрямованістю [42, с. 269–270, 288].

Та в цілому Г. Майфет відзначав суперечливість порад американських авторів з теорії літератури, які намагалися канонізувати певні штампи, що нібито забезпечують успішність твору завдяки слідуванню правилам техніки письменництва, – як зауважував дослідник, «ніколи твори не пишуться за правилами, або, коли й пишуться, то виходять “мертворожденими”» [162, с. 24].

Аналізуючи твори різного естетичного ґатунку за допомогою формального методу, Г. Майфет зазначав, що новела поступово еволюціонує від авантюрного до психологічного типу, оскільки «*мета новели – це пізнання людини*» [162, с. 61]. За С. Ленською, «теоретична вагомість розмислів Г. Майфета полягає у розробці проблем новелістичної композиції, зокрема він проілюстрував специфіку оповіді безособової та від першої або третьої осіб, докладно висвітлив подієві та образні мотиви у творах. Критик підкреслював, що у стислій формі новели особливої значущості набуває *кожна деталь, кожне слово*» [150, с. 89].

Питання письменницької майстерності також розроблялися у працях Г. Шенгелі «Як писати статті, вірші та оповідання» (1926), де він детально розробив частину, присвячену будові вірша, та у «Техніці письменницького ремесла» (1927) В. Шкловського, який вибудував свою теорію створення прозової літератури на оригінальних ідеях на кшталт: «Для того щоб писати, потрібно мати іншу професію, окрім літератури…» [326, с. 3], або «…розпочинаючи свої твори, письменник не може осмислити усі можливості ‹…›. Вони писали не лише те, що хотіли писати, але й те, що їх змушував написати матеріал» [326, с. 76]. Також доцільно згадати статтю В. Вересаєва «Що потрібно для того, щоб бути письменником» (збірник «Як і над чим працювати письменнику», 1927) з порадою мати «сміливість мухи» [162, с. 27], тобто бачити матеріал власними очима й створювати оригінальні образи, а не думати про стиль; статтю М. Шагінян «Матеріал сучасного мистецтва» з вимогою, щоб матеріал «включав в себе можливість драматичної колізії» [162, с. 28], що перекликається і з думкою Ж. Брідґарт про необхідність двох ворожих груп, представлених у новелі, і з ідеєю В. Шкловського щодо «сюжетного зіткнення», яке має стимулювати до руху мотивів; а також статтю М. Асєєва «Ключ сюжету» (1925) з акцентом на характерній сюжетній рисі «здвигу від звичайного ходу життя» або статтю «Обсерватора» (Вапліте, № 4) з підкресленням необхідності сюжету й порадою: «не описувати, а показувати у динаміці» [162, с. 28].

Варто відзначити внесок українських учених 1920–1930-х років у розробку концепції поетики, що базувалася на формалістичному погляді на теорію літератури. Як підкреслював Г. Майфет, «зрештою, поміж ідеологією та художнім образом,

серед інших необхідних факторів, лежить формальна техніка і прийом, що без них не можна збудувати художнього твору» [162, с. 5], однак важлива не стільки проблема форми, скільки «функція-форма» [162, с. 29]. М. Йогансен у своїй студії «Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків» (1928) зазначав: «Та справа в тім, що всю увагу і все творче напруження митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, винайдені кимось ідеї, що вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей» [104, с. 12]. М. Йогансен основну увагу зосереджував на «взаємодії структурних компонентів форми, тобто на редукції зайвого з погляду новели, мета якої – дати максимум напруження при читанні, на взаємодії простої (фальшивої) та ламаної (завуальованої, справжньої) сюжетних ліній, на техніці оголення прийомів» [28, с. 136]. За словами В. Перетця, «для історика життя важливо те, *що* передає письмове джерело, для історика літератури – те, *як* воно передає» [203, с. 10], тож учений зауважував: «Історія літератури вивчає розвиток форм, у які відливається думка поета у різні часи. Під формою ми розуміємо всю сукупність засобів художньої об'єктивації – мову, стиль, прийоми композиції, сюжети – взагалі всі засоби, за допомогою яких ідея поета одержує дотиково відчутне буття і набуває здатність викликати у читача та слухача відповідні (хоча й не тотожні з авторськими) емоції. Слово – основний елемент у цьому ланцюзі творчих засобів. Це – неуникна форма, без якої нема поетичної творчості» [203, с. 14]. Сучасні дослідники уточнюють: «Формалісти шукають відповіді не тільки на питання, *як* зроблений твір, а й *навіщо* йому надано саме таку форму» (О. Бровко) [28, с. 134], і вбачають причину загального визнання їх формальних дослідів у тому, що «тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство» (П. Филипович) [289].

Літературні дискусії 1922–1923 років, які розгорнулися в «Червоному шляху», демонструють, що зацікавлення формалізмом в українському літературознавстві (М. Йогансен, Г. Майфет, Ю. Меженко, В. Перетц) відбувалося не випадково, та взаємодія з російським, німецьким чи польським формалізмом не була виключно

процесом запозичення: «Ситуація в українській літературознавчій науці складалася під впливом різних – зовнішніх і внутрішніх – чинників літературного й позалітературного характеру. Відсутність “чистого формалізму” свідчить про органічність та актуальність відповідних проблем і шляхів їхнього вирішення, а не про сприйняття його як зовнішнього / чужорідного канону» [50]. Ю. Меженко, якого «сам Білецький згадував поруч із Якубським як представника “формально-поетикальної теорії”» [50], визначав зміст «лише яко суб’єктивне розуміння твору» [170, с. 206], яке аж ніяк не може бути носієм естетичної цінності, а сюжет і тема, які піддаються класифікації, розглядалися ним як складники форми. Загалом Ю. Меженко визначав чотири основні елементи форми: звук, образ, тему, ритм [50]. Так само, як і В. Жирмунський, Ю. Меженко трактував формалізм як універсальну методологію, спроможну запропонувати загальні спільні засади для розгляду різних мистецьких творів, що у підсумку доходить висновку про необхідність виведення універсальної формули мистецького твору: «Математичні формули обов’язкові для кожної науки, що зараз служать людству. Нема чого сперечатись проти математичної формули для романа або поеми, якщо ми визнаємо це потрібним для архітектури, музики, пластики, малярства» [170, с. 207]. І хоча це твердження залишилося тільки на рівні пропозиції, воно дає підстави говорити про так звану «стилометрію – математично-статистичне (орієнтоване на число) дослідження художньої мови і стилю літературного твору, яке польська дослідниця С. Скварчинська розглядає у межах “арифметико-статистичного” напряму в літературознавстві, що в його основі лежить прагнення описати літературні твори за допомогою математичних формул» [50].

В українській літературі в 1920-ті роки і формалісти, і футуристи «акцентували увагу на мовному матеріалі й на правилах його “вироблення” у “твір мистецтва”» [140, с. 8].

Революційний друк початку ХХ століття в цілому надає досить повну картину для розуміння процесу культурної революції: різних шляхів і напрямів її розвитку. Трибуною для літераторів-революціонерів початку ХХ ст. слугували літературні журнали й альманахи, що стали осередком культурного руху на межі століть. І

видання українських футуристів, такі як «Нова Ґенерація» М. Семенка у Харкові (1927–1930) чи її київська філія на чолі з Ґео Шкурупієм «Авангард-альманах пролетарських митців нової ґенерації» (1930, № a–b), відзначилися новизною й гостротою подачі матеріалу: програмових лозунгів, літературно-критичних статей, експериментальних художніх творів. За спостереженням О. Козир, «Шкурупій виступав як активний член редколегії цього видання. Йому належать такі програмові статті журналу, як "Чому ми завжди на барикадах", де порушуються болючі питання тодішнього літературного життя, засуджується недбале ставлення до роботи "ліфівських" письменників, що нав'язують свої "нальотницькі" погляди широким масам читачів, та стаття подібного ж плану під назвою "Вереск всеукраїнського ліліпута", головною метою якої є застереження "не дозволяти нашим письменникам безоглядно халтурити, писати неграмотні, або ідеологічно-шкідливі речі"» [122, с. 70].

Шкідливим футуристи вважали все те, що не призначене слугувати корисній меті розбудови нового комуністичного світу, для чого важливий внесок кожного, а отже, слід було спрямувати всі зусилля на допомогу людині в переорієнтації її психіки на сприйняття нової ідеології задля перебудови нового суспільного устрою, і мистецькі засоби могли стати в пригоді як чинник впливу на суспільство, здатний через емоції діяти на свідомість та підсвідомість, допомагаючи людям пристосуватися до нових реалій, щоб швидше довершити революційні зміни [див: 210–212; 243; 43–45]: «Мистецтво впливає на назадницькі, регресивні сторони людської психіки, і через те самий факт його існування відтягує процес перемоги раціонального в людській психіці. ‹…› Так чи так, але емоції ще посідають значне місце в свідомості сучасної людини. ‹…› Мистецтво ще не загубило певної ваги, мистецтво ще має певну впливову, функціональну ролю, і через те ми мусимо використати до останку всі можливості, в ньому закладені» [211, с. 44–45]. Так, футуристи розглядали «мистецький твір як річ, продукт або завдання певної ідеології, функціональну машину» [212, с. 55], в якій будь-яка деталь мала слугувати поставленій меті, інакше не мала права на використання, й важливими були не тільки правильно обрана тематика твору й доцільне поєднання форми зі змістом («ці

способи впливів і є так звані мистецькі засоби: художні засоби, літературні засоби й т.д., – це те, що панфутуристи називають фактурою» [211, с. 44]), а й добір жанру також мав відповідати означеній меті: «Роман, таким чином, треба віднести до категорії літературних творів, що можуть відогравати *найшкідливішу*, або, в кращім разі, *найнепотрібнішу* ролю. Оповідання легше "доходить", дякуючи малим розмірам і простоті своїх часткових концепцій» [243, с. 35].

Гаслами футуристів як «лівої формації мистецтв» були боротьба проти надмірного психологізму або «психоложества» [210, с. 46] (Ол. Полторацький) в художній прозі й боротьба за фактологію в літературі, оскільки теоретики футуризму завданням справжнього мистецтва вважали відображення реального життя, без його прикрашання (що характерно для романтизму) чи то намагання абсолютного пізнання (що є a priori неможливим, втім притаманним реалізму як одвічне прагнення) – звідси вибудовується концептуальна основа футуризму: «всяке явище треба вивчати точнісінько настільки, щоб уміти їм панувати й уміти пристосовувати його до невідкладних потреб сьогоднішнього моменту» [210, с. 47]. Агітуючи використовувати лише найдоцільніше з надбань кожного стилю чи напряму, що може стати в пригоді для постійного оновлення й функціональності мистецтва, Ґ. Шкурупій в «Авангарді» запропонував у боротьбі з будь-якими «ізмами» не робити виняток і для самого футуризму: «Наша теорія і практика завжди стояла в річищі розвитку всього мистецтва або продовжувала його, ніколи не спиняючись на якомусь "ізмові". ‹…› Відмовляючись від плекання окремих "ізмів" і правильно розв'язуючи проблему стилю пролетарського мистецтва, цим робимо новий корисний крок, що логічно завершує всю нашу попередню революційну роботу» [341, с. 3, 12].

За Ґ. Шкурупієм, мета мистецтва нової доби – це культурна революція, а головне завдання – пошук нових мистецьких засобів і форм, що відповідали б запитам сучасності й характеризувалися раціональністю й доцільністю задля соціальної перебудови суспільства: «Примат мети застосовується в мистецтво як класова вимога пролетаріату, що перебудовує світ» [336]. Таким чином, стає необхідною боротьба з усім консервативним і реакційним, що гальмує або

перешкоджає поступу революційно-культурного руху. Тож слід відмовитися від застарілих класичних літературних зразків, відірваної від справжнього життя, а тому фальшивої естетики та формальної відсталості й провінційної обмеженості національної літератури, аби просувати українське мистецтво до європейського рівня, де немає місця «дрібненьким хатнім справам» – «не лірика особистого, а соціальне замовлення» й інтернаціональні інтереси [336; 310]. А функціональним мистецтво стає за умови «стрункості архітектурної будови, де всі зовнішні й внутрішні елементи відповідають один одному в своїй доцільності та сприяють найкращому виявленню самої ідеї, наприклад соціального будівництва і нової людини» [341, с. 5]. І культурна революція – саме у виробленні «*нової* психіки», «*нової* зростаючої людини», «*нової* ґенерації», «*нової інтернаціональної раси*» [341, с. 8; 339, с. 43].

Нова людина у Ґ. Шкурупія «насичена рухом і волею до праці й не зможе терпіти одноманітність» [341, с. 11] та потребує інтелектуальної літератури, що розрахована не на емоційний вплив, а на розумове сприйняття. «Стандарт не може гостро впливати на емоції, а тим більше на інтелект культурної людини» [341, с. 11], тож необхідно впроваджувати в життя нові жанри, нову поезію і прозу: «Від мистецтва – здорова інтелектуальна зарядка, воля до праці й до боротьби, а не естетичне позіхання від розмальованих як папуга декорацій, і сумбур від художнього копирсання в психології та переживаннях героїв» [341, с. 11]. Так, «замість старих традицій психологічного оповідання з орієнтацією на село в його дрібновласницькій суті» футуристи запропонували «ліве оповідання», тобто, за Ґ. Шкурупієм, «звичайне сюжетове оповідання»: «Психологічному й пейзажному жанрові ми в першу чергу протиставляли міцну фабулу й сюжет» [341, с. 6–7], що передбачало «“репортажну” спрямованість із остаточним переходом у репортажне оповідання або жанр фактажу» [330, с. 45]. Таким чином, Ґ. Шкурупій закликав «шукати коріння сюжету в житті»: «Кожний найменший факт вже має свій сюжет» [342, с. 330], тож потрібно лише «розкрити сюжет факту» [там само], та «організація фактичного матеріялу полягає не в фіксації фактів, а в наданні їм певної конструкції. Такою конструкцією, таким монтажем фактів можуть бути ліве оповідання й лівий

роман» [342, с. 332]. Так, «у зв'язку з прагненням розкрити героїку "звичайного" і "буденного" через драматичне створюється ціла низка образів "простої" людини, яка розкривається у величі свого драматичного подвигу життя, боротьби і праці» [121, с. 31].

Практика «ліво» налаштованих представників тогочасного літературного світу базувалася саме на панфутуризмі, що означало «деструктивно-конструктивний революційно-будівничий етап мистецтва» [236, с. 102]. За М. Семенком, «розуміння мистецтва як культу (системи) передбачало його реалізацію на новому етапі розвитку через процеси деструкції та конструкції: конструктивні елементи формуються в деструктуючій обстановці, відтак передбачається деструкція одного культу за рахунок конструкції іншого шляхом міжкультурної синтези» [330, с. 44], тобто «мистецтво руйнується фактично задля його ж *відродження* – але в самій його суті, найглибшій природності» [99, с. 21–22], що відбувається в українських футуристів за допомогою екструкції (мистецтво як вплив на емоції читача задля пропаганди ідеології нового часу [див. 43–45]), тобто «організації поведінки суспільної людини в певному напрямку» [43, с. 23]. Ґ. Шкурупій підкреслював важливість відповідності мистецтва своєму часу: «Поруч з початком світової пролетарської революції в суспільстві проголошується маніфест мистецтва переходової доби – панфутуризм Михайля Семенка, фактурного походження від основного футуризму зі сталою пролетарською ідеологією. Уперше дощенту руйнується буржуазна ідеологія в мистецтві і заміняється новою – пролетарською. Мистецтво знову наздоганяє життя й стає поруч з ним. ‹…› Панфутуризм разом з деструкцією буржуазного мистецтва провадить конструкцію "мистецтва" майбутнього» [376, с. 112]. *Ліве* кіно і проза (*ліве* оповідання, *лівий* або синтетичний / сучасний / передовий роман [330, с. 44]) постають як виразники панфутуристичних процесів, які «після необхідного експериментального й винахідницького етапу увійдуть у нове життя й нове будівництво» [339, с. 43]. Як зазначали сучасні дослідники О. Пуніна й О. Соловей, теоретики панфутуризму (Л. Скрипник, Ол. Полторацький, Ґео Шкурупій) якісними характеристиками «лівої» прози вважали такі ознаки: «"перманентний рух вперед", що реалізується через набір

сюжетних засобів, та організація фактів монтажем деталей = синтетичність: “Лівий роман буде перевтіленням наукових знань у мистецький твір, що його матеріялом є фактичне життя” [214, с. 366], а формою – гостра та енергійна композиція (на зразок кіносценарної)» [330, с. 45]. Так, за Ол. Полторацьким, «головні з визначень лівого стилю – це: 1) гостра сюжетність, цебто сконденсованість і динамічність дії; 2) авантюрна композиція (несподіваність закінчення, раптовий почин, таємниці тощо); 3) стислість і виразність словесного оформлення» [цит. за 251, с. 270]. За спостереженням О. Пуніної та О. Солов’я, «у подальшому “лівість” творів Ґео Шкурупія буде визнана Ол. Полторацьким за його власний стиль із такими ознаками, як сюжетність, своєрідна уривчаста мова, велика напруженість дії, економія мистецьких засобів для більшого ефекту» [330, с. 46].

Як зазначав Ґ. Шкурупій: «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» [343, с. 33], і «кожний матеріял мусить мати своє власне оформлення» [342, с. 329], тож «конче треба взяти до уваги конструктивну ролю мистецького засобу» [213, с. 50]. «Наскрізним є мотив розуміння мистецтва як процесу виробничого. Ліричний суб’єкт свою працю у жодному разі не пов’язує з чимось ірраціональним, на кшталт натхнення» [330, с.°39], тож, на глибоке переконання Ґ. Шкурупія, «праця поета дорівнює праці робітника; і значення її має так само незаперечну вагу» [330, с.°39]. Змінюється життя – і разом з ним змінюються люди, а отже, має змінюватися й мистецтво: новий зміст не може задовольняти стара форма, що вимагає «піклування про будову нових революційних форм і про організацію матеріялу сучасними засобами, які тільки й можуть бути революціонізуючими і рухаючими наперед» [343, с. 33–34], відтак, за Ґ. Шкурупієм, «революційне використовання матеріялу, експерименти, винахідництво, використовування технічних засобів, що ще не втратили своєї чинности – ось що мусить привілеювати в наших методах творіння»: «Широке поле для винахідництва дозволить нам створити нові речі, корисніші за перероблювання та реставрацію. ‹…› Кожний експеримент, кожний винахід є крок уперед, що наближує нас до мети» [343, с. 34].

І Ґ. Шкурупій, часто експериментуючи з формальними засобами художнього зображення, експериментував так само і з тематикою. Зокрема у своїй новелістиці він активно розробляв нову для його часу тему наукової можливості відкриття «четвертого виміру», що дозволяв би долати просторово-часові межі людині з «розширеною свідомістю» [87], відкриваючи чотиривимірний світ замість тривимірного – з безліччю нових надможливостей. Так, за спостереженнями сучасних науковців, у неоромантичній революційній культурі 1920-х років протиставлення індивідуального та об'єктивного часу розгортається в «складні образи колективного буття-в-революційному-часі: "музика революції" задає загальний тон, темп і одночасно уособлює час революції помітними метафорами» [216]. Спроба авангардистів з'єднати в «четвертому вимірі» воєдино «часові (*текст*) і просторові (*зображення*) естетичні жанри» [216] у Ґ. Шкурупія отримала варіант злиття часу й людини-революціонера, яка була би здатна власною силою волі та уяви подолати і час, і простір, і хвороби, і смерть, і будь-які інші обмеження та перешкоди на шляху вперед – до побудови ідеального майбутнього для людей «нової ґенерації». У цьому, за Б. Гройсом, відображається дуалізм, притаманний авангарду, який поєднував у собі водночас виключну раціоналістичність з межовою ірраціональністю: «причому ці два моменти не піддаються в ньому поділу» [56].

Ще сучасники зазначали, що Ґео Шкурупій був одним із тих, що принесли в мистецтво «*нову тематику* й *нові жанри*» [119, с. 180]. Так, за часів загального захоплення темою космосу Ґ. Шкурупій звертає увагу на феномен часу; переносить фокус зображення з села на місто; одним із перших він уводить у текст нову тематику реальних речей, зокрема машини; так само одним із перших Ґ. Шкурупій став прославляти будівництво, робити віршове оформлення агітаційних гасел і промов і закодовувати їх у текст, протиставляючи занепадницьким темам, популярним за тих часів, свіжу й актуальну тематику, що бралася з самого життя, перетворювати її на інтелектуальну гру з читачем [119, с. 180–181]. Тож, на думку В. Ковалевського, докладніший аналіз Ґ. Шкурупія «треба будувати на його прозі, що є для автора далеко характерніша і взагалі далеко значніша, аніж поезія»: «поет непершорядний, бо його справжнє покликання в прозі: поправною настановою,

ясною думкою, свідомістю завдань, може створити книжку цікавішу й кориснішу за книжки найвизначніших поетів, книжку, що є справді літературна подія» [119, с. 181]. Сам Ґео Шкурупій, аналізуючи свого часу початок української експериментальної сюжетної прози, зокрема розмірковуючи про ідею авантюрного оповідання / новели, зазначав, що «для такої белетристики, яка має нову форму, мусять бути й відповідні практичні засоби» [335], тож завжди намагався добирати ті художні засоби, які найкраще відповідали б його мистецькій меті: пошуку форми, найбільш відповідної змісту, оскільки одні його задуми вимагали застосування фантазії («новелі таємниць»), інші – ratio («новелі психологічні»), а деякі потребували синтезу фактажу (дійсності) з літературністю («новелі репортажні»), для чого автор використовував відповідні формальні прийоми, експериментуючи з жанрами та стилями.

І футуристи, і формалісти, безперечно, зробили значний внесок у розвиток концепції поетики мистецьких творів – як теоретики і як практики, зокрема й у галузі новелістики. І хоча їх сміливі експерименти й художні винаходи не завжди знаходили розуміння та підтримку у сучасників, проте стали базою для подальшого розвитку літератури й літературознавства.

1.3. Доля проблематики й поетики в сучасних теоріях новели

Подальші пошуки в напрямі вивчення формальної організації новелістичного жанру продовжили представники «наративної школи» (Ц. Тодоров, Дж. Принс, А. Греймас та інші). «Структуралістський аналіз літератури спопуляризував Ролан Барт, а особливості структуральної поетики сформулював Цвєтан Тодоров, на думку якого поетика скерована не на “вияснення смислу творів, а на пізнання тих закономірностей, які обумовлюють їх появу”» [300, с. 1], тож «поетика своїм завданням має не “правильну” інтерпретацію твору минулого, а вироблення інструментарію, що дозволяє аналізувати ці твори» [136, с. 90–91]. З точки зору поетики, «окремий твір постає цільним художнім організмом, створеним за своїми законами, й потребує тлумачення згідно з цими законами. Тут постають питання

ідейного змісту, внутрішньої та зовнішньої форми» [281, с. 157]. На переконання структуралістів, «поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) та словесним утіленням (означник). Художній твір у такому разі розуміється як наслідок семіотичної діяльності автора. Водночас зазнає перегляду розуміння тексту, який переростає межі свого автора й свого реципієнта. Він стає самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача або дослідника полягає в адекватному його пізнанні, декодуванні, якомога точнішому трактуванні» (Ю. Ковалів). Структуральні підходи до культури, зокрема до художньої літератури, здійснювали представники тартусько-московської семіотичної школи (Ю. Лотман). У вітчизняному літературознавстві ідеї структуралізму мали вплив на формування передусім таких понять, як твір і поетика твору.

Існує й особливий погляд на концепцію поетики, що заперечує її як таку: «Ще 1970 року Юлія Крістева свою передмову до франкомовного видання бахтінської „Поетики Достоєвського" назвала „Руйнування поетики". Після праці Р. Барта „Смерть автора" (1968) це була друга епатажна підніжка традиційному Університетові» (А. Ткаченко). Ю. Крістева відома своєю концепцією інтертекстуальності (стаття «Бахтін, слово, діалог і роман», 1967), що стала ключовою для постмодернізму, а саме ідеєю про особливі діалогічні відношення текстів, які будуються як мозаїка цитувань [140]. Специфіка запропонованого нею підходу – у поєднанні структуралістської «гри із знаками» та «психоаналітичної гри» проти знаків, що для Ю. Крістевої репрезентує саме література (як свого роду уособлення глобальної теорії пізнання, що досліджує мову, несвідоме, релігію, суспільство) [див. там само].

«Що ж все-таки ми хочемо почути від тексту, коли витягуємо його з ситуації місця, часу й мови та заново звертаємося до нього, минаючи часову, географічну, історичну і соціальну дистанції?» [140, с. 7] – це питання залишалося й залишається відкритим, породжуючи нові літературознавчі й філософські дискусії, зокрема стосовно поетики мистецьких творів.

Розглядаючи внесок формалізму в дослідження поетики, Ю. Крістева зазначала, що «формалізм став виразником не лише аісторизму початку XX ст., але й тієї установки на аналіз внутрішніх законів, які організують будь-який сенс та будь-яку знакову конструкцію, що ввійшла у практику тодішньої літератури» [140, с. 8], та, на думку дослідниці, «формалізм припинив бути звичайним засобом вивчення "поетичної мови" і став *поетикою* у власному сенсі слова» [140, с. 9]. Ю. Крістева підкреслювала, що не слід зводити формальний метод лише до технічної функції, вбачаючи новизну формалістичного підходу до поетики у наданні мовному матеріалу першочергового значення для будування теорії літератури. Глибинною ж проблемою формалістів як теоретиків поетики Ю. Крістева вважала їх нездатність подолати впевненість у непрозорості *знака* й *зображення*, через що вони розглядали «літературний твір як систему знаків, предметну поверхню, де має місце комбінування готових елементів, структуру, в якій відображається певний трансцендентальний сенс, підкріплений трансцендентальною ж свідомістю наявних суб'єктів» [140, с. 10].

Дослідження М. Бахтіна та його групи, на думку Ю. Крістевої, робили можливим вихід із цього глухого кута завдяки перетворенню формалістичної та/або поетичної проблематики, для чого необхідно було розглядати знакове функціонування літератури з точки зору її місця в *історії знакових систем* та з точки зору її відношення до того *суб'єкта, що говорить*. Так, «поетична мова – то є такий спосіб діяльності, різні типи якого мають конкретне існування в історії знакових систем, тож поетичну мову слід досліджувати в межах конкретної літературної конструкції, а також вивчати її специфічне місце в історії знакових систем, не змішуючи з областями Сенсу чи Свідомості» [140, с. 11], що вимагає й розглядання літературної науки з точки зору історії літературних жанрів. Також важливим положенням школи М. Бахтіна було переформулювання самого об'єкта мови: «Якщо для лінгвістики мова – це система знаків, то для науки про літературу, так само як і для будь-якої науки про ідеологічні утворення, мова – це *практика*, де слід враховувати як наявність суб'єктів (зокрема, адресанта), так і спосіб, яким вони перерозподіляють ту чи іншу знакову систему» [140, с. 11], в результаті чого

«значення починає розглядатися як конкретне функціонування, що перебуває в процесі постійної трансформації залежно від положення суб'єкта в історії, тобто як висловлювання-процес, яке конституює певний конкретний сенс (і *в той же час* певну ідеологію) у зв'язку з тим конкретним відношенням, яке суб'єкт підтримує з власним дискурсом (відмінним від Мови) тут і зараз» [140, с. 11]. Так, «*пост*формалістична "поетика" розглядає об'єкти, що вивчає, у їх власній типологічно диференційованій специфіці» [140, с. 14]. Звідси висновок, що «знакові системи не відображають соціально-історичні структури; у них – *власна історія*, що проходить крізь історію різних способів виробництва й відгукується на них зі свого власного місця» [140, с. 14]. Таким чином, діалог слів-дискурсів стає нескінченним: «Безконечність зовнішнього діалогу виступає тут з тією ж математичною ясністю, що й нескінченність внутрішнього діалогу» [140, с. 16]. І слово-дискурс, занурившись у це багатоголосся, не має ані *стійкого сенсу*, ані *стійкого суб'єкта*, ні єдиного адресата: «Слово-дискурс розлітається на "тисячу осколків" через те, що потрапляє у безліч контекстів; до контексту *дискурсів*, до міжтекстового простору, де розщеплюється й розсіюється не лише той суб'єкт, який говорить, а й той, хто слухає, тобто ми самі, а власне та "єдність", котру Бахтін називає "людиною", та яка, за його власними словами, повстає проти будь-якого зовнішнього визначення, тому що "людина ніколи не співпадає з самою собою"» [140, с. 16]. Тож, за Ю. Крістевою, «варто лише зазирнути за дзеркальну поверхню тексту – і поетика втрачає свій предмет» [140, с. 23], оскільки може існувати лише як система репрезентації, тобто лише за умови уявлення про літературний текст як про зображальну поверхню поетика набуває здатності розчленовувати наявний сенс (твору) на лінгвістичні та логічні категорії.

Наприкінці XX століття популяризувалося розуміння твору як внутрішньо узгодженої й цілісної системи, що, за Ю. Бродюк, «провокує термінологічну дифузію поняття поетики. Побутує розуміння поетики як системи. У подальші роки спостерігається помітна тенденція вирішувати проблему поетики в контексті системного підходу» [29]. Так, Р. Гром'як розглядає «поетику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження» [57, с. 21].

М. Гуменний підкреслює, що «поетикою... можна назвати ідейно-тематичну і формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу» [67, с. 27]. М. Кодак у монографії «Поетика як система» (1988) окреслював твір «як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки» [121, с. 10]. У наступній праці «Авторська свідомість і класична поетика» (2006) М. Кодак розвиває цю концепцію. Він зауважує, що конкретизуючи зміст понять «суб'єкт творчості», «індивідуальність художника», відкриваються підходи до цілісного, системного розуміння поетики твору і творчості митця [120, с. 4]. За М. Кодаком, модель поетики як цілісної авторської системи становить певний ряд системно-структурних утворень, до яких входять п'ять опорних понять: «*пафос – жанр – психологізм – хронотоп – наратія*», за допомогою яких стає можливим «проаналізувати будь-яку внутрішньо цілісну художню даність» [121, с. 10–11].

Г. Клочек у своїй монографії «Енергія художнього слова» (2007) також засвідчує системний підхід до аналізу поетики літературного твору, акцентуючи увагу на комплексній дії усіх складових: «Нам багато чого відкриється в літературному творі, якщо зуміємо побачити його як системно організовану цілісність, всі компоненти котрої "працюють" на "кінцевий результат"» [117, с. 6]. Так, розглядаючи «поетику художнього твору як систему, що складається із взаємопов'язаних функціональних (тобто таких, що виконують стосовно художніх завдань твору певну роль) елементів» [117, с. 17], він виділяє такі компоненти поетики, як: *1) художність; 2) система творчих принципів; 3) художня форма; 4) цілісність, системність; 5) майстерність письменника,* а також пропонує розмежовувати поетику на наступні різновиди: «поетика окремих компонентів (поетика метафори, композиції і т.п.); поетика окремого літературного твору; поетика окремого письменника (індивідуальна поетика); поетика окремого жанру; поетика літературної течії (школи, напряму); поетика національної літератури; поетика літератур окремого регіону» [117, с. 17]. Вчений відзначає, що «процес перетворення матеріалу в художній зміст і, відповідно, в художню форму, є процесом творення певної цілісності» [117], тож говорячи про «поетику твору»,

необхідно мати на увазі «явище як певну цілісність», тобто «комплекс», «систему»: «Якщо перекласти положення Гегеля з філософської в літературознавчу площину, то слід зробити висновок, що у формі літературного твору (в тому, звичайно, випадку, якщо вона піднялася до рівня "певної визначеності" – тобто стала художньою) слід бачити своєрідний закон, у якому втілена сутність явища. У такому разі *форма – це аспект, "кут зору", "принцип бачення"*, в якому нам подано певним чином організований зміст» [117, с. 15].

За Г. Косіковим, «загальна поетика як дисципліна виникає з припущення, що література, подібно до будь-якої іншої форми символіко-культурної діяльності, також має свою "граматику", свою "логіку", якій підпорядковуються всі без виключення твори», тож «будь-який твір у всій його індивідуальній неповторності разом з тим будується за законами певного роду і жанру, відповідає вимогам відомого методу, руху, напряму і т.п.» [136, с. 86]. Так, сама творча діяльність автора розглядається як «добір різноманітних прийомів, що найбільш адекватно втілюють його задум, з певного "арсеналу" літературних засобів», «номенклатури формальних прийомів, що нерідко називають літературною формою» [136, с. 87–88]. Тож «головним завданням для дослідника лишається проаналізувати, як, яким чином прийоми (засоби), що є функціонуючими складниками художнього тексту, впливають на читача, заряджаючи його тими чуттями і смислами, що закодовані автором у тексті» [29].

В українській енциклопедії 2004 р. поетика подається як «сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи того виду мистецтва, певного літературного явища, твору – його внутрішню будову, специфічну систему його складників та їх взаємозв'язки (поетика театру, поетика кіно, поетика Бароко, романтизму, поетика роману тощо). Система художніх засобів твору включає поняття поетичної або художньої мови, яка відрізняється від інших функціональних видів мови особливостями звукової інструментовки, словником, синтаксисом та наявністю ритму; поетичних тропів і фігур, використаних у художньому творі, – тобто всього того, що сприяє розкриттю художнього замислу автора» [311, с. 499].

У сучасному літературознавстві поетика розглядається «передусім як вид світогляду, особливий та неповторний стиль автора, який є майстром не завдяки віршованій формі його творів, а в аристотелівському баченні як автор глибоко емоційного та образного стилю мовлення» (О. Вялікова, М. Епштейн, І. Ільїн, Ж.-Ф. Ліотар) [48, с. 238]. Як зазначає А. Ткаченко, «певна річ, що за понад два з половиною тисячоліття слово „поетика" значно розширило свою полісемію, не кажучи вже про дефініції. ‹…› Для уникнення бодай частини різночитань варто розрізняти: 1) поетику як властивості художньої форми (або, по шкільному кажучи, художні засоби) і 2) поетологію як науку, що вивчає оті засоби, секрети майстерності» [263]. Останнім часом ряд вітчизняних (Т. Денісова, В. Єшкілев, Д. Затонський) та зарубіжних (Х.-Л. Борхес, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, Ю. Хабермас) науковців тлумачать термін «поетика» в контексті філософії постмодернізму. Так, наприклад, американський лінгвіст Д. Каллер визначає поетику як науку про стратегії і тактики літератури, вважаючи поетичний текст інтертекстуальною структурою, «відлунням віршів, створених у минулому, від впливу яких важко позбутися» [110, с. 91]. До розуміння поетики науковець підходить з точки зору постмодернізму, трактуючи поетику як колективну систему поглядів, що формувалася світоглядним досвідом багатьох поколінь, який переданий нам у спадок як ключ до розуміння творів минулого, сучасного та прийдешнього часу [29]. Таким чином, тлумачень терміну «поетика» в сучасному літературознавстві надзвичайно багато: «Існує кілька концепцій розуміння означеного поняття. Праці, присвячені проблемам поетики (Д. Каллер, Г. Клочек, М. Кодак, М. Ласло-Куцюк, О. Потебня, Ю. Тинянов, А. Ткаченко, Б. Томашевський та ін.), дозволяють зробити висновок, що, з одного боку, ця категорія характеризується певною "мінливістю", а з другого – експлікує найважливіші змістові домінанти поняття. По-перше, про поетику більшість дослідників висловлюється як про цілісну систему художніх засобів, їх естетичну єдність; по-друге, робиться акцент на принципах будови літературного твору. Ці "постійні смисли" (Г. Клочек), безсумнівно, обумовлені авторською індивідуальністю й конкретними завданнями окремого твору» [29].

У даному дослідженні під терміном «поетика» маємо на увазі насамперед її формальний аспект: «форми, види, засоби і способи організації творів словесно-художньої творчості» (за В. Виноградовим), – що охоплює «не тільки явища поетичної мови, але й різноманітні аспекти побудови творів літератури» [41, с. 184], втім, не залишаємо поза увагою й історико-культурний контекст. Отже, можна дійти висновку, що аби спробувати максимально наблизитися до розуміння мистецького твору, важливо проаналізувати, яка проблематика і в якому контексті розробляється автором, які задля цього художні ресурси ним застосовані і як вони функціонують у конкретному творі, а також чому обрана саме ця жанрова форма.

Г. Клочек акцентує на тому, що, досліджуючи окремий твір мистецтва крізь призму поетики, необхідно аналізувати усі чинники художнього впливу: «Пізнання поетики окремого твору передбачає осягнення головних творчих принципів, які визначили його художню якість. Пізнання поетики письменника – це пізнання творчих принципів, якими він керується. Осягнення ж поетики літературного напрямку, літературної епохи тощо передбачає виявлення творчих принципів, що діють у певному літературному середовищі чи в певну літературну добу» [117, с. 13]. Твір може розглядатися «як “художній документ”, що містить свідоцтва і щодо актуального змісту, і щодо актуальних форм: наприклад, про важливий для епохи тип героя (“зайві люди”, “нові люди”) чи тип явища (ідеологічна дискусія). Звідси й особливості *інтерпретації*» [218, с. 185].

Так само важливо брати до уваги, що «будь-який літературний зміст також оформлюється й організовується згідно з механізмами “літературного мислення”»: «Якщо існує логіка метафоричного або метонімічного розгортання творів, то можливо припустити існування такої ж логіки, що визначає його сюжетну, чи фабульну, будову, закони, які породжують літературні описи й оповідні “точки зору” та ін.» [136, с. 88]. М. Кодак називає це «пульсацією жанрового мислення», що «започатковує у внутрішньому світі митця рух до бажаного художнього ефекту, і рух цей відбувається на всіх рівнях поетичної системи» [121, с. 37]. Вчений підкреслює й залежність між жанром та життєвим матеріалом, який береться за основу твору, оскільки жанровий пошук відбувається з орієнтацією на читача: «Як

момент демонстративний, жанр розрахований на зустріч із читачем; розпізнавання певного відгуку на більш чи менш виразні читацькі сподівання щодо жанру уже в самому його визначенні передбачається автором і входить в авторську настанову» [121, с. 43–44], втім і «матеріал може впливати на жанр» [121, с. 47]. Для мистецтва характерна здатність «*бачити дійсність очима жанру*» [169, с. 182], оскільки жанр як своєрідна «система систем», за словами М. Кодака, є тією «*формуючою лінзою*», що фокусує енергію задуму: «Таким чином, процеси, що їх переживає як окремий жанр, так і жанрове мислення в цілому, відбивають функціональне призначення категорії жанру в художній свідомості, а спеціально – в системі поетики» [121, с.°52]. Тож «питання жанрології та жанрової еволюції становлять окремий комплекс фундаментальних проблем, безпосередньо пов’язаних з питаннями поетики», так само як і «проблеми поетики літературного твору невід’ємні від питання поетики жанру» [31, с. 2–3].

«“Жанри” – це саме життя літератури; їх доконечне усвідомлення, повне розуміння властивого кожному сенсу, глибоке занурення в саму їхню сутність – ось що дає правду і силу» (Г. Джеймс) [266]. Втім, «категорія жанру залишається дискусійною, досі викликає жваву полеміку не лише щодо її визначення, але й існування в принципі» [150, с. 85]: поняття жанру, започатковане ще Аристотелем і Платоном, – одне з ключових, базових у теорії та історії літератури, однак «наукові уявлення про сутність жанру, його роль у творчому акті письменника з плином часу коливалися у найширшій амплітуді – від визнання його центральною художньою категорією до повного заперечення» [150, с. 85]. Так, за С. Ленською, «особливо активною і динамічною суперечка навколо жанрів і стилів розгорнулася в XX столітті. Проте всі спроби “скасувати” жанр насправді лише зміцнили його реальні позиції, довели його перспективність» [150, с. 85]. Наприклад, у книзі Б. Кроче «Естетика як наука про вираження та як загальна лінгвістика» (1902) теорія жанру розглядалася як «наукова помилка» [там само], але «вже у 30-ті роки XX століття авторитет жанру значно зріс, обумовивши значне пожвавлення інтересу до жанрологічної проблематики (праці Л. Тимофєєва, В. Жирмунського, Б. Ярхо, У. Фохта, М. Рибнікова, Г. Абрамовича та інших видатних учених). 1950–1960-ті

роки були позначені зниженням уваги до жанрової теорії, у наступне десятиліття ґенерика і ґенологія відчутно пожвавилася, а в останні двадцять років ХХ століття викликала запеклі дискусії» [150, с. 85]. Поняття жанру відображено у всіх підручниках з теорії літератури кінця ХХ ст. (В. Халізєва, Н. Тамарченка, С. Бройтмана, Л. Чернець, О. Галича та ін.), втім, за спостереженням сучасних дослідників, «незважаючи на колосальну кількість наукових праць, створених упродовж тривалого розвитку світового літературного процесу, багато питань жанрології залишаються невирішеними, дискусійними, що пов’язане насамперед із такою іманентною властивістю жанрів, як здатність до трансформації, видозміни тематично-змістової та поетичної парадигми. Розвиток малих епічних форм і, власне, виділення поняття “малої” форми, тих жанрів, що її репрезентують, донині залишається предметом дискусійного обговорення серед вітчизняних і зарубіжних учених» [150, с. 86].

Ж. Дерріда у своїй праці «Закон жанру» (1980) основною властивістю категорії жанру називав його невловимість через постійну змінюваність: «Текст не може належати жодному жанру. Кожний текст бере участь в одному або в кількох жанрах; не існує нежанрового тексту; завжди є жанри, але ніяка участь ніколи не приходить до приналежності» [369, с. 7]. Як зазначав М. Бланшо, «література більше не мириться з відмінностями між жанрами і хоче зламати кордони» [266, с. 22], прагнучи утвердитися в своїй сутності: «сьогодні немає нічого проміжного між окремим і поодиноким твором і всією літературою як остаточним жанром; його немає, оскільки розвиток сучасної літератури полягає саме в тому, щоб зробити з кожного твору запитання про саме буття літератури» [266, с. 22–23], і, за визначенням Ц. Тодорова, «якщо письменник більше не дотримується поділу на жанри, то є ознакою справжньої модерності» [266, с. 22].

Розмірковуючи про походження жанрів, Ц. Тодоров наголошує «на відмінності між двома фундаментальними, можливо, не жанрами, а способами – оповіданням і романом, причому оповідання характеризується впертим пошуком своєї власної вихідної точки – яку стирає і ховає роман. Отже, зникли не жанри “взагалі”, а жанри-минулого, і їх замінили інші. Говорять вже більше не про поезію

та прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне і дискурсивне, діалог і щоденник» [266, с. 23]. На переконання вченого, якщо «твір “не кориться” своєму жанрові, це не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки. На це є дві причини. По-перше, тому що для існування порушення потрібен закон – який саме і буде порушено. Можна піти ще далі: норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенням» [266, с. 23]. Так, на думку Ц. Тодорова, «нове порушення нової норми» [266, с. 25] або «нове поєднання» [266, с. 35] стоїть в основі розвитку жанру. За Ф. Шлегелем, «кожен вірш – це свій власний жанр» [цит. за 266, с. 25] – за Ц. Тодоровим, «поезія – це жанри, поетика – теорія жанрів» [266, с.°25].

Жанри Ц. Тодоров визначає як «класи», а літературу як «текст», при цьому текст розглядається ним не як послідовність речень, а як дискурс: «Точка зору, обрана спостерігачем, перекроює і перевизначає її об’єкт. Те саме стосується й мови: точка зору лінгвіста малює в масі мовної матерії властивий їй об’єкт; об’єкт, який уже не буде таким самим, якщо змінити точку зору, хай навіть матерія залишиться без змін» [266, с. 26]. Таким чином, визначальним для твору завжди є сприйняття його реципієнтом, а також контекст, що породжує цей дискурс, отже, «жанр – літературний чи ні – є не чим іншим як цією кодифікацією дискурсивних властивостей» [266, с. 27], тож «джерела літературних жанрів – і це так очевидно – у людському дискурсі» [266, с. 39]. Ц. Тодоров підкреслює, що «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Сьогоднішній “текст” (це слово означає також жанр в одному з його розумінь) завдячує однаково як “поезії”, так і “романові” XIX ст., так само як “comédie larmoyant” поєднувала в собі риси комедії й трагедії попереднього століття. Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію» [266, с. 25]. Жанри, за Ц. Тодоровим, можуть функціонувати як «горизонти очікування» для читача, як «моделі писання» для авторів, котрі можуть писати «залежно від (це не значить: згідно з) існуючої жанрової системи, і це вони можуть стверджувати як у тексті, так і поза його межами: на обкладинці книжки» [266, с. 29]. Так, «через інституціоналізацію жанри

пов’язані з суспільством, в якому вони існують ‹…›: у кожної епохи є своя власна система жанрів, пов’язана з панівною ідеологією. Подібно до будь-якої іншої інституції, жанри пов’язані з характерними рисами суспільства, до якого вони належать» [266, с. 29]. Отже, «жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень» [266, с. 30]. Згідно з Ц. Тодоровим, «звичайні способи поділу поезії є лише мертве розчленування на обмежену перспективу. ‹…› Однак у всесвіті поезії немає нічого в стані спокою, все перебуває у становленні, трансформується і рухається гармонійно ‹…›; треба вчитися уявляти жанри як динамічні основи творення, якщо ми хочемо колись виявити справжню систему поезії» [266, с. 31].

За Т. Бовсунівською, яка детально описує теорію жанру, історію становлення та сучасний етап розвитку жанрології («Теорія літературних жанрів», 2009), «*жанр – це саме і є структура, конфігурація літературних властивостей, перелік можливостей*. Приналежність твору до певного жанру ще нічого не говорить нам про його зміст, лише дозволяє нам констатувати існування певного правила, під вплив якого даний твір потрапляє» [23, с. 234]. Так, межі між літературними жанрами можна вважати досить умовними, через що досі багато літературознавчих понять не мають чітких термінологічних визначень і залишають підґрунтя для подальших наукових досліджень. До таких понять належать і терміни «**новела**» / **«оповідання» / «short story».**

За О. Росстальною, яка фокусує увагу саме на проблемі жанрового визначення в статті «Визначення жанрової дефініції “short story” в літературознавстві XIX–XX ст.» (2010), відсутність чітких дефініцій жанрів малої прози може свідчити не лише про розмитість жанрових кордонів, але й про «наявність тенденції до рухливості, інтенсивного та екстенсивного нарощування потенціалу жанрових форм у межах окремих творів» [229, с. 34].

Так, на думку сучасних дослідників, «розмежування жанрів малої прози може базуватися на явному чи прихованому зближенні оповідання з повістю на противагу новелі (новелу та оповідання розрізняють як нарацію з гострою, чітко вираженою

фабулою, напруженою дією (новела) і, навпаки, епічно спокійною нарацією з природним розвитком сюжету (оповідання)» (О. Росстальна) [229, с. 34]. На переконання Ю. Коваліва, оповідання відрізняється від новели «за обсягом та ступенем ґрунтовної обробки сюжету, вважається проміжною формою між нею і повістю» [154, с. 156].

У спеціальному довіднику Н. Тамарченка «Поетика: словник актуальних термінів і понять» (2008) автором статті «Новела», яка вміщена тут, Л. Полубояриновою зазначається, що «у новелі домінує зовнішня канва подій, які призводять до незмінного "поворотного пункту", що (окрім меншого обсягу) радикальним чином відрізняє її від *роману*, з його увагою до внутрішнього світу героя й ретардованому розгортанню його індивідуальної долі в детально представлених обставинах зовнішнього світу. Водночас, жанровий канон новели не співпадає і з *оповіданням*, як більш молодою, а також, як правило, більш стислою й "розімкненою" в сюжетному відношенні жанровою формою, "наповненість подіями" котрої менш очевидна» [215, с. 146]. Л. Полубояринова також підкреслює і жанрову відмінність новели від повісті: «На противагу типовому, головним чином для російської літератури, жанру *повісті* з його схильністю до безособової оповіді та інакомовлення, циклічністю сюжетної схеми й домінуванням етичної оцінки, новела, близька подекуди до повісті за обсягом, орієнтована на лінійність ряду подій, специфікує у більшій чи меншій мірі особистість оповідача й саму подію оповіді. При цьому особлива значимість у новелістичному жанровому коді традиційно надається моментам чисто артифіційним: бідності деталей, економічності складу й елегантності вислову» [215, с. 146].

Сучасні дослідники акцентують увагу на таких специфічних для новели жанрових ознаках твору, як *стисліть, виразність, експресивність, структурованість, зображення незвичайної події* з орієнтованістю на *новизну подачі матеріалу з незвичного ракурсу*: «Новела – це подія в її чистій, ніби аж оголеній суті, ‹…› яка зосереджується на кістяку подій, а тому її описовість завжди стисла, лаконічна, виразна, експресивна. *Вона відсікає все зайве* (у тому числі й персонажів, які не мають безпосереднього стосунку до події)» (М. Моклиця) [178,

с. 121]. І стисліcть – це те, що зберігається в новелі як жанрова ознака на всіх етапах її розвитку, криючись «*в самому способі бачення світу* й зіткненні граней буття» (В. Фащенко) [285, с. 4]. За влучним висловом Е. Мелетинського, новела (на відміну від повісті чи оповідання) характеризується «високою мірою структурованості», що робить можливим «*на мінімумі площі виразити максимум змісту*» [171, с. 246]. Як зазначає О. Міхайлов у статті «Новелла» в науковому виданні «Теорія літератури. Роди і жанри (основні проблеми в історичному освітленні)» (2003), «замкнутість новели означає найбільш можливе для прози злиття, інтегрування всіх значимих формальних та змістових елементів у єдине ціле, відімкнене від дійсності з її широтою та різноманіттям, однак концентроване, що переростає у символ, цілісне її відображення. Новела як замкнена форма оповіді представляє собою певне автономне ціле, оскільки будучи формально завершеною, вона і змістовно весь необхідний для її розуміння матеріал містить в собі» [173, с. 245]. Отже, «аналіз художнього тексту має на меті максимально глибоку й адекватну інтерпретацію його сенсу» [218, с. 6], і метою поетики як «теоретичної основи філологічного аналізу текстів художніх творів та їх смислових структур» має бути «не оцінка, а розуміння змісту, до того ж не привнесеного тією чи іншою ідеологічною модою, а “об’єктивно властивого” тексту (структурного), й тому він може бути визначений науковими методами, хоча цей сенс і змінюється (в історії культури завжди можливе і має місце переосмислення художніх структур)», тож «необхідним для розуміння стає *контекст*» [218, с. 183–184].

У XX ст. багато визнаних раніше жанрових ознак новели трансформується. Зокрема Н. Томашевський у статті «Новела італійського відродження» (1984), керуючись різними способами подання сюжету в новелах, визначає два типи новелістичного мислення: «підкреслити незвичність того, про що розповідається», і, навпаки, «все вводити у межі буденного» з конкретизацією місця, часу дії і т.°п. [271, с. 8]. Французький теоретик Р. Тібержер вказує на «шоковий» вплив Ф. Кафки через порушення ним традиційного для новели каналу комунікації «адресант – герой – адресат» з неочікуваним зникненням оповідача й «залишеним» читачем, для якого дії персонажів раптом перестають коментуватися медіумом [215, с. 147]. Так, за

О. Колінько, «новела – жанр, притаманний багатьом літературам, який в процесі розвитку зазнавав суттєвих видозмін – від сатиричного, сентиментального, фривольного, повчального типу в XV – XVII ст. до романтичного, казково-фантастичного в першій половині XIX ст. та модерністського в кінці XIX – початку XX ст.» [125, с. 107]. І до нових ознак, набутих в перехідну епоху від реалізму до модернізму, вона відносить: «асиметричність сюжетної організації, згущений психологізм, всеохопний ліризм, настроєвість, музичність, синтез елементів різних стилів, різних видів мистецтв тощо» [125, с. 107].

Втім, головна жанрова особливість новели у всі часи лишається незмінною – її парадоксальний фінал: специфічний новелістичний пуант. Л. Петрушевська у своїй лекції про жанри 25 травня 1998 року підкреслювала, що «проза, як і будь-яке мистецтво, передбачає перехід на не відому людям мову», оскільки «схоже не є мистецтвом – факт, зображений схоже, нічого не значить; і митець життя кладе, аби віднайти свою власну, ні на що не схожу, мову… висловити щось окрім зображеного – може, навіть зовсім нічого схожого з реальністю», тому що «не факт важливий у мистецтві – це одна людина, автор, подає іншій людині певний сигнал, продиктований якимось власним чітким наміром» [205]. За Л. Петрушевською, фірмовий знак новели – це її «*друге дно*», наявність певної загадки, завдяки чому новела має викликати шок: «Честертон, котрий був ще й філософом літератури, вигукнув якось, що як йому набрид жанр новели, ця *швидка течія, цей болісний укол наприкінці*! Годі наносити удари, сказав він. ‹…› Власне кажучи, *немає більше в літературі жанру, що так сильно б'є. Новела повинна застрягнути у пам'яті, це завдання*. Як піщинка в сердечку молюска. І цією піщинкою кожний її розумний володар може дорожити» [205].

Н. Лейдерман у своїй «Теорії жанру» (2010) зазначав, що будь-яка жанрова модель включає в себе функціональний, генетичний та структурний аспекти [149]. За спостереженням С. Ленської, яка аналізує жанрову специфіку новели і оповідання у статті «Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі» (2013), «найважливішим моментом при розгляді еволюції жанру є віднайдення його неповторної світомоделюючої функції. Жанри

малого епосу (історично давніша новела й відносно новіше за часом виникнення оповідання) вирізняються тим, що конкретний предметно-образний план твору являє собою частину великого світу в певному вузловому фрагменті. Новела, що історично виникла значно раніше за оповідання й походить з народного анекдоту, пережила справжнє відродження у XX столітті. А от жанр оповідання продуктивно розвивався упродовж XIX–XX століть. Малі епічні жанри набувають особливого "попиту" в ситуаціях духовної кризи, на розломах історико-літературних циклів або періодів, епох. У часи, коли руйнуються й піддаються сумніву соціальні, ідеологічні, художні стереотипи, міфологеми, табу і кліше, ці жанри залишаються чи не єдиними, що мають здатність на основі найперших, ледве вловимих і невідомих досі колізій відтворити нову концепцію особистості. І не просто заявити, але й зробити її наочно-зримою, тим самим здійснити перевірку її сутності "цілим світом", утіленим у ній естетичним законом життя» [150, с. 91]. Так, кожний жанр – це «особлива, відмінна від інших система художньо-завершеного оформлення дійсності в цілісний образ світу» [149, с. 214]. І хоча новела, так само як і роман, за О. Бровко, «постає як *відкрита жанрова структура, що виявляє значні можливості для експериментування*» [27, с. 5], втім, «закономірності розвитку української прози визначалися переважно на матеріалі роману, часто залишаючи поза увагою дослідників малі жанри, пов'язані з пошуком нових можливостей літератури, що на час інтенсивного розвитку роману вже досягла значних успіхів у жанрах повісті й новели» [27, с. 5].

За І. Бурлаковою, яка досліджує поетику новели в рецепції сучасного літературознавства [31–32], «протягом усієї історії розвитку питання поетики жанру не втратила своєї актуальності теза про двоскладність структури будь-якого жанру – нерозривну єдність жанрового змісту та жанрової форми» [31, с. 5]. І модернізація жанру новели з кінця XIX – початку XX ст., за О. Колінько, позначилася як на *оновленому змісті*, «спричиненому зміною тематичних векторів і проблем (посилена увага до філософсько-етичних та духовних питань, індивідуальної, масової та соціальної психології, сфери підсвідомості, суб'єктивних переживань і візій тощо)» [125, с. 107], так і на *оновленій формі* – «з яскраво вираженими процесами

контамінації (жанрової подвійності – новела-притча, новела-казка, новела-анекдот, новела-повість, новела-мініатюра, новелістичне оповідання тощо); *дифузії* (взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів, коли тісно взаємодіють і перехрещуються епічні й драматичні елементи, епічні й ліричні тощо); *стильового синкретизму* (поєднання елементів різних модерністичних стилів (імпресіонізму, символізму, неоромантизму, експресіонізму, неореалізму та ін.); *художнього синтезу* (синтезу різних видів мистецтв)» [125, с. 108], як наприклад, імпресіоністичного живопису або імпресіоністичної музики, що «впливають на словесно-художню творчість і утворюють дуже тісний контакт літературного начала з образотворчим та музичним тощо» [125, с. 108].

А. Реформатський у статті «Досвід аналізу новелістичної композиції» (2001) відзначає: «Наративна новелістична композиція не завжди чи навіть, скоріше, ніколи не зустрічається у чистому вигляді, співіснуючи з іншими організуючими моментами» [228, с. 494]. Італійський дослідник В. Бранка також підкреслював такі особливості новел (на прикладі новел Боккаччо), як поєднання «різнорідних оповідних елементів, контамінацію», таким чином окреслюючи «здатність до трансформації, взаємодії з іншими жанрами, створення міжжанрових структур» як іманентну властивість жанру новели: «Внаслідок такої взаємодії у новелі певної літературної течії чи конкретного митця актуалізуються особливості того чи іншого жанру» [260, с. 25].

Жанр є важливим складником у системі поетики, й кожний окремий твір або сукупність текстів корегують теорію поетики жанру: «Описуючи поетику текстів, що складають певну жанрову систему (скажімо, систему малої прози), слід визначити стійкі жанрові риси жанрового утворення, спираючись на категорію жанрового змісту та апелюючи до розмаїття жанрових форм. Тільки в такому випадку є можливою відповідна жанрова типологія оповідання, новели та фрагментарних форм малої прози» [31, с. 4–5]. Сучасне літературознавство пропонує «зважати під час жанрової ідентифікації твору на *постійні* та *перемінні жанрові ознаки*. Очевидно, що для більш точної жанрової дефініції варто орієнтуватися на обидві позиції щодо жанроподілу та жанрової ідентифікації. Але,

так чи інакше, усі вони апелюють до тріади “автор – твір – читач”, яка передає механізм комунікації, що в системі культури набуває циклічного характеру: свідомість кожного конкретного автора є водночас свідомістю читача, який орієнтується на тексти інших авторів, творить у контексті культури, тоді читач виступає не лише реципієнтом, він активно корегує уявлення про жанрову природу тексту» [31, с. 5]. Так, «розглядаючи систему “література” як окремий акт творчості у синхронії, можна помітити сталість відносин у підсистемах “автор – твір ”та “твір – читач”: у першій підсистемі відношення будуть лише константними (авторський задум назавжди відбивається в творі), а в другій – лише варіативними (читачі мають суб’єктивні, а тому й неоднакові уявлення про один і той же твір)» [96, с. 201].

Отже, «оскільки історія окремого жанру, що складається з ряду типологічно схожих творів, які відповідають жанровим канонам і вписуються в жанрову матрицю, твориться та наповнюється різними авторами, то й у межах окремої жанрової системи спостерігаємо динаміку жанру за рахунок відмінності жанрової свідомості кожного з авторів» [31, с. 5]. Так, «жанр, вбираючи з кожним новим твором вербалізоване уявлення митця про образ світу, модифікує жанрову “норму”» [31, с. 5]. Як зазначає І. Бурлакова, «дискурс жанру в літературі здійснюється не стільки в діахронії, як остаточно сформований і незмінюваний тип висловлювання, скільки в синхронії у тому сенсі, що кожний текст у своїй жанровій відповідності тим чи іншим канонам являє собою подію, котра втілює авторський наративний дискурс. Отже, кожне нове висловлювання корегує жанрову структуру, в яку воно вписується, залишаючи непохитними її сталі характеристики, принцип організації художньої структури» [31, с. 5–6].

Так, «канонічна новелістична модель як жанрова форма цікава динамічним співвідношенням жанрових інваріантів, що постають як результат співдії таких важливих параметрів художнього цілого, як ідейно-тематичний зміст, стильова своєрідність та композиційна організація тексту. Рух жанру – це завжди співмірність канонічних, регламентованих його форм, та “неканонічних” зразків, які часто опиняються на периферії жанру, не виходячи за його межі. Таким чином, для адекватного опису жанрової моделі актуальності набуває таке поняття, як внутрішня

міра жанру, котра регламентується нормативними поетиками» [31, с. 6]. Отже, за І. Бурлаковою, «власне структура жанру визначає його канон, тоді як внутрішня межа жанру, що сучасною наукою потрактовується як еквівалент канону, водночас не може сприйматися як виключно застигла норма. Внутрішня міра жанру може бути виявлена на основі співставлення ряду жанрових структур з метою опису загальних принципів конструювання художньої структури, що відповідає конкретному жанру» [31, с. 6]. Важливо пам'ятати, що «різні комбінації літературних категорій утворюють жанри. Предметом же інтерпретації є конкретний твір, критику цікавить не те загальне, що єднає даний твір зі світовою літературою, а його специфіка» [23, с. 234], як зазначає Т. Бовсунівська. «Жанровий канон і внутрішня міра жанру співіснують за принципами діалогу та полеміки, предметом яких є жанрова пам'ять» [31, с. 6], тож, аналізуючи внутрішню міру жанру як детермінанту жанрової еволюції, сучасні дослідники вказують на таку її властивість, як «засіб гармонізації "читацьких очікувань" і авторської деканонізуючої інтенціональності, спрямованої на "тематичний зміст, стиль і композиційну будову", а також на сам принцип цілісності висловлювання» [218, с. 40]. Отже, за І. Бурлаковою, «описані на рівні поетики жанрів, історично сформовані художні форми під знаком культури епохи та авторської свідомості стають мовою, якою оперують різні типи свідомості, наділяючи її новими смисловими перспективами, як такими, що виходять за межі жанрового канону, однак відповідають внутрішній мірі жанру. Інакше кажучи, витворені й викристалізовані жанри набувають нової конотації відповідно до культурно-історичного контексту, зберігаючи в собі ознаки умовної жанрової моделі» [31, с. 3].

Як підкреслював В. Фащенко у своїй книзі «Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.)», «жанри є дійовим інструментом художнього пізнання» [285, с. 5], оскільки пов'язують автора зі світом, і в результаті нового переосмислення життя, потреби виразити нові відносини і суперечності, відбувається зіткнення жанрів та їх зміни: «Отже, художній жанр – не мертва класифікаційна схема. Це – затверділий у структурі зміст, своєрідна, за словами М. Бахтіна, пам'ять мистецтва у будуванні творів, інструмент літературної

практики, яка відточує його, удосконалює, змінює» [цит. за: 285, с. 5], тож «жанр завжди той і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру» [13, с. 142]. Як зазначає С. Ташликов у своїй монографії «А. І. Купрін: поетика новели» (2012), «рубіж віків з його аритмією, соціальними зрушеннями й потрясіннями, подієвою насиченістю на одиницю часу викликав, як відомо, інтерес до малих форм як “форм часу”. Основною жанровою формою культурного Ренесансу початку століття стає новела, зразки якої представлені як у реалістичній, так і в модерністській прозі. Можна говорити про психологічну схильність “срібного віку” саме до жанру новели. Епатаж як спосіб життєдіяльності, тяга до виключних ситуацій містичного, психологічного чи подієвого плану як в житті, так і в літературі, схильність до парадоксу як способу вирішення життєвих і літературних колізій багато в чому визначали вибір цього жанру» [260, с. 26].

Отже, причина здобуття саме жанровою формою новели надзвичайної популярності в час тотальних змін «перехідної доби» – за словами В. Бєлінського: «у дусі часу» [152, с. 119] або, за І. Бурлаковою, «у новелістичному просторі, чутливому до культурно-історичних впливів», в якому «утверджувалася нова якість літератури, заснована на подоланні догм» [31], що знайшло своє вираження в особливій поетиці жанру новели, яка потребує детального дослідження, що буде зроблено у наступних розділах на прикладі новелістики Ґео Шкурупія згідно із запропонованою ним самим типологізацією.

Висновки до розділу 1

Досвід пізнання історії новели, що сформувався у світовій та вітчизняній гуманістиці, надзвичайно розмаїтий.

Однак доводиться констатувати перевагу інтерпретації новели в проблематико-поетикальному вимірі.

Наголос підпорядкованості новели реальності, зроблений ученими, доведений усім новелістичним дискурсом.

Спостережена науковцями реактивність жанру новели, його відгук на інтенсивні й масштабні зміни історії, винятково переконлива в 1920-ті.

Парадокс відповідності часові / здобуття влади над часом, що структурує метадискурс авангарду, висуває у площину дослідження унікальні об’єкти на зразок «новели часу».

Його прочитання стає можливим завдяки реактивації теорій авангарду, їх інтерпретації та завдяки апеляції до сучасних теорій новели.

«Новелі нашого часу» Ґео Шкурупія – ідеальна територія не тільки для використання, але й для розвитку такого досвіду.

РОЗДІЛ 2. КОНСТРУКТИВНІ ТОЧКИ РЕПОРТАЖНОЇ НОВЕЛИ ҐЕО ШКУРУПІЯ В АСПЕКТІ ПЕРЕМОГИ НАД ЧАСОМ

2.1. Прийом «одивнення» («остранения») та його експлікація в новелі «Місяць із рушницею»

«Одивнення» як універсальний новелістичний прийом характеризується надзвичайною багатогранністю, що знайшло яскраве відображення як у світовій літературі в цілому (О. Блок, О.Генрі, М. Гоголь, Д. Дідро, Ф. Достоєвський, В. Маяковський, Ж.-Ж. Руссо, Дж. Свіфт, Л. Стерн, Л. Толстой), так і в українському літературному процесі зокрема, у тому числі й завдяки митцям «переходової доби». Так, Ґео Шкурупій, який у своїй творчості чільне місце відводив стильовим пошукам, експериментам зі словом, формою й прийомами сюжетотворення та орієнтувався на європейські культурні набутки, не міг не продемонструвати на практиці своє бачення варіантів залучення цього прийому.

Теоретичні та практичні засади використання Ґ. Шкурупієм поняття «одивнення» можна проаналізувати на прикладі його новели «Місяць із рушницею» (1930) крізь призму структуралізму, з акцентом на специфіці синтетично створеного автором жанру репортажної новели та особливостях її прочитання як з погляду як архітектоніки твору, так і його інтертекстуальних зв’язків, що дозволить дослідити різнопланові мистецькі функції футуристичного тексту-коду в контексті зіставлення українського варіанта літературного втілення принципу «одивнення» з його аналогом основоположної російської школи формалізму.

«*Остранение*» (в укр. «одивнення» / «очуднення» / «учуднення» – від «дивний, чудний») – поняття, що з’явилось у російській гуманітарній науці на початку ХХ ст. і дуже скоро здобуло своїх прибічників як за кордоном, так і у вітчизняному літературному процесі. Основоположником цього принципу є, як уже зазначалось, відомий науковець, письменник і критик В. Шкловський, який ще в 1914 р. увів у літературознавчий обіг поняття, в основі якого – бажання митця загострити й таким чином активізувати читацьке сприйняття, змусити його

замислитись, щоб побачити по-новому звичні речі та знайти невідоме у знаному, а для цього автору необхідно подати *несподіваний / дивний / чудний* погляд на зображуване, що здатний викликати подив, зацікавити *новим кутом зору / особливою точкою зору* й тим самим зруйнувати автоматизм сприйняття подій та явищ навколишнього світу, зламати усталені канони, перевернути шкереберть звичні образи, бо справжній митець навчає мислити образами [322, с. 10]. На його думку, мистецтво існує задля того, щоб повернути людству відчуття самого життя: «Метою мистецтва є надати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом “одивнення” речей та прийом ускладненої форми, що збільшує складність і тривалість сприйняття, оскільки процес сприймання в мистецтві є самоціллю та має бути подовжений; *мистецтво є спосіб пережити творення речі, а створене в мистецтві не важливе*» [322, с. 11]. В. Шкловський наводить як приклади прийому одивнення загадки чи еротичні описи з притаманною їм інакомовністю або спосіб опису речей Л. Толстого, який «не називає річ її назвою, а описує її як вперше побачену» на кшталт сприйняття світу дитиною, а прикладом ускладненої мови можуть бути архаїзми, чужоземні слова або певне розташування слів і мовних конструкцій, смислове або фонетичне навантаження, що може чи то дивувати, чи то ускладнювати процес сприйняття й таким чином утримувати увагу – і все це слугує меті мистецтва: «виведенню з автоматизму сприйняття» [там само]. В. Шкловський був упевнений у тому, що виникла тенденція до «скам’яніння» і вмирання словотворчості: через призвичаєння до слів як до алгебраїчних позначок люди почали втрачати відчуття внутрішньої (образної) та зовнішньої (звукової) форми слів, які внаслідок цього перестали переживатися та розкодовуватися. Ось чому стало таким необхідним відновити «бачення» навколишнього світу, розтрощивши завдяки «одивненню» руйнівне та недалекоглядне «впізнавання», що звужує людське пізнання [327, с. 7].

Сучасна інтерпретація терміна «одивнення» В. Шкловського подається в праці австрійського мистецтвознавця Оге А. Ганзен-Льове «Der russische Formalismus» («Російський формалізм: Методологічна реконструкція розвитку на базі принципу одивнення», 2001). Так, «одивнення» в широкому сенсі розуміється не як

ізольований «прийом», а як ноетичний принцип, адже не лише мотивує художній процес, а стоїть за всіма актами теоретичної й практичної допитливості, що є рушійною силою людини, постійно спонукаючи її виявляти, що «нав'язані чи добровільно прийняті форми сприйняття або пізнання, норми та зразки діяльності – свого роду окуляри, що опинились поміж прямим, безпосереднім баченням і "справжньою дійсністю": якщо окуляри віднайдені, то їх можна зняти і перетворити на предмет (а не засіб, як до того) розгляду й рефлексії» [298, с. 12]. Саме цей процес опредмечування засобів чи сигніфікантів будь-якого роду, розгляду у новому світлі відношень, що стали звичними, сенсибілізації нашого сприйняття й складає загальну мету принципу одивнення з погляду формалізму.

Згідно з довідниковим виданням Н. Тамарченка «Поетика: словник актуальних термінів і понять» (2008), «одивнення», або «спосіб бачити речі виведеними з їхнього контексту» (В. Шкловський), – це свого роду «прийом як такий» (у широкому розумінні слова): «основний принцип, закон і сутність естетичної діяльності, що дозволяє "повернути відчуття життя" засобом чуттєвого сприйняття (бачення) фактури речі (на противагу притаманному для звичайної практики її раціональному "впізнаванню", яке залишає річ ніби "запакованою", позбавленою неповторних фактурності, "смаку й запаху")» [218, с. 186]. Механізм цього принципу може виявлятися у деконтекстуалізації, що в О. Ушкалова представлено у вигляді певної схеми: «Якщо ми маємо контекстуальне поле А, в межах якого об'єкт А сприймається автоматизовано, то при перенесенні об'єкта А в контекстуальне поле В, цей об'єкт сприйматиметься як очуднений. Так само очуднено цей об'єкт буде сприйматися, якщо ми спробуємо розглянути його поза межами будь-яких контекстів» [284, с. 191].

Вплив російської формалістської школи на формування творчих позицій Ґео Шкурупія є безперечним, хоча недоцільно розглядати самобутню творчість українського письменника як сліпе наслідування чи копіювання ідей попередників. Серед засобів «одивнення» В. Шкловський виокремлює такі: виведення речі зі звичного для неї контексту; наголос на метафоричному її значенні в зіткненні суперечливих контрастів; опис речі як побаченої вперше, з уникненням конкретики в

її назві; створення паралелізмів; прийом загадок із використанням незвичних понять на означення певної речі та створення художнього ритму засобом ламання епічного [322]. Багате розмаїття всіх цих засобів технології «одивнення» широко представлене в новелі «Місяць із рушницею» Ґео Шкурупія у притаманній саме йому новаторській авторській манері.

Прийом «одивнення» за своєю сутністю, як ніякий інший, був близький до мети великого деструктора, «короля футуропрерій» Ґео Шкурупія в епоху, коли «поетичне поступилось прозаїчному, а ліричне – фабульному» [101, с. 322]: зруйнувати усталені й скам'янілі стандарти в українській літературі 1920-х років задля оновлення світовідчуття нації та зведення вітчизняної літератури на новий щабель її розвитку, оскільки література може еволюціонувати лише за умови невпинного розвитку. І на цьому шляху важливо не зупинятись на канонізованих сталих літературних стандартах, необхідно долати так званий «літературний побут»: «Ми бачимо не всі факти одразу, не завжди бачимо одні й ті ж самі та не завжди потребуємо розкриття одних й тих же співвідношень» [348, с. 1]. Сміливa творчість Ґео Шкурупія якнайповніше втілює цю ідею: «В театрі, в малярстві гра в піратів – умовність, а в літературі побутовщина – відсталість» [340, с. 20]. І прийом «одивнення», використаний молодим футуристом задля руйнування звичних образів, демонструє їх у неочікуваних суперечностях у новелі «Місяць із рушницею» – творі, який сам автор визначив як «новелу репортажну».

Синтетично створений Ґ. Шкурупієм власний варіант жанру репортажної новели відзначається співіснуванням у ньому досить різних площин публіцистичності й художнього стилю. Як зазначає О. Козир: «Ми бачимо не лише констатацію подій, а й значну частку елемента художнього – гру уяви персонажів, гумористичні й сатиричні моменти, цікаві перевтілення (алегорії). Специфіка жанру новели полягає в орієнтації на якийсь цікавий факт, який не є широко розповсюдженим. У її основі повинно бути щось дивне, оригінальне, те, що "відхиляється від норми". Тим вона і відрізняється від звичайного нарису, який базується на справжньому, дійсному факті, який мав місце в житті. Новела ж містить обов'язково протиріччя між нормальним, звичним і тим, що відбулося

насправді. У новелах Шкурупія це протиріччя набуває особливого загострення завдяки додаванню до незвичних фактів незвичних для свідомого розуміння підсвідомих структур (наприклад, гри уяви персонажа – місяць як відтин часу перетворюється у небесне світило в новелі “Місяць із рушницею”)» [122, с. 71–72]. Однак психоаналітичне прочитання цієї новели не має бути єдиним критерієм її розкодування.

Вочевидь, жанр репортажної новели створювався автором на базі конструктивного принципу колажної техніки (Оге А. Ганзен-Льове), що була популяризована спочатку в художньому мистецтві (супрематичний квадрат К. Малевича), а згодом здобула своє відображення в теорії прози формалістів завдяки поєднанню взаємоодивнення безсюжетності (абстракції) з монтажем фактів (реальністю) [298, с. 75–76]. І якщо, за І. Виноградовим, специфічність новели характеризується саме неочікуваними засобами розкриття звичних реалій дійсності [42], то тут якраз митцеві стає в пригоді прийом «одивнення», завдяки якому стає можливим подати в незвичний спосіб навіть банальні факти, допомагаючи по-новому («одивнено») подивитися на звичне. Тому можна вести мову про гомогенність новели й «одивнення», а також характеризувати «одивнення» як універсальний новелістичний прийом.

З перших же сторінок новели «Місяць із рушницею» Ґео Шкурупій дивує читача несподіваним запитанням, що звучить ніби жартома й одразу змушує зануритись у площину футуризму з його непередбачуваними кроками за межі загальноприйнятого: «Але чим же, врешті, приємніше бути: військовим, прекрасною дамою чи цирковим конем?» [340, с. 7] Нестандартні паралелі, що базуються на контрасті незвичного, суперечливого контексту, в який цього разу введено образ коня, сигналізують про органічне впровадження прийому «одивнення», завдяки чому з’являються асоціації з іншим конем, якого також автор поставив в один ряд із людиною задля оживлення образу останнього шляхом контрастного зіставлення із твариною. Йдеться про відомий твір Л. Толстого «Холстомір» (1886), оповідачем у якому є кінь, який виявляється кориснішим і вартіснішим за свого «шляхетного» хазяїна. За спостереженням Ю. Данькевич, «якщо до проблеми, ким легше бути –

чоловіком чи жінкою, не раз звертали увагу як літературознавці, так і філософи, то спроба поставити в один ряд ще й циркового коня свідчила про те, що митець і далі у творі звертатиметься до незвичних паралелей та розмірковувань» [72, с. 27].

Ґ. Шкурупій, як і Л. Толстой, намагається спонукати читача до образного мислення, заради чого готовий до будь-яких експериментів зі словом, образом чи то структурою тексту. Український письменник прямо проголошує свій лозунг деструктора в риторичному запитанні: «Чому все треба розглядати в лице, без будь-якого маленького зрушення, а чому б не поглянути на деякі речі хоча б у профіль?» [340, с. 20]. І демонструє це на прикладах таких усталених тем, як дружба, кохання, армія, страх, героїзм та інші, подаючи їх у незвичних ракурсах.

Та кульмінацією вияву творчих потенцій Ґео Шкурупія як новеліста і як філософа стають розмірковування про «революційну умовність» – силу людської уяви, що виходить із рамок і ламає стіни звичайних вимірів, уособлюючи мрію людини винайти так званий «четвертий вимір» як необхідну силу для трансформації «рабського наслідування короткозорих міщанських традицій» – задля «одивнення» навколишнього світу, без чого неможливий рух уперед: «Умовність – це людська уява... Революційна умовність – це мрія людини винайти четвертий вимір, це людина в четвертому вимірі. Умовність виходить із рамок – вона розпирає їх… Вона ламає стіни звичайних вимірів» [340, с. 13–14]. Ураховуючи, що новела зазвичай містить у собі приховане питання, що потребує відповіді [328, с. 130], можна припустити, що четвертий вимір, про який говорить митець, є його проекцією «одивнення». Так, втягуючи читача у сферу інтелектуальної гри з автором, Ґ. Шкурупій прагнув віднайти свій варіант виходу за звичні межі, долаючи тим самим час і простір у прагненні пізнання «четвертого виміру», досяжного лише «розширеній свідомості» [87] / надсвідомості людини нової епохи, людини-революціонера, якій властива здібність сприйняття світу під ширшим кутом, тобто поза межами загальноприйнятого, свідомого й підсвідомого.

«Література є самоцінна фіксована мова» [270, с. 4], і задля досягнення ефекту ще більшого оживлення художніх образів у творі митець використовує й так звані темпоритми – ще один із футуристичних засобів «одивнення». Російські формалісти

розглядали літеру і як мовний символ, і як самоцінний графічний чи візуальний феномен, уважаючи техніку фактури (своєрідне структурування слова, розміщення певним чином складів, літер чи слів) прийомом «одивнення», здатним створювати мистецтвом фактурні слова, відчутні речі задля оголення справжнього підтексту [298, с. 87–88]. Так, прості слова типу «тру-ра-ра-ра…а…а», «брам-блам-бламо…» та інші, якими рясніє текст новели Ґео Шкурупія «Місяць із рушницею», додають своєрідного ритму, пульсації словам, виконуючи таким чином своє покликання підсилювати враження від створених в уяві читача насправді реалістичних картин, які завдяки такому прийому гри зі словами надають життя зображуваним образам, що мають тепер усі необхідні фарби для зорового, слухового і чуттєвого сприйняття, допомагаючи тим самим меті мистецтва у розкритті потенціалу реципієнта до образного мислення.

Так, наприклад, ніч у творі постає як вимір часу, що може «трансформувати всі речі й оточення, коли людина може уявити себе володарем світу; вночі може народитися геній, можна зробити винахід… – і таку ніч можна охороняти з рушницею в руках» [340, с. 16]; головне, щоб, прокинувшись, мрійники не лишились звичайними мрійниками, що «вдерлися на постамент сну і впали з високого верхів'я його кубічних нагромадженостей», бо «до ранку цей геній може померти, а винахід стати плагіатом; можна думати про великі речі, а робити дрібниці» [там само]. Як зазначав В. Жирмунський, «метафоризація дійсності» необхідна справжньому митцю слова не стільки навіть із метою посилення образності, скільки задля «справжнього прозирання в таємничу сутність речей» [92, с. 19]. Не випадково Ґ. Шкурупій відводить сну важливу роль в оповіді – достатньо пригадати тлумачення сновидінь і самих понять «ніч» і «день» у К. Ґ. Юнґа, який порушує безперечно важливі питання свідомого та підсвідомого в людині задля гармонізації її мікрокосму з макрокосмом [356, с. 11, 116–117].

Підтвердження знакового використання Ґ. Шкурупієм символів дня і ночі знаходимо в літературознавця й критика Ф. Якубовського, який, аналізуючи як прозу, так і поезію молодого футуриста, зазначав, що ніч і день – не випадкові та не епізодичні поняття у творчості митця [360, с. 227]. Дослідник указує на те, що

темрява в письменника не виступає лише зоровим елементом у композиції – ніч мотивує психіку й поведінку героїв, умовність тих чи інших ситуацій, фантастику й ірреальність подій: «Шкурупій – це треба визнати – майже завжди і скрізь мотивує ірреальні мотиви в своїх творах, завжди – це тільки гра прийомів, в якій свідому участь повинен брати читач» [там само]. За спостереженням О. Мікуліної, «утворення такого фону є для автора своєрідним засобом інтелектуальної гри: адже за цим, основним, планом оповіді завжди прихований інший, менш відчутний, – точка зору самого автора» [175, с. 121].

І якщо день для головного героя новели «Місяць із рушницею» – то є пора *ratio*, коли ним керує свідомість, то вночі бачимо фантасмагорію перевтілення цілком раціональної людини на свою протилежність, а саме мрійника, яскраве асоціативне й образне мислення якого виявляє підсвідомість – нічний бік героя, який нагадує самого автора звичкою за допомогою живої уяви рятуватися від буденності. Так, внутрішній світ головного героя вимагає значно більшого, аніж можуть дати армійські будні як такі, що спрямовані на стирання будь-яких людських рис, які надають кожному неповторної індивідуальності, – задля перетворення людей на ґвинтики автоматизованого військового механізму, що розуміють лише накази та їхнє беззаперечне та бездумне виконання. Герой Ґ. Шкурупія не може змінити ситуацію свого місцезнаходження, однак йому під силу не зрадити самому собі, вдаючись до вивільнення підсвідомих бажань *Его* у світі фантазії, в який він занурюється вночі та який дозволяє бачити необхідне перебування в армії лише як певний відрізок часу, що стає менш обтяжливим, якщо вдатись до асоціативного мислення й дозволити уяві те, що унеможливлюється в реальних армійських буднях: наприклад, помріяти чи поіронізувати над обставинами, перетворити звичні факти на певною мірою дивні, точніше *одивнені*, бо робить їх дивними гра підсвідомості людини, не вдоволеної тим, що бачить.

Так, «із взаємодії підсвідомості і свідомості народжується “вторинна реальність”, де вигадка поєднана з дійсністю» [187, с. 26], таким чином запускаючи механізм «одивнення»; і ключові слова цього поняття – дивина й новина – містять у собі ключ до розгадки процесу, що бере початок у підсвідомості й може бути

розкодований уже свідомо – на кшталт метафоричного «місяця із рушницею». Слова «місяць» і «рушниця», взяті окремо, змушують *впізнавати* в них конкретні звичні образи, однак, поєднані автором в одну неочікувану метафору, вже викликають процес роботи підсвідомості і змушують побачити по-новому те, що видавалося звичайним і зрозумілим. Реальні факти у творі показані в той спосіб, який не бачать інші, а отже, увиразнений по-новому факт видається дивним на перший погляд – у цьому й полягає суть «одивнення» як універсального художнього засобу: привернути увагу читача до багатогранності життєвих явищ, які можуть лише видаватися звичними, та варто подивитись на них під іншим кутом – і маємо *дивину*, яка органічно стає наслідком *новизни* зображення.

На думку багатьох російських та італійських футуристів і формалістів, специфічність кубофутуристичної метафорики полягає в несподіваності семантичного контрастного монтажу (О. Кручених) з метою викликати подив і руйнувати образи-кліше (Ф. Т. Марінеті), часто зі зниженням пишномовних романтично-символістських метафоричних шаблонів (В. Маяковський), що претендували на поетичність уже через приналежність до певної тематики [298, с. 141–145].

У представників російської школи формалізму зазвичай «деформація опису, обумовлена специфікою обраного (звуженого, зміщеного) кола зору (хворого, дикуна, мрійника, п’яниці, подорожнього, божевільного і т. д.), може переслідувати ноетичні (наприклад дидактичні), комічні чи естетичні цілі» [298, с. 16]. У Ґео Шкурупія через звужене коло зору армійської людини уявна ситуація загрожує деформацією звичного порядку речей аж до тотального розімкнення будь-яких меж умовності. Отже, авторська позиція виявляє себе в накресленні шляху від суб’єктивного бачення до сугестивного дотику об’єктивної реальності, осягнути яку стає можливим лише за допомогою поєднання свідомості з підсвідомими можливостями людини, і в цьому прагненні вбачається проекція духовних шукань самого Ґео Шкурупія: не випадково часом стає важко розрізнити, де закінчуються думки героя та починаються власне авторські.

Для Ґ. Шкурупія (як і для В. Шкловського) гра контрастів, паралелізм, антитези (день – ніч; свідоме – підсвідоме; раціо – уявний світ) є звичними прийомами процесу «одивнення»: герой новели «Місяць із рушницею» здатний як до занурення у світ фантазії, так і до раціонального пояснення забобонів засобом звернення до реальних обставин, тим самим демонструючи ознаки цілісної особистості, для якої сфера уяви так само реальна, як і дійсність. До речі, цими своїми властивостями літературний герой дуже нагадує самого автора: «Шкурупій коливається між багатством своєї безумовно творчої уяви, що наближає його до імажинізму і поєднується в нього з орнаментальністю форми – і своїм прагненням високої раціональності» [251, с. 187]. Лише цілісна людина здатна опанувати обидві притаманні людині сфери свідомого й підсвідомого, бачити факти у незвичний для інших спосіб, тобто містифікувати або «одивнювати» об’єктивну реальність, і вміти їх пояснити так, щоб ці факти вже не здавалися дивними – тож і сама центральна фігура героя є досить неоднозначною, що є не меншим новаторством, ніж сам прийом «одивнення».

На думку К. Ґ. Юнґа, людині притаманне життя в протистоянні свідомого й підсвідомого, що нерідко призводить до переоцінки цінностей аж до тотальної зміни полюсів – звідси порівняння психологом життя людини зі щоденним ходом сонця як проявом її свідомості, що кожного ранку сходить з нічного моря несвідомого, і тим ширше відкриває свій простір, чим вище воно підіймається небозводом [355, с. 24–25]. Розмірковуючи про специфіку репортажного жанру новели в Ґ. Шкурупія, О. Козир зазначає, що зміна орієнтацій письменника щодо протиріччя свідомості й підсвідомості відбилася на жанровій структурі його художніх текстів. Психологічний і детективний жанри, на думку дослідниці, переважають там, де автор приділяє значну увагу підсвідомим моментам, а жанр репортажу свідчить про більш усвідомлене осмислення дійсності з обов’язковою орієнтацією на реальний факт: «Привнесення елементів публіцистики співвідноситься з поверненням героїв Шкурупія, які заблукали в нетрях своєї уяви, до реального життя. На думку письменника, існування людини повинно бути цілком свідомим, людина повинна йти “назустріч сонцю”» [122, с. 71].

Стратегія «одивнення» набуває в українського письменника самобутнього звучання. Так, непередбачувано завершується новела «Місяць із рушницею» – автор, ніби глузуючи вже з самої теорії літератури, ламає й тут загальноприйняті та усталені століттями канони у творенні сюжету, завдяки яким художній твір має будуватися за одним із притаманних літературі законів: мати обов'язково початок («інтродукцію»), основну частину й кінець («клімакс») [162, с. 15]. Відповідно, за В. Шкловським, фабула твору повинна становити тло для вираження сюжету й завершуватись разом із ним [328, с. 109]. Ґ. Шкурупій відходить тут від базових принципів В. Шкловського щодо можливого фіналу [див.: там само] й дивиться вже на саму теорію літератури крізь призму «одивнення», а тому готовий піти й проти неї самої, якщо вона вимагає канонізованого, чіткого, конкретно означеного фіналу, як, наприклад, смерть чи одруження головного героя: «За вимогами знавців і теоретиків літератури, кожний роман, кожне оповідання мусить кінчатись певним виплутуванням героїв з інтриг, подій і положень. Живу людину виплутує з роману життя, смерть… Чотири сотні смертей логічно мусіли б розв'язати наше оповідання про чотириста людських романів. Але ми не будемо такі безжалісні, як теорія літератури, і відпустимо наших героїв на всі чотири сторони гуркотливого й бундючного життя» [340, с. 20–21]. Так автор бунтує проти самої літератури як осередку культури, яку також треба перевернути, як і систему координат людського мислення: зруйнувати закляклі стереотипи, щоб нічого не заважало мислити в нову, революційну епоху «переходової доби» по-новому, а не за застарілими загальноприйнятими правилами і стандартами.

Ґ. Шкурупій закінчує свій твір неочікувано – за власним футуристичним принципом «одивнення» – так званими «трьома крапками», залишаючи текст нібито незавершеним, тобто без надання якоїсь кульмінаційної розв'язки, як того потребує традиційний жанр новели: «Речам набридло стояти на своїх звичних місцях, вони хочуть рухатись. Вони вимагають нового поводження з ними, нової революційної етики» [340, с. 20]. Тут відчутний вплив Л. Толстого, подібно до якого традиційний устрій новели (сюжетний шаблон) одивнюється, або так званий прийом «нульового закінчення» (І. Бодуен де Куртене) [298, с. 248]. Намагаючись постійно дивувати

читача, Ґ. Шкурупій виявляє свою солідарність із російськими формалістами, яких об'єднувала впевненість у тому, що «мета мистецтва – викликати подив, щоб тим самим протидіяти автоматизації сприйняття» [298, с. 61]. Та, на противагу розповсюдженому в їхньому колі прагненню епатажних провокацій задля демонстрації нового розуміння існуючого порядку речей (наприклад широко відома «жовта кофта» В. Маяковського, клоунський костюм В. Каменського чи розмальоване обличчя Д. Бурлюка – як зневага громадських смаків), Ґ. Шкурупій експериментував із текстом, а не над собою.

Таким чином, літературні усталені норми було порушено: в аналізованому творі немає ані зав'язки, ані розв'язки за законами жанру, що цілком узгоджується із твердженням Б. Ейхенбаума: «Новела має базуватися на якому-небудь протиріччі, неспівпадінні, помилці, контрасті й т. п. Та за своєю суттю новела накопичує всю свою вагу наприкінці; новела – як підйом угору, мета якого – погляд з височини» [348, с. 17]. І хоча Ґео Шкурупій свідомо відійшов від звичайної фабульної розв'язки, залишивши читача наодинці з роздумами щодо можливого фіналу, все ж таки головне призначення новелістичного жанру його твір утілює: він пробуджує в читача бажання поглянути на все по-іншому, ніби відсторонено, з висоти лету людської думки й фантазії – «одивнено». І це означає, що для автора немає жодного ідеалу, який міг би залишатися статичним навіки: життя постійно змінюється в своєму нескінченному русі, й людство має розвиватися так само органічно, без зациклювання на стереотипах, що перетворюють людське життя, свідомість і мислення на вузькі рамки, за якими важко побачити й віднайти сили, щоб полинути туди, де сяє футуристична «зоря Бетельгейзе» з четвертого виміру, ламаючи стіни звичайних вимірів і несучи з собою щось нове, незнане, а тому надзвичайне, заради чого слід руйнувати все те, що заважає поступу вперед.

Отже, можна зробити висновки про цілком самобутню трансформацію Ґ. Шкурупієм теорії «одивнення» В. Шкловського: український письменник творчо використав концепцію російської школи формалізму, оновивши імператив «одивнення» й спрямувавши його у значно ширше русло, ніж окреслював його основоположник. Включивши механізм «одивнення» у сферу інтелектуальної гри

автора з читачем, український письменник вийшов за межі схематичних уявлень про літературні ландшафти, розширив уявлення про жанр новели, зокрема створив свій варіант жанру «репортажної новели» (художнє поєднання белетристики з репортажем реальних фактів за законами новелістичного жанру, а подекуди й поза законами): синтез психоаналізу та формалізму, їх діалектичний перетин – новаторське явище як у вітчизняному, так і в світовому красному письменстві.

2.2. Формалістська абсолютизація пародії («Тисяча пройдисвітів»)

У теорії літератури 1920–30-х рр. пародія вважалася видом літературної сатири, або сатири на літературний стиль, що мала допомагати вести напад на класово ворожу ідеологію: «пародія викриває ворожий клас, компрометуючи його літературу, всю його стильову систему, або виправляє і очищає літературу свого класу від чужих впливів чи пережитків» [51, с. 451], тож у «переходову епоху» сатиричні пародії відігравали бойову, активну роль у класовій боротьбі на літературному фронті. Втім, у той час також вважалося, що «в літературі занепадницькій, яка вироджується в естетське розважання, і пародія вироджується до пародії-жарту, близької до стилізації» [51, с. 452], таким чином форми і функції пародії могли значно відрізнятися. Так, за даними «Літературної енциклопедії» 1934 р., російськими формалістами (В. Виноградов, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, В. Шкловський) була розвинена ідеалістична теорія пародії. На думку упорядників, «надмірно розширюючи поняття пародії та її роль», вони «вихолощували її бойову соціальну функцію»: «Розуміючи сутність мистецтва як “остранение” матеріалу, художність твору – як підкресленість його конструкції, форми, формалісти і в пародії бачили головним чином оголення конструкції, гру нею» [51, с. 452]. Звідси впевненість формалістів у тому, що пародією є будь-який типовий літературний твір – така позиція не викликала підтримки серед тогочасних літературознавців: «Формалісти перебільшували роль пародії і в літературній еволюції, перетворюючи пародію мало не в основний закон трансформації літературних форм. Розуміючи

літературний розвиток як заміну старих “автоматизованих” форм новими “одивненими”, формалісти весь процес зміни “високих” форм “низькими”, становлення буржуазного стилю та боротьбу буржуазних письменників з нормами аристократичної літератури розглядали як пародізацію» [51, с. 452].

Втім, як зазначав уже в 2000 р. М. Епштейн, «формальна школа в цьому випадку виступала не як маячня, а як інтелектуально гідне, невбивче втілення раціоналізму, на якому зійшла революційна епоха та її мікровідображення – теорія пародії» [354]. На думку вченого, вся наукова теорія формалізму була побудована саме на пародії, що мало пряме відношення до революційного часу. Так, за М. Епштейном, слово «пародія» буквально позначає «переспів»: «Все ставлення наступних письменників до попередніх стало мислитися як пере-інакшування, свідоме відштовхування, пере-ворот, ніби письменники були літературознавцями і займалися в основному тим, що критикували і вивертали навиворіт попередню літературну традицію» [354], що було близьким і футуристам як теоретикам і практикам революційного мистецтва «переходової доби». М. Епштейн доходить висновку, що «пародія є революція всередині літературної традиції» [там само], слугуючи у формалістів головним важилем механічного перекидання, коли якийсь канон застаріває і література відрікається від нього, виставляючи на сміх, адже «пародія – це і є ре-волюція в літературі: *пере-спів* – *пере-ворот*. Низьке перевертається і стає високим, верхнє – нижнім» [там само]. Так, з позицій формалізму, комедія є «двійником» трагедії, що, на думку Ю. Тинянова, супроводжує й ніби «врівноважує» трагедію в будь-якій культурі: «Якщо пародією трагедії буде комедія, то пародією комедії може бути трагедія» [277]. Такий переворот у жанрах, за спостереженням М. Епштейна, дуже нагадує соціальний переворот: «Формалізм – це *динамічний класицизм*, який визнає класовий поділ суспільства і жанровий поділ літератури, але міняє місцями і порядком ці жанри і класи, що проповідує *революційно-пародійний* переворот в соціальній і літературній ієрархії» [354]. І в цьому також виявляється пародійний дух епохи: екстремального історичного досвіду 1910–1920-х років, пов’язаного з війною, революцією, побудовою нового суспільства й нової людини.

Ю. Тинянов, розглядаючи пародію як механізм літературної еволюції, також зазначав, що все нове в літературі твориться свідомо, ніби за певним планом, за допомогою навмисного звернення письменника до традиції та переінакшування її: «Нове не народжується саме собою, внутрішнім зусиллям особистості, її прагненням виразити себе, але обов'язково формується як свідоме відштовхування від старого. Тут відразу відчуваються футуристична поетика боротьби з традиціями і планові устремління часу. Нове стверджує себе запереченням старого» [354], що блискуче демонструє Ґ. Шкурупій, вправно обігруючи пародію у своїй репортажній новелі «Тисяча пройдисвітів» (1923).

На думку О. Ільницького, в теорії літератури для футуристів «"факт" був просто об'єктом літературної гри у вимірах пародії чи "деструкції"» [101, с. 375]. Так, «українці надавали перевагу експериментові з жанрами й наративними структурами, "руйнуючи" літературу і відразу натомість створюючи незнані форми. До "літератури факту" вдавалися не заради неї самої, а як до можливості поєднувати прийоми журналістики з мистецькими» [101, с. 376]. І Ґео Шкурупієві, безперечно, вдалось показати майстерність такого поєднання у своїх репортажних новелах, які слугували більшою мірою художнім прикриттям для проголошуваних футуристичних лозунгів у притаманній авторові манері тонкого пародіювання відомих європейських сюжетів та прийомів. Так, homo ebriosus – людина, яка споживає алкоголь, – нерідко ставала темою художнього зображення, і в українській літературі проблема пияцтва викликала значний резонанс у 1928 році, вилившись у заяву футуристів «Нової Ґенерації» (Ґ. Вакара, О. Влизька, О. Коржа, М. Семенка, Ґ. Шкурупія та ін.), де пропагувалося гасло відмови від алкоголю заради майбутнього, що спричинило появу низки памфлетів із серії «Футуристи, в атаку на зеленого змія!» та знайшло своє вираження в літературі факту.

Аналізуючи новелу Ґ. Шкурупія «Тисяча пройдисвітів», неможливо не провести паралелі з відомим «П'яним кораблем» (1871) французького поета-символіста А. Рембо, що підтверджують і прямі вказівки самого українського автора ще на початку твору: «…мені здавалось, що я можу живим потрапити на небо. Згодьтесь, що такого телеологізму ще не траплялось ні з одним морцем. Навіть

“Bateau ivre”, – корабель Артура-Рімбо – ніколи не потрапляв у таке абсурдне становище» [340, с. 23]. З перших рядків стає очевидним сатиричне переосмислення Ґ. Шкурупієм теорії яснобачення А. Рембо та його символістського прагнення «живим потрапити на небо».

У формуванні публіцистичного та художнього мислення футуристи, яким імпонували експерименти у сфері синтаксису, семантики та прагматики, і яким могли докоряти в «латинському парикмахерстві» (М. Хвильовий «Вступна новела»), також спиралися на досвід «проклятих поетів» – послідовників Ш. Бодлера: П. Верлена, Т. Корб’єра, Ш. Кро, С. Малларме, А. Рембо та ін.

Французьким літераторам XIX ст., безперечно, вдалося збагатити поезію у сфері словотворення, в досить провокуючий спосіб увівши в художній текст проблеми пияцтва, наркотичної залежності, проституції, гомосексуалізму, морального та фізичного бруду, розкладу, антирелігійні мотиви та інші порушення усталених віками канонів: «Скільки б не залежав Рембо від “хворобливої музи”, оспіваної Бодлером..., справа в тому, що викорінювалося “літературне” уявлення про красу – разом з ідеалами, що залишилися в минулому» [5, с. 4]. Вони, за свідченнями багатьох критиків і літературознавців (Л. Андрєєв, М. Балашов, Г. Мосешвілі, Д. Обломієвський та ін.), випереджали свій час, а отже, були приречені на несприйняття сучасниками, які вважали їх або демонічними апологетами зла, або безумцями – втім, їхнє новаторство в літературі XIX ст. слугувало передумовою формування таких напрямів у літературному процесі XX ст., як символізм, сюрреалізм, модернізм, футуризм тощо.

Досвід «проклятих поетів», за Ю. Тарнавським, вплинув на «спосіб думання, бачення світу, з настановою – метарух чи метастиль», «розрушивши підвалини, на яких поети Заходу будували свої твори протягом тисячоліть» [258, с. 176–177]. Символісти відкрито зізнавалися, що зобов’язані їм своїми важливими здобутками, екзистенціалісти розглядали їхню творчість як прояв суто особистого акту, футуристи по-своєму трактували різні літературні концепції. Тож варто звернути увагу на імператив мистецької теорії «проклятих поетів» у рецепції Ґ. Шкурупія.

Не лише через творчість, а й у житті втілював А. Рембо на практиці принципи виробленої ним теорії, основу якої складала ідея необхідності самоочищення від усього суб'єктивного, людського задля можливості медіумного спілкування із Всесвітом, отримання об'єктивних знань, які могли б стати в пригоді цілому людству: «Рембо… пов'язував перетворення суспільства з подвижницькою місією поета-ясновидця. Поет "зобов'язаний суспільству" – він має бути новим Прометеєм, "дійсно викрадачем вогню" для людей, він "відповідає за людство", він має "примножувати прогрес"» [8, с. 19]. За А. Рембо, «поет перетворює себе на ясновидця довгим, безмірним і свідомим приведенням до розладу всіх чуттів» [8, с. 19]. І, сподіваючись досягти поставленої мети, він насправді піддавав себе довгому, систематичному мордуванню, невід'ємними компонентами якого були й культивування затяжного безсоння, й голодування, й пияцтво – життя всупереч усім тим моральним нормам, що видавались поетові міщанськими, а тому потребували знищення. Натомість головний герой у Ґ. Шкурупія – звичайний пияк, далекий від ідеалістичних прагнень конкістадора, якому лише «*здавалося*», що він може «живим потрапити на небо». При цьому він вкладав у це поняття найтривіальніший зміст, на відміну від символістів.

А. Рембо сподівався дійти до кінця в подоланні суб'єктивності поезії, що означало для нього необхідність надлюдських експериментів над самим собою, щоб витравити в собі людину і стати «справжнім поетом», коли «людина більше не може не бути медіумом...; поет більше не творець, а радше музичний інструмент, на якому грають об'єктивні сили – поет не стільки мислить сам по собі, скільки ці сили "його мислять" або "ним мислять"…» [8, с. 23].

Сучасне літературознавство висуває ідею Всесвітнього тексту, який існує сам по собі, і лише обрані творці здатні увійти в цей текст і висвітлити окремі його частини силою свого таланту. Так, за Р. Бартом, текст не має батька, бо є тісним сплетінням культурних кодів, про які автор може навіть не здогадуватись, і які втягуються його твором цілком підсвідомо, змушуючи повторювати вже існуючі архетипи [10]. Цей момент творення Платон називав екстазом, бо він міг відбуватися лише в певному психофізичному стані – ейфорії, чого, власне, й

домагався А. Рембо «приведенням до розладу всіх чуттів». Тут варто згадати видатного французького мислителя Ж. Полана, який, поділяючи літераторів на «терористів» і «риторів», з огляду на дотримання ними концепції традиційного й новаторського, також указував на невідповідність думки та її словесного втілення: «Чи то мимовільною, звичною, наївною є влада слів, чи ні – вона, тим паче, виявляє зсув і свого роду розрив зв'язків, що існують всередині мови між словом і значенням, між знаком та ідеєю» [207, с. 36].

Уперше теорія яснобачення А. Рембо почала втілюватись у віршах 1871 р. – «П'яний корабель» і «Голосні». Давно було відзначено, що поезія «П'яний корабель» наче випереджає, або передбачає, увесь шлях А. Рембо, як життєвий, так і творчий. Говорячи про корабель, автор ніби розповідає про себе: «моє соснове тіло», «мій розхитаний кістяк», «мій труп, заплутаний в морське волосся, – я п'яним кораблем блукаю по морях» [116, с. 408–410] – ніби сам без керма і вітрил носиться по морських просторах, насолоджуючись п'янкою свободою і можливістю побачити й пізнати незнане. За Л. Андрєєвим, у вірші виникає подвійний образ корабля-людини, так само як і подвійної долі – і розбитого корабля, і розбитого серця поета: «І хоча митець доручає образу корабля нібито самостійну роль корабля, що заблукав під час бурі, все ж не корабель занурюється в море, а душа – в океан, в океан буття, де стихія вражень, незвичайних відчуттів наростає могутніми хвилями, що захоплюють розбиту душу поета» [5, с. 13]. За визначенням М. Балашова, «у вірші є й пресимволістський бік – апофеоз індивідуальної фантазії ясновидця, посилення метафоричності (весь вірш – одна розгорнута метафора), поява вишукано-рідкісних слів у контамінації з окремими грубощами лексики» [8, с. 24]. Цей текст міг стати реакцією на відому поезію «Плавання» із книги «Квіти Зла» Ш. Бодлера, якого А. Рембо називав чи не єдиним гідним поетом: «Бодлер – це перший ясновидець, цар поетів, істинний Бог. Однак, він жив у надто малярському оточенні. І форма його віршів, яку так схвалювали, надто бідна. Відкриття невідомого потребує нових форм» [8, с. 20].

Так, А. Рембо пропонує свій варіант – і вражає новизною авторських підходів, що стали предтечею ритмів XX ст.: йому вдалося поєднати у вірші «П'яний

корабель» глибоку символіку з багатством, яскравістю й несподіваністю образів та лексики (притому, що, як відомо, на момент написання цього твору автор жодного разу не бачив справжнього моря, лише багато читав про нього), а також продемонструвати динаміку, вміння передавати стрімкий рух і контрастний монтаж зміни кадрів, як у ще не винайденому кінематографі. Французький митець, як виявилось пізніше, зміг передбачити імперативи авангардистських літературних теорій, що були тісно пов'язані з принципом кіномонтажу та експериментами зі стилем і формою художнього тексту. У його розумінні поет постійно знаходиться в пошуку самого себе: «Він виснажує себе всіма отрутами та всмоктує їхню квінтесенцію» [8, с. 20]. Ці муки пошуку вимагають від нього надлюдської сили і віри, а відтак «він стає найбільш хворим з-поміж усіх, найбільш злочинним, найбільш проклятим – і вченим із вчених! Бо він досяг невідомого. Бо він виростив більше, ніж хто-небудь інший, власну душу, й так багату! Він досягає невідомого, і нехай, втративши глузд, він втратить і розуміння своїх видінь, – він їх бачив!.. Отже, поет – дійсно викрадач вогню» [там само]. Так А. Рембо бачив справжню місію «проклятих поетів», незрозумілу для загалу, що не могло не перетворити новаторів на маргіналів.

Наприклад, популярний у свій час М. Нордау, лікар-психіатр за фахом, у своїй праці «Виродження» (1894) звинувачував А. Рембо за його «невдалі жарти, досить звичні для недоумкуватих і божевільних» [194, с. 103], що потягло за собою розвиток цілої теорії символістів, яких науковець позиціонував не інакше як психопатів: «Символісти, наскільки вони чесні люди, внаслідок хворобливого стану своєї нервової системи можуть мислити лише туманно. Несвідоме переважає в них над свідомим, діяльність нервів різних органів – над діяльністю сірої мозкової речовини, емоція – над уявленням. Коли люди такого роду відчувають у собі потяг до поетичної чи художньої творчості, вони, звичайно, бажають надати йому вираження. Точні слова, чіткі уявлення їм недоступні, через те що їхня думка не знає різко окреслених, недвозначних уявлень. Отже, вони обирають розпливчасті, незрозумілі слова, що найліпше відповідають їхнім розпливчастим, неясним уявленням» [194, с. 90].

Тенденція до самоцінності звучання у А. Рембо, послаблення логічних і синтаксичних зв'язків, символічного змалювання пізнання світу ясновидцем вимагала дешифрування описуваного в тексті автора читачем, тим самим різко підвищуючи роль останнього в естетичному процесі, спонукаючи читача також ставати поетом, «співпоетом» [8, с. 31], що виявилось дуже продуктивним і широко розповсюдилось у літературному процесі ХХ ст. Зокрема, цей прийом так само чітко простежується в текстах Ґ. Шкурупія, набувши в літературознавців назви «гри автора із читачем» [360, с. 227].

Ґ. Шкурупій будує свою новелу «Тисяча пройдисвітів» у резонансі з символістсько-містичним баченням світу А. Рембо, на яскравому контрасті задля підкреслення відриву ідеалістичних шукань «проклятого поета» від справжньої дійсності, а тому утопічній мрії надлюдини французького поета протиставляється звичайна банальність, подана настільки високохудожньо, що майстерна іронія автора у відтіненні маргінесу маргінального стає помітною не одразу.

Попри подекуди вдавану схожість із А. Рембо, Ґ. Шкурупій лише *обігрує* відомі європейські традиції символістського напряму: «візійний характер реальності, містичне та екзотичне як знаки "істинного" світу» [18, с. 124]. І все це, як зазначав О. Ільницький, задля «вправляння у містифікації та очудненні» [101, с. 324]. Ідея «одивнення» («очуднення / учуднення») В. Шкловського, як уже розглядалось раніше, передбачає зруйнування автоматизму сприйняття подій і явищ навколишнього світу, ламання усталених канонів, трансформацію звичних образів, віднайдення невідомого у знаному, бо справжній митець навчає мислити образами [322, с. 10]. Морські декорації з усією необхідною атрибутикою на початку новели Ґ. Шкурупія дуже скоро перетворюються на фарс, і стає очевидним, що йдеться не про славного мореплавця, а про звичайного пияка, який прагне в зливу дістатися з ресторану («із затишної бухти Санта-Ресторано») додому («до бухти Санта-Домо»), а втім, потрапляє до міліцейського відділення («в бухту Дель-Районо») [340, с. 22–23, 25]. Таким чином, «"ніс корабля" перетворимо на ніс пройдисвіта, що розсікає струмені дощу; те, що обіцяло бути пригодницьким оповіданням, стає уроком літературних пасток» [101, с. 325]. За О. Білецьким, «"учуднення" зроблено так

легко й невимушено, що найдосвідченіший читач потрапляє в сильце авторської містифікації» [20, с. 154]. І саме репортажна новела допомагає авторові втілити прийом «одивнення», який дозволяє по-новому подивитися навіть на банальні факти, подати їх у незвичний спосіб задля здобуття ефекту дивини й новизни зображення, що, в свою чергу, привертає увагу читачів, викликаючи їхню цікавість до обраної тематики.

Якщо пригадати популярне гасло «Нової Ґенерації», висловлене О. Коржем, – «футуристи, в атаку на зеленого змія!» [132, с. 8] (навіть сам вірш формою символічно нагадує змія) – тобто негативне ставлення футуристів до пияцтва, здатного звести нанівець усі найкращі людські прагнення, стає зрозумілим бажання Ґ. Шкурупія продемонструвати читацькій аудиторії означену позицію в досить несподіваний спосіб, що сприяло приверненню особливої уваги до проблеми пияцтва. І, згадуючи у своїй новелі «П’яний корабель» А. Рембо, Ґ. Шкурупій тим самим на контрасті з ним більше підкреслює всю непринадність такої життєвої буденщини, далекої від ідеалістичних шукань надлюдини, як стан сп’яніння головного героя: «З моїх вирахунків я тепер знаходився під шістдесятим градусом, а при такім непевнім градієнті я не міг сказати ні да, ні ні… Ви знаєте, що значить пити чистий спирт і запивати його водою?» [340, с. 22]. Варто зазначити схожі мотиви поезії однодумця Ґ. Шкурупія з футуристичної групи «Нова Ґенерація» Ґ. Коляди з промовистою назвою «40°», провідна думка якої – гасло боротьби з «алькогольним бенефісом у 40°», що нівечить життя людей, які «п’ють горілку, як воду» [126, с. 6].

Доцільним з огляду на різнобічне висвітлення теми постає зіставлення бачення проблеми пияцтва не лише в символістів і футуристів, але й у екзистенціалістів. Так, М. Гайнц, аналізуючи вже у 2007 р. фігуру пияка в Г. Фаллади та Й. Рота, відзначав: «У цій екстремальній ситуації постає питання, чи алкоголь слугує тимчасовому притлумлюванню, чи огульному відкиданню всього світу, тобто: є він проблемою, чи втечею-розв’язкою? Не раз дві недуги зближаються – недуга алкоголіка й недуга його часу. Обидві волають абсолютного сп’яніння – раз суб’єктивно, раз об’єктивно. Суб’єктивний момент – потяг, який,

можливо, здатний пом’якшити трагічність» [49, с. 155]. У цьому контексті природно виглядає зізнання А. Рембо, що він приречений на нерозуміння, що він є «знехтуваним», і для нього краще за все – «забутися в хмільному сні на прибережному піску» [8, с. 37]. М. Гайнц наводить досить радикальні паралелі: «Революціонер і пияк – комплементарні близнюки, які згідні в тому, що існування ображає. Вони відвертаються від нього: “Відвертаючись, я кажу цим самим своєму візаві, що він перестав для мене існувати”» [49, с. 157].

У В. Неборака в роздумах «Про алкоголізм і запійне пияцтво» (2002) фігура пияка набуває глибокого детального висвітлення й поетапного розкладання на різні фази, забарвлені своєрідним сенсом, з чого випливає такий висновок: «Запійне пияцтво – це спроба бути хоч якийсь час незалежним від світу, яким він є, тобто від світу узалежнень. Пійло для запійного пияка – це кислота, якою він руйнує ланцюги залежностей» [185, с. 67]. Згідно з цією логікою, «запійний бунт» має на меті «перетворення в когось з часткою над-», адже «сенс запою – у вивертанні свідомості, в усенсовлюванні довколишнього і себе в довколишньому, в називанні речей своїми іменами, в переінакшуванні сфальшованого світу» [185, с. 67]. Так, саморуйнація «піраміди особистості» може бути «спробою нового народження»: «Запійний пияк, який добре знає, що колись йому не вийти з запою, починає болісно, навпомацки, з останніх сил, як розвідник з ворожого табору, витягати себе з запою. Подолавши фатальні двері, він знову вбирає у себе своє внутрішнє, як восьминіг свій шлунок, і насичується відбитками сенсів, аж поки знову не зголоднієє» [185, с. 68]. Утім, Ґ. Шкурупій не ставить собі за мету зображення пияка чи то героєм-конкістадором, чи то революціонером, а лише іронічно змальовує буденні життєві реалії звичайнісінької людини напідпитку. При цьому «автор так і не називає ім’я свого головного героя, що, напевно, свідчить про узагальнення образу» [72, с. 27]. Ю. Данькевич також підкреслює, що не можна не відзначити багатства лексичного наповнення твору: «Ґео Шкурупій стає справжнім знавцем морських термінів, яких чимало вжито у творі» [72, с. 27].

У Ґ. Шкурупія замість справжньої бурі, як у А. Рембо, розгортається опис метафоризованої шквальної бурі: «Я вже дуже старий морець, але ще ніколи не

бачив такої бурі в склянці води» [340, с. 22]. І якщо французький митець маякам, «точніше портовим вогням», згідно з традицією Дж. Г. Байрона та поетів-романтиків, протиставляє «вільну стихію» навіть «у її згубній для людини свободі» [8, с. 25], то Ґ. Шкурупій, хоча вже й прямо співвідносить свій корабель із його прототипом – «Bateau ivre» («П'яним кораблем»), обирає не шлях метафізичної втечі від реальності, близький символістам, а створює загострені життєві колізії, що підіймають зображення звичайнісінького п'яниці до рівня справжнього літературного сюжету.

Ґ. Шкурупій оминає естетику потворного, яка була необхідним елементом антибуржуазних тенденцій мистецтва часів Ш. Бодлера й А. Рембо, проте його позиція щодо релігійної тематики перегукується з ними у своїй основі. Негативізм А. Рембо змушував поета визнати, що нічого святого не залишилося для нього у світі, який потребував тотального оновлення, – і саме за таке протистояння його вважали «проклятим поетом», відчуженим від суспільства. Однак він готовий був і словом, і справою принести себе в жертву, як Христос, задля блага людей, які його не розуміли і ставилися до нього вороже. У новелі Ґ. Шкурупія «Тисяча пройдисвітів» в іронічний спосіб змальовано ставлення людей до релігії, яку кожен з них прагне осягнути, виходячи із власної логіки та розрахунків. Так, наприклад, один ув'язнений зізнається, що блюзнірськи вважав за святиню чужі гроші, а саме «молився кишеням своїх єдиновірців», прикриваючись тим, що «тепер свобода сповідань і я мав право вважати за свого бога кишені дурнів» [340, с. 27], а інший використав молитву як стратегічний маневр, аби хитрістю здобути собі краще місце в трюмі серед співкамерників. Що ж стосується вираження авторської позиції, вона висловлена чітко: «Я – старий морець, і не вірю ні в які божеські й чортячі сили. Краще за все – це вірити в самого себе» [340, с. 28].

А. Рембо не визнавав мистецтва, яке не виконувало б соціально значущої функції. На думку його дослідника М. Балашова, в митця «людині протиставляється "п'яний" корабель, однак зрозуміло, що, по суті, людині дається порада йти шляхом надлюдської концентрації своїх сил, прагнути героїзму, який досягається поетом-ясновидцем» [116, с. 409], що підтверджує строфа: «Хотілось би ці золоті рибини, /

Співучі риби ці спіймати для дітвори» [116, с. 409], – тобто мається на увазі подвижницький біг не для себе, а для людства. Соціально спрямовані мотиви чітко спостерігаються й у Ґ. Шкурупія, попри всю іронічність оповіді, гру зі словами, численні повтори й образність – йдеться про момент перевтілення головного героя на самого автора, який зізнається, що соромиться знаходитись у «ганебному колі анархістів», «армії тисячі пройдисвітів»: «Це була буйна череда без голови, з боязкими серцями. Армія боягузів та крикунів» [340, с. 30], – яка не знає, куди йде й навіщо. І вже зовсім прозоро звучить гасло: «Я ненавиджу анархію… Я стою тільки за комуністів!..» [340, с. 32] Як відомо, маніфести панфутуристів, до групи яких входив Ґ. Шкурупій, базувалися на ідеях «космічного комунізму», «інтернаціоналізму», «тісному контакті з комуністичними партіями всіх країн», «розриві з буржуазними та дрібно-буржуазними течіями» [257, с. 12]. І футуристи, будучи впевненими в тому, що «мистецтво вмирає», вірили, що «суспільство може тимчасово використати його надбання з агітаційною метою» [257, с. 12].

У праці С. Савицького «Жива література фактів» (2008) літературний прийом, який використав Ґ. Шкурупій, позначається як «відсторонена авторська позиція спостерігача», що обумовлює наявність «автора-персонажа», – це «головний персонаж, який вміло ховається від читача» до певного часу [232, с. 29], щоб потім, – маючи на увазі конкретний твір Ґ. Шкурупія «Тисяча пройдисвітів», – тонко, за допомогою не дидактики, а іронії засудити пияцтво й тим самим виконати «соціяльно-корисну ролю функціонального мистецтва» (з лозунгів «Нової Ґенерації»). Дослідник також застерігає, що «знайомство з удаваним прототипом» може «перешкоджати адекватному сприйняттю» [232, с. 16] – паралелі з А. Рембо (а також і з відомою сатиричною поемою німецького письменника-гуманіста С. Бранта «Корабель дурнів» (1494), що стала справжньою подією культурного життя Європи кінця XV ст.) у Ґ. Шкурупія мають на меті не переспів символістсько-містичних традицій, а високохудожню пародію, засновану на контрасті. А. Рембо цікавить футуристів як письменник, який протиставив об’єктивній дійсності глибини своєї душі, лабіринти внутрішнього життя. Тим часом головний герой Ґ. Шкурупія демонструє власним прикладом особливості світу людини в ситуації алкогольного

сп’яніння: від відчуття всемогутності до розуміння власної нікчемності й подібного ж примітивного оточення, і недавній «герой» – «Хіба сміливому морцеві потрібні документи?» [340, с. 24] – внаслідок руйнівної дії «п’яної» свободи виказує не глибини духовних прагнень надлюдини-конкістадора, а мілину душі звичайного п’яниці – «п’яної людини в спіралях фантазій» [126, с. 7].

«Циніки – це моралісти, які мають схильність до фарсу, комедіанти, заражені меланхолією, – писав В. Ланге у своїй праці про літературу та цинізм. – Притаманний їм особливий настрій почуттів змушує їх у першу чергу помічати в людині все те, що суперечить її гідності, все неприємне, відразливе, мерзенне – смішні та гротескні риси людського буття» [146, с. 238–239]. І додавав, що цинізм виступає в ролі захисного засобу, необхідного для того, аби «не захлинутися від гніву з приводу conditio humana» [146, с. 239], будучи впевненим, що у світогляді циніків змішані «мудрість, гіркота й фарс» [там само]. І Ґ. Шкурупій цинічно розвінчує банальність без прикрас: дія алкоголю скінчилась, і його головного героя вистачило лише на проголошення гучних лозунгів: «Як відомо, шістдесятий градус завжди розохочує до всяких пригод» [340, с. 25], – після чого він змушений був шукати захисту «під бабиною спідницею»: «Вона з таким же успіхом могла бути чудовою заслоною, як і м’яким місцем для відпочинку» [340, с. 32].

В. Шкловський писав: «Мистецтво в основі своїй є іронічним й руйнівним. Воно оживляє світ» [цит. за: 109]. Як зазначають сучасні дослідники формалізму, «мистецтво для формалістів було тотожним новизні, особливо мистецтво, що містить комізм, пародію або каламбур. В основі цих явищ лежить оголення прийому, а значить, вони демонструють умовність того, що здавалося раніше непорушним, виводять сприйняття з автоматизму, змушуючи шукати нові естетичні конвенції» [196], чого прагнули у своїх пошуках і футуристи, тож «іронія стає для формалістів універсальним механізмом художнього мотивування, монтажу різнорідного матеріалу, перенесення елементів з теоретичного ряду в фікціональний (літературний), з історичного ряду в біографічний, і навпаки» [109]. За словами Ю. Тинянова, «сама сутність пародії, її подвійний план – це певний цінний прийом»

[цит. за: 196], який майстерно продемонстрував і Ґ. Шкурупій, тонко обігруючи пародію у своїй репортажній новелі «Тисяча пройдисвітів».

За В. Шкловським, «розвиток “літератури факту” повинен відбуватись не шляхом зближення з високою літературою, а через розходження, й одна з найголовніших умов – це певна боротьба з традиційним анекдотом, котрий сам у собі, в рудименті несе всі властивості й усі хиби старого естетичного методу» [319, с. 412]. Саме традиційний анекдот – анекдотична історія про п’яницю – був обраний Ґ. Шкурупієм за основу його репортажної новели «Тисяча пройдисвітів». І можна з упевненістю стверджувати, що українському письменнику вдалося майже неможливе – поєднати орієнтацію на європейські традиції задля розвитку вітчизняної літератури з авторською самобутністю у створенні фрагментарного то зближення, то несподіваного розходження з високою літературою у ключових моментах, піддаючи сумніву відповідність форми і змісту матеріалу. І такі сміливі експерименти Ґ. Шкурупія в царині репортажної новели цілком сприяли утвердженню новизни зображуваного, а отже, його новаторство в перетворенні агітаційних лозунгів на високохудожній текст не могло не позначитися на розвитку літературного процесу.

Як зазначав О. Ільницький, «винахідливість сюжету й інтриги краще зрозумілі в аспекті його виняткової літературної самосвідомості, яка породжує розмаїтість форми. Шкурупій міг настільки ж вправно обігрувати мову, як і композицію. Він начебто використовував прийом, але водночас і розвінчував його. Міг догоджати конвенційним читацьким бажанням, а міг ними знехтувати. Інколи Шкурупій звільна підкорявся диктатові жанру, а часом свідомо поборював його» [101, с. 324].

Так, за часів розквіту футуризму, Ґео Шкурупієві вдалося створити оригінальну «новелу нашого часу» з новим баченням homo ebriosus, побудувавши свою новелу «Тисяча пройдисвітів» за кумулятивним принципом Б. Ейхенбаума (з кульмінацією не наприкінці новели, а на самому її початку з поступовим зниженням), що якнайповніше сприяло висвітленню авторської філософії цинізму з наданням акцентовано високого значення тому, що є наперед приземленим. Експериментальні підходи митця до розробки європейських традицій дозволяють

значно розширити уявлення про жанр новели як такий і вести мову про можливість багатофункціональності художнього тексту.

2.3. Кінопоетика репортажної новели («Повстання»)

Проблема тісного зв'язку в культурному контексті різних видів мистецтва, таких як література, поезія, кіно, театр, музика, зображувальне мистецтво, цікавила мистецтвознавців, науковців і літераторів у ХХ ст., залишаючись актуальною і зараз. Так, розпочав монументальні дослідження взаємовпливу кіно й літератури В. Шкловський у своїй праці «Література і кінематограф» (1923), які потім опублікував у збірниках з теорії та історії кіно «За 40 років: Статті про кіно» (1965), «За 60 років: Праці про кіно» (1985). Пізніше спостерігається пожвавлення інтересу до продовження вивчення цієї теми, про що свідчать праці Р. Якобсона «Лінгвістика і поетика» (1960); Т. Селезньової «Кінодумка 1920-х років» (1972); монографії Ю. Лотмана «Структура художнього тексту» (1970), «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики» (1973), а також його статті «Місце кіномистецтва в механізмі культури» (1977), «Природа кіноповісті» (1993). Про сучасний інтерес до зв'язку літератури з кіномистецтвом на різних історичних етапах свідчать окремі статті Я. Цимбал «"54 кадри на сторінці": кіно і проза 20–30-х років ХХ ст.» (2002); збірник праць, присвячених кіно, за 1982–2002 роки М. Ямпольського «Мова – тіло – випадок: Кінематограф і пошуки сенсу» (2004); дисертаційне дослідження О. Пуніної «Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст.» (2011) та ін.

Як відомо, взаємозв'язки між кінематографією й літературою та їхній взаємовплив зміцніли саме в ІІ пол. 1920-х років, що, за визначенням С. Ейзенштейна, мають назву «літературного періоду» кінематографа [80, с. 21]. На думку провідного кінознавця В. Ждана, «істинний вплив кінематографа стосується форм і методів художнього мислення» [88, с. 370] – в той час в літературі стали активно використовуватися формальні прийоми й техніки кіномистецтва: принцип кіномонтажу, крупний план, сценарна оповідь та ін. Таким чином, за О. Пуніною,

«література реагує на появу нового мистецтва та його виражальні можливості, засвоює художні засоби, тим самим розширюючи власні межі» [221, с. 14]. Втім, це збагачення літературної системи за рахунок формальних засобів чи технічних прийомів кіномистецтва не призводило до утворення «образності нового типу», тобто окремого типу мистецтва, що було зумовлено «специфікою впливу як такого типу інтегративної взаємодії, при якому література лишає за собою функцію одного матеріального носія образності, при цьому засвоєння принципів кіно спричиняє появу змінених засобів у самій словесній творчості» [221, с. 14]. Означеному типу інтегративної взаємодії кіно з літературою відповідає явище кінематографічності симулятивного характеру («кінематографічність у прозі»), що спостерігається у творах представників літературного авангарду. Так, в епоху творення «форм нового мистецтва» [168, с. 10–11] у своїх пошуках нової форми художнього твору футуристи пропагували «культ мистецтва» (М. Семенко), що поєднує в собі всі види мистецтва: від літератури, театру, кіно, фотографії, малярства до архітектури.

Ідея універсального панмистецтва та установка на перехід футуризму у виробниче мистецтво були висвітлені в органах лівої української («Нова Ґенерація») та російської («Леф» / «Новий Леф») формації. Як зазначає О. Пуніна, «зовсім не безпідставно питання кіно як одного із найбільш впливових “видів культу мистецтва” (за М. Семенком) на масу та водночас на цей період найбільш захоплюючої форми розваги фігурує у змісті “революційно” налаштованого видання, коли брати до уваги визначені лефівцями як зброя з залишками старого побуту “знаряддя” (форми боротьби) – приклад, агітація, пропаганда» [223, с. 168]. Праці, поміщені у «Лефі» (№ 3, 1923 р.): «Монтаж атракціонів» С. Ейзенштейна, «Ізоповість» Б. Кушнера, маніфест Д. Вертова «Кінокі. Переворот», пов’язані із «мистецтвом факту», відіграли «неабияку роль як у теорії кіножанрів, так і справили значний вплив на форму написання художніх творів у світовому літературному руслі» [223, с. 185]. З’явилися праці-відгуки Б. Ейхенбаума, Л. Кулешова, В. Маяковського, В. Шкловського та ін. Окремої уваги заслуговує кінопроза С. Третьякова, цікава як спроба «візуального сценарію», що в подальшому ляже в

основу так званої форми сценарного конспекту – «залізний сценарій» [30, с. 187–188].

У випадку з «Новою Ґенерацією» реакцією на питання кіно в літературі стали статті «Про кіно-виробництво та кіно-мистецтво на Україні» («НҐ», 1927, № 1) критика і теоретика кіно Л. Скрипника, «Кіно-аналіза» («НҐ», 1929, № 10), «Про вторинну аналізу» («НҐ», 1930, № 2) кінооператора М. Кауфмана. Серед літературних експериментів із кіноформатом сучасними дослідниками аналізувалися «кінороман» С. Скляренка «Борис Джин із Подолу» («НҐ», 1929, №°8), експериментальний «кіносценарій у формі поеми» театро- і кінорежисера Ф. Лопатинського «Динамо» («НҐ», 1928, № 7) [див.: 223] та «екранізований роман» Л. Скрипника («Левон Лайн») «Інтелігент» як спроби «поєднання режисерської, сценарної, технічної сторони кіно та літературного тла» [237, с. 132]. Яскравим зразком практичного втілення футуристичної теорії сплаву мистецтв є «література факту» Ґео Шкурупія, яка в новелі «Повстання» (1925) (перші назви: «В огонь та хугу», «Січневе повстання») подається крізь призму кінопоетики, що зумовлює специфіку твору.

Про вплив фактури кіно свідчить інтеграція в текст «Повстання» певних кіномистецьких за технікою конструювання й подачі матеріалу прийомів та виражальних засобів, а саме:

1) **з мовного боку:**

   – створення кольорово-зорово-слухового зображення на кшталт кінокартини з метою впливу на різні рецептори реципієнта:

   «Там, де був зв'язок, старанно ***стукотіли*** *апарати Морзе та Юза,* ***гули*** *дроти індійського телефону,* ***продирались*** *розвідки* ***голодних, обідраних, але озброєних до зубів*** *людей. Ішли китайці, киргизи, латиші, українці, росіяни і всі вони були* ***червоні*** *від напруження й од своїх* ***брудних, червоних*** *стрічок, кокард та стягів»* [340, с. 33];

2) **з формального боку:**

   – кадровий поділ: весь текст новели розбитий по частинах (позначених римськими цифрами I–VII або пробілами-відступами всередині певної

частини), які швидко змінюють одна одну за принципом рухливих кінокадрів;

– фрагментарність зображуваного через використання паралельного монтажу під час переходу від однієї сцени до іншої:

Кінець І-ї частини: *«Може думки матроса й не могли правильно бачити крізь хугу, **сніг і мороз**, крізь озброєні банди, що стояли між Київом і Полтавою. Це все міг з'ясувати тільки бронепотяг "Полупановець", **вогнем** і крицею розірвавши цю міцну запону»* [340, с. 34]. / Початок ІІ-ї частини: *«Це було в січні, і хоч **позамерзали і вкрилися снігом** тротуари, брук, дерева та покрівлі будинків Києва, але **серця** в робітників були **гарячі** й стукали в такт»* [340, с. 35];

Кінець ІІ-ї частини: *«А коли б почув **Грушевський**, що говорили про нього, то він впав би на тому місці, на якому стояв»* [340, с. 36]. / Початок ІІІ-ї частини: *«На пасажирській станції, що навпроти головних майстерень, знаходився **полк імені Грушевського**»* [340, с. 37];

*«Бронепотяг "Полупановець" під **радісні крики й привітні салюти** робітників підійшов до паротягового депа. / **З гайдамаками було покінчено**»* [340, с. 55];

– смисловий монтаж із повторенням певної акцентованої деталі, що виконує роль сполучної ланки в різних епізодах:

*«Заїржавлений і подряпаний кулями **панцир** бронепотягу наочно доводив свою відданість революції. / На рельсах колії, проти бронепотягу, сидів матрос і сірими, як **панцир**, очима дивився на напис "Полупановець"»* [340, с. 33];

*«Січнева **морозна** **ніч**. Напружуючи останні сили, відстрілюються робітничі райони. ‹…› Скрізь утома, **мороз** і **ніч**»* [340, с. 49]. / *«Вони нападають на гайдамаків, що охороняють 6 гармат і вагон набоїв. Постріли рушниць, татакання кулеметів на деякий час розворушують змерзлу **ніч**. / **Ніч**. Багато пригод коїться вночі. Старшина Петро Завірюха, переодягнений в робітника, іде на Солом'янку»* [340, с. 50];

*«**Панотець** швидко підібрав **рясу** вище колін, і що було сили чкурнув з колонії»* [340, с. 52]. / *«Вечір піднявся чорний, як **попівська ряса**»* [340, с. 53];

– крупний план з деталізацією зображеного:

*«Панотець крутився, як на голках. Його **маленькі очиці перелякано блимали** при кожному пострілі»* [340, с. 52];

– вставки титрів у вигляді оголошення (подаються особливим шрифтом):

«Всім бойовим загонам залізничників» [340, с. 35];

3) **з технічного боку:**

– смислові паузи-«інтервали» (за М. Ямпольським), що спрямовані на актуалізацію читацької уяви:

*«Старшина Петро Завірюха навіть зблід од такої несподіванки: перед ним стояв бойовик Микола Завірюха – **його брат і разом із тим небажаний ворог.***

Петро Завірюха, не витримавши погляду брата, одвів очі в бік і суворо промовив:

– До штабу!

І потім, ідучи далі з частиною контррозвідки, крикнув:

*– **Щоб ніякої шкоди! Повішу!..**»* [340, с. 42].

Цю сцену одразу змінює інша, і читач змушений сам домислювати можливі варіанти розвитку подій;

– контрастна зміна одиничних зображень уповільненої зйомки рухливими кадрами широких панорам:

*«**Матрос** Степан Завірюха, на кашкеті якого був напис "Аврора", з розвідкою продерся в Київ. ‹…› **Залізничники** знову зорганізувались і маленькими загонами **вибивали гайдамаків**, допомагаючи українській червоній гвардії»* [340, с. 54];

– переміщення у часово-просторовому вимірі:

«А матрос, посміхаючись, ***курив цигарку, і у своїх думках дивився прямо в Київ, де билися його брати, а Марія в цей час сиділа вдома*** *і мабуть варила обід, або латала яке-небудь шмаття»* [340, с. 34].

Незважаючи на свою певну кіноформатність, матеріал новели залишається художнім, розрахованим передусім на читача, що підтверджує провідна описова функція твору з відповідною літературною образністю й ритмікою (схожою за метафористичною виразністю з твором «Повстання» поета-символіста Е. Верхарна, який Ґ. Шкурупій перекладав з французької у 1923 р. [36]), що досягається завдяки використанню письменником повторів, символічних епітетів, зіставлень, метафор, порівнянь та інших властивих літературі виражальних засобів: *«Набої співали своєї пісні над містом, і кожна пісня завше кінчалась вибухом громових акордів»* [340, с. 51]. Однак авторові вдається органічно додати до поетики літературного твору фактичний матеріал реальних подій зі збереженням хронікального порядку та живої мови персонажів, поєднуючи в такий спосіб літературу з документальністю репортажу та образністю кінематографу, що надає право відзначити власний внесок Ґео Шкурупія у розроблення принципово нового жанру – репортажної новели.

Сценічний монтаж, контрастність кадрів, багатозначні паузи, громадянський пафос, фольклорний колорит і символічна увага до деталей зображуваного у творі «Повстання» засвідчують безперечний вплив кіномистецтва на його створення та є тими спільними рисами, що єднають новелістику Ґ. Шкурупія і роботи кінорежисера О. Довженка, завдяки якому вітчизняне кіномистецтво отримало міжнародне визнання (кінокартини «Звенигора» (1927) – перший змонтований український фільм, що «йде в лівому плані будування мистецтва кіно» [242], «Арсенал» (1928), «Земля» (1930), «Зачарована Десна» (1942–1956) тощо). І «Арсенал», і «Повстання» зображують Україну за часів її революційного становлення з вірою в її перемогу. Окрему увагу привертає схожа деталізація: в О. Довженка «поїзд, що нестримно мчить уперед» [80, с. 34], у Ґ. Шкурупія бронепотяг – як символ руху, часу, революції. Також вони обидва обігрують контраст життя і смерті на гибелі речей: *«Гармоніст вдаряється об землю, розбивається, дерев'яніє мертвим предметом. Зате гармонь на землі ще рухається, ніби підстрибуючи, і кілька хвилин цей*

інструмент з податливими складками справляє враження живого організму, з кров'ю і нутрощами» [80, с. 33]. І Ґ. Шкурупій так само використовує цей прийом у тексті «Повстання»: *«Вибухом були розтрощені колеса й відірвано шматок панцеру – автомобіль став непотрібною річчю. / Доля автомобіля вирішила бій. Військові побігли»* [340, с. 41]. Втім, найцікавішим є те, що новела Ґ. Шкурупія з'явилася раніше (вперше «Повстання» було опубліковано у 1925 р. під назвою «В огонь та хугу» в авторській збірці «Переможець дракона» та того ж року в авторській збірці «Пригоди машиніста Хорна» – під назвою «Повстання»).

О. Довженка не випадково називають «поетом екрана»: «художня структура його фільмів», «їхня образність, ритміка» надає «вражаючої сили й виразності кадрам, які стали нині класичними» [80, с. 10]. Це робить впізнаваним його авторський стиль і дозволяє говорити про довженківську поетику й естетику кіно. А також це підтверджує доцільність поєднання різних видів мистецтва. Відомо, що Довженко-кінорежисер знімав картини за власними сценаріями, а до того як стати Довженком-письменником, успішно використовував зображувальні засоби як Довженко-карикатурист. Окрім прагнення поєднати кіно з літературою, використовуючи документальний метод зображення, його також вабило бажання «розвідати можливості нового виду мистецтва і з допомогою творчого експерименту перебороти консервативні тенденції» [80, с. 22]. Такі прагнення були властивими й Ґ. Шкурупієві як новатору-експериментатору в царині літератури в пошуках власних варіантів створення мистецтва майбутнього. Шкурупій-журналіст постає перед нами у своїх репортажних новелах, а майстерність Шкурупія-новеліста виявляє себе у вмінні органічного поєднання форми і змісту, технічності й таланту, що дозволяє максимально використати можливості літератури, наблизивши її виражальні засоби до кіномистецьких під час створення ілюзії реальності.

У новелі «Повстання» Ґ. Шкурупій подає «літературу факту» в досить незвичний спосіб: зі зміщеною точкою фокусування. Так, реальні події – Січневе повстання у Києві залізничників (червона ґвардія більшовиків) проти гайдамаків (Центральна Рада) – стають своєрідним фоном для розгортання сюжету іншого порядку. Експериментуючи з традиційним художнім ландшафтом, автор уводить у

центр твору не історичні події, що було б логічним з огляду на його назву, а любовну лінію, яка розвивається на тлі повстання і певним чином впливає на його хід, «одивнюючи» таким чином фактичні реалії революції завдяки зміщенню акцентів. За В. Шкловським, таке «віднайдення основної точки зору, що зсуває матеріал і надає можливість читачеві наново його перебудовувати, – значно органічніший прийом для есеїста, ніж застосування порівнянь, які зрідка досягають своєї мети» [319, с. 411–412].

За сюжетом новели троє братів закохані в одну дівчину, яка, в свою чергу, «любила їх усіх трьох трохи більше, ніж можна любити братів» [340, с. 45]. Автор вводить психоаналітичне підґрунтя любовних колізій у тексті: «Коли Марія стала цілком дорослою дівчиною, всі троє братів зрозуміли, що вона є надто гарна, щоб бути їм сестрою. З приводу цього у братів утворилися трохи оригінальні взаємовідносини, але вони були прості. Коли б брати почали розбиратись у психології цих відносин, то це напевно спричинило б багато лиха» [там само]. Так, Ґ. Шкурупій обігрує Фройдівську теорію Едіпового комплексу, подаючи суперництво між братами як боротьбу за матір, яку в тексті уособлює Марія. Образ дівчини може асоціюватися також з образом України-матері, яку роздирають міжусобні війни її синів: у новелі брати належать до ідеологічно ворожих таборів.

Фабула трансформує сюжет, несучи смерть двом братам як вихід із безнадійної ситуації, яку створила дівчина, неспроможна зробити свій вибір на користь когось одного з них. Арістотель багато писав про «впізнання» – за В. Шкловським, це явище фабули, яким може вважатися, наприклад, смерть чи одруження героя. Насправді «смерть одного героя переносить інтерес на інших» [328, с. 109]. Цим прийомом користується Ґ. Шкурупій задля розв’язання любовного чотирикутника. В літературі досить часто вживались типові схеми на кшталт «два брати» в мотивуванні «білий та червоний» замість «добрий та лихий» [319, с. 410] або ситуація любовного трикутника – Ґ. Шкурупій ускладнює обидві схеми, аби і продемонструвати певну їхню типовість, і водночас підкреслити небуденне у вдаваній банальності. У праці І. Виноградова «Теорія новели» (1972) відзначається, що новела характеризується не обсягом охопленого в оповіді хронотопу, кількістю

персонажів чи дій: «в самому способі розкриття дійсності потрібно шукати специфічність новели, справжню основу» [42, с. 253]. І Г. Клочек, говорячи про специфіку жанру новели для реалізації авторських задумів, у своєму дослідженні «Енергія художнього слова» (2007) наголошує: «Щоб повноцінно в художньому плані реалізувати всі концепти на невеличкій текстовій площі, необхідна надпотужна "робота" всієї виражально-зображувальної впливогенної системи» [117, с. 36], оскільки «кожний концепт втілюється в художню плоть за допомогою ряду відповідних художніх прийомів» [117, с. 48]. Репортажна новела Ґ. Шкурупія «Повстання» є, по суті, синтезом дійсних фактів, реальних життєвих колізій з абстрактними, тобто своєрідним поєднанням «літератури факту» з художніми елементами, а новаторські експерименти автора призводять до використання ним також певних прийомів кінематографу, що підсилює зображувальну силу оповіді та дозволяє вести мову про поетику – за Б. Томашевським, «конструкцію» [270] – твору на базі кіномистецтва.

Поняття «кінематограф», за Ю. Лотманом, базується на уявленні про рухливі картини, а саме на «оповіді за допомогою рухливих картин» [157, с. 661]. У новелі Ґ. Шкурупія можна відзначити майстерну художню імітацію перегляду кінокартини завдяки швидкій, ніби змонтованій зміні картин опису зі збереженням паралельного часу дії в русі. Так, текст «Повстання» з набором сцен, що чергуються одна з одною за аналогією з рухом кінокадрів, якнайкраще втілює принцип художнього кіномонтажу, який В. Шкловський описує таким чином: «Монтаж у кіно є не стільки поєднанням двох шматків. Ейзенштейн казав, що дві частини за рухом, чи за світлом, або за смислом, чи за окресленням відзнятого матеріалу завжди змонтуються. Треба пам'ятати під час монтажу мету монтажу. Важливий далекий монтаж. Неочікуване переосмислення» [328, с. 112], і додає: «Мистецтво монтажне. І світ – монтажний» [328, с. 337]. Принцип кіномонтажу широко використовується Ґ. Шкурупієм у новелі як доказ життєздатності футуристичної мрії про породження єдиного універсального панмистецтва завдяки сплаву літератури з іншими компонентами культури. За Ю.°Лотманом, «сама природа оповіді – в тому, що текст будується синтагматично, тобто поєднанням окремих сегментів у часовій (лінійній)

послідовності» [157, с. 662], а літературознавець М. Ласло-Куцюк так коментує явище монтажного ефекту: «Це не широко розроблені сюжети, а конденсовані сцени, вкраплені в твір, вмонтовані, як дорогоцінне каміння до персня» [147, с. 313]. М. Ямпольський, в свою чергу, відзначає тенденцію кінематографу до фрагментації світу, розрізненню його на шматки задля створення цілісності «простору кінооповіді» у наближенні до реальності: «Світ завжди подається нам як фрагментована єдність» [364, с. 26]. А основною метою монтажу відомий кінознавець, філософ і культуролог вважає створення інтервалів, або смислових пауз, які подекуди красномовніші за семантично вивірені кадри, оскільки відкривають простір для вільного руху уяви спостерігача, а отже, мають на нього сильнішу дію: «Монтаж і є зазвичай не щось інше, як окремий випадок прояву смислової потенції інтервалу ‹…›, який відкриває значення там, де надмірна даність надлишкової матеріальності блокує сенс» [364, с. 141]. При цьому, за Г. Е. Лессінгом, «плідним є лише те, що залишає вільний простір уяви» [151, с. 397]. У художніх творах цей прийом так само відіграє значну роль, оскільки «тільки засобом активізації читацької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту» [100, с. 268]. Г. Клочек також зазначає необхідність наявності певних недомовленостей у тексті, що закономірно породжують імпліцитний зміст твору: «Змушуючи читача заповнювати своїм домислом недомовленості, шукати відповіді на питання, які виникають при сприйманні тексту, автор немовби активізує уяву, інтелект читача. В інших випадках уява та інтелект читача активізуються змістовою щільністю тексту – такою щільністю, що зумовлена по-справжньому глибоким відображенням життя» [117, с. 45].

Ґ. Шкурупієві вдалося під час своїх формальних експериментів у жанрі новели використати багатий арсенал мистецьких засобів, які поєднують літературу і кіно: паралельний монтаж, крупний план, ілюзію реальності, розвиток психологізму видовища зі створенням «саспенсу» (особливої драматичної напруги під час ведення оповіді – за Г. Клочеком, «напруги, що викликана потребою розкодувати текст, якомога повніше сприйняти його» [117, с. 45]) – основи кіноабетки й поетики раннього кіно, характерні так само й для художнього твору [див. 364, с. 32–33].

М. Ямпольський зазначав, досліджуючи становлення кінематографу, що його початковий етап – «це кінематограф посиленого вироблення оповідних можливостей» [364, с. 33], також посилаючись на С. Ейзенштейна, який убачав витоки формування монтажу в кінематографі у впливі літератури, передусім дікенсівського типу оповіді, що спирається на «великі плани» та паралельне ведення дії [347, с. 129–180].

Новаторство Ґео Шкурупія – в незвичному способі подання матеріалу завдяки сплаву документального репортажу, літературної художності й образної кінопоетики у сфері репортажної новели, а також у перегляді подій Січневого повстання не в історичному розрізі, що унеможливлює індивідуалізацію, а зсередини, з аналізу особистісних рушіїв, що визначало людський суб'єктивізм персонажів як домінантний фактор впливу на хід масових соціальних зрушень.

Як зазначав В. Шкловський, «новела зазвичай містить у собі питання, що потребує відповіді… Вона ставить "приховане запитання". Хто прав, хто винен? За ким іде читач?» [328, с. 130], стверджуючи таким чином справедливість тези: «Літературні шукання – то є шукання нового сенсу життя» [328, с. 138]. Важливу роль у донесенні думки автора читачеві відіграють обрані ним структурні компоненти тексту та художні прийоми. За Л. Толстим, «традиційна розв'язка відбирає смисл процесу зав'язки» [328, с. 326], а В. Шкловський наголошує: «Треба розрізняти сюжет початку роботи і сюжет її завершення. Сюжет, обраний для початку роботи, що нібито зосереджує роботу, – це вибір обмежень» [328, с. 340]. Звідси випливає й висновок про певну залежність митця: «Не думайте, що письменник є вільним. За чутками, навіть генії більш, ніж інші люди залежать від традицій, що ними порушуються, від вибору слів, від вибору розв'язок» [328, с. 115]. У Ґ. Шкурупія розв'язки завжди неочікувані й нестандартні – відчувається той творчий порух, який В. Шкловський називав боротьбою за те, щоб сюжет не ставав штампом [328, с. 345].

За спостереженням В. Шкловського, «фабула і сюжет тісно пов'язані з питанням щодо зачинів й кінцівок речей… Досить часто у видатних письменників – Толстого і Достоєвського – бачимо, що кінець є пошуком подальшої долі героя»

[328, с. 107]. І в новелі Ґ. Шкурупія «Повстання» кінець однієї сюжетної лінії стає зачином для іншої. Розмірковуючи про боротьбу сюжету й фабули, В. Шкловський визначає їхню принципову відмінність: «Сюжет – це предмет опису… Фабулою стали називати інтригу… Боротьба з інтригою, тобто зі старими слідами, що ведуть не в ті дома…» [328, с. 338–340]. Так, якщо «фабула – це повернення до старої, зрозумілої й близької читачеві або глядачу теми» [328, с. 347–348] (хоча, за В. Шкловським, «старий порядок досить часто не є логічним, а лише звичним. Вже саме його порушення оновлює предмет» [327, с. 21]), то «сюжет – це мета автора; можна сказати, результат відкриття… Це використання всього знання про предмет» [328, с. 345]. На думку вченого, «велика література прагне відійти від фабули до сюжету… Велика література завжди казала про сьогоднішній день, вириваючись з казки» [328, с. 106]. Такий підхід до творчості був концептуальним і для футуристів. У Ґ. Шкурупія співвідношення ролі сюжету і фабули часто змінювалось під час його «авторського трюкацтва» (О. Мікуліна) [175] – якщо він і обирав за основу «традиційні анекдоти» (за визначенням В. Шкловського), то завдяки своїм літературним експериментам демонстрував зовсім неочікувані варіанти розвитку сюжетних ліній.

Обраний Ґео Шкурупієм для втілення своїх творчих задумів літературний жанр – жанр новели – надає широкі можливості для експериментування, адже «новели частіше створені для відкриття нового в уже знаному, а не для загострення старих, традиційних конфліктів на новому побутовому матеріалі» [327, с. 143]. В. Шкловський акцентував на тому, що «в самому слові “новела” міститься вказівка на нове повідомлення» [327, с. 175], наголошуючи: «Не лише зміна предмета оповіді, але й зміна відношення до оповіді має цікавити дослідників» [327, с. 175]. Так, за образним висловом М. Асєєва, «сюжет – це відмичка до двері, а не ключ» [7, с. 29]. На думку В. Шкловського, в літературі факту сюжет витісняє матеріал, тож виникає питання, чим замінити сюжет у фактичній прозі (до якої відноситься й репортажна новела Ґ. Шкурупія), – і вчений пропонує «метод переміщення точки оповіді, просторове в подорожі або часове в мемуарах. Тут у нас чистий інтерес до матеріалу й умовний метод переходу від факту до факту» [319, с. 410–411]. І додає,

що «сучасний фельєтон є спробою поєднання матеріалу не героєм, а оповідачем. Це “розроманювання” матеріалу» [319, с. 411]. Ґ. Шкурупій майстерно використовує у творі «Повстання» цей прийом: розрізнений матеріал поєднується завдяки оповідачу в часі й просторі, який, ніби редактор, змонтовує різні за фактурою частки матеріалу, подаючи оповідь крізь призму кінопоетики, тобто поєднанням літератури факту з образністю кінематографа, обігруючи в сюжеті незвично поєднані, зі зміщеними перцептивними точками фокусування, об’єктивно-соціальні та суб’єктивно-особистісні лінії.

За влучним спостереженням В. Шкловського, «саме мислення людини – це монтаж, а не лише відображення ‹…›. Мистецтво – це зіставлення відображень, це розмірковування над світом» [321, с. 85]. В. Фащенко у праці «Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання» (1968) наголошує на умовності жанрових меж: «Монтаж у кіно, як показав своїми працями С. Ейзенштейн, виріс із поезії. Через сценарій кінокадрове повіствування прийшло до прози» [285, с. 106–107]. І якщо «сюжет фільму – це майстерний вибір моментів, вдала часова перестановка і вдалі протиставлення» [320, с. 13], то, як зазначає Я. Цимбал у статті «54 кадри на сторінці: кіно і проза 20–30-х років XX ст.» (2002), саме ці прийоми активно використовували автори експериментальної прози, «прагнучи деструктувати стару форму роману і взагалі оповіді» [309, с. 77]. Дослідниця також підкреслює, що «у 1920–30-х роках поняття кінематографічності літературного твору включало комплекс первинних властивостей кіно: динамічність, неймовірність, цікавість, фантастичність, наочність» [309, с. 78], і зазначає, що таким авторам, як Д. Бузько, М. Йогансен, Ґ. Шкурупій, Ю. Яновський, властива «оригінальна точка “знімання”», тобто «ексцентрична, нова точка зйомки, яка “очуднює” річ» [309, с. 79–80].

Мистецтво постійно розвивається, так само як і життя, на зміни якого воно реагує: «Мистецтво не стоїть на місці, тому що його кроки альтернативні. Вони використовують минуле, переглядаючи і немовби відштовхуючись від нього» [328, с. 347]. І Ґ. Шкурупію цілком вдається накреслити шлях альтернативного мистецтва, літератури нової доби на інтертекстуальному ґрунті традиційної канви. Як відомо, «протиріччя, що міститься в поетичному образі, – властивість, необхідна для

художнього осягнення світу» [327, с. 28]. І поетика кіно в новелі – жанрі, що складається з протиріч («новела – це одна незвичайна подія, що розповідає про нове, небуденне, однак і не фантастичне» (Ґете) [327, с. 141]), – сприяє наданню більших можливостей впливу на різноманітні рівні сприйняття мистецтва читачем, допомагаючи створювати більш реалістичні художні образи.

Отже, І половина ХХ ст. з її експериментальними естетичними пошуками позначилася революційними зрушеннями в різних сферах культури, що не могло не позначитись на літературі, зокрема призвівши до різкого окреслення жанрової специфіки. Так, репортажна новела «Повстання» Ґео Шкурупія засвідчує створення нової, оригінальної поетики твору шляхом поєднання естетики літератури з орієнтованою на фактичність матеріалу журналістикою і впливовістю кіномистецтва – завдяки інтеграції в літературний текст певних мистецьких прийомів і виражальних засобів, що традиційно вважалися більш властивими іншим сферам мистецтва (репортаж, паралельний кіномонтаж, смислові паузи-інтервали та ін.). Це засвідчує новаторські експериментальні шукання письменника разом із розширенням меж звичних літературних ландшафтів, сприяючи тим самим розвитку української літератури в європейському контексті.

Висновки до розділу 2

Новелістичні твори Ґео Шкурупія часто ставали метатекстами, тонко-іронічними пародіями на визнані класичні твори світової літератури або прихованими аґітками «Нової Ґенерації» (*«Тисяча пройдисвітів»*).

Видозміна жанру у сплаві репортажу і новели (*«Місяць із рушницею»*) або новели й кіно (*«Повстання»*), несподівані ракурси і прийоми зображення та інші революційні експерименти Ґ. Шкурупія з формою чи змістом цілком сприяли утвердженню новизни зображуваного, що свідчить про оригінальність сприйняття матеріалу й новаторство письменника в поетиці жанру новели, відображаючи мислення людини «нового ґенерації».

Більш того, йому вдалося створити власний варіант жанру репортажної новели (художнє поєднання белетристики з репортажем реальних фактів за законами новелістичного жанру, а подекуди й поза законами) – новаторське явище як у вітчизняному, так і в світовому красному письменстві, що дозволяє вийти за межі схематичних уявлень про поетикальні можливості жанру новели.

Намагаючись постійно дивувати читача, Ґео Шкурупій виявляє свою солідарність із російськими формалістами, яких об’єднувала впевненість у тому, що мета мистецтва – викликати подив, щоб тим самим протидіяти автоматизації сприйняття. Тож його творчість – це постійний пошук нових форм: у сфері тематичній для його новел характерною стає канонізація нових тем і героїв, суголосних новому революційному часу, а в сфері композиційній – «оголення» прийомів (наприклад, «одивнення») та суцільні експерименти (рамкова композиція, паралелізми, темпоритми, несподівані метафори й порівняння, літературний репортаж, кіномонтаж, смислові паузи-інтервали, візуальне письмо, увага до деталей, крупний план, створення «саспенсу» тощо).

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМАТИКО-ПОЕТИКАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН НОВЕЛИ ТАЄМНИЦЬ І ДОСВІД «ЧЕТВЕРТОГО ВИМІРУ» ҐЕО ШКУРУПІЯ

3.1. Оновлення традицій «чорної маски» («Патетична ніч»)

Не стільки зміст художнього твору, скільки його формальні елементи цікавлять прибічників формалістичного погляду на сутність історії і теорії літератури. Очевидно, що саме формалістичний імператив новизни посутньо спрямовував розвиток українського футуризму на початку ХХ ст., визначивши вектори оновлення жанру новели як поліморфного феномена, що можна прослідкувати на прикладі новели Ґ. Шкурупія «Патетична ніч» (1925), яку сам автор відносив до типу «новели таємниць».

Серед причин надзвичайної популяризації новели як жанру саме у стрімкий час тотальних змін «переходової доби» літературознавці називають і «тяжіння цього жанру до незвичайного, екстраординарного» [79, с. 7], що могло виявлятися як у новелах таємниць з їх спрямованістю на містику, так і в новелах дієвого або психологічного характеру із зображенням небуденного у звичному порядку речей. І якщо, за І. Виноградовим, «специфічність новели, справжню її основу» потрібно шукати «в самому *способі розкриття дійсності*» [42, с. 253], то, окреслюючи специфіку саме новели таємниць, В. Шкловський зазначав: «Новела чи оповідання таємниць засновується на загадці, яка розгадується лише наприкінці речі» [326, с.°39] – у такий спосіб реалізується «прийом таємниці» (В. Шкловський), а відтягування її розгадки до самого фіналу визначає техніку новели чи роману таємниць. За А. Вулісом, детективна таємниця давно вже стала фактом мистецтва, оскільки таємниця є надзвичайно важливою ознакою світу пригод: «Це азартна жадоба істини, а краще сказати, розгадки, тому що в таємниці завжди присутній пустотливий, миготливий проблиск гри – диявольськи цікавої, іноді з роковими вставками, п’янкої гри людини з невідомим. Тож характеристика таємниці перегукується з характеристикою пригоди» [47].

І. Виноградов виокремлює такий жанровий різновид, як «новела розгадування таємниць», що відрізняється від «новели таємниць»: «Новела таємниць і новела розгадування таємниць – це далеко не одне й те саме, і за своїм внутрішнім протиріччям, і за своєю зовнішньою структурою» [42, с. 270]. Так, на думку вченого, якщо для новели таємниць характерним є містичний контекст, ірраціональність таємного («Чорний кіт» Е. По), то новела розгадування таємниць формально є детективною, таємниці отримують раціональні розгадки наприкінці твору, а «їхнім героєм є видатний аналітичний розум» («Таємниця Марі Роже» Е. По) [42, с. 271–273]. Відповідно детективну новелу А. Конан Дойля В. Шкловський міг би зарахувати до жанру новели таємниць, а І. Виноградов – до новели розгадування таємниць [42, с. 269]. Цікавою є думка І. Виноградова про те, що сюжетність не завжди виявляється знаряддям глибокого розкриття дійсності: «Сюжетність може перевтілитися у “гру”, в самодостатнє сплетіння явищ» [42, с. 272], тож він застерігає літераторів не відриватися від реальності: «Сама творчість видавалась Едгару По одним із видів гри розуму» [42, с. 273], тобто своєрідним «математичним завданням», і «об’єктивну реальність викривлювала суб’єктивна гра», а «відрив від живого реального світу, живих реальних відносин збіднює новелу й приводить її до рубежу, за яким панують фантастичні та містичні примари» [42, с. 273–274].

У контексті теми, що розглядається в даній студії, доцільно пригадати відому містичну новелу Е. По «Маска червоної смерті» (*The Mask of the Red Death*, 1842), особливо популярну в епоху символізму (передбачення естетики символізму) й модернізму в цілому (червоний блазень у романі А. Білого «Петербург», 1913, 1922), яка викликає алюзії і в наш час (фільм жахів «Маска Червоної смерті» за мотивами новели Е. По (1964, 1989, 1990); фантастико-детективний роман Г. Шехтера «Маска Червоної смерті. Містерія у дусі Едгара По» (2006), де головним героєм є детектив-літератор Едгар А. По). За сюжетом оригінальної новели країну спустошувала страшна хвороба, що менше ніж за півгодини уносила життя зараженого, – її називали «Червоною смертю», і владний принц Просперо, який вважав себе наймогутнішим і найрозумнішим, також не зміг урятуватися від неї – навіть за мурами своєї фортеці: смерть прослизнула на карнавал, незважаючи на варту та інші

застережні перепони, і її костюм закривавленого трупа в савані викликав моторошні відчуття в усіх присутніх на святі. Та ще більш жахливим виявилося відкриття, що «під саваном і страшною маскою, які вони у нестямі намагалися зірвати, не було нічого» – «і над усім безроздільно запанували Морок, Загибель та Червона смерть» [206]. Отже, в Е. По містична маска приховує смерть як прояв ірраціонального.

Якщо звернутися до іншого популярного в той час англійського письменника Е. Воллеса (1875–1932), основоположника нового літературного жанру «трилер», про якого у 20-ті роки XX ст. один з його видавців сказав, що «чверть з усіх книжок, які читали в Англії, була написана ним» [374], і проаналізувати його детективний роман «Джентльмен у чорній масці» (*The Black,* 1929), побачимо зовсім інший варіант використання образу маски. Головний герой Джеймс Морлек – загадкова особистість: заможний джентльмен і Чорний Чоловік, відомий зломщик, загроза для всіх банків, якого суд не може притягти до відповідальності через брак доказів (настільки професійно, без жодних слідів він працює). Втім, він грабує не з метою наживи, а виключно заради благородної помсти – покарати нечесних на руку ділків, які обманом примножують свої статки. І хоча Джеймс користується чорною маскою, він не приховує своїх вчинків ані від ворогів, ані від поліції – йому навіть подобається така ризикована гра. Тож маємо справу з романтикою авантюрного або пригодницького роману та детективною інтригою: «у злочинцях таїться щось романтичне» [282, с. 22]; «кожен злочинець у своєму роді надзвичайна особистість, та деякі з них видатніші за інших… до речі, серед чесних людей також трапляються досить незвичайні особистості» [282, с. 30]. А маска, по суті, лише доповнює романтичний образ благородного месника, який з її допомогою грається у злочинця, однак маска не виконує в цьому творі функцію утаємничення, оскільки всім відомо, хто її власник: «Вас збентежила моя маска? Проте маска не перетворює людину на злочинця, так само як одна ластівка не робить весни. Крім того, в таку жахливу погоду необхідно захищати обличчя від дощу. ‹…› / – Так ви насправді грабіжник? – / Так, я – злодій. / Джоан виглядала задоволеною. Вона могла змиритися з думкою, що Морлек – видатний злочинець, однак, якби почула іншу відповідь, ніколи не пробачила б йому брехні» [282, с. 12].

Джентльмен у чорній масці зі схожими на Морлека галантними манерами, іронічністю та любов'ю до пригодницької гри, готовий до ризику за ідею, з'являється і в новелі Ґео Шкурупія «Патетична ніч», однак в іншій інтерпретації, хоча також не без любовної лінії та неочікуваних сюжетних перипетій. Обравши центральною сюжетною фігурою не новий для літератури образ «чорної маски», автор обігрує його по-новому, в незвичному ракурсі. «Маска» Ґ. Шкурупія не має відношення до містичного світу, однак і реальний образ не може чітко сформуватися навіть із закінченням новели. За сюжетом маємо трьох героїв-комуністів – це Айзі, Марк Солчнів і Мишко, а також загадкову «Чорну маску», що виходить уночі, аби грабувати і вбивати комуністів, тож уособлює собою контрреволюцію: «Да, я комуністка! Я навіть допіру повертаю з Губкому! / – Це нічого! – сказав чоловік. – Нам з вами все одно по дорозі. Мене розстріляють в Чека, а вас уб'ють на вулиці! Ви служите сонцю, а ми темряві. Обидва сильні! / – Сонце переможе! – кинула Айзі» [340, с. 70].

Антитеза «сонце – темрява» є досить символічною, втім у тексті новели є й багато незвичних метафор, порівнянь, паралелізмів, що засвідчують пошук футуристами нових літературних форм вираження, не схожих на усталені штампи, як, наприклад, опис героїні: «Тисяча рубінових зір у щоках, твердість Губревкому в характері й ніжність Жінвідділу в очах і в серці – це Айзі» [340, с. 60]. Або у створенні тла подій: «…на вулиці стало чорно, як в шкіряному редікюлі. Очевидно цієї ночі місяць захворів на шлунок і тому не міг бути на варті» [340, с. 66]; «Вулиці великого міста ставали порожні з того моменту, як сонце доручало свої справи місяцю й чимчикувало на Гаазьку конференцію, а на вулиці виходила "Чорна маска"» – і паралельний перехід: «Але не тільки "Чорна маска" виходила тоді на вулиці, виходив і Марк Солчнів після денної біганини та праці в Чека» [340, с. 60].

А наприкінці твору події розвиваються вже зовсім стрімко й неочікувано – Мишко одягає на себе чорну маску, а знімає її з себе Марк після того, як в нього вистрілила Айзі, захищаючись від «Маски». Плутанини додає опис ситуації зустрічі двох масок: «Маски по-товариському потиснули одна одній руки і збентежено розійшлися в різні кінці» [340, с. 68], і вже остаточно заплутує читача коментар

автора у фіналі: «На другий день в місцевих газетах було повідомлення, що бандита, який оперував під назвою “Чорна маска”, спіймали сьогодні вночі аґенти Чека, завдяки відданій праці та таланту відомого всім нам товариша Мишка. Не подумайте, що це була помилка і що це був Марк Солчнів» [340, с. 71]. Чи мається на увазі, що насправді Марк був не Марком, а «Маскою»: вдень відданий комуніст (гра слів: Марк – морок, сонце – Солчнів; *прим. – С.Г.*), який вночі перетворювався на свою протилежність, чи, навпаки, навіть не слід припускати, що Марк міг бути справжньою «Маскою» – автор не дає жодних пояснень, про яку помилку йдеться. Згідно з термінологією формалістів, це не що інше, як оголення або демонстрація «прийому масок» (Б. Томашевський), тобто «розробка конкретних мотивів, що гармонують із психологією персонажа»: «Вже саме ім’я героя може служити маскою», «заключати в собі характеристику», так само як «лексика героя, стиль його мовлення, теми, що він обирає для розмови, можуть також слугувати маскою героя» [270, с. 156]. З тексту достеменно відомо лише те, що Марк «хотів розв’язати одну цікаву проблему: чи може така жінка, як Айзі, покохати якого-небудь чоловіка» [340, с. 60], і «ніяк не міг розв’язати цієї проблеми, бо зустрічався з Айзі дуже випадково, а щоб це зробити, була потрібна якась надзвичайна подія або нагода» [340, с. 61]. Тож цілком можливо припустити, що Марк міг жартома перевдягнутися «Маскою» та інсценувати напад на Айзі з метою штучного створення незвичайної ситуації, що могла б їх зблизити. Щодо Мишка, то він волів упіймати і «Маску», і серце Айзі: «У мене теж є одна проблема – це заполонити її! – І Мишко теж чомусь подивився на Айзі. / – Кого – її? – запитав Солчнів і зблід. ‹…› / – «Чорну маску»! – байдуже відповів Мишко» [340, с. 63]. Втім, також можна припустити, що Мишко міг і сам бути «Маскою» та скористатися зручним моментом, аби усунути свого конкурента й самому стати героєм: «А все ж таки я сьогодні її зустріну! – промовив Мишко, приміряючи чорну смугу матерії собі до обличчя. – Про це говоритиме вся Чека! Цікаво, як це її вразить!» [340, с. 66]. Зрештою, фінальна авторська ремарка могла позначати й те, що Марк і Мишко обидва перевдяглися «Маскою» і, поки один вдавався до прикрої помилки з розіграшем дівчини, Мишкові таки вдалося упіймати справжню «Чорну маску». Отже, можливими стають кілька варіантів

закінчення твору – автор залишає вибір власного фіналу читачеві, а образ маски майстерно використовує як зручний засіб створення таємничості й загадковості сюжету.

Маска у футуристичній естетиці є символом театралізації, карнавалізації життя – як зауважував сам письменник: «в цьому оповіданні тільки дві дієві особи беруть участь, а решта – це просто бутафорія» [340, с. 62]. За словами М. Бахтіна, видатного мистецтвознавця і мислителя XX ст., «маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з веселим же запереченням тотожності й однозначності, із запереченням тупого співпадіння, самим собою; маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природніх меж, з висміюванням, з прізвиськом (замість імені); у масці втілено ігрове начало життя, в основі її лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності та образу, характерне для найдавніших обрядово-видовищних форм» [98, с. 340–341], тож маска якнайкраще підходить для гри із читачем: «Маска – один із символів мистецтва, й не лише театрального. Вона невіддільна від категорії гри як на сцені, так і в житті. Людина у багатьох моментах свого життя грає роль когось іншого або приховує у грі своє Я. Гра приваблює її» [249, с. 345]. Взагалі, як зазначають сучасні дослідники, «проблема маски і обличчя на початку XX століття – це проблема лицедійства, маскараду в житті кожної людини» [200, с. 119]. Так, новаторство новели таємниць (або, за І. Виноградовим, новели розгадування таємниць) у «Патетичній ночі» Ґ. Шкурупія виявляється в синхронному руйнуванні традиційних конвенцій як готичної новели, так і детективної новели, і це позначається на функціонуванні спільного для обох образу «чорної маски»: замість символу ірраціонального зла та знака реального злочинства він трансформується в корелят замаскованої інтелектуальної гри з читачем.

Як відомо, традиційно новела складається з трьох частин: інтродукції (початку), власне-новели та клімаксу або пуанта (кульмінації), але цей поділ є досить умовним, оскільки не завжди стає можливим чітко розрізняти, де закінчується чи починається якийсь з цих етапів. «Все в новелі підлягає клімаксу, все повинно стелити шлях до нього. Без клімакса новели немає, є – тільки белетристичний фрагмент» [162, с. 41], – наголошував Г. Майфет у праці «Природа

новелі» (1928). При цьому він зауважував, що «іноді (наприклад, в “новелі таємниці”) буває потрібне пояснення, що його дає dénouement, “розв’язка”. Іноді також після клімакса іде “конклюзія” (заключення), що її завдання – дати останній художній мазок творові» [162, с. 41]. Розглядаючи новели О.Генрі, вчений фокусував увагу на тому, що сюжетний *pointe*, або клімакс, у нього завжди неочікуваний, хоча «не можна сказати, щоби він був непідготований; завжди якась попередня деталь, часто дрібна й непомітна, його умотивовує» [162, с. 49]. Також Г. Майфет акцентував на важливості прийому, яким користувався О.Генрі, а саме: зміщення сюжетної лінії перед фіналом твору – ламаючи її, автор ніби каже читачам: «Я знаю, що за правилами теорії ви чекаєте такого-то кінця, але мені набридли штамповані зразки, я хочу поглузувати з вас і даю інше завершення твору» [цит. за: 162, с. 49]. Ґ. Шкурупій також нерідко експериментував із постулатами й канонами теорії літератури, порушуючи або пародіюючи традиційні схеми чи стильові прийоми. Зокрема в розглянутій «Патетичній ночі» автор порушує звичну для жанру новели таємниць структуру, і твір увінчується неочікуваним дубль-фіналом, що вимагає від читача відмовитися від властивих детективній чи готичній новелі закінчень та притаманних їм інтерпретацій образу «чорної маски» і стати учасником інтелектуальної гри з автором.

Як зазначав Б. Томашевський, «цінність літератури у новизні й оригінальності» [270, с. 159], і якщо для письменників XIX ст. характерним було прагнення приховати прийом, то для митців XX ст. – навпаки, демонстративне оголення прийому стало традиційним, наприклад у сюжетній побудові або при пародіюванні, що мало на меті боротьбу з механізацією літературних прийомів [270, с. 160–161]. За В. Шкловським, базовим формотворчим елементом новели таємниць є загадка з її розгадкою тільки наприкінці твору: «Частіш за все цей прийом використовується й легше всього його побачити в детективних оповіданнях: там подається злочин зазвичай спочатку оповіді, потім – хибна розгадка цього злочину, потім починають накопичуватися факти й докази, і хто-небудь дає нарешті справжню розгадку» [326, с. 39]. У Ґео Шкурупія читач так і не отримує очікуваної за законами жанру розв’язки, а подане автором заключне пояснення ще більше

заплутує, оскільки залишає на розсуд читачеві кілька можливих варіантів трактування фіналу, що є нічим іншим, як оголенням прийому відкритого фіналу. Як зазначав американський теоретик новели Дж. Фредерік на початку ХХ ст., «деякі новели диктують власні кінці; в деяких складних зразках буває два і більше закінчень» [162, с. 70]. Тенденція розділяти фінали творів на закриті й відкриті стала загальноприйнятою лише півстоліття назад. Її узагальнили Д. Ріхтер в книзі «Закінчення історії» («*Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*», 1974) і Б. Сміт у збірнику статей «На завершення: есе про фінали та закінчення» («*LAST THINGS: Essays on Ends and Endings*», 2015). Втім, важливішим за пошуки формальних ознак можливих типів фіналів упорядники цього збірника вважають взаємовідносини автора й читача, кульмінацією яких є саме фінал твору, що надає «відчуття» «цілісності» й «завершеності» роботи: «Відкритість фіналу починає трактуватися як гра з тактиками завершення – відкритий фінал можна назвати "інакше закритим" фіналом або грою в фінал. Замість формального протиставлення автори збірника пропонують відштовхуватися від ідеї внутрішньої завершеності твору» [233].

Відомо, що техніку роману таємниць використовували О.Генрі, М. Гоголь, М. Горький, Ч. Діккенс, Ф. Достоєвський, А. Чехов, причому, на відміну від інших, останній, за спостереженнями В. Шкловського, «користувався таємницею зрідка, а коли й користувався, то пародіював її, висміював» [326, с. 40], а раптове закінчення у творах О.Генрі «повністю перебудовує всю структуру» [326, с. 40], оскільки останні рядки твору викликають переосмислення сказаного раніше. Не випадково в літературознавців виникають паралелі між новелами Ґ. Шкурупія та О.Генрі. *Мінімум дійових осіб* у Ґ. Шкурупія («Чорна маска», Мишко, Марк, Айзі), *однолінійність та стрімкість сюжету* (протягом твору всі сили головних персонажів – Мишка та Марка – спрямовані на те, щоб спіймати бандита із закритим чорною маскою обличчям), *несподівана фабула* (коли одна одній на вулиці потискають руки дві чорні маски), *розв'язання любовного трикутника* (щоб освідчитись у коханні Айзі, Солчнів шиє собі маску), *влучні й дотепні вислови та порівняння* – все це дало змогу О. Білецькому поставити «Патетичну ніч» в один ряд

із новелами американця О.Генрі [див.: 72, с. 27]. Так, у творі О.Генрі «Слідами вбивці, або Таємниця вулиці Пешо» дія так само, як і в «Патетичній ночі», відбувається вночі, коли «світом володарюють лихо, злочин та гріх» [72, с. 27]; також в обох художніх текстах до останнього не зрозуміло, ким були Сірий Вовк, який умів так вправно змінювати зовнішність, та Чорна маска, що лякала перехожих. Крім того, за спостереженнями Ю. Данькевич, новели обох письменників єднають: *загальний пародійний характер* (у О.Генрі пародія на бульварну белетристику кінця XIX ст., у Ґео Шкурупія – на твори Ґі де Мопассана), *тонка сатира* під час опису зовнішності героїв, а також *несподівані фінали*: «Граф Канайя зриває із себе фальшиву бороду, і ми бачимо палаючий погляд та всесвітньо відомі риси знаменитого сищика Тіктока. Потім, стрибаючи вперед, він зриває перуку та накладні брови зі свого відвідувача, і перед ним, скрегочучи зубами у безсилій злобі, стоїть Сірий Вовк. Таємниця вбивства Марі Крюшон так ніколи і не була розкрита» [цит. за: 72, с. 28]. Так само і в новелі Ґ. Шкурупія «Патетична ніч» не надається чіткого закінчення твору за вимогами жанру: очікування раціональної розв'язки досягає своєї кульмінації, однак сюжетний «пуант» переходить у дубль-фінал.

Так, Ґео Шкурупій експериментує з традиційними новелістичними ландшафтами, втягуючи читача в інтелектуальну гру, де його запрошують у співавтори. Таким чином, структурні жанрові межі розірвано, так само як і стерто грані між мистецтвом і життям: фінал твору вже не є його завершенням, а стає початком роботи уяви читача, а тому отримує безліч закінчень, тож текст продовжує жити вже поза своїми межами, втілюючи ідею метамистецтва, а «новела розгадування таємниць» перетворюється Ґ. Шкурупієм на «новелу загадування таємниць».

3.2. «Логічна гра» детективної новели у світлі вартостей «реконструктивної доби» («Провокатор»)

Орієнтир на Європу був важливим для модерністів, які у період «переходової доби» прагнули підняти вітчизняну літературу й мистецтво на високий рівень, та, відображаючи реальне життя, довести спроможність українців створювати не «хатнє мистецтво», а твори, гідні кращих світових зразків, у тому числі й у сфері детективного жанру, який тоді тільки починав розвиватися в українській літературі. Свій внесок у розробку цього питання доклав і Ґео Шкурупій – зокрема своєю новелою таємниць «Провокатор» (1927), яка, попри неоднозначні оцінки критики («радше дає уявлення про контекст, ніж занурює у справді детективний світ» [139]), була включена до антології детективної прози 20-30-х років ХХ ст. «Постріл на сходах» (2015), у яку для знайомства з самобутнім українським детективом 1920-х років Я. Цимбал обрала лише чотирьох прозаїків: Д. Бузька, Ю. Смолича, Ґ. Шкурупія і Ю. Шовкопляса.

І хоча Ґ. Шкурупієві закидають певну штучність через надто формалізований художній підхід, втім критики не можуть не відзначити його вміння майстерно візуалізовувати всі художні образи й події: «“Провокатор” Ґео Шкурупія – по-формалістичному ретельно згвинчена історія, в якій розслідування вбивства проводиться в приміщенні, відрізаному від світу… зливою. Колориту цьому картонному, як на детектив, тексту додає переконливо витворена моторошна, містична атмосфера» [139]. Таке поєднання детективу й містики та інші жанрові експерименти можна пояснити тим фактом, що «в першій половині ХХ століття український детектив лише формувався, тобто обійтися без перехідних форм однаково б не вийшло» [139]. За О. Коцаревим, «оповідання Дмитра Бузька й Гео Шкурупія взагалі важко назвати детективами. Хоча детективний елемент у них і присутній. Тут набагато цікавіше стежити за конструкцією, побудовою тексту, за змальованими сценами, ніж за процесом розгадування таємниці. Статичні та яскраві, мов спіймані спалахом блискавки (яка й справді супроводжує події оповідання “Провокатор”), картинки в Шкурупія» [137].

Так, Ґео Шкурупій у новелі «Провокатор» дійсно демонструє володіння формальною технікою детективної оповіді за всіма законами жанру: подається факт злочину, далі йде його розслідування з аналізом усіх даних, що спочатку призводить до надання помилкових розгадок (за В. Шкловським, «прийом затримки»), а натяки на справжнього вбивцю стають зрозумілими лише наприкінці твору під час неочікуваної розв'язки. Та, попри збереження всіх необхідних структурних елементів детективної новели, в інтерпретації Ґ. Шкурупія простежується й виклик літературним традиціям, і збагачення звичних схем класичного детективу. Так, хід думок головного героя, який розслідує вбивство, більше нагадує логічну гру, що надає можливість уявити вбивцею кожного з персонажів, поступово оголюючи літературний прийом пародіювання: «Він сильно задумався, ніби вирішує якесь складне завдання. Він напружено згадує прочитані кримінальні романи, згадує детективні засоби Шерлока й ніяк не може зрозуміти, як це сталося, як могли вбити телеграфіста, навіщо, з якою метою?..» [340, с. 91]; «Справа ставала дуже серйозною й важливою. Тепер у Павлюкові більше заговорив комсомолець, ніж Шерлок» [340, с. 98]. Не випадковим є посилання Ґ. Шкурупія в новелі на А. Конан-Дойля та його відомого Шерлока Холмса – втім, не стільки з метою наслідування класики детектива, скільки заради надання своєї авторської інтерпретації звичному для детектива сюжету.

Новели англійського письменника, присвячені пригодам Шерлока Холмса, аналізував В. Шкловський, розглядаючи таємницю як сюжетний прийом: «Таємниці в авантюрному романі чи оповіданні зазвичай вводяться для посилення цікавості дії, для можливості її подвійного осмислення. ‹…› Спершу подається злочин, як загадка, потім детектив є професійним розгадувачем таємниці» [323, с. 127]. Іноді, за спостереженням літературознавця, «прийом таємниці може бути вкорінений у самому тілі роману, у способі висловлювання діючих осіб та авторських зауваженнях до них», адже «у Конан-Дойля Шерлок іноді висловлюється таємничо» [323, с. 130]. Роль Ватсона, за В. Шкловським, – це функція фонового оповідача, який потрібний для утворення контрасту з головним героєм, а також уповільнює дію та надає мотивування хибної розгадки, необхідної для побудови оповіді з

таємницею. Як влучно було підмічено, «Чехов говорив про те, що якщо в оповіданні сказано, що на стіні висить рушниця, то вона має потім вистрілити.., проте в романі таємниць рушниця, що висить на стіні, не вистрілює, стріляє інша рушниця», тобто «основне питання зводиться, так би мовити, до можливості опустити з однієї точки два перпендикуляри на одну лінію. Письменник шукає можливості співпадіння двох різних речей за однією ознакою» [323, с. 134, 136]. Втім, письменнику важливо підготувати й ті натяки, що випереджають справжню розгадку таємниці та роблять її потім правдоподібною, як, наприклад, поява нових деталей, котрі утворюють ряд, пов'язуючись з попередніми. Процес очікування в сюжеті є оголеним прийомом гальмування дії, що передує кульмінаційній розв'язці або «ефекту» (за В. Шкловським). Літературознавець вказував на певну однотипність сюжетних схем та елементів їх наповнення в класика детективу: «З погляду техніки – прийоми оповідань Конан-Дойля, звичайно, простіші, ніж прийоми англійського роману таємниць, проте вони більш концентровані. У новелі нема нічого, окрім злочину й слідства, в той час як у Редкліф або Діккенса ми завжди знайдемо опис природи, психологічний аналіз тощо. У Конан-Дойля пейзаж досить рідкісний й дається більш як нагадування та підкреслення того, що природа добра, а людина зла» [323, с. 141].

У Ґ. Шкурупія, на контрасті з А. Конан-Дойлем, окрім *детективної лінії*, подано *метафоричні описи* природи, що додають оповіді своєрідного колориту: «Темрява раптом стрибнула, як леопард, сонце десь провалилось, і настала ніч, що її сліпучо прорізали довжелезні блискавки. Вітер тоді сказився остаточно, він загубив свій сором і закрутивсь у пилюзі дзигою. Смерчі з пилюги підійнялися до чорного неба й розсипались у повітрі. Але цього було замало, вітер змінив свій настрій і заплакав. Він плакав, істерично завиваючи в деревах, зриваючи з покрівель бляху, б'ючись головою об шибки вікон» [340, с. 89]. Також Ґ. Шкурупієм використовуються *несподівані паралелі та порівняння*: «Буря порвала дроти, затопила вулиці й тепер поштово-телеграфна контора одрізана від усього світу. Вона як корабель, що загубив свої щогла, своє кермо й плаває в порожньому бурхливому океані, везучи мертвий вантаж» [340, с. 94]; «Кімната контори

заповнила йому уяву. Всі речі набули якихось дивовижних форм. Коло стіни розсілася вогнетривала каса, абажур виріс до розмірів велетенської зеленої парасолі, що звисла над усією кімнатою» [340, с. 95]. Повноту картині зображуваного додає *психоаналітичне забарвлення*: «Думка юнака пронизує чомусь усіх присутніх. Вони ніби радіоантенами вловили її, і тепер у конторі стало ще тихше, ще напруженіше. Тепер кожний з присутніх починає непомітно стежити один за одним, тепер кожний почуває себе злочинцем і боїться до божевілля, що хтось подумає, що це він – убивця. Тепер найменший рух, найменше хвилювання чи погляд викликають запідозрення» [340, с. 92].

Особливого значення в новелах Ґ. Шкурупія набуває введення *символічних фонових деталей* – для активізації читацької уяви та створення потрібного настрою: «блискавка освітлює труп свині, що прибився до ґанку»; «мідяний апарат стрекоче й цокотить, відбиваючи якийсь хоробливий ритм»; «раптові виблиски освітлюють мідні частини апарату Морзе, який аж захлинається в своєму цокотінні»; «гуркоти грому, блискавки й сильна злива, що струменями шумить за вікном, б'ється в шибки, ще збільшує боязливий настрій»; «обличчя мертвого телеграфіста, що лежав на підлозі, з мстивою, задоволеною посмішкою дивилося на цю сцену» [340, с. 90–92, 94, 100]. *Зображення персонажів* досягає надзвичайної влучності завдяки кільком чітко виваженим штрихам: «вусики телеграфіста підскочили вгору й химерно скривили його обличчя»; «дівчина ображено зігнулась, стала якоюсь кістлявою і різкою в рухах… вона підійшла до сітки і злими пальцями вп'ялась у неї»; «він сердито випльовує слова, ніби знущаючись з неї»; «всі, як маріонетки, повернулись до неї» [340, с. 92, 95].

Також варто відзначити авторський спосіб вибудовування оповіді з самого початку до фіналу на *зіставленні контрастних аналогій*, що дозволяє створити такий *асоціативний ланцюжок*, який поступово підводить читача до розуміння того, хто насправді є вбивцею, як на свідомому, так і на підсвідомому рівнях: «Вечір надійшов швидко й непомітно. Він підкрався хижо, як підкрадається *леопард*, стрибнув і накрив своєю плямистою шкурою здобич» [340, с. 89] – «Красницький зробив рух, він, як *леопард*, посунув на Павлюка» [340, с. 99]; «Його довгі жилаві

руки, що нагадують руки *горили*, знову обняли дівчину» [340, с. 94] – «Стариґань став страшний, його обличчя вищірилось зубами, він увесь наче наллявся жилами й м'язами – це була перед Павлюком не людина, це була дика мавпа, *горила*» [340, с. 99] – так, попри обігрування в новелі логічної гри з читачем під час пошуків винуватця відповідно до традицій детективного жанру, Ґ. Шкурупій за допомогою асоціативних натяків і контрастних паралелізмів готував підсвідомі передумови до викриття читачем справжнього провокатора і вбивці, тож випадковий вияв надлюдської сили і раптове перетворення, на противагу звичайній логіці, старого діда на сильного, некерованого й небезпечного члена суспільства, було підготовано автором заздалегідь. І якщо романтик М. Хвильовий у своїй «Вступній новелі» («Етюди», 1927) писав: «я страшенно шкодую, що мені не судилося народитись таким шикарним, як *леопард*» [301], втілюючи в цьому образі ще раніше, у «Санаторійній зоні» (1924), бачення людини майбутнього, своєї утопічної «загірної комуни»: «нових невідомих людей – сильних, як *леопард*, прозірних, як чека, і вільних, як воля» [302], то у «Провокаторі» Ґ. Шкурупія леопард чи горила викликають асоціації лише з небезпечними дикими тваринами, уособлюючи хижу, тваринну сутність людини, яка втрачає людську подобу, якщо перетворюється на шпигуна-провокатора та звіра-вбивцю.

Як зазначав мистецтвознавець Л. Мазель, «усі принципи художнього впливу, виражальні прийоми звернені до сприйняття. Та деякі з них особливо тісно пов'язані з самим його процесом, з ходом цього процесу» [161, с. 217] – як його музика, або як *музика у слові* в новелах Ґ. Шкурупія. І для процесу сприйняття логічним є як *звичний порядок речей, так і його порушення*, оскільки під час сприймання витвору будь-якого виду мистецтва можна натрапити на моменти (ситуації, співвідношення) як більш-менш очікувані, так і досить несподівані: «Перші загалом походять від певної інерції сприйняття, другі – порушують її, проте і ті, і інші використовують факт її існування» [161, с. 217]. Так, перші спираються на певні загальні норми, що існують для того чи іншого типу і стилю мистецтва та породжені конкретним контекстом даного твору, а інші закономірності існують незалежно від особливостей контексту окремого твору, оскільки утворюються історично в суспільній художній

свідомості й самому життєвому досвіді людей – і в мистецтві важливо віднайти правильний баланс між ними, адже якби жодні сподівання слухачів, читачів або глядачів не виправдовувалися (або навіть не виникали), твір не був би сприйнятим й лишився б незрозумілим. Втім, якщо б очікування, навпаки, здійснювалися завжди або занадто часто, тобто якби реципієнти могли надто легко відгадати продовження (чи уявити собі ціле за допомогою якоїсь однієї його частки), твір би став нецікавим: «Володіти увагою того, хто сприймає твір, тримати його інтерес у напруженні – значить не лише розповідати йому щось, варте цієї цікавості, але й дотримуватися у самій побудові оповіді відповідних (і різних у різних умовах) пропорцій між виправданням тих очікувань, які виникли, та їх обманом, що активізує увагу до сприйняття й підвищує зацікавленість твором. Це означає, що дотримання інерції сприймання та її порушення також створюють певну пару принципів художнього впливу, а її елементи знаходяться в тісному й очевидному співвідношенні взаємного доповнення та взаємного обмеження» [161, с. 218]. Зокрема, саме така внутрішня логіка твору є необхідною умовою для створення новели таємниць або детективної новели – і саме тому інтрига тримається протягом усього твору, а вбивцею виявляється найбільш несподіваний персонаж (як старигань у новелі Ґ. Шкурупія «Провокатор»), у той час як окремі деталі раптово утворюють неочікуване, проте обумовлене попереднім контекстом ціле.

Поетикальні прийоми затримки, гримування, одивнення і, звичайно ж, пуант є важливими складовими драматургії твору, і талант митця, за Л. Мазелем, виявляється в умінні вправно користуватися цим арсеналом: «Різні принципи художнього впливу можуть сприяти схожим ефектам, проте роблять вони це своїми шляхами. Зокрема, порушення інерції захоплюють увагу того, хто сприймає, не кількістю й розмаїттям мобілізованих засобів, а самою неочікуваністю якогось засобу або повороту розвитку дії» [161, с. 220–221]. Може бути акцентовано на тому, що щось очікуване не відбувається, або на тому, що стається щось неочікуване, – й такі порушення мають компенсуватися подальшим задоволенням читацьких сподівань. Мистецтвознавець також підкреслює, що порушення інерції сприйняття в кожному конкретному випадку мають бути логічно й художньо

виправданими: «Відображені явища дійсності (в музиці, наприклад, емоції) повинні впізнаватися, що має спиратися на інерцію сприйняття, та водночас ці явища повинні бути представлені оновленими, їхній образ має ярко вражати, чому сприяють також різноманітні порушення інерції та інертності – звичайно, порушення виправдані» [161, с. 221]. Так, детективний роман чи оповідання має несподівану розв'язку, однак підготовлену заздалегідь: «Відчуття несподіваності зазвичай супроводжується миттєвим усвідомленням читача логічності саме такої розв'язки, її природності, іноді навіть неминучості. Це виявляється можливим лише тому, що в оповіді містилися моменти, які підготовлювали цю розв'язку, вели до неї» [161, с. 225]. Тож, за Л. Мазелем, майстерність письменника полягає в тому, щоб зробити ці моменти непомітними для читача, не привертати до них його уваги, не фіксувати в свідомості (водночас автор має наштовхувати читача й на так звані хибні сліди, хоча й логічно вмотивовані). Важливо, щоб у підсвідомості читача підготовчі моменти обов'язково відкладалися, інакше «несподіваність розв'язки не могла б супроводжуватися тим осягненням, що пов'язане з миттєвим розумінням виправданості даної розв'язки й визначає в даному випадку художній ефект твору. Так, неочікуване для свідомості водночас виявляє себе як очікуване для підсвідомості, до того ж, це стає зрозумілим, в свою чергу, несподівано» [161, с. 225], що майстерно демонструється Ґ. Шкурупієм у новелі «Провокатор».

Описана гра зі сприйняттям, що посилює напруження й зацікавленість до розвитку сюжету завдяки різного роду відтягненням та прийому «обманутого очікування», може виступати іноді в оголеній, відкритій для реципієнта формі (як у багатьох детективних романах або фільмах): «Вправне застосування відповідної техніки – один з елементів майстерності автора, а її розкриття – одна із сторін аналізу твору» [161, с. 222]. Порушення інерції сприйняття не лише викликає емоційний сплеск, а й пов'язане з відчуттям нестандартності, оригінальності, свіжості та має змістовний бік. По суті, жодне художнє відкриття неможливе без порушення інерції сприйняття, звичної установки в тій чи іншій сфері. При цьому Л. Мазель нагадує, що протилежний стан речей не є правильним: «Порушення інерції, обман очікувань реципієнта самі по собі зовсім не означають відкриття, не

забезпечують справжньої свіжості й оригінальності твору (чи окремого обороту), а тим більш – його новаторського характеру. Подібний ефект може дати лише виправдане, усвідомлене, змістовне порушення інерції сприйняття, тобто таке, що спирається на досить глибокі життєві й художні закономірності – як загальні, так і пов'язані з внутрішньою логікою окремого твору» [161, с. 245].

Як зазначав Н. Вольський, «детектив надає читачеві рідкісну можливість скористатися своїми здібностями до діалектичного мислення, застосувати на практиці (нехай і у штучних умовах інтелектуальної забавки) ту частину свого духовного потенціалу, яку Гегель називає "спекулятивним розумом" і яка, хоча й властива кожній розумній людині, майже не знаходить свого застосування у нашому повсякденному житті» [46]. Те специфічне інтелектуальне задоволення, яке відчуває читач, що виникає в нього під час демонстрації діалектичного зняття протиріч, закладеного в основі детективного сюжету, пояснює широку популярність цього жанру. Тож «основним моментом, що дозволяє розцінити конкретний літературний твір як "гарний (правильно побудований, цікавий) детектив", є наявність в ньому діалектичної думки, логічного процесу, котрий може бути виражений у категоріях діалектики і який призводить до вирішення сюжетної загадки у вигляді діалектичного зняття протиріч» [46]. Тобто роль загадки в будуванні сюжету є вирішальною й визначальною для детективного жанру, і вона обов'язково потребує розгадки наприкінці твору, яка вимагає певної роботи думки й логічного мислення, аби розкодувати приховану серед наданої інформації відповідь, а діалектичне зняття протиріч має на увазі вміння за потреби перебудовувати власну теорію подій, беручи до уваги можливість існування іншої теорії або теорій.

За Ю. Данькевич, «у новелі "Провокатор" Ґео Шкурупій довів, як дедукція, логічне мислення, спостережливість можуть допомогти головному герою Павлюкові знайти вбивцю ще до приїзду міліцейського роз'їзду. Яскраві порівняння (вечір – "леопард", хмари – "олов'яні важкі алебарди") та метафоричне змалювання сил природи ("вітер як скажений став перекидатися і танцювати по дорогах, здіймаючи хмари пилюки", "вітер бився головою об шибки вікон", "дерева – чорні постаті, замахуючи руками, розпочинали нерівний поєдинок") ще ефективніше підсилюють

сюжетну напругу твору» [72, с. 28]. І хоча Г. Майфет у своєму другому збірнику «Природа новелі» (1929) критикував авторську логіку подачі матеріалу в «Провокаторі», закидаючи певну «штучність» у використанні письменником формальних прийомів, подекуди неправдоподібність розгортання сюжету («Внутрішня логіка в розгортанні мотивів зникає; лишається тільки зовнішній, механічний зв'язок, бо "так треба авторові"» [163, с. 226]), а також вказував на непідготовленість розв'язки, адже «в *реальному* жанрі ніяких непорозумінь щодо *реального* здійснення епізодів бути не повинно» [163, с. 226], пояснюючи, що це «справляє враження поверхового запису, переказу механічно-сполучених мотивів, бо саме той механізм, що створив новелю, його логіка – лишаються неясними» [163, с. 227], втім серед плюсів «Провокатора» Г. Майфет виокремлював «спробу дати детективність на фоні сучасности», «реалістичність», а також місця, коли «напруженість фільму з'єднується з тою химерністю, що повстає на екрані внаслідок спеціяльної "с'емки не в фокусі"» [163, с. 228] і змушує працювати уяву.

Так, Ґ. Шкурупієві вдається найголовніше – пробудити інтерес та уяву читача, збагативши поетику жанру новели (розгадування) таємниць перетворенням класичного детективного сюжету на іронічну інтелектуальну гру, в якій має місце також і уявне, й підсвідоме – наші емоції, ключем до яких стає музика слів і яскравість образів, що змішують ірреальне з реальним, додаючи до формальних законів сюжетобудування художню образність та кіноестетику, провокуючи збудження як розуму, так і відчуттів. Тим самим автор змушує читачів замислитись над умовністю звичного порядку речей та обмеженістю логіки, яка може заплутувати, ведучи свою гру з інтелектом, на противагу безмежній силі людської підсвідомості, що може допомогти знайти вихід з будь-якої життєвої ситуації завдяки поєднанню *ratio* та *emotio*.

3.3. Ідеологема помилкового сприйняття («Нарком»)

До новел таємниць Ґео Шкурупій включив також і новелу «Нарком» (1924), в основі якої лежить життєвий анекдот, що базується на помилковому сприйнятті.

За М. Доленго, анекдот є однією з тих «природних форм вислову, що з неї виходять штучні мистецькі форми. Новела про наркома в латках (“Нарком”) подає читачеві такий анекдот майже в сирому вигляді» [81, с. 354]. На думку М. Петровського, саме анекдот є ознакою, яка утворює жанр новели, – це свого роду її «оголене ядро» [260, с. 28], а сама новела є не що інше, як «розгортання, художня екстенсифікація анекдоту» [204, с. 70]. Є. Курганов уточнює, що в анекдоті переважає тенденція до інтенсифікації, стиснення й водночас до максимального узагальнення, що не терпить надмірної кількості подробиць, проте «новела пішла екстенсивним шляхом, приділяючи значну увагу “прописуванню деталей”, долаючи схематизм, штриховий характер анекдоту» [141, с. 42]. Він доходить висновку, що «анекдот – це випадок, виключення, аномалія, парадокс, що перекидає систему цінностей, що склалася, або налагоджену усталену концепцію, чи погляд на світ» [142, с. 63]. Тож, на думку Є. Курганова, анекдот у більшості випадків демонструє не підтвердження, а відхилення від правила, однак абсолютно неминуче й внутрішньо мотивоване, в тому числі й естетичним надзавданням.

Як зазначає С. Ташликов, «побут породжує новелу й водночас руйнує її, як зайві подробиці знищують анекдот» [260, с. 19]. За його спостереженням, «саме з побутових безглуздостей черпала свої численні сюжети класична новела» [260, с. 19], та він підкреслював, що побут і традиції світосприйняття в різних країнах у різні часи можуть відрізнятися: те, що звичне для одних, може виявитися табуйованими темами чи прийомами для інших культур, і саме жанр новели найбільш чуттєвий до тонкощів зображення повсякдення, тому В. Фолкнер називав новелу «найскладнішою після вірша» [цит. за: 260, с. 22].

А. Веселовський, один із перших дослідників італійської новели («Боккаччо, його середовище та сучасники», 1894), у свій час висунув важливу тезу про синтетичний характер жанру новели, в якому трапляються «більшість знайомих мотивів, риси міжнародних бродячих переказів і групи місцевих або історичних повістей… оповідань про дотепні витівки і жарти, одним словом – “новини дня”» [38].

Ґ. Шкурупій також відстоював думку про те, що мистецтво має відображати свій час та бути рупором всього нового, а отже, розробляти тільки актуальні й сучасні теми, писати про реальних героїв та злободенні для своєї доби питання, а матеріал варто й потрібно брати з самого життя, що рясніє ними: «Про цікаві події, типи, характери, незнайомі країни, море, про цікавих сильних людей, сильних і в розчаруванні, і в боротьбі» [335, с. 17]. Він закликав не боятися експериментувати зі змістом чи формою й відходити від застарілих канонічних тем і стандартних засобів їх зображення, від споконвічних шаблонів у літературі з «зареєстрованою в журналі мораллю», «поведінкою на кожний день» та «правильною лінією за постановою з центру» [335, с. 15]: «Авантурний роман, авантурне оповідання, – але це не та назва, що мусить виявити потрібне. Вірніше буде, коли сказати: цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція. І не ходульна мораль, а переконуючі факти, художньо-інтригуючі оповідання, що мусять виправити загальнокультурну лінію, але базуючись на яскравій дійсності, а не на проєктах постанов та законоположень» [335, с. 17]. І новела з властивими їй жанровими можливостями якнайкраще підходила для обраної Ґ. Шкурупієм мети: так, за І. Виноградовим, виростаючи з побуту, «не лише *новий життєвий матеріал* несла з собою *новела*, але й *нове ставлення* до нього» [42, с. 12]. Так, обравши анекдот з життя за основу своєї новели «Нарком», письменник намагався через сміх привернути увагу співвітчизників до теми, яка інакше викликала б сльози: як відомо, комедія є зворотним боком, чи «двійником» (за формалістами), трагедії, тож гумор може бути не менш дієвою зброєю для впливу на свідомість мас, ніж інша ідеологічна пропагандистська діяльність, властива й футуристичній програмі.

Сам Ґ. Шкурупій говорив, що для нього «краще бути читаємим, ніж почитаємим» [335, с. 14], і ціннішим за сприйняття критики вважав народне визнання, коли його твори читають та із задоволенням переказують звичайні люди, як це було колись у купе вагону в потязі між Києвом і Харковом, де він став випадковим свідком обговорення свого твору «Нарком»: «В купе четверо громадян. Один військовий, двоє у смушкових шапках, – робфаківці-робітники. Четвертий здається службовцем. Оповідають. Сміються. / – Цікаве оповідання. Його дійсно

прийняли за наркома? – говорить робфаківець до службовця. / – Ти ж розкажи, як він ходив до парикмахера! – захопившись, заважає говорити другий робітник. / «Службовець» червоніє й напружено сміється. Він нагадує злодія, який читає оголошення в газеті про себе й боїться викрити себе. / – А він був чистильщиком топок, кочегаром і лише прізвище у нього було наркомівське. Ха-ха-ха! / «Службовець» сміється голосніше за всіх. Він хоче заховати ніяковість, що опановує його. Він несподівано для себе вислуховує своє власне надруковане оповідання, а оповідачам, звичайно, невтямки, що вони оповідають авторові оповідання, яке, мабуть, йому давно вже набридло й про яке він навіть забув? / Це анекдот? Ні, це теорія, що поволі стає практикою» [335, с. 16].

М. Доленго відносив новели Ґ. Шкурупія «Нарком» та «Переможець дракона» до «залізничних» новел, об'єднаних одним наскрізним героєм в окремій книжці «Пригоди машиніста Хорна» (1925), та відзначав: «На жаль, залізничних новел тут тільки дві. Своєрідне життя сучасної залізниці заслуговує на спеціальну увагу белетриста» [81, с. 354]. Втім, підкреслював, що в обох цих творах автор звертає головну увагу на матеріальне оточення, а не на героїв: «як живих людей їх не впізнаєш» [81, с. 354].

З останньою думкою неможливо погодитися, оскільки Ґ. Шкурупій у властивій йому манері, стисло і влучно, за допомогою гумористичних метафоричних порівнянь, зміг візуалізувати для читачів головного героя новели «Нарком» – Жужелицю, чистильщика топок на Сахаліні: «дядя, що нагадував чисте, як сажа, якесь паровозне приладдя», «товстий шар паротягового мастила міг замінити йому одяг», «яка-небудь побожна бабка, зустрінувши його вдень, сказала б, що це сам чорт з пекла, бо тільки в пеклі можна так напудрувати обличчя й тіло сажею», «як відомо, на Сахаліні ніде нема ні дзеркала, ані будь-якого блискучого скла, яке могло б замінити його при нагоді; тому чистильщик топок ніколи не знав, який він має вигляд; а вигляд чистильщика був вартий будь-якого фотографа-колекціонера, бо він мав би у своїй колекції фотографію людини, яка ніколи не вмивається і міняє одяг тільки двічі на рік» [340, с. 101–102].

Крім того, Ґ. Шкурупій надав достатньо художніх натяків, аби читач міг зрозуміти психотип його персонажа: «він терпіти не міг води і страшенно боявся дощу» [340, с. 103], тож питання, скільки тижнів він не вмивався, було для Жужелиці «найболючішим», а до перукаря міг піти тільки «спересердя», оскільки «блискучі бритви, ножиці, щипці, машинки наводили на нього неймовірний жах» [340, с. 103]; втім, в процесі оповіді стає зрозумілим, що він є простою, доброю, нешкідливою людиною, без жодних претензій до життя: «У Жужелиці була жінка, яку звали Маня, п’яток дітей найрізноманітного калібру й систем. Це була гордість Жужелиці теж. Але треба додати, що увесь п’яток дітей не був виводком самого Жужелиці, це були витвори й сюжети, що позичила його дружина Маня у якихось інших трубадурів та трубольотів. Але чистильщик Жужелиця всіх їх любив і ніколи не ображався, коли йому неввічливо натякали на позичені сюжети» [340, с. 102]. Більш того, головний персонаж у даній ситуації скоріш винуватив самого себе: «“А й правда, чого ображатися”, думав тоді про себе, а також голосно заявляв Жужелиця. – Жінка не мило, – не змилиться! І коли я не міг постаратися, то хай хто-небудь інший це зробить. На це кожний має відповідні здібності та спроможність!» [340, с. 102] Однак це не вияв байдужості до своєї жінки, оскільки при зустрічі з винуватцем («якого він мав рацію підозрівати в дуже великій енергії щодо продукції білявого крикливого витвору, якого його Маня й день і ніч колихала в своїх сильних руках» [340, с. 103]) – кочегаром, який ще й мав нахабство кепкувати з нього, Жужелиця серйозно відповів: «Ти знаєш, Юхиме, що я людина смирна, але коли мене розсердити, можу чим-небудь озадачити по голові!» [340, с. 103] До того ж «після цієї розмови Жужелиця був такий розлютований», що навіть пішов на знак протесту до перукаря: приводити себе у порядок, після чого «сам себе не пізнав, він помолодів на років тридцять…» [340, с. 104]. Втім зрозуміти, що насправді відбувалося у нього в душі, автор дозволяє короткою, ніби випадковою ремаркою: «він підійшов до паротяга, вперся лобом у тендер і так мрійливо постояв з хвилину, поки не вилив усю гіркоту життя на паротягове колесо» [340, с. 101].

Багато в тексті і притаманних творчій манері Ґ. Шкурупія художніх технік і прийомів, як, наприклад:

- футуристичні темпоритми задля підсилення враження («Дррр… Тррр… Розлютовано деренчав телефон» [340, с. 108]);
- несподівані метафори та порівняння задля активізації уяви й цікавості читача («кладовище паротягів», «чисте, як сажа», «його голу спину лизнуло гарячим язиком сонце», «димар з ліхтарем наче велика голова циклопа», «паротяг покрехтував на стрілках, як жива почвара», «йому везло, як поршню, що завжди катається в мастилі» [340, с. 101, 105–106]);
- цікаві аналогії до сталих народних висловів для створення ефекту живої мови та привернення уваги до відомих алюзій у світовій літературі задля оновлення зображуваного (наприклад, замість відомого «*Тысяча чертей и бутылка рома!*» у Ґ. Шкурупія: «Тисяча мух і дві сотні риб!» [340, с. 106], замість «*Моё почтение*» – «Моє вам фрікасе з мармаладом!» [340, с. 106], грубощі замінені на миле народне «Ах ти, горох з підливкою!» [340, с. 108], а приказка «*Тамбовский волк тебе товарищ!*» (що якраз виникла у 1920–1922 рр.) у Ґ. Шкурупія трансформувалась у «Вовк тобі в Брянському лісі товариш, а не я!..» [340, с. 111]).

Та не випадково сам письменник відніс гумористичну новелу «Нарком» до типу новели таємниць – за законом цього жанру, у головного героя була таємниця, що відкрилась лише наприкінці твору: ця загадка була пов’язана з тим, що «було гордістю замурзаного чистильщика» [340, с. 102], а саме – з його прізвищем, що, як стає відомо згодом, таке саме, як і в «того Каменєва, що комісар всього війська Республіки» [340, с. 105]. І лише завдяки цьому прізвищу начальник станції одразу послухався звичайного чистильщика топок, прийнявши його за наркома, і вмить розчистив колії від затору вагонів. Анекдотичність твору підкреслюється і його побудовою: як зазначав І. Качуровський, «твір побудовано подібно до того, як будується анекдот. Розв’язка приходить в непередбаченому плані, а не витікає логічно з попереднього змісту твору» [113, с. 6]. Коли виявилося, хто такий «наш Каменєв», всі герої новели зі сміхом сприйняли цю анекдотичну ситуацію, втім,

Ґ. Шкурупій порушує дуже болючу тему, що завжди залишається актуальною, – проблему різниці у ставленні до бідних і багатих, до рівня статусності, до зовнішності, професії, місця людини в суспільстві, що є досить умовним, оскільки все може змінюватися в житті, й той, хто ще вчора був ніким, сьогодні чи завтра може стати відомим на увесь світ – і навпаки. Також постає риторичне питання: чи міг би якийсь начальник щось робити, якби такі чистильщики, як головний персонаж цієї новели, не виконували добре свою роботу, яка є непомітною, однак від цього не менш важливою, ніж та, що демонструється загалу. Авторська позиція в цьому питанні висловлена, по суті, вустами Жужелиці, який бажає, аби кожний робив те, на що «має відповідні здібності та спроможність!» [340, с. 102].

Отже, за законами драматургії, автор змушує читача пережити весь спектр емоцій – від категорій комічного до трагічного, як у реальній дійсності. Так, стверджуючи як теоретик і практик футуризму ідею того, що мистецтво має бути невіддільним від справжнього життя, Ґ. Шкурупій відобразив у своїй новелі одвічний дуалізм: будь-що комічне обов'язково містить у собі щось драматичне – протиріччя самого життя, закладене природою, необхідне для внутрішнього зростання та пізнання людиною себе і свого місця у світі.

А кульмінацією інтриги «новели-анекдоту» письменник робить заяву головного героя: «Пропала моя фамілія!.. – сумно промовив Жужелиця, сідаючи на купу вугілля. – Ах ти, горох з підливкою. Комендант навіть папіросою почастував!.. Вийшло, що я йому велику послугу зробив!.. Бо й справді їде Каменєв, і станцію треба було очистити… Спаскудив оцей комендант усю мою фамілію й нікаких! А все "товаришу", "товаришу"… Подумаєш!..» [340, с. 111]. Так, «фамілія», яка була справжньою гордістю для Жужелиці й «заслуговувала найбільшої уваги» [340, с. 102], «пропала», оскільки фактично перестала належати йому після появи видатного однофамільця – всі знали, хто такий нарком Каменєв, і ніхто не знав, хто такий Жужелиця Каменєв. І своєю витівкою чоловік лише підтвердив ці побоювання: те, що дозволено начальнику, не дозволено простому чистильщику: «Коли їде хтось з начальників, то ніяких тобі закупорок! Подумаєш, важні справи!.. Колія аж блищить… А коли їхати по цукор, то що?.. Маня все волосся доскубе!.. Подумаєш,

це не важна справа!..» [340, с. 107] Запопадливість перед начальством, яка так обурює Жужелицю, автор змальовує кількома влучними штрихами: «Він Каменєва не знає!.. От стерво!.. А скільки років ти, голубчику, хліб радянський їсиш?.. – прогарчала у відповідь трубка. Конторник, як кажуть, злопав гарячого вареника. Він обережно повісив трубку, неначе боявся її потурбувати й побіг до коменданта станції» [340, с. 108]; «І хто його міг знати, щоб сам Каменєв говорив про такі дурниці телефоном… Загнати всі вагони під рампу! – сказав він вартовому помічникові. – Моментально!.. До біса всіх прийомників!.. Хай собі лементують…» [340, с. 109]; «На цей раз всі колії було також забито вагонами, але після розпорядження коменданта стрілочники закукурікали на мідяні сурми з подвійною енергією, паротяг застукав буферами об буфери вагонів, а конторник-телеграфіст скажено стукав за апаратом Морзе, закликаючи до розмови Фастів» [340, с. 109]; «Коли станція Кожанка під'їхала під одеський поїзд і зупинилася, її не можна було впізнати. Вона блищала, мов нова, вагони в порядку блищали під рампою. Сам комендант стояв на пероні» [340, с. 110]. Митець навмисне підкреслює абсурдність і гротесковість ситуації, аби продемонструвати, на що здатні працівники, щоб догодити керівництву: виходячи за всі межі логіки й здорового глузду, можуть, якщо треба, навіть саму станцію підігнати під поїзд, а не навпаки – і в цьому також величезна проблема, оскільки саме таке потурання породжує озвучені питання.

Також важливо відзначити, що і футуристами, і формалістами в ролі нового конструктивного засобу (як додатковий художній ресурс і літературний прийом) також активно використовувалися помилки (у словах, літерах, порядку слів, пунктуації, фонетиці, семантиці тощо) – для семантичного здвигу, що одразу виводить зображуване зі звичної системи задля подання поняття по-новому: за Б. Ейхенбаумом, «помилка як ресурс нового грала важливу роль не лише в теорії, але й у літературній практиці формалістів» [цит. за: 165], виступаючи важливими факторами розгортання сюжету. В статті «Літературний факт» (1925) Ю. Тинянов зауважував: «Власне кажучи, кожне потворство, кожна "помилка", кожна "неправильність" нормативної поетики є – у потенції – новий конструктивний принцип (таке, зокрема, використання мовних недбалостей і "помилок" як засобу

семантичного здвигу у футуристів)» [278, с. 178]. Навіть ключовий для формалістів термін «*остранение*» (рос.) виник через друкарську помилку, ніби на підтвердження заложеного в ньому змісту, як зізнавався В. Шкловський: «В цьому слові я написав одне «н». Слово так і пішло з одним «н». А треба було написати два «н». Я це зробив тільки нещодавно, в книзі “Енергія помилки”: і обидва слова правильні. Так і живуть тепер два слова – “*отстранение*” і “*остраннение*” – з одним “н” і “т”, та двома “н”» [328, с. 234].

Однак у новелі «Нарком» Ґ. Шкурупій вирішив обіграти не помилку в написанні чи говорінні, а помилку сприйняття, що призводить до утворення анекдотичної ситуації, яка перетворюється в новелістичний сюжет. Так, жартома письменник зачіпає серйозні питання, приховуючи під виглядом анекдоту гіркоту справжнього життя звичайної людини праці. І свою новелу таємниць перетворює на «новелу-анекдот», інтригою якої стає не містика, а справжнє життя з притаманними йому загадками, таємницями і протиріччями.

3.4. Пуант і структурування новели таємниць («Страшна мить»)

На рубежі XIX–XX ст. суспільні революційні зрушення не могли не позначитися на всіх сферах життя, в тому числі й на літературі. Яскравим прикладом революційного твору «переходової доби» з орієнтиром на формування людини нової ґенерації є новела Ґео Шкурупія «Страшна мить» (1929).

У цій новелі письменник поєднує непоєднуване, змішуючи уявні картини з дійсними, реальність з ірреальністю, минуле з теперішнім, розгортаючи їх перед читачами як паралельні дії, що проносяться в уяві людини за мить до смерті, яка може звільнити від полону театралізованого життя. Весь текст нагадує *одну суцільну метафору*: «страшне полювання, як морочний середньовічний карнавал» – «бігло двоє зацькованих найблагородніших звірів, що ще ніколи не зазнавали такого полювання» (про чекістів, яких переслідували білогвардійці), «будинки мовчазно шкірилися камінням», «крізь дим і п’янливі випари випиналися химерні постаті, обличчя потвор…» – «вони всі живі, але в них усіх мертві обличчя, заморожені

погляди…», «здалося, що це збори мерців на кладовищу, і замість сов блискучі папуги дають надпрограмовий концерт», «ще мить і він побачив, як у них повиростали великі, закручені донизу, гострі дзьоби» – «страшний карнавал», «ноги робили божевільно швидкі рухи, але здавалося, що все стоїть на місці, і людина, прив'язана мотузком до чорної хмари, пацає ногами в повітрі», «кам'яна велич мовчазних будинків випиналася оперними декораціями, і не було жадного режисера, який би керував експромтною виставою» – «декорації нахилялися, знов відходили геть у чорне небо» [340, с. 72–75, 86]. За Ю. Лотманом, місто є місцем дії для своєрідної «вистави», «театральною сценою» з характерною ілюзорністю реальності й умовністю гри [див. 276]. І Ґ. Шкурупій обігрує ідеї *театралізації й карнавалізації життя*, «перевернутого» світу, близькі естетиці футуризму, що як «мистецтво майбутнього» прагне революційних змін у мистецтві та свідомості людини нового часу. Таке мистецтво не боїться руйнувати штампи й усталені канони, й обирає для цього найрадикальніші методи: епатаж, шок, «естетизм навиворіт», антитрадиціоналізм, деструкцію тощо. У практиці футуристів це знайшло своє відображення в авангардному гримуванні облич, екстравагантному одязі, скандальній публічній поведінці, що навіть мала шокуючий прецедент регламентації самовбивства як крайньої форми бунту й протесту проти міщанства з його стандартизацією мислення: так, у 1914 р. поет-егофутурист І. Ігнатьєв зробив «перфоманс» з власної смерті, перерізавши собі горло одразу після весілля в дусі власних поезій, що закликали до самовбивства. У тому, що широкий загал вважав божевіллям, футуристи бачили символ звільнення від абсурду буття, та не розраховували на розуміння мас, створюючи нове мистецтво не масовим, а елітарним [див.: 358].

В. Меєрхольд описував «глядацьке міщанство» «під знаком страхітливих пик, що ставали немовби символом того середовища, в якому до кінця розкривається самотність художника-страдника» [358, с. 200], тож складалась опозиційна пара «глядач – артист», напруження всередині якої стимулювало імпульси до розвитку культурного життя: «У порівнянні з футуристом, що бореться з хаосом шляхом свого проникнення у нього, оволодіння ним "зсередини", обиватель, зі своїм

“усередненим” смаком, виконував функцію “пожирача” хаотичного, таким чином пасивно сприяючи його асиміляції культурою» [358, с. 200]. Подібно до цього дослідник модернізму й поетики міста М. де Серто відзначав опозиційні категорії – «вуаєристів», аналітиків міської «текстурології», теоретиків нерухомої просторової тотальності, та «перехожих», «тіла яких, повторюючи усі вигини міського “тексту”, записують його, однак неспроможні його прочитати» [276].

Герой «Страшної миті» Ґ. Шкурупія Самуїл Мазур не в змозі знайти своє місце у світі, що став замалим для дивака, який вирізнявся у натовпі, оскільки почав жити серцем, тобто почуттями, а не розумом. Протягом усієї новели він хапається за груди: «Ні… Розіб’ється… Це страшна мука… Серце…» [340, с. 80]. Він пережив революцію й пізнав кохання, він – справжня особистість, людина нового часу, вольова й надчутлива, і водночас одинак, чужий світові, де живі люди, схожі на безлику юрбу, видаються мерцями, і ніхто не розуміє його, навіть кохана людина, – та він все одно намагається знайти спосіб звільнитись від тих меж, що сковують і змушують його серце боліти, прагне перебороти безглуздя навкруги («Хіба не облудні всі назви? Хіба вони не стираються навіть на камені під подувом вітру?..» [340, с. 83]), навіть якщо для цього потрібно буде віднайти «четвертий вимір», що не схожий на ті декорації абсурду, які він бачить замість життя («П’яні обличчя потвор безглуздо дивилися в невідому просторінь» [340, с. 77]). Він вірить, що «четвертий вимір» зможе відкрити безліч нових можливостей, серед яких і спілкування з тими, хто помер у звичному тривимірному світі, однак продовжує жити в позачасовій площині («…жива постать колись розстріляного Олекси Кревича, що марою манячила за їхнім столиком, гостро дивилася на них, наче стверджуючи своєю присутністю велику таємницю минулих подій» [340, с. 72]). Ґ. Шкурупій зображує сильну духом людину, яка попри всі жахи й випробування, що випали на її долю, продовжує вірити в перемогу над тим, що видається неможливим: «Люди завжди можуть зустрітися один з одним, коли хоч один із них живий…»; «І така маленька річ, як серце, може розірватися, і така річ, як мозок, може заплутатись у несподіваних тенетах, і така, як думка, облетіти віки й не повернутися назад. Бувають такі випадки, що нагадують катастрофу, коли здається, що провалюється

світ, або коли цей світ, якийсь несподіваний і незнаний, виринає миттю із безвісти. Від таких несподіванок можна вмерти, не вимовивши навіть слова, але воля й звичка стримувати своє почуття – це соломинка, що не дасть захлинутись у ньому» [340, с. 82–83]. Отже, точкою опори в мінливому й непередбачуваному світі, сповненому несподіванок і нерозгаданих таємниць, для героя служить сила волі: «його воля мусіла перемогти, бо інакше він повинен був умерти…» [340, с. 82].

Для підсилення атмосфери фантасмагоричної дійсності у новелі автор використовує *метафоричні порівняння* («слова гострим камінням посипались на втікачів», «червоне, як кров, вино», «потойбічний транспорт», «ліхтарі, що кидали плями кольору роз'ятреної рани», «непомітно, як кажан, налетів вечір», «очі – рай, де блукають грішники – думки, де, як змій, іскриться своєю лускою почуття й повезе в безвість» [340, с. 76–78, 80, 82]), і *несподівані паралелі* («І коли вони, стомлені передостанніми муками, змовкли, в нічну тишу блискавично врізалися навіжені постріли, і луна від них нагадувала роздратованого звіря. / Тсс!.. Ось висадило пробку із пляшки шампанського… Ось друга… Третя… Ціла дюжина… / Пах!.. Пах!.. Пах!..» [340, с. 73]; «Люди розмовляли, а чоловік сидів, щось підтримуючи лівою рукою біля грудей. ‹…› А електричний промінь ліхтаря все грався на бляшаній табличці. / Там було написано: «Лікар М. Блях. Сердешні хвороби» [340, с. 80]). Задля підкреслення стану потоку свідомості не вказано час, коли відбувалися події, що змінюються, накладаючись одна на одну, сплутуючи минуле й теперішнє, реальне й уявне, – незмінним залишається лише образ годинника, що переслідує головного героя новели і який символічно застиг на одній позначці: «одинадцять годин – мить, що після неї кінчається вечір і починається ніч, – одна мить» [340, с. 77].

Мить автор наділяє доцентровою силою: «Одна мить – і їх може не стати… Мить одна – й найблагородніші звірі можуть сховатися в міських сховинах, але для цього потрібна мить. І не лише часу, але, так би мовити, всіх вимірів; мить, що складається із всіх маленьких обставин життя й смерти. З дрібнички, що менша за будь-яку одиницю виміру і яка, можливо, знаходиться навіть і в іншому вимірі. Така мить мусить зійти з усіх трибун надлюдських можливостей, щоб підставити ніжку

білій орді мисливців» [340, с. 73–74]. За С. К'єркегором, «мить характеризується стягненістю часу і є дійсним теперішнім, у якому присутні й минуле, і майбутнє, що відрізняє її від моменту (тепер), який безслідно зникає у потоці часу» [цит. за: 306, с. 398]. Філософія миті, таким чином, виконує містичну функцію миттєвого «прориву у вічність», є «філософією раптового зіткнення вічного й тимчасового», «філософією точки злиття» [там само]. Так, через синдром «зіткнення з вічністю» філософія миті визначається мислителем як філософія цілісності, синтезу становлення і буття.

Як зазначає Г. Хоменко, модус вічності, запропонований Ґ. Шкурупієм, аналогічний борхесовській «бідній вічності», що базується на «ідеї часу (течії, становлення) як ілюзії, що імпліцитно вміщується у "надто бідному житті": ця "бідність" здатна забезпечити лише ідентичність, а не розвиток чи навіть повторення» [306, с. 398]. Однак, на її думку, витоки цієї субстанційно-архетипової «бідності» у Ґ. Шкурупія інакші: «вони сходять до виказаної філософською думкою його часу ідеї субстанції нового типу, свідомості, субстанційність якої забезпечується, з одного боку, самою її тимчасовістю, неперервною взаємодією і взаємопроникненням минулого й теперішнього, стягуванням в єдине ціле постійно взаємопроникних слоїв свідомості, її станів (А. Берґсон), а з іншої – її здатністю побороти часовий потік – тривалість шляхом трансформації його у чотиривимірний простір (Ч. Хінтон, П. Успенський та ін.)» [306, с. 399]. І якщо у А. Бергсона час подається «як феномен, що конституюється людською свідомістю, і є особистою приналежністю свідомості» [306, с. 399], для якої час, чи то реальний, чи то уявний, – «час, що сприймається й переживається» [15, с. 43], то Ґ. Шкурупій протиставляє часу всі інші виміри, що дає можливість розглядати мить як точку, в якій сходиться тривимірний простір із «просторами вищого порядку» [283, с. 32], а «мить виходу в "інші" виміри – це мить екстазу, мить "виходу з себе", поза межі можливостей, що їх надає "свій" вимір» [306, с. 399]. Таким чином, великого значення набуває здатність насамперед до «надзвичайної сили уяви» [304].

За П. Успенським, філософом рубежу XIX–XX ст., наш тривимірний світ є насправді чотиривимірним, однак люди спостерігають його крізь обмежене коло

звичних припущень і відчуттів, що не є розвиненими досконало, а отже, й не можуть надати повну картину справжнього світу, висвітлюючи лише окремі його сегменти. На підтвердження цієї теорії вчений зазначає, що хоча ідея часу втілює в собі поняття простору й руху в ньому, і неможливо уявити собі образи будь-яких речей без категорій часу і простору, однак, коли людина мислить, то опиняється поза цими межами. Як приклад він також наводить цікаву аналогію, що демонструє неспроможність зрозуміти звичний для нас тривимірний світ істотам з одно- чи двовимірного світу, перетворюючи таким чином реальне для одних на нереальне для інших: «Воно (пласка істота) звикло уявляти собі світ надто спрощеним. Функції нашого світу були б зовсім неприступними його розумінню, недосяжними, “надприродними”. Припустімо, що на поверхню двовимірної істоти покладено монету і огарок свічки того ж діаметра, що й монета. Для пласкої істоти це будуть два рівні кола, тобто дві рухливі лінії *цілковито тотожні*, жодної різниці між ними воно ніколи не знайде. Плаский світ від тривимірного розділяє, перш за все, повна нездатність навіть уявити на площині що-небудь схоже на тривимірний світ з розмаїттям його функцій. І щоб осягнути світ трьох вимірів, пласка істота має спочатку перестати бути двовимірною – тобто повинна сама стати тривимірною, або, інакше кажучи, має відчути інтереси життя у тривимірному просторі. А відчувши цікавість такого життя, воно вже тим самим відійде від своєї пласкої площини і ніколи не буде здатне повернутися до неї. Все більше входячи у коло раніше зовсім незрозумілих йому ідей та понять, воно вже стане не двовимірною істотою, а тривимірною» [283]. Так, відомо, що не всі тварини сприймають звичний для людей спектр кольорів, однак і людина не в змозі розрізняти всі їх найтонші відтінки без додаткових технічних засобів – і в світі все ще існує більше загадок, ніж їхніх розгадок, тож не можна стверджувати, що інших вимірів не існує тільки тому, що ми поки що не здатні їх сприймати. Тож важливого значення набуває уява, що здатна зазирнути за межі звичайного й роздвинути їх.

У Ґ. Шкурупія в новелі «Страшна мить» відбувається звільнення головного героя від обмежень тривимірності, що стала затісною для того, хто почав прагнути більшого, – і цей момент переходу в інший бажаний вимір потребував утрати

тілесності, що заважала духу в його прагненні пізнання матерій вищого порядку. Так, Самуїл Мазур вистрілює в годинник як символ звичного часу («Куля пронизала їхнє механічне серце, і стрілки завмерли на одній миті. Вони показували одинадцять годин» [340, с. 88]) і тим самим розриває межі, разом з якими перестає існувати і він сам у тривимірному світі («Тріснута орбіта дзиґарів дивилася на тіло Самуїла Мазура» [340, с. 88]): його серце розривається разом з механічним, проте «четвертий вимір знайдено й час переможено. Можна було пересуватися в часі так само, як і в просторі. Ввесь натовп знаходився десь в іншому вимірі, а не тут…» [340, с. 81]. Як зазначала Г. Хоменко, це була «спроба "я–що–вмирає" осягнути сутність часу» [306, с. 400], перемогти його, викриваючи приховану споконвічну ворожнечу людини й часу, що має владу над її життям: «Смислова інтенціональність образу годинника, що переслідує й розчавлює людину, – у викритті гомогенності часу і смерті» [306, с. 401]. І час, і смерть – так само об'єктивно безликі й нечутливі до проявів суб'єктивізму через відсутність будь-яких почуттів *a priori*. За спостереженням Г. Хоменко, «стратегія байдужості, одразу обрана механічним часом щодо людини, експлікується у сміху» [306, с. 401], що виявляє спорідненість філософських поглядів Ґ. Шкурупія із вченням А. Бергсона, який вказував на каузальну залежність сміху від «нечуттєвості»: «Синдром "анестезії серця" (А. Бергсон) у часі-танатогеті, – пояснює дослідниця, – отримує абсолютну форму в образах папуг. Вони, що стали майже архетиповими творцями сміху через абсурдно механічні вигуки, виконують доцентрову функцію в організації "смертного простору" поруч з годинником, оскільки здатність розбити серце людини є реалізацією головного імперативу часу» [306, с. 401]. Тож зовсім не випадковими є образи химерних папуг у новелі Ґ. Шкурупія «Страшна мить», а сам годинник стає своєрідним кодом – за Г. Хоменко, «еквівалентом точки перетину просторово-часових координат»: «Функціонування годинника на символічному рівні виявляється перш за все у символічному вмісті фіксованого ним часу: одинадцять годин – час зіткнення вечора і ночі, що у перцептивній площині тексту відповідає положенню "я–що–вмирає" між життям, смертю, між свідомим і несвідомим його осягненням» [306, с. 400]. У тексті одночасно розгортаються опозиційні моделі «час – пам'ять», «годинник – серце»

таким чином, що у Ґ. Шкурупія «смертна мить стає миттю подвигу серця» [306, с. 401].

П. Успенський доводив, що ідея постійного і змінного виникає через неспроможність обмеженого людського розуму осягнути річ не в її розрізі: «Якщо далі ми спізнаємо річ у чотирьох вимірах, скажімо, людське тіло від народження до смерті, то це буде ціле і *постійне*, розріз якого ми називаємо *змінним у часі* людським тілом. Момент життя, тобто тіло, як ми його знаємо у тривимірному світі, це є точка на нескінченній лінії» [283], додаючи, що якби людський розум спробував уявити собі безкінечність, то це була б «безодня, прірва, куди падає наш розум, піднявшись на висоту, на якій не може втриматися» [283], а людина, що переходить до розуміння реальності вищого порядку й усвідомлює новий світ навколо себе, *починає відчувати провалля скрізь*, оскільки кожна думка, будь-яка ідея призводять до відчуття безкінечності – і це може породжувати неймовірний острах, жах, тугу, бо «перш ніж знайти новий світ, потрібно було б *утратити старий*» [283]. І Ґ. Шкурупій дуже схоже описує цей стан свого героя на шляху між різними вимірами і світами: «Самуїл Мазур стояв і дивився, і йому здавалось, що він дивиться в саме небо, що блакить роздерлася, і його погляд тепер пірнув в істину, але глибоку й чорну»; «він почував, що земля провалюється під ним, і на голову впала вогняна велетенська куля»; «це було якесь пекло, що герготало навколо Мазура й опалювало, розриваючи його голову й тіло на частки» [340, с. 82, 84–85]. Так, механізм деформації *ratio* слугує вивільненню несвідомого, здатного осягнути неосяжне, як феномен таємниці смерті або подолання часових меж.

І якщо характерними рисами новели, як відомо, є стисліcть форми, динаміка й гостросюжетність, то саме неочікувана розв’язка, яку також називають «катастрофою», «клімаксом» або сюжетним «пуантом» (від фр. *pointe* – вістря, гострий кінець, лезо) [162, с. 35] чи «соколиним поворотом» (П. Гейзе), – саме цей фінальний акорд створює жанрову специфіку новели. За В. Фащенком, класична традиція у будові стислого епічного твору полягає в тому, що «буденна фабула обов’язково має крутий поворот у своєму розвитку і новелістичний пуант» [285]. «Пуант» є найважливішим компонентом жанрової структури новели – це

«специфічне жанроутворююче ядро», «кульмінаційна точка сюжетного розвитку, в якій стикаються антиномічні життєві стратегії або контрастні явища» [238, с. 6] – і робиться це, на думку В. Фащенка, «не для приголомшення читача, а для втіхи осягнення ним сподіваної несподіванки» [285]. За В. Трохлібом, під «новелістичним пуантом» (*фр*. «pointiller») мається на увазі – *писати крапками*: у живопису – це манера письма окремими мазками; у музиці – особливий тип письма, при якому кожна нота відокремлена від іншої паузою; у літературі ця манера письма притаманна новелістам [275]. Все в новелі підпорядковується «пуанту» і конструюється відповідно до створення цього фінального ефекту, без якого новела була б не новелою, а оповіданням чи нарисом: «новела прагне саме максимальної непередбачуваності фіналу, що концентрує навколо себе усе попереднє» (Б. Ейхенбаум) [350]. Тож майстерність новеліста значною мірою оцінюється саме через його вміння створювати такий сюжетний «пуант», який вражає, втім є контекстуально обумовленим. Для новели таємниць, до якої належить означена новела Ґ. Шкурупія «Страшна мить», необхідним структурним елементом також є загадка або таємниця. І автор торкається найбільш вражаючої й страшної загадки, що не має розгадки, оскільки втілює в собі одвічну таємницю життя і смерті. Так, химерно поєднуючи час і простір та різні паралельні реальності, коли не зрозуміло, де є вигадка, а де дійсність, письменник змушує читача замислитися над речами, що існують поза межами звичайного сприйняття, як, наприклад, спектр надлюдських можливостей, що їх здатен відкрити так званий «феномен четвертого виміру», який автор через свого героя прагне віднайти, щоб мати змогу перейти й осягнути ту загадкову межу пізнання, від якої людину може відділяти лише одна мить: страшна мить між життям і смертю, між відомим і невідомим, свідомим і несвідомим.

За Г. Хоменко, «мить смерті – одна з тих речей, що мала для модерністів особливу привабливу силу» [306, с. 397] як раніше табуйована сфера, й табу мало бути зруйнованим, як і будь-який інший канон. Так, якщо реалізм XIX ст. обмежувався моментом передчуття смерті, «то модернізм втручається у саму серцевину смерті» [306, с. 397]. За Ф. Шеллінгом, «мистецтво має символічно зобразити те, що вислизає від розколотої навпіл, необхідно-вільної рефлексії, –

зв’язок між всезагальним та одиничним, неусвідомленим і усвідомленим, реальним та ідеальним, безкінечним і кінцевим, та, крім того, й те, як початкова ідеалістична протилежність може себе виявити» [цит. за: 291, с. 299–300].

Так, мить смерті головного героя в новелі Ґео Шкурупія «Страшна мить» стає кульмінаційним моментом твору й фінальним новелістичним пуантом, що залишає по собі риторичне запитання: чи не стане кінець одного стану початком для іншого – в наступному, «четвертому» вимірі?.. Розуміння Ґ. Шкурупієм смерті не як кінця, а як початку множинних можливостей перегукується з баченням М. Хвильового, який, за спостереженням Г. Хоменко, у новелі «На озера» (1926) розглядав смерть не як «смерть-руйнування» або «смерть-знищення», а як «смерть-зміну», «смерть-оновлення», «смерть-народження іншим» [368, с. 370]. Сучасні науковці, аналізуючи у збірнику «На завершення: есе про фінали й закінчення» («*LAST THINGS: Essays on Ends and Endings*», 2015) питання *фіналістики* (міждисциплінарного напряму досліджень, відносно нового для західної гуманітарної науки й майже не представленого поки що в нашій), приділяють значну увагу відкритим і закритим фіналам мистецьких творів у різних сферах, пов’язуючи їх вибір автором не стільки з диктатом жанру, скільки з одвічним людським прагненням зазирнути за межі невідомого, яке несе з собою і фінал твору, що є проекцією на невідворотний фінал життєвого шляху людини: «Прагнення людини до осмислення власного існування перед обличчям заздалегідь відомого фіналу знаходить багатогранне вираження в літературі, кіно, мистецтві та релігії, і здається, що в основі збірки лежить не тільки бажання продемонструвати різноманітність підходів до аналізу фіналів творів різних жанрів, видів мистецтва і напрямів, але і ця думка про час, пам’ять і людське життя» [233]. Так, якщо формалістів і структуралістів цікавила роль фіналу в організації форми окремо взятого твору, то англійські, німецькі і французькі дослідники фіналістики вивчають характер і силу його впливу на читача, а саме «здатність фіналу твору оформляти цілісність людського існування і виводити читача на новий рівень саморефлексії» [233]. Отже, значення фіналу варто розглядати з позиції його функціональної ролі – як точки зіткнення літературознавства, філософії і теології.

На думку П. Успенського, неможливо зрозуміти життя однією логікою матеріалізму, що змушує нас «самих себе обкрадати», «лишати життя всієї краси, всієї таємниці, всього змісту», і «вільна думка не може зупинитися в жодних межах», ніщо не вважаючи *неможливим*, бо «істинний *рух*, що лежить в основі всього, – це *рух думки*», тож «справжній, *реальний* прогрес думки лише у самому широкому *ідеалізмі*, що не визнає можливості зупинки на будь-яких *знайдених* формах – сенс життя у вічному шуканні, і лише у пошуку ми здатні знайти щось справді нове» [283]. Саме таку можливість надає Ґ. Шкурупій у своїй новелі таємниць, залучаючи різні коди з використанням пуантилізму, аби впливати на читача і сприяти розвитку його уяви, пробудженню несвідомого, подаючи феномен смерті по-новому і лишаючи простір для фантазування, втілюючи таким чином головне завдання справжнього мистецтва – пробуджувати істинне. Як зазначав Ц. Тодоров, аналізуючи фантастичні новели Г. Джеймса, головне у фантастичному оповіданні – не самі події, а їх переживання, яке завжди пов'язане з неоднозначністю сприйняття, оскільки тільки від читача залежить, як саме сприймати мистецький твір – з позиції розуму чи уяви: «Фантастичне оповідання обов'язково сконцентроване навколо якогось сприйняття, і як таке воно слугує меті [автора]… Але Джеймса цікавить дослідження всіх закутків цієї "психічної реальності", всієї різноманітності можливих відношень між суб'єктом і об'єктом. Звідси його увага до таких особливих випадків, як галюцинації, спілкування з мертвими, телепатія. Цим самим Джеймс здійснює основоположний тематичний відбір: він віддає перевагу сприйняттю перед дією, стосункам з предметом перед самим предметом, круговій часовості перед лінійним часом» [268, с. 88]. Так, і для Г. Джеймса, і для Ґ. Шкурупія «немає щільного кордону між реальним і уявним, фізичним і психічним. Істина завжди і тільки персональна» [268, с. 88], отже, все залежить лише від нашого сприйняття і від нашої уяви.

За Ф. Шлегелем, «чисте мислення й пізнання вищого ніколи не можуть бути адекватно зображені», – це так званий принцип «відносної незображуваності вищого», і тоді «засобом відображення стає мистецтво», яке «здатне ще й "намітити" те, що не вдається сказати» [цит. за: 291, с. 297]. Таке «більше, ніж

сказано», у поетичному вислові Ф. Шлегель називає *алегорією*, що є для нього «манерою або різновидом уяви». І хоча за І. Кантом уява є здатністю до синтезу різноманітного за вимогою розуму, то у Ф. Шлегеля уява поєднує розум і чуттєвість, а відтак не працює «за вимогою» «нескінченної єдності» чи «безкінечної повноти»: уява в його розумінні – це «художня алегорія, “eikon” – ідеальний середній член; між думками про безкінечність вищого і чуттєву конечність “включене поняття”, яке проектує “образ” того, що інакше залишилося б не зображеним – абсолютної єдності “безкінечної повноти” та “нескінченної єдності”» [291, с. 297–298]. У працях Й. Фіхте уява розуміється як «сила, що буяє посеред безкінечного й кінцевого»: «її межами є конкретний індивід, з одного боку, і чисто припустима безкінечність, з іншого», і «з алегорії (пояснення існування світу) походить те, що у кожному індивіді рівно стільки реальності, скільки у ньому є *сенсу, скільки значення, Духу*» [291, с. 299]. Отже, «мистецтво є саме висловленням невисловлюваного, зображенням незображуваного – того, що не могло б бути представленим у жодному умовиводі» [291, с. 300], і «фантазія – та сила, що буяє поміж несумісностями й обумовлює їх, водночас розділяючи та єднаючи; несумісностями є діяльності “Я”, одна з яких уходить в безкінечність (та, що визначається), а інша – стримує (визначає)» [291, с. 306], тож «однозначність тривимірного простору як медіуму мистецтва стає предметом полеміки» [291, с. 309].

Так, з позиції філософії, «трьом часовим вимірам відповідають три модуси свідомості: згадування, споглядання і передчуття. Ця тріада – лише висловлення у трьох відтінках невідповідності, що існує між нашою сутністю й нашою дійсністю» [291, с. 294], тож час, за Ф. Шлегелем, є «вічність, що прийшла у безлад (розпалась по усіх швах)»: «У часі проявляє себе, таким чином, втрата буття (вічного) у кінцевому “Я”, що зберігає себе у рефлексійному схоплюванні» [цит. за: 291, с. 294]. Однак «час не лише роз’єднує, але й пов’язує»: «лінія замикається у коло», оскільки «кожна фаза обумовлює попередню і, навпаки, дає обумовити себе з неї» [291, с. 296–297], встановлюючи тим самим неперервність абсолюту. «Слід пам’ятати, – зазначав Ф. Шлегель у приватній лекції в 1807 р., – що необхідність поезії [засновується на] потребі зобразити безкінечне, що виникає через недосконалість

філософії», оскільки «сказати, ніби не сказавши, – так може лиш поет; і тут філософія знаходить своє продовження й своє ж завершення у поезії і як поезія» [291, с. 313].

Складна й образна поетика глибинного у творах Ґ. Шкурупія якнайкраще підтверджує цю тезу, а новела таємниць «Страшна мить», за Г. Хоменко, є «яскравим зразком зв'язку феномена часу з миттю смерті»: «В 20-ті роки в українському модернізмі з'являються танатографічні моделі, де конструктивну функцію виконує час – феномен, що в європейській літературі (Т. Манн, М. Пруст, Дж. Джойс та ін.) знаходиться у центрі рефлексій "живої" свідомості. Мить смерті стає ситуацією своєрідної інтеграції уявлень про час» [306, с. 398]. І новаторство Ґ. Шкурупія – у художньому втіленні незвичної ідеї, нової для його доби, а саме ідеї перемоги людини над часом, а отже, й над смертю, завдяки відкриттю прихованих надможливостей людської свідомості та метафізичної сутності серця, що робить можливим неможливе: долати звичні межі й стереотипи мислення і відкривати нові горизонти у «четвертому» вимірі.

У «філософії серця» П. Юркевича (1826–1874) людське серце розглядається як «глибинне серце», що містить пам'ять про вищі світи й порядки речей, єднаючи в собі дух і матерію [357], і в новелі Ґ. Шкурупія серце розкриває свій духовний зміст саме в мить смерті: акцентування в тексті ідеї духовно-тілесного єднання (нестерпні муки головного героя від серцевої хвороби) досягає свого апогею під час його смерті від розриву серця, що стає символом звільнення духа з-під влади тілесних пут і його проникнення у сферу чистої духовності. Як наголошує Г. Хоменко, аналізуючи твір: «крик, що виринає при цьому десь з глибини тіла "я-що-вмирає", містить не відчай переможеної плоті, а її святкування в результаті тих надможливостей, відчуття яких їй довелось пережити у смертну мить» [306, с. 402], тож «новела "Страшна мить" як символічний код обумовлює референцію бунту і перемоги» [306, с. 405]. І в цьому кардинальна відмінність Ґ. Шкурупія від його сучасників: він зображує людину як переможця над владою часу і смерті – сфер, що традиційно вважалися табуйованими, неможливими для людського пізнання, а тому й непереможними. Однак старий світ має померти задля народження нового,

майбутнього, і смерть героя стає його «пропуском в цей новий світ» [202, с. 366]: так, згідно з В. Топоровим, «перехід через межу смерті до “нового” життя відзначається здобуттям “нового” простору» [274, с. 248] – і такою *terra incognita* може виявитися «четвертий» вимір.

Новаторство автора новели – в оригінальному способі поєднання раціоналізму з ірраціоналізмом, сцієнтизму з поетикою і створенні своєї філософії модерної свідомості початку ХХ ст., у чому знайшов своє відображення і «Die Neue Rundschau» («новий погляд» – за назвою однойменного німецького літературного журналу, популярного в 20–30-х рр. ХХ ст.). а саме: у сфері культурного психологізму з фокусуванням уваги читача на ролі народження психіки нової людини, яка мислить вже не категоріями особистісних потреб окремого індивіда, а переймається загальнолюдськими та універсальними питаннями планетарного масштабу, дозволяючи вийти за межі як тексту, так і часу.

Так, у Ґео Шкурупія надзвичайного значення набуває «Stimmung» («настрій») тексту, тобто буквальний вплив художнього виміру на читачів, коли сюжет і наратив стають вторинними, а гра уяви – первинною, актуалізуючи як розум, так і почуття, – і тоді відбувається справжній «прорив, що відкриває нові мотиви для філософської та літературної уяви» [66].

Висновки до розділу 3

У новелах таємниць Ґео Шкурупій демонструє своє вміння експериментувати з традиційними літературними ландшафтами, втягуючи читача в інтелектуальну гру, свідомо не надаючи в деяких своїх творах чіткого закінчення (попри вимоги теорії літератури): очікування розв'язки досягає своєї кульмінації, однак сюжетний «пуант» переходить у дубль-фінал, а читач стає співавтором. Таким чином, структурні жанрові межі розірвано, так само як і стерто грані між мистецтвом і життям: кінець твору вже не є його завершенням, а стає початком роботи уяви читача, а тому отримує безліч варіантів закінчень, тож текст продовжує жити вже поза своїми межами, втілюючи ідею метамистецтва, а «новела таємниць» перетворюється завдяки автору на «новелу розгадування» (або, скоріш, «загадування») таємниць («*Патетична ніч*»).

Так само класичний детективний сюжет стає в Ґ. Шкурупія іронічною інтелектуальною грою («*Провокатор*»), в якій має місце також і уявне, і підсвідоме.

Новелу таємниць Ґ. Шкурупій міг перетворити й на «новелу-анекдот» («*Нарком*»), інтригою якої стає не містика, а справжнє життя з притаманними йому загадками і таємницями, а головним героєм є звичайна людина праці – так письменник намагався привернути увагу співвітчизників до гостро соціальних тем, використовуючи гумор як не менш дієву зброю для впливу на свідомість мас, ніж інша ідеологічна пропагандистська діяльність, властива й футуристичній програмі. І новела з її особливими жанровими можливостями якнайкраще підходила для обраної Ґ. Шкурупієм мети, оскільки, виростаючи з побуту, згідно з теорією формалістів, новела несла з собою не лише *новий життєвий матеріал*, але й *нове ставлення* до нього. І такий новий підхід, і нове ставлення до матеріалу Ґ. Шкурупій демонструє зокрема в порушенні раніше табуйованої теми в новелі «*Страшна мить*», відстоюючи можливість перемоги людини над часом, а отже, й над смертю, завдяки відкриттю в собі нових горизонтів – надможливостей у «четвертому» вимірі.

РОЗДІЛ 4. АНТИПСИХОЛОГІЗМ ЯК УДАВАНА ГЕОМЕТРІЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ НОВЕЛИ ҐЕО ШКУРУПІЯ

4.1. Ерос і Танатос у фокусі єдиного мотиву формалістів («Чучупак»)

Термін «мотив» уперше з'явився у XVIII ст. як термін музичний, втім швидко увійшов у літературознавчий обіг завдяки фундаментальним методологічним відкриттям А. Веселовського, який створив вчення про зародження та взаємопроникнення різних елементів художньої свідомості у будь-яких, навіть дуже несхожих культурах. Так, А. Веселовський пропонував за потреби абстрагуватися від конкретних форм словесної творчості, зосередившись на наскрізних моментах подібності. Застосувавши цей метод щодо дослідження сюжетів у світовій літературі, вчений дійшов висновку, що можна виокремити мотиви – найпростіші розповідні одиниці, що не членуються далі, а також сюжети – теми, які становлять цікаву комбінацію мотивів, коли ті ж самі структурні елементи виявляються в різних позиціях та зв'язках у різних літературах світу (наприклад повторювані типові схеми у сюжетах світових казок, міфів). Теорія мотивів справила значний вплив і на європейське літературознавство, і на фольклористику, і на школу формалізму зокрема, які розвинули й у певному сенсі навіть абсолютизували теорію А. Веселовського [див.: 189].

Ґ. Шкурупій по-своєму, творчо переосмислив теорію мотивів, звівши її у своїй новелі «Чучупак» (або «Штаб смерти», 1926) до єдиного – мотиву смерті, який наскрізно виявляється через слова чи дії кожного персонажа та зображується в кожній сцені твору, подаючи таким чином у гіпертрофованій формі наслідки війни.

В основі новели Ґео Шкурупія «Чучупак» лежать реальні події 20-х рр. XX ст.: повстанська боротьба гайдамаків проти окупаційної влади. Особливу увагу як серед сучасників, так і серед дослідників привертали загадкові й містичні історичні постаті, які стали легендарними, – отамани Холодноярської Республіки Василь Чучупак і Чорний Ворон. Про збройну боротьбу за Українську державу під жовто-блакитним прапором УНР та чорним прапором Холодного Яру з написом «Воля

України – або смерть!» один із безпосередніх учасників цих подій хорунжий Армії УНР Ю. Горліс-Горський написав книгу спогадів – документальний роман «Холодний Яр» (вид. 2011) [54]. Дослідник Р. Коваль відобразив її в багатьох своїх розвідках серії «Українська воєнна мемуаристика» (2006–2011). Деякі з подій боротьби повстанців проти більшовицької влади на теренах Холодного Яру та в його околицях художньо описані у відомому романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон» (1996–2009) [329]. Рух 1920-х – одна з найдраматичніших сторінок нашої історії, яка дотепер або замовчується, або головні дійові особи подаються то як бандити, то як герої. Ґ. Шкурупій у своїй новелі «Чучупак» поетапно аналізує й демонструє, як може впливати на психіку й на що перетворювати людей війна…

Василь Чучупак (1894–1920) користувався надзвичайним авторитетом серед населення території Черкащини, що найдовше протрималася вільною від окупації більшовиків. Як зазначав В. Шкляр, «не всі знають, що була Холодноярська республіка як остання опора УНР – про неї чекісти писали: “Киплячий казан, з яким неможливо впоратися”. Червона армія перемогла Антанту, Денікіна, Махна, поляків. Але з цими повстанцями впоратися виявилося важко» [130]. «Їх називали бандитами, розбійниками, головорізами й навіть у прокльонах-анафемах забороняли згадувати їхні імена. Щоб вбити у пам’яті упокореної маси ту ідею, за яку повстанці жертвували свої молоді життя. Авжеж, вони стріляли, вішали, палили, нищили – але кого? На їхньому бойовому чорному прапорі напис: “Воля України або смерть”. Вони не вийшли з лісу навіть тоді, коли навкруги запанувала чужа влада і вже не було надії на визволення. Вони – залишенці – обрали собі смерть» [329]. Містичною В. Шкляр називає постать отамана Чорного Ворона, а Ґ. Шкурупій – Чучупака: легенди стверджували, що в них навіть кулі не влучали, вони обидва не боялися смерті, свідомо йшли обраним шляхом боротьби за свою ідею попри розуміння приреченості, й таким чином перемагали смерть… У ті ж 20-ті селяни змирилися з більшовицькою владою й перестали підтримувати повстанців, але отамани ночували на снігу, були виснажені, проте не здавалися. Ворона В. Шкляр характеризує як дивовижно масштабну і глибоку особистість: «Чекісти також пишуть про нього як про поета, бо він складав віршовані агітки. ‹…› Він мудрий, як одноокий ворон, який

невідомо скільки живе на світі. Ця людина веде свою, особисту війну з конкретним режимом. Філософія Веремія Чорновуса як у японського самурая: “Японія програла, але моя війна ще не скінчилася!” Цей Ворон розумів, що в найближчі десятиліття ніякої Української Народної Республіки не залишиться і в пам’ятку. Але це був його вибір: знати, що приречений, однак безстрашно йти до кінця» [130]. Такий свідомий епікурейський виклик смерті заради обраної мети проголошував і Чучупак: «Навіщо боятися смерти. Коли ми живі, – смерти нема, коли прийшла смерть, – уже нас нема» [340, с. 115]. Зображуючи його, Ґ. Шкурупій показує незвичайну особистість, настільки сильну, що любить гратися із смертю, не прощаючи жодного прояву слабкодухості ні собі, ні іншим. Він може здаватися божевільним, героїчним, містичним, та його внутрішня сила була настільки надприродною й потужною, що їй скорялися всі навкруги: і люди, і звірі, і сама смерть: «Зустрічає він перехожих і вершників і тихо питає їх, чи не бояться вони смерти. І сама смерть дивиться його очима на них. Кажуть: Чучупак закоханий у смерть. Йому не потрібно ні грошей, ні хліба, він тільки розшукує смерть і радіє, коли вона дивиться на нього крізь острах в очах перехожих і вершників» [340, с. 115].

Ґ. Шкурупій фокусує увагу читача у своїй новелі не на військових подіях, а показує, на що може перетворити війна звичайну людину. Бо спочатку головний герой його новели був простим українським парубком, а потім… його рідне село спалили загарбники, і він не встиг врятувати сестру: «І ось тепер цей молодий вершник, що як куля летів через степи, ковтаючи верстви й розрізаючи вечір, відчув, що він Чучупак, що він, Чучупак, не людина, – звір, що він, Чучупак, помста, Чучупак – смерть. ‹…› Після цього казали на селі, що Чучупак збожеволів, що Чучупак сказився. А в Чучупака виросла страшна чорна борода й він, як вовк, став блукати по балках та лісах. Ні одна варта з китицями, ні один жупан, ні одні погони не могли спокійно пройти повз Чучупака. Чучупакові очі ввижалися їм і уві сні. За ним, наче його приятелька, ходила смерть, немилосердна й жорстока. Це була його помста» [340, с. 121]. Одчай змінився жагою помсти, та жодна кількість смертей не могла заповнити пустку в душі Чучупака, що утворилася після смерті сестри, й він не міг собі пробачити, що втратив контроль і нічого не зміг вдіяти, тож тепер тільки

він сам буде вирішувати, кому жити, а кому померти, й сама смерть буде підкорюватися йому: «Він тільки в хрипах і зойках чує мелодію смерти, чує слова, зрозумілі тільки йому. Кров лоскоче цей голос смерти й він відчуває безмежну насолоду. Це смерть корчить цього чоловіка в поросі, коло його ніг. Це вона, це вона приносить йому жертву, нову жертву своєму господареві» [340, с. 119]. Аби приглушити біль втрати, потрібні були найсильніші емоції, які могло дати лише життя на межі зі смертю, – і Чучупак обрав сенсом свого життя помсту й пошук адреналіну і смерті... Втім, ніяка смерть ворога не могла ні повернути сестру, ані втішити його надовго, тож його душа потребувала дедалі все більше нечуваних і яскравих вражень, щоб хоч на якийсь час втамовувати жагу помсти, задовольняти цікавість до нових сильних емоцій та відчувати свою користь і значущість: він не міг змінити минуле, та хотів компенсувати своє безсилля впливом на майбутнє, встановлюючи силою свої закони в теперішньому та змінюючи його на власний розсуд: «Ходить тепер Чучупак зі своїми двома товаришами лісами. У виголеному полі нудно й не цікаво. Близька осінь у їхніх душах, і ще з більшою упертістю шукають вони смерти. Ще частіше зустрічає Чучупак “оселедців” і радіє, коли трясця трясе їх од страху. Але це вже не задовольняє його. Йому багнеться зустрінути велетенську небачену смерть, що від неї пролунав би гуркіт лісами й селами, щоб зоряне свічадо відбило її криваву всмішку. Такої смерти багнеться Чучупакові» – «Надзвичайне задоволення й радість жевріли йому в очах, у нього був веселий настрій, він навіть став щось наспівувати собі під ніс. Незабаром мав проходити військовий поїзд. Ось коли Чучупак побачить нову смерть, що відразу проковтне сотні людей… Несподіваний жах, мабуть, зробить їхні обличчя надзвичайно цікавими. Це буде найстрашніша помста. Сотні китиць та оселедців за одну смерть, за смерть сестри» [340, с. 132–133].

І Чучупак не зупинявся ні перед чим на шляху досягнення своєї мети: ні друг, ні ворог, ні він сам не мали права на жодну помилку чи прояв слабкості. Так, його вороги знали, що їм не буде пощади й ніяковіли перед ним зі смертельного остраху: навіть коли Чучупак був без зброї чи приходив сам у ворожий табір: «Надалі сповіщаємо, що за кожного заарештованого комуніста штаб втрачатиме по три

оселедці й по чотири китиці. Разом сім. Всіх вас оголошуємо поза законом. Диктатура на території Песього-Яру належить нам. Тікайте, хто може й поки не пізно! Смерть сидить у кожній хаті. Хай живе смерть! Штаб смерти» (замість печатки було намальовано черепа й дві кістки) – «Це ж анархія! Якийсь бандит, якийсь пройдисвіт, більшовик – Чучупак, бешкетує в нашому запіллі й ми не можемо його знищити!..» [340, с. 122–123]

Чітко простежуються аналогії: *Песій-Яр – Холодний Яр, намальований череп й дві кістки – чорний прапор Холодного Яру*, втім через зрозумілі об'єктивні обставини в Шкурупія Чучупак, на противагу своєму реальному прототипу, не бореться проти Радянської влади, а сам – за більшовиків і навіть мріє побачити Леніна, він полює на гайдамаків та звільняє комуністів… втім, божевільним його вважають і врятовані ним: «Дивний цей Чучупак. Звичайний бандит, психічно-хворий, божевільний. Шкода, а він міг би багато нам допомогти» [340, с. 143].

Не тільки вороги, а й товариші знали залізний закон Чучупака: «Було в Чучупака сім товаришів, лишилось троє. І всі четверо вмерли від його руки. ‹…› Смерть була найвища кара, бо була й найменша. Смерть об'єднала їх якимсь зрозумілим тільки для них звичаєм – карати товариша, який не виконував доручення» [340, с. 124]. Втім, до себе він ставився так само безапеляційно, вважаючи: якщо завдання було не виконане з його провини, то він мусить вмерти, якщо ні, то доля розсудить і куля не візьме: «Нарешті він спустив курок, рушниця сухо клацнула, але вибуху не було. Чучупак спокійно стояв на своєму місці. / – Бачиш, я не винен! – сказав Чучупак Печері. / – Тебе боїться сама смерть! – відповів Печера. – Сиріє під твоїм поглядом!..» [340, с. 135]. Так і було, допоки Чучупак сам не відчув, що його час прийшов. Життя без сенсу – неможливе, без ризику – нудне й нецікаве. Сила – не боятися нічого, смерті також: «Чучупак ніяк не міг зрозуміти, чому люди бояться смерти» [340, с. 125], і лише «передчуття нової гри зі смертю» [340, с. 135] могло зацікавити й розвеселити Чучупака та близьких йому по духу товаришів.

Вони боролися не лише з військовими ворогами, але і з людськими вадами, як то страх, що паралізує волю («Зґвалтована дівчина, що їх не одну знасилував цей

синок вельможних батьків, мабуть так не благала зглянутись на неї, як благає ця маленька, поцілена жахом у саме серце, мізерна істота» [340, с. 118]), чи алкоголь, що робить людей слабими та провокує їх на безславні вчинки («Кров з алкоголем зросила степи», «Вони, наче служки сатани, з'являлись з кухлями й пляшками самогону і вливали його в шлунки гостей, що й без того були напівмертві», «Весела мелодія танку ставала журливою похоронною месою. Здавалось, що це сама смерть корчиться з цих жахливих звуках музик, до того вони були фальшиві», «Я навіть не сподівався, що вони можуть вливати в себе таку прірву! – сказав Печера. / – Я ще ніколи не бачив таких веселих людей перед смертю! – сказав Чучупак і задоволено посміхнувся. – Смерть уміє дивитись навіть крізь веселі очі!», «Погляд Чучупака гіпнотизував Лейбу й він мимоволі, увесь здригаючись від огиди, пив. / – Тепер за твою швидку смерть!..» [340, с. 120, 137–139]). Чучупакові необхідно було відчувати свою безмежну владу і могутність як над життям, так і над смертю: «Чучупак був надзвичайно задоволений. Смерть з його наказу примушувала танцювати людей, які зараз повинні були вмерти» [340, с. 140].

Потрібним було й людське визнання його сили та спроможності керувати життям і смертю заради того, щоб робити світ кращим, очищуючи його від тих, хто, на думку Чучупака, не мав права на життя. Так, у його мареннях виникає картина, що уособлює його справжні прагнення, приховані у підсвідомості: «Чучупак посміхається: йому хочеться до божевілля вразити громадян своєю сміливістю, й він голосно питає ката, чи він намилив зашморг, – бо у Чучупака дуже міцна шия й сама смерть – його приятелька. ‹…› І він уже чує крики: "Молодець, Чучупак! Чучупак – найсміливіша людина в усій країні!" Тисячі, тисячі очей захоплено дивляться на нього. Кожна женщина хотіла б мати його за свого чоловіка» [340, с. 150]. Та не лише уві сні Чучупак був схильний до демонстрації своєї сили та влади над життям і смертю: «Для Чучупака настав тепер веселий момент. Він сам ходив з трьома вартовими по селу й смішив селян. Щоразу, коли коло них збирався гурток селян, він загрожував смертю вартовим і ті, озброєні рушницями, навколюшках благали його зглянутись з них. Це була справжня демонстрація могутности Чучупака» [340, с. 154].

Втім, Чучупак жодного разу не вбив тих, хто дивився сміливо у вічі смерті: «У твоїх очах немає смерти. Сьогодні не ти повинен умерти! Я це чомусь почуваю…»; «В очах Чучупака світиться дитяча цікавість, але там глибоко в них жевріє смерть. ‹…› Тобі не страшно? – вдивляється він у вічі дядька. – Ні! / Чорні постаті зникають у лісі»; «На горбок коло них вибігла дика коза й стала сміливо дивитись на цих велетнів лісів своїми ніжними очима, що на них був відблиск довгих променів сонця, яке уходило до країни вовків. / Дроба взяв одрізана й став цілитись їй у голову. Чучупак твердою рукою відвів одрізана вбік і тихо сказав: / – Не треба, – бачиш, вона не боїться нас!.. / Коза безстрашно пробігла повз них» [340, с. 118–119, 125–126].

Взагалі у Чучупака були досить незвичайні відносини зі смертю: «Тільки смерть – вірний товариш Чучупака. Вона пестить його своєю задумливою рукою, вона ніжно вдивляється в його вічі передсмертним жахом тих, що конають від його рук. Це мелодія її голосу пестить його ласкавими словами в хрипах здушеного горла людини. Смерть викликає пристрасне хвилювання у велетенськім тілі Чучупака, смерть зогріває його холодну, як крига, кров. Навіть Соломія не може своїми палкими поцілунками схвилювати кров Чучупака, як хвилює її смерть. Соломія не може дати йому такої насолоди, яку дає смерть. Смерть – його найкраща коханка і він її господар» [340, с. 124]. Психофізична природа відчуття Чучупаком смерті була настільки сильною, що виявлялася у буквально фізичному переживанні насолоди від якогось нового фатального ризику, коли він відчував близько себе свою «коханку-смерть», особливо коли чув «нову незвичну музику смерти»: «Ця страшна полюбовниця хвилює йому кров, і він відчуває безмежну насолоду, більшу, ніж відчуває юнак, обіймаючи дівчину… Вогняна іскра пройшла по тілі Чучупака, і він од задоволення зціпив зуби… Пристрасне хвилювання залило його могутнє тіло хвилею гарячої крові. Його тіло стало здригатись і пристрасно тулитись до вогкої землі. У нього в грудях не вистачало повітря й він важко дихав. Клекіт коліс все наближався, тепер він зростав в один безугавний гул, що від нього починав стогнати ліс. Чучупак глянув на товаришів. З ними коїлось те ж саме, що й з ним. Очі в них поширшали і стали блискучі, їх теж трясла лихоманка… Ось зараз-зараз вибухне

динаміт перед самим паротягом і цей вибух стоголосо повторить ліс. Вибухне величезне полум'я й на момент освітлить всю ніч, потім, з пекельним скреготом і зойком, вагони полізуть один на одного й це все зі страшним гуркотом повалиться під схил під Чучупакові ноги. Пристрасть трясе Чучупака, б'ється його могутнє тіло об землю, наче обіймає коханку, обіймає саму смерть. Важко дихають груди, млосно вертиться світ, і він віддається безмежній насолоді, що тягне його в якусь теплу безодню задоволення» [340, с. 133–134].

Ерос чи Танатос (З. Фройд) – кожен сам обирає для себе один з напрямків буття і, керуючись ним, шукає сенс чи то в бажанні любові й життя, чи то у прагненні руйнації та смерті. Чучупак понад усе хотів мати владу… і над життям, і над смертю – і це було його фатальною й парадоксальною пристрастю: смерть стала сенсом його життя!.. За З. Фройдом, Еросу завжди протистоїть Танатос (інстинкт смерті, потяг до смерті, інстинкт і потяг до агресії та деструкції), і все життя – це безперервна боротьба в пошуках недосяжного компромісу цих двох непримиренних і протилежних рушіїв. Утім результат цієї боротьби, зумовлений природою речей, може бути тільки один – врешті-решт має перемогти Танатос. Отже, беручи до уваги той факт, що все живе так чи інакше вмирає, то все життя може розглядатися як прагнення до віднайдення свого першоджерела, тобто до відновлення порушеної життєвої рівноваги. Звідси, «метою життя є смерть», повернення всіх живих організмів до вихідного стану, до спокою, до смерті. Отже, в ході створення і розвитку вчення про рушійні сили, що керують людиною, З. Фройд зупиняється на існуванні двох основних рушіїв у природі людини, які визначають формування, зростання, розвиток і діяльність індивіда, висуваючи ідею, що поряд із потягом до життя, Еросом, індивіду притаманний і потяг до смерті, Танатос: «Слід розрізняти два види первинних потягів, з яких один – сексуальні інстинкти, або Ерос, другий – інстинкт смерті, Танатос. У Танатоса завданням є приводити все живе до стану безжиттєвості» [294]. І за З. Фройдом життя – це протиборство цих двох потягів. При чому лібідозний потяг – це один з моментів Танатосу. Так, З. Фройд робить цей висновок згідно з філософськими концепціями пошуку сенсу життя: з точки зору біології життя безглузде; воно набуває сенсу тільки перед обличчям смерті, отже, як

не парадоксально, сенс життя – в смерті [294], що й демонструє нетиповий герой Ґ. Шкурупія, гіпертрофовано уособлюючи вчення З. Фройда.

Надприродність, унікальність головного героя підкреслюється гротескністю і казковістю його образу: «Із лісу вийшла людина, що нагадувала північного вікінґа, могутнього велетня північних казок. – Це був Чучупак», з кудлатим буйним волоссям, чорною бородою й чорним, волохатим тілом, його пальці нагадували собою «міцні дубові сучки», а «добродушний ніс українця робив його обличчя добрим і привабливим, тільки очі іноді нагадували розлютованого ведмідя або вовка», «він був у чоботях, що підіймалися вище колін, вони чомусь одразу робили враження, що Чучупак увесь складається із такої ж міцної, майже залізної шкури» [340, с. 127–128]. І обраниця Чучупака була йому під стать: «Своїм виглядом вона нагадувала кремезну телицю – до того були розвинені її жіночі форми, але це зовсім не робило її незґрабною; навпаки, вона була дуже гнучка й свіжа. На голові у неї була червона хустка, що дуже зручно окреслювала її молоде, свіже обличчя. Це була запашна, прекрасна квітка велетенських лісів» [340, с. 128–129]. Вони не випадково зображені велетнями: настільки вирізнялися з-поміж звичайних людей, що не могли бути непомітними, і навіть їхнє кохання було викликом – викликом традиціям, моралі, часу, обставинам, та вони й не намагалися приховувати свої почуття: «Соломія, не звертаючи уваги на чоловіка, підійшла до Чучупака й обійняла його за шию, вся потопаючи в його могутнім тілі», «Обличчя її так і сяло від щастя, що вона бачить Чучупака. Вона обіймала його й горнулась до нього всім тілом, не зважаючи на чоловіка, називала його ласкавими словами» [340, с. 129], що, звісно, не могло не нервувати її законного чоловіка: «Коли Чучупак приходив до його дружини, Кисличку починала трясти лихоманка згаги крові. Він не міг спокійно терпіти такого глуму і ввесь час вигадував що-небудь, щоб налякати Чучупака, але його намагання завжди були безсилі й марні. Так було щоразу» [340, с. 129]. Сильнішим за ненависть до Чучупака був ще більший острах перед ним: навіть обеззброєний Чучупак мав над Кисличкою якусь незрозумілу владу: «Кисличці страшенно хотілося відповісти Чучупакові, що Соломії немає, але він поволі підійшов з великою сокирою в руці до тину й став запрошувати Чучупака до хати. Кисличка

зовсім не мав вигляду гостинного господаря. В його очах блищала зненависть і він корчійно стискав сокиру, якою з великою охотою розрубав би голову цьому непроханому гостеві. … / З цікавістю дивиться Чучупак на Кисличку. / Не може, не може підняти рука Кислички сокири, мліє під поглядом Чучупака. І сокира стає надзвичайно важка, не в силах підняти її Кисличка. / – Ти поклади рушницю на місце!.. – каже йому Чучупак. – Я лишаюсь у вас на ніч!.. / “Сатана! Сам сатана!” – думає Кисличка й виходить із хати. – “Все знає!.. Сатана, сам сатана!..” / Він виходить у двір, іде по повітки, бере рушницю й кладе її на місце. Потім залазить у віз із сіном, важко зітхає й ворочається з боку на бік цілу ніч» [340, с. 128, 131]. Чучупакові напевне подобалося дражнити Кисличку й гратися з ним як кіт із мишеням, випробовуючи його на міцність характеру: «Кисличка увесь тремтів од злости й нервово стискав сокиру. Він з великою насолодою вбив би їх обох. / – Диви, Соломіє, який войовничий вигляд у твого чоловіка! – насмішкувато сказав Чучупак», «Чучупак і Соломія не звертали на нього уваги, вони віддавалися пестощам.., а Кисличка сидів коло їхніх ніг і старанно гострив сокиру. Він її гострив без кінця; мабуть, він зміг би гострити її до самого ранку. Звуки мантача об сокиру лютими псами скребли йому душу, але вони трохи зменшували власну лють» [340, с. 128–129]. Жалюгідність Кислички підкреслювалася й візуально: «Соломія була дуже велика на зріст, і її чоловік, Кисличка, здавався поруч з нею маленьким», «Чучупак з Соломією пішли до хати, кожному з них по черзі довелося згинатись, коли вони ввіходили до неї» [340, с. 128–129]. Символічна гротескність відчувається як у зображенні, так і в почуттях: велетенський герой, який знаходить собі таку ж героїню, прагне зустріти не менш велетенську смерть – все інше виглядає мізерним і не вартим уваги, й загострення ситуації з неприхованим кепкуванням коханців над законним чоловіком лише підтверджує тяжіння головного героя до максималізму та екстраординарності в усьому.

Незвичайні особистості завжди провокують неоднозначні й часто суперечливі почуття в оточуючих. Так, небезпечний і містичний Чучупак смертельно лякав ворогів та з не меншою силою вабив до себе жінок: «Дочка Боруха, гарна дівчина, худенька й біла, з великими очима дикої кози, сиділа коло Чучупака й ввічливо з

залицянням частувала цього страшного гостя. Вона зі страхом горнулась до Чучупака: було видно, що він її лякає, але в той же час нестримно вабить до себе. Вона у всякий спосіб силкувалась показати Чучупакові, що він їй подобається» [340, с. 137]. Розу вабила небезпека, могутня сила й недосяжність Чучупака: «А я б була вашою королевою. Царівною велетенських лісів, коли б пан Чучупак хоч трошки покохав мене!..» [340, с. 137] – проте обраниця Чучупака мала бути гідною його: королева велетня не могла принижуватися й благати про «трішки», тож навіть відчайдушність дівчини не зворушила його. «Пане Чучупаче, ви такий велетень! – горнулась вона до нього. – Ви своїми обіймами можете задушити мене одразу!» [340, с. 137]. Та вона не викликала у Чучупака жодних емоцій, навіть бажання її вбити: «Чучупак чмихнув: у нього зовсім не було наміру обіймати цю сміливу дівчину й тим більше душити її» [340, с. 137]. Серцем Чучупака по-справжньому володіла лише… смерть, і лише вона могла пробуджувати найсильніші його почуття: «Я люблю тільки смерть, – продовжував Чучупак, – і тільки вона може задовольнити мене. Вона дивиться на мене очима людей. Вона скиглить вовком у лісі. Вона шелестить мені листям дерев. Вколисує мене тихими мелодіями, коли я засинаю під зоряним небом. Вся природа дивиться на мене очима смерти і пестить мене своїм умиранням. Тепер осінь, і це найкращий час. Це час, коли закохуються безнадійно й міцно. І осінь своїм умиранням природи закохує мене в смерть. Вона вабить мене пожовклим листям, вабить липким болотом на роздоріжжях, своїм тлінням і розкладом… Ти ще маленька дівчинка, Розо! Ти не можеш зрозуміти моїх почувань!.. Я – людина, але в жилах моїх немає крови – там вода. В моїх очах немає вогню: в них глибока таємна водокруча, що засмоктує в свій вир необережних людей. Ти не можеш зрозуміти мене, Розо; мене може зрозуміти вовк, що виє від нудьги вечорами. У мене немає серця; Розо, там якась пустка, заповнена холодом!» [340, с. 138]. І коли Роза самовпевнено пропонує виправити це своїм коханням, то лише викликає роздратування в Чучупака своєю наївністю й нав’язливістю: «О пане, я б могла заповнити цю пустку коханням! – провадила своє залицяння дівчина. – Тоді б я була у тому місці, де мало знаходитись ваше серце! / Чучупака вже дратувала ця дівчина й йому було нудно» [340, с. 138]. І знов автор символічно

підкреслює, наскільки вирізняється Чучупак з оточення, що було чужим йому: «Його голова торкалася самої стелі» [340, с. 138].

Не випадково Чучупак порівнював себе з вовком і говорив, що псам його не зрозуміти («Вовки не можуть брататися з собаками» [340, с. 149]), – село, в якому відбувалися події твору, мало назву Песій-Яр… Образ вовка, як і образ смерті, є наскрізним: «він, як вовк, став блукати по балках та лісах», «Знову таємниче шумів ліс. Смерть наспівувала тихих мелодій. Сонце уходило до країни вовків», «ніч чорними вовками дивилась у вікна», «вовчий, радісний вий видрався з його горла й розбуркав увесь Песій-Яр» та ін. [340, с. 121, 127, 137, 142]. І, як завжди у Ґео Шкурупія, *символічні паралелі* («Сірий вовк виходить на дорогу й виє від нудьги. А може то Чучупак», «сірі Чучупакові очі», «погляди пронизують, наче голками», «Раніш вона була буйна та вільна – коли вітер розчісував гриви коней», «Кінь намагався випередити день, що тікав на захід. Кінь намагався випередити ніч, що здоганяла його зі сходу», «Але ніч не переженеш. День не зупиниш. Кінець»); *монтажна побудова*, *ритміка поезопрози* («Дорога назад./Кінь вперед./Пил у степ»); *несподівані метафори* («У зоряну ніч гадюкою виблискує шлях», «музика жаху й смерти», «Зойк і плач розпачливими птахами літали понад селом», «І тепер кінь і вершник являли набій, що його пущено з гармати. Вони роздирали вечір, вони ковтали верстви», «Дорога потягом почала тікати назад» [340, с. 116–117, 119–121]). Цікаві *інтернаціональні порівняння* можуть служити для підкреслення всеосяжної сили впливу війни, для якої не існує кордонів і яка стосується всіх людей на планеті: «Українська Мехіко» «з Каліфорнією золотих ланів жита й пшениці» [340, с. 115]. Рамкові повторення символічних образів, порівнянь, метафоричних речень; відчутні паралелі між станом природи та настроєм героя чи зображуваною подією; поетична мова новели – все це створює своєрідну музику у прозі та додає певного національного колориту й фольклористичного забарвлення твору: «Тисячі лун покотилися лісом», «під самим лісом стояла невеличка хата, вкрита свіжою соломою, що блищала, мов золото, у довгому промінні місяця, що пронизало її своїми золотими списами», «з рясними дощами із стомлених очей насувається осінь», «виголила своє високе чоло Українська Мехіко і ще більш грізні зробились

гаї та балки», «по зорянім свічаді тихо сповзали блискучі осінні вогняні сльози й зникали у світовім просторі» [340, с. 126–127, 132].

Та ось настав момент, коли «Чучупакові обридло вже вішати та розстрілювати вартових. Як великий буржуа, якому обридають усякі страви, так і Чучупакові обридла дрібна гра зі смертю: йому вже треба було чогось нечуваного й небаченого. ‹…› Якесь бажання охоплює його, але він сам не може збагнути, чого хоче» [340, с.°142–143]. Товариші десь поділись («Мабуть задумали якусь нову гру зі смертю й там одружилися з нею» [340, с. 144]) – Чучупак залишився один і відчув, що тепер він має померти: «Лежить Чучупак один і дивиться на небо. Він почуває, як його холодна кров заливає його тіло й йому багнеться криків і благання, багнеться страху. / Облітає пожовкле листя. Не чути птахів. Шумить вітер. / “Осінь – це труна”, – думає Чучупак. – “Я повинен умерти. Якась безодня в мені й ніщо не може її наповнити. Наповнить її смерть”»… [340, с. 144]. Він не боявся смерті, навіть передчуваючи її: «Які жовті, золоті очі в моєї смерти. Яке синє обличчя та вуста. – Це осінь. Як вона вдивляється в мене жовтими очима. І які негарні ці зелені сосни. Їх треба спалити» [340, с. 144]. І він заходився знищувати сосни, які зеленіли життям ніби навмисно: «Облітало жовте й червоне листя кленів. Байдужо хитали зеленим віттям сосни. / Зелені сосни дратували Чучупака. Все вмирало, а вони починали жити. Чучупак їх ненавидів. / Вони дзвеніли й співали якоїсь могутньої пісні наче були сильніші за смерть. / “А, вони не бояться смерти!” – вже розлютовано думав Чучупак. / Він їх підкопував і підкладував динамітні набої. Це була йому нова насолода. ‹…› / Слухав Песій-Яр вибухи в лісі, дивувався. / – Чучупак б’ється з лісом! – казав» [340, с. 145]. Найсильнішим і найбезстрашнішим мав бути лише Чучупак, і тільки йому, як велетню, могутнішому, ніж у казках, Людині-Богу або Надлюдині, мали підкорюватися й життя, й смерть, і він був певний, що разом з ним зникне і весь світ, з яким він себе ототожнював: «Незабаром все стане чорне, як земля. Заголосить вітер, заплачуть хмари, – це буде остання меса над померлим світом. Помруть усі істоти. Голі кістяки дерев стоятимуть чорними привидами. Іноді буде тиша, як у замкнутій скрині. Так загине світ. Місяць зійде на небі й освітлить пустелю. Плянети стерегтимуть порожнечу. Велика труна не

освітлюватиметься сонцем. Так загине світ. Тільки вітер, мертвий вітер правитиме месу над померлим світом. Ха-ха. Як усе боїться й молиться смерті!» [340, с. 144]. Тож хай краще це станеться від його руки, а він помре останнім і буде впевненим, що не лишив після себе нікого й нічого рідного, близького та дорогого: «Печера й Кодня напевне вмерли. Все повинно вмерти, я помру останній. Соломія теж мусить умерти. Тут ніщо не повинно нагадувати Чучупака, коли він умер» [340, с. 144]. Та йому не хотілося уходити з життя, як звичайні люди: «Сумно так умирати, – думає Чучупак. – Так, без усякого руху. Засипле поволі листям всю постать, а потім притрусить і снігом зима, а на весну одні кістки. Нудно!..» [340, с. 144]. І він молився: «О, смерте, що панує над кожною істотою і твариною! Смерте, що захована у моїх грудях і в кожнім камені! Велика смерте, що живе, коли народжується і вмирає сонце! Смерте, з жовтими очима осені! О, холодна коханко, з міцними обіймами полоза! О, велика смерте! Заповни мене твоїм жовтим поглядом осени, поховай світ у своїх чорних обіймах. Так, поховай світ у чорній труні, забий навіки цвяха, щоб навіть хробак не міг вистромити своєї живої головки!.. Але не треба тиші! Гуркотом вибухів наповни порожнечу. Хай галасує вітер! Хай це буде похоронна меса, що від неї здригатимуться всі мертві!.. І страх нехай панує, навіть над мертвим світом!» [340, с. 144–145]. Так, Чучупак хотів все контролювати і тримати всіх у страху навіть після смерті. І єдине, що його лякало, – це пустка замість серця і тиша усередині його душі, без чого життя втрачало всякий сенс, окрім… смерті.

Чучупак пішов до Соломії, проте замість неї зустрів Кисличку – той спробував позловтішатися: «Тепер ти, Чучупаче, як без рук: Кодня вбитий, а Печера до тебе не повернеться. Сьогодні він записавсь у державну варту і, мабуть, сам тепер підстрелить тебе» [340, с. 146], та марно – Чучупак йому не повірив. І тоді Кисличка наважився попередити Чучупака про свій намір його вбити, чим викликав лише нову порцію жартів свого ворога: «Ти ж кажеш, що сам сушив набої, – посміхнувся Чучупак, – спробуй вистрілити в мене, а потім я вистрілю в тебе. У мене набої сирі, – завжди в лісі. Я їх ніколи не сушу. / Кисличка під поглядом Чучупака підняв рушницю і став цілитись йому в голову, але раптом зблід і одвів її в бік. ‹…› В очах

Чучупака було щось фатальне, що примушувало людину мимоволі дрижати, і стріляти в нього було вище Кисличкиних сил. / – Чорт тебе зна! – вилаявся Кисличка. – Сам сатана захищає тебе! Хіба я дурень ризикувати головою. Тьху!..» [340, с. 146]. Він сам провокував Чучупака на кпини: «Чучупак зробив рух, ніби виймав револьвера. Кисличка кинувся тікати за повітку. Чучупак зареготав» [340, с.°147]. Тим дивніше й безглуздіше звучить: «А знаєш, Чучупаче, – тихо сказав йому Кисличка, – мені все здається, що я коли-небудь уб'ю тебе, а не ти мене. У мене якесь передчуття. / Чучупак задумливо подивився на нього. / – Можливо!.. Ти великий боягуз, Кисличко! Може я навіть роблю помилку, що досі не спровадив тебе в країну вовків! А втім я певен, що цього не може бути, ти боягуз, Кисличко. І ти міг би вже давно вбити мене. Ні, Кисличко, ти – великий боягуз! / – От може тому я перший і спроваджу тебе в країну вовків! – сказав Кисличка. / – Це неможливо, – відповів Чучупак, – я повинен вмерти останній!..» [340, с. 147]. Здивованому Кисличці Чучупак пояснює: «Це значить те, що скоро все помре й я помру останній! – сказав Чучупак. / – Ти трохи божевільний, Чучупаче! Невже ти думаєш, що ти зможеш знищити всю країну? Це смішно! / – Ти не зрозумів мене! Незабаром зима й усе помре! / – Дивний ти, Чучупаче! Адже люди зимою не вмирають і не народжуються знову навесні! / – Не те! Не те! – сказав Чучупак. – Помруть усі, до кого я був близький, а потім уже я! / Тепер Кисличка зрозумів. / – До зими ще далеко, – сказав він, – тепер тільки осінь і хто зна, що ще може скоїтись!» [340, с. 147–148]. Відповідь Чучупака була миттєвою й безапеляційною: «Скоїться те, що я схочу!» [340, с. 148]. Інакше бути не могло – Чучупак був головним і наймогутнішим у власному всесвіті, який він створив для себе і який відчував як реальний, – у країні вовків, котрі потребували все нових і нових жертв, аби не нудьгувати (цікавість як порятунок від порожнечі у душі). І він завжди сам вирішував, кого туди відправити за допомогою своєї приятельки-смерті: «Ну, прощай, Кисличко! Я ще прийду, коли вовкам стане нудно у своїй країні без тебе!» [340, с. 148]. Та цю нудьгу, тобто душевну порожнечу, неможливо було втамувати, і вовки почали жерти свого творця зсередини: Чучупак раптом почав втрачати контроль над реальним та ірреальним життям, ним почали володіти сумніви та

хоробливі фантазії, порушився його містичний зв’язок з природою, він став відчувати свою слабкість, і це стало початком кінця… Відчувши, що його час спливає, Чучупакові залишалось тільки одне: забрати з собою найдорожче, що у нього залишалось, – своїх товаришів-однодумців, які засвідчують свою відданість і любов тим, що віддають Чучупакові право взяти їхні життя. Так, його останній товариш Печера, смертельно поранений, приповзає в ліс до Чучупака, аби померти від його руки: «Ти ж знав, що я не зможу зрадити, – продовжував Печера, – але я не хотів умирати там… і приповз до тебе… ‹…› Печера якось дивно подивився на Чучупака. Коли б він був собакою, то з великою насолодою лизнув би в ніс Чучупака й лизав би йому руки. Так він його любив» [340, с. 156]. Єдиний раз Чучупак не був певний – щодо Соломії, і він перепитав у неї: «Соломіє, ти б могла зістатися без мене? / І Соломія вже горнеться до нього: / – Ні, Чучупаче, ні-ні! / І Чучупак починає обіймати Соломію. Він душить її в своїх обіймах. Його руки сковзають по всьому тілі її, вони наче навіки хтять запам’ятати всі її форми. / А Соломія тиснеться до Чучупака й уся віддається йому. / Руки Чучупака блукають по тілі Соломії, і Чучупак увесь тремтить, якась рішучість з’єдналася з безсиллям в постаті Чучупака ‹…›. / Руки його все міцніше стискають горло Соломії, але вона не пручається й увесь час ніжно, з невимовним коханням дивиться на нього» [340, с.°160]. Чучупак намагався заспокоїти себе, уявляючи, що Соломія просто спить: «“Дуже маленька різниця між сном і смертю!”, – думає Чучупак, і він увесь зібгавшись, наче в нього щось навіки увірвалося в душі, тихо йде лісом, далекий від усього, що він накоїв, і далекий від життя» [340, с. 161].

Тільки сильна особистість здатна викликати до себе такої сили почуття, що люди здатні віддати заради них все, навіть життя. У надзвичайній силі і трагедія таких людей – вони входять в історію, однак, як правило, залишаються самотніми, оскільки їм надзвичайно важко знайти рівних собі. Та яким би могутнім і харизматичним не був герой, йому ніколи не слід недооцінювати своїх ворогів, і саме антипод головного героя, боягуз і нікчема Кисличка, в кінці твору все ж таки вбиває Чучупака (правда, лише з п’ятого пострілу рушниці) – втім, так і не насмілившись показатися з-за кущів, навіть смертельно пораненому, ворогові…

Хоча, за Ю.°Данькевич, «автор довів, до чого може призвести людська самозакоханість та підпорядкованість усіх вчинків лише власній фантазії. Найголовнішою ознакою новели, яка вирізняє її з-поміж інших творів Ґео Шкурупія, є її песимістичність. Усе в творі підпорядковано лише одному – смерті ‹…›. Але, зрештою, дитяча самозахопленість смертю у головного героя поступається місцем тверезому погляду на життя, і те, що чоловік коханки головного героя – Соломії врешті-решт врятовує свою зганьблену честь убивством, ніби звільняє Чучупака від обридлого життя» [72, с. 28].

Новела художньо демонструє практику психоаналізу (який з'явився і зробив переворот у свідомості людства саме у 20-х рр. ХХ ст. й не міг не знайти свого відображення у творчості сучасників), поступово досліджуючи причини та глибинні наслідки руйнівної сили впливу на психіку людини як зовнішніх чинників – війна, так і внутрішніх – протиборство інстинктів Еросу й Танатосу, психологічні травми, комплекси (вини, невпевненості), манії (Бога, контролю, всевладдя), і залишає сильне враження, що межує з шоковим, оскільки гостро зачіпає вічні вселюдські та філософські питання, переосмислюючи реальні історичні події та доводячи, що поняття героя чи антигероя, реального й містичного, життя і смерті є досить суперечливими і заплутаними, як і сама сфера підсвідомого й несвідомого людини, що потребує подальшого вивчення.

4.2. Новела як осмотична зона фройдівського психоаналізу буденного життя й теорій побуту формалістів («Зруйнований полон»)

Футуристи, обравши ідеї урбанізації й тотальної механізації за провідні гасла своєї програми, приділяли концепту міста в літературі особливу увагу. Пізніше опрацювання концептуальної теорії міста стане одним з провідних орієнтирів у літературознавстві (вивчення міста як живого організму – М.°Анциферов; типологізація міста: «місто-діва», «місто-блудниця» – Ю.°Лотман; місто як тип свідомості – С.°Павличко; архетипи Міста – Р.°Мовчан; теоретичні аспекти міської проблематики – О.°Харлан, Т.°Возняк). Ґ.°Шкурупій у своїх новелах також

розробляв і творчо втілював авторську літературну концепцію, в якій своєрідне місце займали образи міста («Страшна мить»), опозиція «столиця / провінція» («Повстання», «Чучупак»), міські топоси: мур («Зруйнований полон»), паротяг («Переможець дракона») та інші символи механізованого життя, у вимірі якого людина нової ґенерації мала знайти своє місце в «переходову добу».

Зіткнення із символічною реальністю міста демонструється у Ґео Шкурупія в новелі «Зруйнований полон» (1927). Сам автор включив її до типу психологічної новели. Згідно з визначенням П.°Гапоненка, окреслений жанр має, як правило, розгорнений сюжет, що містить у собі якусь життєву драму; в таких творах розкривається складний світ протиріч людської душі, досліджуються ті невловимі процеси, що відбуваються в ній, її глибинні зв’язки з навколишнім світом [52]. Новела Ґ.°Шкурупія, окрім того, що містить психолого-філософське підґрунтя, є також яскравим втіленням футуристичної теорії з гаслами «місто – праця – рух», у якій визначна роль відводиться автором топосу міського муру.

Слід зазначити, що новаторство Ґ.°Шкурупія виявилося вже у фокусуванні уваги саме на образі муру, а не міста, яке домінувало на той час у художніх творах, а пізніше вивчалося філософами й антропологами. Так, у роботах Л.°Стародуцевої (1993), С.°Домнікова (2002), В.°Філатова (2002), Ст.°Гуріна (2009) та ін. аналізується феномен міста як топосу, що наділений певними онтологічними структурами й ціннісними значеннями та займає особливе місце в символічному культурному просторі [69], розглядаються метафізичні ландшафти міста [252], досліджується опозиція столиці й провінції на фольклорному ґрунті [82], акцентується символічність образу міського муру в контексті філософської антропології [288].

Основною рисою гуманітаристики початку ХХ ст. була її конфронтація із традиціями ХІХ ст., що вже «віджили» себе. «Відповідно до теорії циклічності О.°Шпенглера (1880–1936), становище суспільства у 20-ті рр. ХХ ст. співвідносилось із завершенням чергового етапу розвитку західноєвропейської цивілізації і перспективою якісно нового початку» [280]. Згідно з сучасними дослідженнями, «неабиякою популярністю на початку ХХ ст. користувались

розвідки представників психоаналітичної школи із дослідженням архетипів, первісних моделей, що у свідомості людей різних часів проектуються на предмети та явища дійсності» [280]. Ці тенденції знайшли своє органічне втілення у творчості Ґео Шкурупія зі своєрідними мотивами-топосами в межах футуристичного прочитання. За А.°Узунколєвою, мається на увазі «термін, що походить від давньогрецького τόπος (*букв.* «місце», *перен.* «тема») і в літературознавстві та культурології використовується в наведеному тлумаченні» [280].

Теоретичне обґрунтування поняттю «топос» дав свого часу німецький історик літератури та есеїст Е.°Р.°Курціус (1886–1956) у праці «Європейська література і латинське середньовіччя» (1947) [143]. На думку науковця, «топос може виконувати функцію образу, мотиву, метафори, символа, алегорії тощо, проте не тотожний їм, оскільки існує поза твором, у позаособистісних глибинах літературного процесу. Пов'язуючи походження нових топосів зі змінами у психології людського колективу, історик літератури зауважує, що вони постають у художніх творах у вигляді архетипових образів як своєрідні штампи, кліше» [280]. Отже, концепція, запропонована Е. Р. Курціусом, дозволяє тлумачити топос, з одного боку, як поняття, що досліджує світову літературу через історію повторюваних мотивів, а з іншого, як образ-архетип, який укорінюється в міфологічному мисленні.

Що ж до традиційних топосів, то «у першій третині XX ст., добу карнавалізації життя, коли відбувався переворот цінностей, а відтак – інверсія значень, вони втрачали своє первісне смислове наповнення. На думку дослідників, це було найкращою умовою освоєння сталих формул, перетворенням яких уже ніщо не заважало, оскільки визначеність топосу обмежувала б його використання у новому контексті, тобто його інтелектуальну продуктивність» [280].

Про неоднозначність і суперечливість цього феномена свідчать протиріччя пошуків, що знайшло відображення в літературі, яка віддзеркалює будь-які зміни в існуванні людства. Так, важлива роль відводилась побудові нової топічної системи, яка б відповідала вимогам оновленої духовності та якомога повніше розкривала віяння часу. Оскільки звернення до традиційних книжкових схем не задовольняло митців слова «переходової доби», які не бажали бути простими імітаторами

культурних надбань, у 1920-х роках створювались нові топоси, що відображали процес становлення душевної організації людей «переходової доби».

За визначенням Р.°Мовчан, у 1920-ті роки «загалом переважає спроба не лише оприлюднити архетип Вічного Міста, а й художньо проаналізувати, дослідити його як новий цивілізаційно-культурологічний код, модернізувати ним свідомість української людини, ‹…› і ця тенденція об'єднувала на спільному, єдиному "шляху у майбутнє" представників усіх угруповань і стильових течій» [176, с. 398]. Як зазначав Ст.°Гурін, «життя людини сповнене символами» [69, с. 1], і підкреслював, що все більша частина діяльності міського мешканця стає виробленням знаків та символів, їх зберіганням, передаванням і споживанням: «Реальність городянина – це символічна реальність», тобто «діяльність не з самими речами, а з їх значеннями, образами, ідеями, символами, що сягають універсальних архетипів, ейдосів, логосів. А така діяльність цілком визначається світоглядними настановами, міфологічними й релігіозними уявленнями, метафізичними засновками культури» [69, с. 1].

Виходячи з окреслених позицій, феномен міста простежується в тому, що «з одного боку, місто стає універсальним символом, архетипом; а з іншого, саме місто є місцем вироблення значень, створення й функціонування символів» [69, с. 1]. Подаючи символічну призматику міста задля розуміння його метафізичної природи, слід проаналізувати етимологію слова «місто»: «град – огорожа, межа, перепона, захист, сховище. Місто протистоїть відкритому простору, тобто безмежному й неструктурованому нелюдському простору – символу хаосу й смерті. Місто – це відгородженість і сховище, захищеність та безпека людини у ворожому світі. Місто потрібне людині, аби подолати жах перед пустелею, перед хаосом, перед порожнечею, небуттям, ніщо» [69, с. 1]. У Ґ.°Шкурупія головні герої психологічної новели «Зруйнований полон», навпаки, намагаються втекти від «закутого в камінь» [340, с. 164] міста та його впливу, «видертися» «з полону речей» [340, с. 184] – і на шляху до свободи вони мають подолати мур як невід'ємну складову міста: місто обмежене муром, без муру немає й міста. У Ґ.°Шкурупія мур виконує роль психологічного бар'єра, який заважає досягненню внутрішньої свободи й

віднайденню гармонії із собою та навколишнім світом, задля чого стає необхідним символічний вихід зі сховища, відкриття себе світові.

Контрастно зображені автором метаморфози, що відбувалися з містом вдень, «що їжилось димарями фабрик, здіймалось до неба кам'яними велетнями будинків» [340, с. 172], кардинально відрізняючись від міста ввечері: «Вечір прикривав своїм присмерком увесь бруд міста. Він облудливо робив потворні речі гарними. Те, що вдень впадало в очі, тепер стиралось, ставало непомітним і майже не існувало» [340, с. 173]. Образ міста, за С.°Гуріним, є амбівалентним, інверсивним: «Міфологема міста роздвоюється на місто-рай і місто-пекло» [69, с. 4], і від самої людини залежить, чи скористатися тими можливостями, які воно надає, задля пошуку шляху вгору, долучаючись до духовних і культурних цінностей, чи впасти в глибини численних спокус і пороків, якими так само сповнений сакральний простір міста.

Якщо «місто – це Космос, що протистоїть Хаосу, олюднений простір, антропологічно оформлене буття, людський вимір космосу», а отже, «спосіб проведення межі, що відокремлює космос від хаосу, культуру від варварства, своє і чуже, життя і смерть, буття і небуття» [69, с. 2], то у Ґ.°Шкурупія міські стіни набувають межового значення, що не захищають, а сковують людину: «Все прислужилось людині, щоб вона не відчувала себе самотньою. Пароплав, паротяг, телеграф, аероплан і, нарешті, радіо. Все це мусить зв'язати міцно людину з людиною, але сама людина своєю психологією, звичками, інтересами збудувала собі мур, який міцніший за всяку техніку і який треба довго пробивати м'язами, рушницею й головою» [340, с. 167]. Втім Ст.°Гурін подає неоднозначність сприйняття самого поняття межі: «…межа водночас є кордоном, що відокремлює різні онтологічні сфери, й місцем, де вони зустрічаються, стикаються й проникають одна в одну, де можливий перехід людини з однієї сфери до іншої, де можлива й її загибель, втрата себе і трансформація, отримання себе інакшого. Місто ховає людину в собі, але герой має його покинути, вийти з міста для здійснення подорожі, подвигу, для випробування та посвяти, щоб потім повернутися перевтіленим і довершеним» [69, с. 2], що перегукується з теорією Дж.°Кемпбелла, висвітленою у його праці «Герой з безліччю облич» [144].

Весь текст новели «Зруйнований полон» сповнений проекціями муру, що набуває символічного межового значення. Головний герой новели Євген Хильчук відчував, що «кожна людина несе з собою якусь стіну, що відгороджує її від нього. Це навіть не стіна, а цілий мур, міцний і товстий. Мур ще непереможених традицій, що їх треба доконче розбити, або принаймні пробити в них діру, щоб легше було порозумітись, розповісти про роботу, про боротьбу, про життя. Так, це середньовічний мур з бойницями, за якими ховається справжнє обличчя людини, може надзвичайно прекрасної» [340, с. 167].

Оскільки Ґ.°Шкурупій працював за часів НЕПу, суспільно-політичні зміни не могли не позначитися на мистецтві, культурі, експериментальних шуканнях у літературі. У новелі «Зруйнований полон» (з доволі промовистою назвою) чітко звучить ідея необхідності тотальних змін: «Ми летимо вперед, і кожний крок наближає нас до розв’язки, мур руйнується, він уже щербатий. Хай піонери виглядають оком крізь щербини, але цей мур розвалиться, як під час землетрусу. Це буде землетрус ідей, традицій і звичок. Підземні удари вже хитають ґрунт, боягузи тікають і лише сміливі стоять і допомагають розхитувати. Хай ці сміливі ще самотні, хай помилки нагромаджують гори на плечі, але землетрус струсить їх, як розвалить і цей мур» [340, с. 168]. Ґ.°Шкурупій безапеляційно виголошує вустами головного героя: «Нове зі старим ніяк не можуть ужитися. Правда, вони обидва часто йдуть на компроміс, але цей компроміс здебільшого кінчається катастрофою» [340, с. 176].

Так вийшло і зі шлюбом Хильчука: чоловік і жінка виявилися надто різними для подружнього життя. Євгену були не чужі революційні погляди, боротьба за свої ідеали загартувала його, і вся його енергія була спрямована в майбутнє, а його дружина застрягла десь між старим і новим, її міщанські звички, розбещеність і духовна порожнеча створювали між ними стіну, що вони не в змозі були подолати: «Він не зруйнував того муру, що стояв між ним і його дружиною; але він і не обминув його, він просто одійшов. Навіщо дертися, коли знаєш наперед, що нічого не зробиш, а лише розіб’єш голову» [340, с. 168–169]. Хильчук змінив місто та роботу й оселився у готелі, свідомо встановивши стіну відлюдника, щоб та відділяла

його від інших, однак невдовзі зіткнувся із новими відносинами, а отже, і з новим бар'єром, який втілився в образі стіни сусідньої кімнати. Кожного вечора в сусідів виникали сварки з бійками, що були чутні навіть через товсту стіну, – символічною стає реакція героя: «Він сильно напружувався і йому здавалося, що він не витримає й стрибне на стіну. Розруйнує її ударом плеча» [340, с. 175].

Авторські думки знову відчутні через роздуми Хильчука: «Камери кімнат міцним колом стін обступили закоханих у мрії в'язнів. Все нове народжується у вузьких стінах старого. Курча пробиває шкаралущу яйця, зерно товщу землі й життя товщу часу. Почуття б'ється в стінах традицій. Нова доба зароджується маленьким паростком в стінах старої доби і довго б'ється в цих стінах, поки не зруйнує їх і не вийде в простір свого часу й заквітне пишним, радісним цвітом. ‹…› Він – молодий час – мусить пробитись крізь мур, мусить договоритися зо всіма, й пробившись, розквітнути в просторах нових часів: – це все думки» [340, с. 177–178].

Тут також стає відчутним вплив З.°Фройда, що призводить до руйнування традиційної психології засобом психоаналізу. Так, якщо у психологічній новелі просторові образи стають символами психіки: обмежене муром місто, кімната – стінами викликають асоціації з образом жінки, яка виношує в своїй утробі дитину («…кімната як простір, що включає в себе людину, стала символом жінки; ‹…› з міфології та поетичних висловів ми можемо додати в якості інших символів жінки ще *місто*…» [293]), то психоаналітичні підвалини прочитання художнього твору наштовхують на думку про народження життя та неоднозначність, амбівалентність сприйняття.

Далі подається актуальна для футуристів «Нової Ґенерації» ідеологема інтернаціоналізму: «Всі в'язні знають, що робиться в тюрмі, вони перестукуються через стіни й ми зговоримось через стіни держав» [340, с. 178]. Випливає необхідність «*остранённого*» [319, с. 13] бачення з метою розширення свідомості: «Оточення впливає на думки. Хай в мозку перемістяться клітини і те, що було чорним, стане білим, жовте – зеленим і синє – золотим. Жебрак стане королем, гравець – геніальним музикою і бездара – винахідцем – це зветься божевіллям. Ми теж інакше дивимось на світ, у нас перемістилися в мозкові клітини й у нас інші очі

– ми бачимо ширше, заглядаємо далі. Хай нас вважають за божевільних. Нам потрібна божевільна упертість, божевільна сміливість і божевільна хода вперед» [340, с. 178]. Але, як зазначав Ґ.°Шкурупій, «не всі ті божевільні, що їх вважають за божевільних» [340, с. 178].

Не випадковим є авторський перехід до аналогій з Е.°По під час зображення одного з персонажів. По був відомим майстром трагікомічного сміху, чим набагато випередив свій час; він нерідко описував межу між психічним здоров'ям та божевіллям як надто тонку та невловиму: «Тоді в рулетці круп'є починав вигукувати фатальні слова, що визначають не випадок, а залізну закономірність. ‹…› Цей круп'є нагадував йому ворона Едгара По, до того його вигуки здавалися містичними» [340, с. 177]. І далі Ґ.°Шкурупій продовжує риторично: «Де зупиниться кулька рулетки, який щасливець виграє ставку? Біжить і кружляє життя, перестрибуючи через події, а події лишаються ямками в історії. І повторює свій біг колесо, і веде свій круговорот життя. ‹…› Історія посуне на історію і скаже доба добі:

– Гру зроблено!..
– Ставок більше нема!..

І знову закружляє життя, а доба застрибає по ямах подій. І який круп'є зможе спинити цей круговорот!» [340, с. 176–177] З тексту випливає підтвердження даної тези, коли Хильчук рятує дружину цього круп'є від полону старої помилки, якою був їхній шлюб, що заважав Марії, так само як і Хильчукові раніше, рухатися вперед. Автор підкреслює їхню схожість: «Я ж вам казала, що я те саме, що й ви…» [340, с. 179]; «Хильчук тепер догадався, що з ним і з Марією могло трапитись одне й те ж. І ці камери кімнат у готелі з'єднали в'язнів традицій. З'єднали людей, що потрапили до пастки власних помилок» [340, с. 182]; «І в її історії, і в її житті Хильчук побачив майже точну копію свого життя. Підпілля, революційна боротьба, тюрма панорамою пройшли перед ним, потім непомітний одрив од свого оточення, будні, що їх силкуєшся оздобити кольоровими ганчірками, новими почуттями, враженнями й, нарешті, чужі ворожі стіни, – полон» [340, с. 184].

Ґ.°Шкурупій демонструє властиву йому самобутню манеру письма: філософічність, технократичність («Його думки, його радіохвилі було кинуто в світ, і вони створили цю зустріч» [340, с. 180]), іронічність («Євангелія й жіночі коліна примушують замислюватись про вище» [340, с. 181]), футуристичні звукові темпоритми («Дзень-зень-зень-ень-нь-нь…» [340, с. 164]), несподівані метафори, порівняння й зіставлення, що характеризують образне мислення («Життя настовбурчилось і вже випиналося зі стін» [340, с. 180], «Кохання це така хворість, що її мусять пережити всі, проти неї немає лікарів і проти неї не лікуються: бо ця хворість – приємна» [340, с. 180]).

До топосів стін, міського муру, що для героїчної цілісної особистості несуть задуху через скутість і неможливість руху, автор звертається протягом усієї новели, яка завершується звільненням із полону обставин: «Я дивилась на людей… вони самі влаштовують собі трагедії…» [340, с. 182]; акцентуації набуває також ідея формування людини її оточенням: «Я одірвалася від оточення, від товаришів, я вмерла в обставинах, що вже заплісняві, що не мають повітря, що не мають свіжої думки… Духовна смерть страшніша за фізичну. Живеш і бачиш, як розкладається твій світогляд, твій мозок… Стіни вже міцно тримали мене й можна було лише голову розбити об них… Я сиділа в камері і ось тепер я, вірніше ви, зруйнували цей полон…» [340, с. 184].

За С.°Гуріним, «місто – це простір свободи, вибору, ризику, простір становлення особистості, тобто екзистенційний простір. Місто – простір онтологічного збирання людини в одне ціле. ‹…› Місто стає втіленням божественного задуму щодо людини. У цьому міститься трансцендентна (*transcensus* – лат. «через межу», «за край») природа міста. У місті відбуваються різноманітні трансформації людини, твориться певна трансмутація, возведення людини до довершеного взірця. Тобто місто несе в собі ідею виходу людини й людства з-під влади землі, від природної залежності, прорив до трансцендентного. Місто є місцем спроби людини змінити себе, стати довершеною й безсмертною. Початкова сакральна ідея будь-якого міста – це можливість конструктивного

руйнування межі, перевтілення й трансценденції людини. Так місто уособлює міф Прориву в потойбіччя» [69, с. 6].

Видатний дослідник міфології М.°Еліаде (1907–1986) представляє міф не як казку або вигадку, а як істинне сакральне значне явище, що має витоки у давнині, створюючи архетипні образи, що мають цілісність для культурної людини і вміщують стійкий комплекс певних рис, а обряд ініціації займає одне з чільних місць: «Людське існування віднаходить повноту шляхом серії обрядів переходу, котрі врешті-решт є нічим іншим, як послідовними посвятами. ‹…› Поріг уособлює межу між тим, що “зовні”, і тим, що “усередині”, а також можливість переходу з однієї сфери до іншої (від мирського до священного)» [352, с. 17]. Однак для футуристів було властивим позатрансцендентне мислення й уславлення реального життя, що вимагає постійного руху з руйнацією будь-яких меж, і новаторство Ґ.°Шкурупія – в обранні ним за ключові точки свого твору не популярних на той час образів-архетипів міста або порогу, мосту, дверей, які виокремлює М.°Еліаде, а топосів міського муру й стін, яким автор надає значення екзистенційної межі (як у «Мурі» [234] Ж.-П.°Сартра, 1939), що набуває сенсу своєрідного психологічного бар’єра, який стає на шляху саморозвитку людини. Отже, можна вести мову про запровадження Ґео Шкурупієм нової топіки: зведення образу міста до топосу міського муру, й утвердження автором у новелі «Зруйнований полон» психоаналітичної ідеї амбівалентної свідомості, якою наділена сильна героїчна особистість, здатна подолати всі перепони, що заважають їй просуватись уперед у своєму становленні, вбачаючи у стінах, мурі не стільки захист, сховище, скільки заваду на шляху до розвитку, яке не повинне мати обмежень.

4.3. Прийом загримованої розв’язки життя епілептика («Чорна неміч»)

Футуристи активно відстоювали потребу відображення реального життя в літературі – і, звичайно, не могли залишити поза увагою події революції та її

наслідки, що призводили до незворотніх змін у свідомості й підсвідомості, у світосприйнятті, а нерідко доводили й до цілковитої руйнації психіки людей.

Ця тема розроблялася Ґео Шкурупієм у новелі «Чучупак» і отримала продовження в новелі «Чорна неміч» (1925), яка ввійшла до збірки оповідань «Переможець дракона» й мала в першому виданні примітку до назви: «клаптик записів хворого». Сучасні дослідники підкреслюють авторську «експресивність при зображенні трагічних подій громадянської війни» [230, с. 250].

Як зазначав Я.°Савченко, «“Чорна неміч” – добре розроблений малюнок психічно хворої людини. Автор уміло змонтував окремі епізоди й факти, що хаотично спливають у хворій уяві персонажа сновидіння» [366, с. 5]. Не зрозуміло, де закінчуються сни й марення, а де починається дійсність головного героя новели. За спостереженнями О.°Козир, «сновидіння в художньому тексті завжди є проявом інтертекстуальності, оскільки сон – це не лише вихід за межі свідомості, але й вихід за межі тексту. Як зазначав д-р Фішер-Дедуа, в художніх творах життя постійно межує зі снами; сновидіння перетворюються на життя; життя – на сновидіння. Хоча літературні сновидіння мають давню історію, все ж особлива експансія їх у художні ландшафти починається з відкриттів З. Фройда. Відомий психоаналітик, лікуючи неврози, дійшов висновку, що сновидіння можуть виступати своєрідним відображенням усього минулого життя людини, особливо подій останнього дня; натомість їх спрямованість у майбутнє пов’язана з виконанням прихованих бажань. Ці висновки були підтверджені не лише клінічно (записом сновидінь хворих), але й аналізом літературних текстів. З. Фройд зазначав, що спроба піддати тлумаченню такий різновид сновидінь, як літературні, може комусь видатися зайвою й дивною, але насправді вона має рацію бути, адже далеко не загальновизнаним є те, що сновиддя щось означають і підлягають тлумаченню. Мислення й емоції людей уві сні не зникають, а й надалі виявляють себе, тож за допомогою снів своїх героїв письменники прагнуть дати опис їхнього душевного стану» [123, с. 75].

Відомо, що «Фрейдистська концепція сновидінь використовується щонайрізноманітнішими художніми напрямками й течіями. Одначе справді виняткова роль відводиться сновидінням у футуризмі. ‹…› Футуристичні шукання в

Україні зумовлювалися телеологією революційного оновлення суспільства, для формування якої вирішення проблеми свідомість / підсвідомість мало виняткове значення. Позиція більшовиків, властиво, випливала з Фройдової науки. Відверте опертя на відомого психоаналітика знаходимо у Л. Троцького: “Підвищуючись, людина здійснює чистку зверху вниз: спершу очищує себе від Бога, потім основи державності від царя, потім основи господарства від хаосу і конкуренції, потім внутрішній світ від позасвідомості та темноти”» [цит. за: 123, с. 76]. О. Козир зазначала, що вже сучасники Ґео Шкурупія констатували виняткову роль сновидінь у структуруванні його текстів, пов’язуючи це з тією обставиною, що письменник був добре обізнаний із психоаналізом З. Фройда: «Власне, ніде у творах письменника ми не знайдемо цього імені, що на нього можна натрапити, скажімо, в текстах М. Хвильового чи В. Підмогильного. Однак сама внутрішня логіка текстів Ґео Шкурупія, особливо прози, відповідає засадам Фройдового психоаналізу. ‹…› Концепт сновидіння як ультраскладного модусу прояву людської психіки структурує перцептивні точки снів у текстах Ґео Шкурупія. ‹…› Йому відповідає множинність варіантів взаємодії сновидіння як тексту з цілісним текстовим ландшафтом» [123, с. 77].

Так автор за допомогою снів і марень намагається відкрити читачу психіку героя: «Безпосереднє авторське повідомлення про події, бачені персонажем уві сні, – то спосіб проникнення в психологію героя, його внутрішній світ. Сновидіння в тексті мало розкрити латентний світ душі людини “на зламі”. Письменник бере на себе роль психоаналітика. Ґео Шкурупій змальовує в оповіданні психічний стан людини, яка живе ще своїм минулим. ‹…› Сон у тексті письменника виступає запорукою життя людини у світі. Звідси обов’язковим є переклад мови позасвідомого мовою свідомості. Містика і магія сновидіння, якими могли обмежитися письменники Заходу, в українського митця “переходової доби” дістає трансформацію, прояснення» [123, с. 81]. Через сни та марення головного героя новели «Чорна неміч» ми бачимо всі жахи війни ніби наяву: бій гармат, відірвані кінцівки, страх, голод, агресію, жорстокість, зґвалтування, вбивства, безумство… Бачимо, як війна калічить тіла й душі, зводить з розуму, призводить до порожнечі в

душі, яку нічим неможливо заповнити: «Кожний день приносив нам усе новий і новий жах, бо війна – це чорна неміч» [340, с. 195]. Гроші чи інші трофеї на війні нічого не вартують, коли навкруги жах, стрілянина і втрата близьких – життя перетворюється на суцільну хворобу, а люди – на перекотиполе, що мандрують безцільно за вітром по життю, і лишається єдиний вихід: покінчити з цим.

Чи є самогубство проявом сили чи слабкості? Ґ. Шкурупій залишає це питання на розсуд читача, так само як і не надає чіткого фіналу, використовуючи формалістський прийом загримованої розв'язки, тож чи зміг головний герой, психіка якого не витримала жахів війни й загибелі близьких, звести рахунки з життям – вирішувати читачу. Таким чином автор демонструє, що є питання, на які не існує однозначної відповіді, окрім розуміння того, що війна – це шлях в нікуди, до моральної, психічної й фізичної порожнечі, де може бути лише чорна неміч…

І не випадково головний герой був хворий саме на епілепсію, яку в народі називають «хворобою геніїв чи пророків». Так, відомо, що ця хвороба була у Сократа, Платона, О.°Македонського, Цезаря, Петра І, Наполеона, Ф.°Достоєвського… Та якщо на Русі до цієї хвороби ставились із забобонним острахом, перетворюючи хворих на ізгоїв, давні греки та римляне вважали епілепсію містичним і священим проявом. Існують думки й серед сучасних вчених, що ця «велика хвороба» може виникати «тільки у обраних» [375, с. 137], оскільки цей «стан містичного екстазу» «єднає з Богом» [375, с. 139]: «Так, обдарована людина з епілепсією уподібнюється до Христа» (Т.°Позняк) [375, с. 138]. Тож досить символічним є неоднозначний фінал – закодоване послання від автора, трактувати яке можна і як смерть-небуття, і як смерть-переродження, і як оновлюючу катастрофу, і як шлях в нікуди, і як пророкування нищівних наслідків війни, і як протест проти війни, що приносить лише пустку і чорну неміч, і як прояв слабкості чи самозречення, і як перемогу над хворобою, часом, смертю та іншими обмеженнями, а отже, й над собою.

4.4. Подолання страху й рамкова оповідь («Переможець дракона»)

Питання пошуків сенсу життя та ідеалів, шляхів вдосконалення людини й суспільства цікавили як літераторів, так і вчених у різні часи й епохи, та найбільший резонанс у світі викликало філософське вчення Ф.°Ніцше, який першим висунув ідею Надлюдини (нім. Übermensch) у своєму творі «Так говорив Заратустра» (1883–1885), що не втрачає актуальності й зараз, породжуючи все більше нових трактувань. Критикуючи пороки й систему цінностей сучасного йому суспільства, Ф.°Ніцше – вустами Заратустри – пропонує надлюдину як «творця», «винахідника нових цінностей», для якого єдина істина – це радість пізнання як форма прояву волі до життя, що прирівнюється до волі влади й могутності, оскільки нерозривно пов'язане з «прагненням переступити межі існуючого» [159] порядку задля створення нового, кращого світу й суспільства. Так, за Ф.°Ніцше, «надлюдина – смисл землі» [193, с. 8]; а «людина – це канат, натягнутий між твариною і надлюдиною... У людині важливим є те, що вона міст, а не мета: у людині можна любити тільки те, що вона є перехід і загибель» [193, с. 9]. Таким чином цінність людини вбачається лише в тому, що вона служить наближенню й ствердженню надлюдини [159].

Так, згідно з філософським вченням Ф.°Ніцше, надлюдиною може стати лише той, хто зможе перебороти не когось, а себе самого на шляху до самовдосконалення, а це є найскладнішим завданням, оскільки доведеться звільнитися від будь-яких перепон, що заважають дійсній внутрішній свободі, чи то соціально-побутових, чи то релігійних, мати силу стати вище всіх нав'язаних історією людства придуманих норм та законів, що сковують первинну природу людини, відкрити в собі справжнього Бога і творця… себе самого, щоб бути не рабом, як стадна більшість, а господарем своєї долі, який має головне право – бути собою. Тож сенсом життя людини має стати рух до цього стану переборювання себе, який є процесом неперервним. Ніцшеанська мрія про сильну особистість надлюдини, вільну у своїх діях, і нове суспільство без жодних забобонних обмежень застарілої моралі та

ілюзорної системи цінностей попри неоднозначність сприйняття (М. Гайдеггер, Ж. Дельоз, С. Знаменський, В'яч. Іванов, Б. Марков, М. Нордау, М.Фуко, К. Ясперс та ін.) здійснила значний вплив на формування філософської й літературознавчої думки в світі на межі XIX–XX століть, втілившись зокрема в концепції символізму (нова естетика: протиставлення «добро і зло», «страждання – щастя» замінюються опозиційними категоріями «краса – потворність», «гармонія – хаос» [128, с. 24]), а також в ідеології футуризму, утворення якого було обумовлене відчуттям кризи культури «переходової доби» й вичерпаності її змісту, що вже не відповідала потребам нового часу: «Вчення Ф. Ніцше багато в чому трансформувало естетику й сформувало ту духовну атмосферу, в якій зародився один з найрадикальніших мистецьких напрямів XX століття – футуризм» [127, с. 33]. «Філософія Ніцше, що стала ключем до культурного коду нової духовної парадигми початку XX століття – віку модерну» [127, с. 29], бентежить драматургів, письменників, поетів і науковців і в наш час, тож її дослідження залишається актуальним, так само як і аналіз досвіду української авангардної творчості 1920-х років, яка по-своєму інтерпретовувала ніцшеанську філософію.

«Зв'язок ніцшеанства з футуризмом є очевидним, оскільки в останньому знаходять відгук ідеї німецького філософа: вчення про надлюдину, нігілізм, віталізм, "вічне повернення" й "вічне становлення". Втім ці ідеї не копіюються буквально, а творчо переосмислюються. Перш за все, схожими є уявлення Ніцше і футуристів про людину. Їх концепція світу антропоцентрична, їх пафос – повернути людям віру у власну велич і сили. Футуризм – це гімн людині, що прагне розсунути межі свого буття, яка рветься з цих обмежень назустріч досконалості (у тому сенсі, яким його бачили футуристи), тобто "новій людині". У термінології Ф. Ніцше – це гімн надлюдині» [128, с. 24]. «Ми нові люди нового життя» [164, с. 52], – проголошували футуристи у своїх маніфестах і підкреслювали: «Футуризм не школа – це нове світосприйняття. Футуристи – нові люди» [33, с. 63]. Тож «для футуристів "нова людина" – це не лише раціонально сконструйований образ їх теорії і персонаж мистецтва, це також людський тип, що культивується в самому "стилі" дій та поведінки, відображається в тому внутрішньому, психологічному "пейзажі", який

створює футуристичне мистецтво» [128, с. 24]. Надлюдина в концепції футуризму – це «той, хто підвищується над взаємозамінюваними “штифтиками” соціальної машини, носій суперволі, вільний від біологічної обмеженості й соціально-моральних обмежень (“футурист Мафарка” у Марінетті)», і надлюдина – це «персоніфікована тримальна конструкція вчення Ніцше, репрезентуюча ідею, згідно з якою, за оцінкою Фуко, “слід звільнити життя у самій людині, оскільки людина сама є своєрідним її тюремником”» [177, с. 931]. Як і Ф.°Ніцше, «футуристів цікавить, перш за все, трансформація не зовнішнього світу, а свідомості людини. Невдоволеність реальністю змушувала їх звертатися до пошуків першоджерел, первинних сенсів буття. ‹…› Людство звертається до своїх джерел, щоб почати все спочатку» [128, с. 25] – тільки так людина могла звільнитися від історичних нашарувань й культурних обмежень: «“Дика людина”… це повернення до природи і, в певному сенсі, відновлення людини, її вилікування від “культури”» [190, с. 324]. Звідси алогічне, авангардне мистецтво футуристів, намагання повернути речам їх первинні назви, гра зі словотворенням, радикальні експерименти з формою та змістом. Так, і футуризм, і ніцшеанство *спрямовані водночас і в минуле, і в майбутнє* – задля віднайдення людиною себе у світі шляхом пошуку гармонії, що неможливо без єднання з природою («нова людина» орієнтована «не на подолання природного в людині, а на занурення у стихію природного» [22, с. 81]; «вічне повернення є… співзвуччя космічній волі, сприйняття буття… як одного цілого, що не поділяється на опозиції добра і зла, краси й потворності» [70, с. 394]), і образ землі відіграє одну з ключових ролей: «Земля для футуристів – це втілення всієї сукупності природного світу. Саме через злиття з ним, розчинення у стихії природного виникає нова людина. ‹…› Земля у Ніцше – материнське лоно усіх речей, джерело творення усіх форм; вона окреслює речі, надає образ і час. Земля – творча, життєствердна сила. Людина має шукати істину не у світі оманливих ідей, а у тому, що не викликає жодних сумнівів, – у самому житті. Прийнявши цей світ, людина відкриває, що її сутністю є воля. З надлюдиною Ф. Ніцше “нову людину” футуристів зближує перш за все гіпертрофована воля й прагнення знаходитися “по той бік добра і зла”» [128, с. 25], тобто поза будь-якими традиційними цінностями, включаючи мораль:

«Мораль, звернена… проти життя, є шляхом виродження людського духу, знищення самої волі до життя» [191, с. 730]. «Надлюдина – це та, якій дозволено все, хто відмовився від диктату розуму, однозначності оцінок й стабільних цінностей. Тільки у надлюдині може бути подолано психологічне та фізіологічне виродження сучасного Ніцше європейця. У надлюдині – порятунок від головної біди Заходу: декадансу культури, її занепаду» [128, с. 26]. Так, і за Ніцше, і за футуристами закріпилася слава руйнівників загальноприйнятих цінностей і усталених канонів: «Культура наділяється ними негативними характеристиками, оскільки це сила, що руйнує зв'язок з "витоками". Культура, що отримала книжкову, речовинну форму, стає хибною і віддаляє людину від первинного, а отже, істинного стану» [128, с. 26]. Футуристи прагнули замінити принцип накопичення енергії, властивий бібліотекам, музеям та іншим культурним інституціям, зворотним принципом – вибухом енергії, стверджуючи таким чином панування моменту дійсності, актуальної реальності, яка єдина мала сенс, на їхню думку: «Для культури, що ставила на перше місце саме виробництво і накопичення певного продукту, тенденції, які виявилися у футуристичному русі, безумовно, отримали негативне забарвлення, сприймаючись як жести агресії, що загрожували підвалинам її існування. Герой і Ніцше, і футуристів – людина поза традиціями і встановленими суспільством аксіологічними оцінками – має створити нові сенси. Власна вільна воля замінює йому почуття обов'язку і є джерелом й виправданням його існування. Надлюдина, сповнена волі, створює нові сенси земного. ‹…› Отже, футуристів пов'язує з Фрідріхом Ніцше як генетична спорідненість, так і типологічна близькість, що проявляється і на ідейному, і на образному, і на мовному рівнях» [128, с. 26–27].

Не випадково у новелі Ґео Шкурупія «Переможець дракона» (1925) ключовим образом постає паротяг – як символ часу, руху, механізації та прискореного темпу життя нової людини «переходової доби»: автор спочатку наводить метафористичні порівняння, зіставлюючи машиніста з паротягом («Коли він дивився у вічі своїм товаришам, їм здавалося, що вони бачать згаслу топку паротяга або люк тендера, що його наповнила темна масляниста вода. У розмові, коли згадували про нього, казали, що це той, чиї руки нагадують коцюбу, а ввесь він сам нагадує старий паротяг-

компавид з чотирма циліндрами. Він або мовчав, як мертвяк з кладовища паротягів, або зітхав, як гальмо Вестингавза, що поволі нагнічує повітря. Але кожний знав, що він умів оповідати, і що тоді голос його лився, як клекіт коліс пасажирського потягу. Ось який був машиніст Хорн. ‹…› Його напівчорне, напівсиве розкуйовджене волосся нагадувало іскрозатримне приладдя, яке буває на димарі паротяга» [340, с.°202]). Нова сучасність, якій притаманна механізована урбаністична реальність, підкреслюється й відповідним описом навколишнього середовища: «Крізь темряву окреслюються темні масиви трикутників і кубів будівель депа. Скрізь наче на шахматній дошці, окреслюються куби вагонів» [340, с. 203]). Автор також порівнює паротяг із ніччю («Надворі була ніч чорна, як паротягова обшивка» [340, с.°202]) та з конем («потяг як табун скажених коней» [340, с. 208]).

Втім поступово поїзд перетворюється на… залізного дракона, і цей образ стає головним символом у новелі: «Страшний китайський дракон не спить, вдивляється в ніч блідими ліхтарями, крутить хвостом у повітрі, до смерти лякає косооких людей. Це дракон з вогняною пащею і це звичайний паротяг» [340, с. 204]. Аналогії з драконом з’являються у Ґ.°Шкурупія і в контексті з Китаєм, зокрема з тамтешньою владою: «За Дніпром – за далекою Волгою, за Уралом, за далеким Тібетом розлігся величезним драконом Китай. ‹…› Там стоять пагоди зі страшним несправедливим драконом, праця й голод жене китайців у далекі країни, де такі кумедні й дивні люди, де так багато можливостей» [340, с. 205]. І одразу подається зіставлення на контрасті: «Тен-Гу замріявся. Він не знає, що в широких степах чужих країн ‹…› голодний і справедливий бунт підіймав свою жорстоку й буйну голову. А ніч знає, страшна китайська ніч, ніч праці, яка глузує з маленького китайця. Вона може показати йому озброєні орди степняків, татар і киргизів, може налякати пожежами й кров’ю повстань запорожців…» [340, с. 205–206]. Так Ґ.°Шкурупій підкреслює існування символічного дракона несправедливої влади в різних країнах – від нього неможливо втекти: його потрібно перемагати.

Завдяки прийому рамкової оповіді автор вводить водночас двох головних героїв: один з них – це машиніст Хорн, інший – маленький китаєць, угольщик Тен-Гу. Хто ж з них переможець дракона в однойменній новелі?.. Оповідь про них

ведеться в рівнозначній мірі, з графічним виділенням (курсивом) розділів, у яких йдеться про Хорна, – для відокремлення історій обох героїв. Тен-Гу вже нічого не лякає – він вартує, поки сплять його виснажені товариші, тож не має права на помилку: «Хай скиглить і виє радіо, хай гудуть телеграфні стовпи, хай проносяться з гуркотом скажені дракони-поїзди, хай крутить своїм хвостом і вдивляється в ніч огняними очима паротяг, – Тен-Гу вже не боїться, він звик до темних, мов вугіль, ночей… ‹…› Тен-Гу добре знає, що, коли він хоч на хвилину присяде де-небудь у зручнішому місці, – як боги сну заморочать йому голову дивними краєвидами і фантазіями, а страшний дракон вчинить йому яку-небудь неприємність. ‹…› Сидить маленький китаєць на бильцях, вартує ніч, а ніч чигає на китайця, щоб вчинити йому яку-небудь неприємність, і так силкуються вони перемогти один одного» [340, с. 204–205].

У маленького китайця є велика мрія, яка й надає йому сил, – віра в можливість стати коли-небудь справжнім «капітеном»: «Тен-Гу знає, що приємніше бути “капітеном”, – машиністом, господарем велетенської залізної істоти паротяга, переможцем дракона, ніж звичайним угольщиком, з якого так легко глузувати... Тен-Гу вже був за кочегара. Ля-ля, він верхи їздив на драконі з вогняною пащею, він сам годував його чорним камінням. О, бути “капітеном” – це найвище досягнення! Але маленький китаєць знає, що ще багато й багато треба навантажити паротягів» [340, с. 206]. Так, треба багато працювати, аби досягти своєї мрії – аби перемогти. Політичні агітки футуристів до боротьби за краще майбутнє для людини нової доби, насамперед людини праці, яка сама будує свій новий світ, чітко простежуються в таких рядках: «Спить Україна. Ніч темна. Сплять нації. Маленький китаєць не проспить чергового паротяга. Навантажити вугіллям тендер, хіба це не велика справа? Хіба це не краще великої поеми, що її читатиме невеличка купка людей? Втомленому й виснаженому Тен-Гу навантажений паротяг дасть більше задоволення, ніж усі ваші поеми вашим поклонницям, поети!» [340, с. 206].

Ніби граючись, руйнували старі канони футуристи, аби створити новий світ для людини нової доби. Через те здобули неприйняття чи осуд своїх сучасників… і цікавість та визнання прийдешніх поколінь. І так само, як Ф.°Ніцше, футуристи

пропагували радість пізнання й раціональність земного, реального й тілесного світу, не заперечувати плоть в ім'я духу, а радіти справжньому життю й шукати істину, не ідеалізувати людину, проте прагнути її розвитку до надлюдини, сильної і духом, і тілом. – «Людина – це те, що слід перебороти» (Ф. Ніцше) кожному самому в собі, аби стати героєм, творцем, людиною нової ґенерації, надлюдиною, вільною від будь-яких внутрішніх обмежень чи протиріч на шляху до великої мети – зробити світ кращим: «Надлюдина – це та, хто стоїть по той бік добра і зла», тобто поза системою існуючої моралі та загальноприйнятих цінностей… «Щоб діяти, щоб творити, стверджувати нові цінності, необхідно стояти вище від юрби» [159]. Попри неоднозначність трактувань вчення Ніцше про надлюдину науковці сходяться на думці, що «Ніцше був одним із перших, хто в переддень епохи стандартизації, масової культури і конформізму заявив про право людини на винятковість, індивідуальність, неповторність, творчість», і це вплинуло не лише на розвиток філософії і культури XX століття, а й на формування наших уявлень про людину [159].

За Ф.°Ніцше, перемога дракона – це необхідна передумова проходження етапів перетворення духа: на першому етапі сильний дух прагне перенести всі найважчі тягарі немов верблюд, на другому він перетворюється на лева, який хоче здобути собі свободу від будь-яких існуючих цінностей, аби із здатністю дитини творити нові, власні, й на цьому етапі йому необхідно здолати свого дракона, свого останнього володаря і Бога. Це міст для надлюдини. У Ґ.°Шкурупія Надлюдина – це той, хто зміг перемогти себе, свої власні страхи заради мети: кращого майбутнього для себе і людства. І «переможцем дракона», свого власного «дракона» може стати кожний, у кого сильний дух, навіть звичайний угольщик, який мріє бути колись машиністом, який не замислюючись здатен віддати своє життя за іншого!..

Авторської самобутності поетиці митця надають:

- *інтернаціональні ідеї* («Його голос став колисати кімнату, повну перевтомлених кочегарів і машиністів, яким здалося, ніби вони їхали в міжнародному вагоні «Інтернаціонал» [340, с. 203]; також не випадково один з головних героїв є іноземцем, а ніч – «китайська» [340, с. 203]);

- *філософічність* («Хорн здвигнув рукою, неначе переводив регулятор, глянув на сонливі обличчя кочегарів, як на один великий манометр, на якому він міг бачити силу тиску атмосфер своєї розмови. Потім він ніби помацав важиль і пильно подивився вперед на неіснуючі рельси, на безмежну неіснуючу колію» [340, с. 208]);
- *кінематографічність*: образність зображення («Вогонь розкритої топки освітлює їхні чорні обличчя фантастичними жовтими плямами» [340, с.°208]); *паралельне чергування* різних дійових осіб і сцен, немов кадрів, у часі й просторі; своєрідна ритміка й мелодика футуристичної поезопрози; *рамкова оповідь* («Ніч. Вітер. / Все притрусив вугільний порох. ‹…› Ніч. Вітер. / Вугільний порох смерчами кружляє в повітрі. ‹…› Феєрична ніч. ‹…› Феєрична меса» [340, с. 203]);
- *повтори* («Вітер грає на струнах станційного радіо», «танцюють у повітрі бліді помаранчі ліхтарів», «смерчами крутиться вугільний порох» [340, с. 203–204]);
- *метафоричні описи й несподівані порівняння* («Паротяг переляканим зойком переріже похмуру ніч. З шипінням, скреготом, тупотом по рельсах проскоче скажений кінь-поїзд» [340, с. 203]; «пасажирський потяг його розмови ішов без запізнення» [340, с. 205]; «вітер, що імпровізує на струнах радіо пекельну музику бою» [340, с. 206]; «вітер був такий сильний, що здавався густим і його можна було різати ножем» [340, с.°209]);
- *футуристичні темпоритми* («Феєрична меса. / Це страшна китайська ніч. / Га-га-га… / У-у-у-у-у… / Вжі-і-і… / Згу-згу-згу… / А-а-а-а-а… / Го-го-го-го-го…» [340, с. 203]).

Усе це вирізняє художню манеру Ґео Шкурупія з-поміж інших, тож його творчість не випадково вважається новаторською, а отже, заслуговує на подальші дослідження.

Висновки до розділу 4

За Ґео Шкурупієм, мета мистецтва «переходової» / «реконструктивної» доби – це культурна революція, а головні завдання – пошук нових мистецьких засобів і форм, що відповідали б запитам сучасності й характеризувалися раціональністю й доцільністю задля соціальної перебудови суспільства та вироблення «*нової* психіки», «*нової* зростаючої людини», «*нової* ґенерації», «*нової інтернаціональної раси*». Письменник активно виступав проти «психоложества» в художній прозі, що пропонувало «естетичне позіхання» й «сумбур від копирсання в переживаннях героїв»; натомість утверджував «здорову інтелектуальну зарядку», що замість звичних для зображення у літературі тієї епохи «дрібненьких переживань» даватиме волю до праці й боротьби, а тому у своїх «психологічних» новелах він торкався глибин людської свідомості й підсвідомості, життя і смерті, власних страхів і меж несвідомого, які людина покликана подолати усвідомленням («*Зруйнований полон*»).

Так само Ґ. Шкурупій боровся з усім консервативним та реакційним, що гальмує або перешкоджає поступу революційно-культурного руху, адже, на його думку, слід було відмовитися від застарілих класичних літературних зразків, відірваної від справжнього життя, а тому фальшивої естетики та формальної відсталості й провінційної обмеженості національної літератури, аби просувати українське мистецтво до європейського рівня, де «не лірика особистого, а соціальне замовлення» й інтернаціональні інтереси.

Базуючись на теорії психоаналізу З. Фройда, Ґ. Шкурупій художніми засобами перетворює психологічну новелу на метапсихоаналітичну, заглиблюючись із читачем у сфери свідомого й несвідомого, реального та уявного, у світ символів і кодів, у таємниці життя і смерті, аби спробувати краще зрозуміти самих себе, аби навчитися аналізувати і розвиватися – задля кращого майбутнього, гідного людей нової ґенерації. Тому головні герої його психологічних новел – сильні, безстрашні героїчні особистості, здатні подолати будь-які перепони, що заважають просуватись уперед у своєму становленні, здатні віддати життя заради мети.

І все це письменник демонстрував, обираючи проблематику реального життя: події революції, які не могли не позначитися на психіці людей («*Чорна неміч*») і які сприяли створенню як справжніх героїв («*Переможець дракона*»), так і антигероїв («*Чучупак*»).

Інтертекстуальність, новизна зображення новелістики Ґ. Шкурупія, якої він досягав, експериментуючи із застосуванням формальних і структуральних поетикальних інструментів, літературних технік і мистецьких прийомів, так само як і психоаналітичних методик, безперечно, сприяли збагаченню жанру психологічної новели, дозволяючи з кожним прочитанням по-новому розкривати грані його письменницького таланту, що існує поза межами свого часу.

ВИСНОВКИ

Злам XIX–XX століть призвів до переворотів як у соціальному, так і в культурному житті, а новий стиль мислення людини нового постреволюційного часу знайшов свій вияв у зміні художньої свідомості й жанрового мислення: деконструкція у літературознавстві, поетика міжтекстовості, плюралізм інтерпретації, літературний модернізм, а також визначальні для XX століття мистецькі поняття і техніки – пародія, колаж, літературний документалізм, нове розуміння мімезису. Жанр новели виявився найбільш відповідним для віддзеркалення стрімких змін і шукань «переходової епохи». І Ґео Шкурупій у своїх новелах відобразив героїку нової світобудови на межі століть – нове епохальне жанрове мислення людини-революціонера, мислення «нового часу».

Футуристи боролися з усталеними стандартами в класичній українській літературі в досить епатажний для більшості спосіб. Ґео Шкурупій вирізнявся з-поміж своєї групи авторською самобутністю, новаторськими експериментами з орієнтуванням на європейську літературу, що виявлялося в його творах, які часто ставали метатекстами, тонкими іронічними пародіями на визнані класичні твори світової літератури або прихованими агітками «Нової Ґенерації». Видозміна жанру у сплаві репортажу й новели або новели і кіно, несподіваний ракурс зображення та інші революційні експерименти Ґео Шкурупія з формою чи змістом цілком сприяли утвердженню новизни зображуваного, що свідчить про оригінальність сприйняття матеріалу й новаторство Ґ. Шкурупія в поетиці жанру новели, відображаючи мислення людини «нової ґенерації».

Намагаючись постійно дивувати читача, Ґ. Шкурупій виявляє свою солідарність із російськими формалістами, яких об’єднувала впевненість у тому, що мета мистецтва – викликати подив, щоб тим самим протидіяти автоматизації сприйняття. Та на противагу розповсюдженому в їхньому колі прагненню епатуючих провокацій задля демонстрації нового розуміння (як широко відома «жовта кофта» Маяковського, клоунський костюм Каменського чи розмальоване обличчя Давида Бурлюка з метою виказати зневагу громадським смакам)

Ґ. Шкурупій експериментував із текстом, а не над собою. Його творчість – це постійний пошук нових форм: у сфері тематичній для його новел характерною стає канонізація нових тем і героїв, суголосних новому революційному часу, а в сфері композиційній – «оголення» прийомів та суцільні експерименти.

Аналізуючи творчість «короля футуропрерій», як він сам себе називав, неможливо не визнати, що вклад Ґео Шкурупія як у вітчизняне, так і світове красне письменство значний, а його експериментальні підходи до розробки європейських традицій дозволяють розширити уявлення про жанр новели як такий і вести мову про можливість багатофункціональності художнього тексту, виходячи за межі традиційних уявлень про літературні ландшафти.

Так, під час дисертаційного дослідження були отримані такі висновки.

1. Традиційна кваліфікація новели як жанрового феномена, позначеного рельєфною печаттю вибухової новизни, співвідносного з малою за обсягом проблематико-поетикальною єдністю, що є реакцією на найдрібніші зміни в реальності, історична за своєю природою.

2. Щодо авангарду підрадянської України, то можна вести мову про ідеологему новели, проблематико-поетикальний вимір якої зазнав випробування в метадискурсі «ідеології» та «фактури» періоду панфутуризму й імперативу телеології письма-творчості.

3. Ґео Шкурупію належать справді європейські інтенції новелістики: свідомий прихильник необхідності подолання провінційності української літератури, він вдається до реконструкції пореволюційної реальності в трансдисциплінарному аспекті, заданому метадискурсом російського формалізму, філософії життя, психоаналізу, позитивних наук.

4. Логіка повторного конструювання позначилася на книзі «Новелі нашого часу», яка стала новою формою впорядкування раніше опублікованих новел; скомпонована за новою логікою числа 11, вона відповідає антиномії нуля та одиниці та повторенню двох одиниць в авангарді. Це дозволяє вести мову про книгу як єдиний проект, що передбачає доповнення новими творами, так і інтерпретацію кожної новели в її суверенності на зразок лейбніцівської монади, водночас

передбачаючи їх нестатичність, динамічну взаємодію за законами «геометрії уявностей».

5. Новели, що увійшли до книги, виявляють метажанрову природу, синтезуючи можливості літератури факту, науки, філософії, театру, кіно тощо як сферу нових героїчних особистостей – письменника й читача.

6. Репортажні новели, які в ієрархії типологізації новел Ґ. Шкурупія дістають перше місце й нову назву – «фактаж», – відповідають абсолютизації факту, оформленого за принципом радикального оновлення «пам'яті жанру» в нових часових обставинах. Так традиційна проблематико-поетикальна єдність відтепер співвідноситься з мультимодальним аналізом часу як «істинної проблеми» (А. Берґсон).

7. Три новели, що увійшли до розділу, розміщені за законом підпорядкованості винесеного в першу позицію: піднесення над часом, узбіччя часу, одночасність.

8. Філософія «перемоги над часом» співвідноситься з формалістським «остранением», що передбачає новий погляд на реальність – погляд у профіль і з усіх боків, що дозволяє трансформацію неприступного зору часового проміжку в нову вражаючу метафору; пародіюванням романтизованої анархії світу отруєного алкоголем – аналога хаосу філософів, що тлумачиться за джерело часу; заміщенням послідовної плинності подій їх одночасністю, що дозволяв паралельний монтаж кіно.

9. Репортажна новела – поле розсіяння множини метафор часу «реконструктивної доби», найбільш рельєфними з-поміж яких є місяць, корабель, бронепотяг / паровоз, телеграф тощо, які дістануть нове навантаження й доповнення в контексті новел таємниць і психологічних новел.

10. Новели таємниць / розгадування таємниць вписані Ґ. Шкурупієм у стратегію перемоги над авантюрним часом, який пронизує сюжет новел, що є неприхованою алюзією на ґотичну новелу як сферу страшного й жахливого, який відступає перед холодним інтелектом детектива та сюжетом, майстерно сконструйованим письменником.

11. Таємниця часу – таємниця точки / пуанта розкривається Ґ. Шкурупієм у подвійний спосіб: через зіткнення тривимірного й чотиривимірного світів, де перший окреслюється миттю, не відзначеною годинником, та розлогою експлікацією цієї миті в сюжеті; через розв'язку-пуант, наділену функцією дабл-фіналу – такого ж сигналу про експеримент над часом, як і відмова від розв'язки, що відповідали логіці «четвертого виміру».

12. Таємниця подолання часу, співвідносна з реактивацією пам'яті в мить смерті, доповнюється у книзі кримінальною історією, приступною логічній вправності Шерлока Холмса, хіба що у площину суворої аналітичної гри вривається проблема перемоги убитого над убивцею, голосу минулого над сучасністю – перемога, яку забезпечує машина – телеграф.

13. Розв'язання таємниці часу має в Ґ. Шкурупія відтінок травестії й гумору, так що мотив помилкового сприйняття, авантюрний і психоаналітичний, відроджує поворот новеліста до претекстів новели – анекдоту та каламбуру.

14. Новизна психологічних новел Ґ. Шкурупія забезпечена радикальним дистанціюванням письменника від психологічної традиції, заміщеної досвідом психоаналізу з його психопатологічними інтенціями, заданими інфантильними комплексами.

15. У випадку божевілля любов і смерть подається письменником як такі, що майже виключають кондомініум, стаючи майже тожсамістю, як і садизм та мазохізм; це було промовистим визнанням фройдівської позиції про роздвоєність лібідо та про порушення його симетрії на користь потягу до небуття, до існування в нульовому просторі, до часу, приступного дикій людині-звіру.

16. Аґресія в щоденних родинних відносинах інтерпретується Ґ. Шкурупієм як голос архаїчного патріархату, збережений у несвідомому психіки; подолання влади минулого забезпечує долучення до праці задля майбутнього, про що символізують фройдівські символи китайського муру, кімнати, будинку тощо.

17. Історія війн окреслюється новелістом як проявлення нездоланного страху перед смертю, «чорна неміч», хворобливий потяг інверсії безсилля перед світом,

який стає ворожим для тонкої душі із втратою захисту матері; формальним відповідником відкриття є жанр етіології хвороби із проблемною розв’язкою.

18. Психоаналізу завдячує Ґ. Шкурупій у випадку появи новели як простору становлення нової людини, що долає анімічний страх, дістаючи насолоду від підкорення потяга, а відтак – від симпатії до світу й потягу до його порятунку навіть ціною самовтрати; така подія – закономірний структурант наратії, підпорядкованої закону рамки та омоністичній грі, заданої динамікою в імені оповідача Хорна / Харона.

19. Висновки щодо книги новел Ґ. Шкурупія, зроблені завдяки визнаній його добою «часовій» оптиці, передбачають закономірне для неї динамічне проектування-трансформацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов Н. Искусство излагать свои мысли // Дар слова. Санкт-Петербург: б. в., 1908. 44 с.
2. Агеєва В. Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років // Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1991. С. 124–170.
3. Адельгейм Є. Твір круглий і повноцінний та коментарі до нього. [«Зима 1930 року»] // Літературна газета. 1933. 30 вересня. С. 3.
4. Александровский Ю. А. Пограничная психиатрия (Антология отечественной медицины) (2005) [Електронний ресурс]. URL: https://www.rlsnet.ru/books_book_id_6.htm.
5. Андреев Л. Г. Феномен Рембо // А. Рембо. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник. Москва: Радуга, 1988. С. 1–20.
6. Андреев М. Л. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы [Електронний ресурс]. URL: http://librebook.me/novellino/vol104/1.
7. Асеев Н. Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. Кн. VII. С. 29.
8. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // А. Рембо. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. Москва: Наука, 1982. 496 с.
9. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов: пер. с фр. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. Москва: МГУ, 1987. С. 387–422.
10. Барт Р. Від твору до тексту [Електронний ресурс]. URL: http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
12. Барт Р. Текст (Теория текста): пер. с фр. Г. К. Косикова // Encyclopaedia universalis. 1973.
13. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Директ-Медиа,

2007. 608 с.

14. Белімова (Ільніцька) Т. «Король футуропрерій» – «GEO O GE» – Ґео Шкурупій. До 110-річчя з дня народження [Електронний ресурс]. URL: http://probapera.org/publication/13/16503/korol-futuroprerij-geo-shkurupij.html.

15. Бергсон А. Длительность и одновременность (по поводу теории А. Эйнштейна). Пб: Academia, 1923. 154 с.

16. Берковский Н. Борьба за прозу [Електронний ресурс] // Критика 1917–1932 годов. С. 123–152. URL: http://library.cie.ru/file.php/-757875116832ee709c9aded5f31a7bfa.pdf?load=true.

17. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. Київ: «Академвидав», 2004. 348 с.

18. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: Монографія. Вид. друге, доповнене і перероблене. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.

19. Біла А. Футуризм: Наукове видання. Київ: Темпора, 2010. 248 с.

20. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. 1926. № 3. С. 133–163.

21. Блок О. Призначення поета. Зібрання творів: Том VII: «Епоха». Берлін: б. в., 1923. С. 343.

22. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. Москва: Пятая страна, 2003. С. 81.

23. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.

24. Большая советская энциклопедия [Електронний ресурс]. URL: http://bse.sci-lib.com.

25. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910-1930-их років: Науково-популярне видання. Київ: Темпора, 2009. 528 с.

26. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років XX століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.01. Київський національний університет

ім. Тараса Шевченка. Київ, 2003. 20 с.

27. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.

28. Бровко О. Питання історії розвитку новели в теоретичній конструкції формалізму // Філологічні семінари «Що таке історія літератури?». Київ: «Логос», 2010. Вип. 13. С. 134–139.

29. Бродюк Ю. М. Поетика в сучасному літературознавчому дискурсі (2012). [Електронний ресурс]. URL: http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/7.4.10.pdf.

30. Булгакова О. Леф и кино. // Экранные искусства и литература: Немое кино. Москва: Наука, 1991. С. 187–188.

31. Бурлакова І. В. Жанр як сфера взаємодії загальної поетики та історії літератури (на матеріалі малої прози) (2010) [Електронний ресурс]. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/natural/VKhNU/Filol/2010_901/content/burlakova.pdf.

32. Бурлакова І. Поетика новели в рецепції сучасного літературознавства // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. Київ: Вид-во Європейського університету, 2010. Вип. 20. С. 129–148.

33. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. Санкт-Петербург: Пушк. фонд, 1994. С. 63.

34. Вакар Г. Лист до письменника, що пірнув у богему // Нова Генерація. – 1928. № 9. С.143–144.

35. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця XIX – початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.01. Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2004. 19 с.

36. Верхарн Е. Повстання / пер. Ґ. Шкурупія // Червоний шлях. 1923. Ч. 4–5. С. 7–9.

37. Веселовский А. Н. Историческая поэтика : под ред. В. М. Жирмунского. Ленинград: Художественная литература, 1940. С. 246.

38. Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Т. 5. Санкт-Петербург: б. в., 1915.

39. Виноградов И. Вопросы марксистской этики. Избранные работы. Москва: Сов. писатель, 1972. С. 240–311.

40. Виноградов В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. № 3. С. 259–272.

41. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 253 с.

42. Виноградов И. А. О теории новеллы // Борьба за стиль: Сборник статей. Ленинград: Гос. изд. «Худ. лит-ра», 1937. С. 5–85.

43. Войнілович С. Теорія екструкції // Нова Ґенерація. 1929. № 7. С. 22–32.

44. Войнілович С. Теорія екструкції // Нова Ґенерація. 1929. № 8. С. 33–41.

45. Войнілович С. Теорія екструкції // Нова Ґенерація. 1929. № 9. С. 22–26.

46. Вольский Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления (1996) [Електронний ресурс]. URL: http://literra.websib.ru/volsky/1250.

47. Вулис А. Тайна. Варианты неведомого // В мире приключений. Поэтика жанра. Москва: Советский писатель, 1986. С. 254–279.

48. Вялікова О. Концептуальний зміст феномену «поетика постмодернізму» в контексті розвитку поетики як науки [Електронний ресурс]. URL: http: www.ubuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/FiL/ 2009_81_3/statti/54.pdf.

49. Гайнц М. А. «Світ, загнаний у п’янкість ліній…». Фігура пияка в Ганса Фаллади і Йозефа Рота // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота: упоряд. Тимофій Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. С. 155–164.

50. Галета О. Читання карти: розмова про що і як українського формалізму // Дискурс формалізму: Український контекст / С. Г. Матвієнко. Львів: Літопис, 2004. С. 57–69.

51. Гальперина Е. Пародия // Литературная энциклопедия: Том 8. Москва: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. С. 451–457.

52. Гапоненко П. А. Жанр психологической новеллы в русской поэзии (2006)

[Електронний ресурс]. URL: http://som.fio.ru/getblob.asp.

53. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1–4. Москва: Искусство, 1968–1973. С. 388.

54. Горліс-Горський Ю. Холодний Яр: спогади осавула 1-го куреня полку гайдамаків Холодного Яру : упор., ред., передм., примітки, біограф. довідки, додатки Р. Коваля. – Київ: Історичний клуб «Холодний Яр»; Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2011. 512 с.

55. Горюнова И. Что такое рассказ? [Електронний ресурс]. URL: http://goryunova.niv.ru.

56. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» [Електронний ресурс] // «Вопросы философии», 1990, № 11. URL: http://artguide.com/posts/1212.

57. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка // Поетика / відповід. ред. В. С. Брюховецький. Київ: Наукова думка, 1992. С. 16–21.

58. Губарєва С. С. Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели. // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 18. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 72–79.

59. Губарєва С. С. Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели. // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2010. Т. VII. С. 12–26.

60. Губарєва С. С. «Зруйнований полон» Ґео Шкурупія: нова поетика міста. // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2011. Т. VIII. С. 19–30.

61. Губарєва С. С. «Місяць із рушницею» Ґео Шкурупія: «поновлення» як універсальний новелістичний прийом // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2008. Т. VI. С. 31–45.

62. Губарєва С. С. Новий концепт «чорної маски»: досвід Ґео Шкурупія. // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. Вип. 28. С. 36–44.

63. Губарєва С. С. «Прокляті поети» і репортажна новела Ґео Шкурупія. // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2009. № 854 (Серія «Філологія»). Вип. 57. С. 29–35.

64. Губарєва С. С. Теорія «одивнення» Віктора Шкловського й репортажна новела Ґео Шкурупія. // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 31. Ч. 1. Київ: Твім інтер, 2008. С. 529–542.

65. Губарєва С. С. Топос міського муру і жанр психологічної новели Ґео Шкурупія. // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, 2010. Вип. XXIII. Ч. IV. С. 113–121.

66. Гумбрехт Х. У. Чтение для «настроения»? Об онтологии литературы сегодня // Новое литературное обозрение. 2008. № 94.

67. Гуменний М. Поетика О. Гончара-прозаїка // Филологический анализ. Теория, методика, практика. Сборник научных статей. Херсон: б. в., 1993. С. 22–28.

68. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.

69. Гурин Ст. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты (2009) [Електронний ресурс]. URL: http://topos.ru/article.

70. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С. 394.

71. Данканіч Р. Діалектика становлення Надлюдини в філософії Ф. Ніцше [Електронний ресурс]. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe.

72. Данькевич Ю. Ґео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки XX століття) // Рідна школа. 2004. № 12. С. 26–29.

73. Данькевич Ю. Творча індивідуальність Ґео Шкурупія-епіка // Рідна школа. 2005. № 1. С. 41–44.

74. Данькевич Ю. Художня проза Ґео Шкурупія: проблеми поетики: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.01. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2008. 22 с.

75. Делез Ж. Ницше и философия = Nietzsche et la philosophie : пер. с фр.

О. Хомы под. ред. Б. Скуратова. Москва: Ad Marginem, 2003. 392 с.

76. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.. Львів, 1999. 214 с.

77. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX–початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX–початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). Київ, 1989. С. 5–26.

78. Дильтей В. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд-во Московского университета, 1987. С. 135–142.

79. Дмитриева Е. Русская новелла начала XX в. // Русская новелла начала XX в. Москва: Сов. Россия, 1990. С. 5–14.

80. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. / Упоряд. С. П. Плачинда. Київ: «Радянський письменник, 1984. 222 с.

81. Доленго М. Шкурупій Г. «Переможець дракона» // Червоний шлях. – 1925. Ч. 11–12. С. 354–355.

82. Домников С. Царь-город. Русский город в мифологическом пространстве (2002) [Електронний ресурс]. URL: http:// www.manwb.ru/articles/simbolon/mith_and_simbol/RusTownMit_SergDomni/.

83. Дорошкевич О. Гольфштром. Збірник 1 // Життя і революція. 1925. Ч. 6–7.

84. Дорошкевич О. Підручник з історії української літератури. Вид. 3-тє. Харків: Книгоспілка, 1927. С. 295.

85. Ефремова О. Е. Русский рассказ о войне (1945–1955 гг.) проблемы типологии. Майкоп: редакционно-издательский отдел Адыгейского государственного университета, 2003. 56 с.

86. Єшкілєв В. Нове обличчя темряви (2004) [Електронний ресурс]. URL: http://politanaliz.com.ua.

87. Жаккар Ж.-Ф. Михаил Матюшин: Расширенное смотрение [Електронний ресурс] // Даниил Хармс и конец русского авангарда. URL: http://www.d-

harms.ru/library/daniil-harms-i-konec-russkogo-avangarda.html.

88. Ждан В. Н. Эстетика фильма. Москва: Искусство, 1982. 375 с.

89. Женетт Ж. Введение в архитекст : перевод И. К. Стаф // Фигуры: Работы по поэтике. 1979. Т. 2. С. 290.

90. Жирмунский В. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. С. 17.

91. Жирмунский В. К вопросу о формальном методе // Вопросы теории литературы. 1928.

92. Жирмунский В. Метафора в поэтике русских символистов // «НЛО». 1999. № 35 (1, 1999).

93. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр.тр. Ленинград: Наука, 1977. 407 с.

94. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х років XX ст.: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.01. НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 20 с.

95. Зеров М. Воскресла! (початок укр. літератури) // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 69–70.

96. Зінченко В. Г. До питання про межі розповідних жанрів в літературі нового часу // Поетика. Київ: Наукова думка, 1992. С. 199–209.

97. Зотова Л. «Индийская» новелла и ее своеобразие в системе прозі Р. Киплинга 1880-х гг. // Молодой ученый. 2011. Т.1. № 12. С. 237–244.

98. Иванов Вяч. Маска как элемент культуры // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 333–344.

99. Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала // Слово і час. 2003. № 12. С. 20–27.

100. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 2002.

101. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів: Літопис, 2003.

456 с.

102. Ільніцька Т. Романи «Двері в день» і «Жанна батальйонерка» Ґео Шкурупія – зразки експериментальної прози (2013) [Електронний ресурс]. URL: http://probapera.org/publication/13/16505/romany-dveri-v-den-i-zhanna-bataljonerka.html.

103. Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст.: навч. посіб. у 3 т. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін.; за ред. В. І. Кузьменка. Т 1. Київ: Академвидав, 2013. 592 с.

104. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2001. С. 361–399.

105. Кавун Л. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис… доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2007. 35 с.

106. Казанова О. В. Новелістика В. Стефаника і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.01. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2008. 22 с.

107. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Напрями, течії). Київ: Наук. думка, 1983. 255 с.

108. Калініченко О. В. Новели В. Підмогильного: жанрова стильова своєрідність: автореф. дис… канд.філол.наук 10.01.01. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2001. 17 с.

109. Калинин И. История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) [Електронний ресурс] // НЛО. 2005. № 71. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/kalin5.html.

110. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение : пер. с англ. А. Георгиева. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

111. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук. НАН України, Інститут

літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2005. 20 с.

112. Качуровський І. Напівзабутий Ґео // Березіль. 2004. № 1. С. 134–137.

113. Качуровський І. Новела як жанр. Буенос-Айрес: Вид-во «Перемога», 1958. 30 с.

114. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1996. 375 с.

115. Кино: Энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. Москва: Сов. энциклопедия, 1986. 640 с.

116. Клен Ю. (Освальд Бургардт) Вибране / упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. Київ: Дніпро, 1991. С.408–410.

117. Клочек Г. Енергія художнього слова: збірник статей. Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, 2007. 448 с.

118. Клочек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика / відповід. ред. В. С. Брюховецький. Київ: Наукова думка, 1992. С. 5–16.

119. Ковалевський В. Гео Шкурупій. «Для друзів-поетів – сучасників вічності» // Життя і революція. 1929. Ч. 9. С. 179–181.

120. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ: ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

121. Кодак М. П. Поетика як система: літ.-крит. нарис.– Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.

122. Козир О. Гео Шкурупій у періодиці 20–30-х років // Українська періодика: історія та сучасність. Матеріали ювілейної наук. конф., присв. 70-річчю багатотир. газети «Харківський університет». Х.: Харк. держ.ун-т, 1998. С. 70–76.

123. Козир О. Сновидіння в прозі Гео Шкурупія: психоаналітична версія // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. Т. 8. Харків, 1999. С. 75–81.

124. Колінько О. Розвиток модерністських тенденцій та становлення жанру новели в українській та російській малій прозі кінця XIX–початку XX століття // Філологічні семінари «Що таке історія літератури?» Київ: «Логос», 2010. Вип. 13.

С. 121–127.

125. Колінько О. П. Модерністська новела (до проблеми типології) // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 1. С. 105–112.

126. Коляда Ґ. 40° (Еластичні поеми) // Нова Генерація. 1929. № 4. С. 6–9.

127. Компанеец В. В., Степаненко К. А. Теоретико-методологические аспекты восприятия идей Ф. Ницше в России (на примере творчества кубофутуристов) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. Выпуск № 8–9. 2010. С. 29–37.

128. Компанеец В. В., Степаненко К. А. Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. Выпуск № 7. 2008. С. 23–27.

129. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.

130. Константинова К. Чорний Ворон на білих сторінках [Електронний ресурс] // Дзеркало тижня. № 45 (21 листопад 2009). URL: http://dt.ua/articles.

131. Кордун В. О. Герой революції як надлюдина Ніцше (концепти М. Михайловського та П. Сорокіна) // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. 2014. Вип. 1. С. 16–19.

132. Корж О. Футуристи в атаку на зеленого змія // Нова Ґенерація. 1929. № 5. С. 8–9.

133. Коряк В. Українська література. Конспект.. Харків: ДВУ, 1929. С. 191–192.

134. Коряк В. Футуризм український і польський // Організація жовтневої літератури. Газетні та журнальні статті 1919–1924 рр. Харків: ДВУ, 1925. С. 33–56.

135. Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд-во Московского университета, 1987. С. 5–38.

136. Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). Москва: Рудомино,

1998. С. 77–122.

137. Коцарев О. Двадцяті роки для «любителів цього діла» [Електронний ресурс] // Читомо. 2016 (березень). URL: http://www.chytomo.com/issued/dvadcyati-roki-dlya-lyubiteliv-cogo-dila.

138. Коцарев О. Експериментатор на ім'я Ґео (2013) [Електронний ресурс]. URL: http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/28078/.

139. Коцарев О. Український радянський детектив: потреба акліматизації [Електронний ресурс] // Читомо. 2016 (липень). URL: http://www.chytomo.com/issued/ukraiinskij-radyanskij-detektiv-potreba-aklimatizaciii.

140. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 656 с.

141. Курганов Е. Я. Анекдот как жанр. Санкт-Петербург, 1997. С. 42.

142. Курганов Е. Я. История о том, как Гоголь рассказывал анекдоты // Поэтика русской литературы: сб. ст. Москва, 2002. С. 63.

143. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з ніМосква А.Онишко. Львів: «Літопис», 2007. 752 с.

144. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами / под ред. И. Старых. Пер. с англ. Київ: «София», Ltd., 1997. 336 с.

145. Лавріненко Ю. Ґео Шкурупій // Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. Київ: Смолоскип, 2008. С. 242–243.

146. Ланге В. «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира / пер. с нем. Е. Драйтовой // Иностранная литература. 2005. № 2. С. 237–255.

147. Ласло-Куцюк М. «Вікно до великого світу» Юрія Яновського: про книгу Ю. Яновського «Майстер корабля» // Патетичний фрегат; Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. До 100-річчя від дня народження Юрія Яновського. Київ: Факт, 2002. С. 311–331.

148. Леви-Строс К. Путь масок / пер. с фр. А. Островского. Москва, 2000. С. 20–97.

149. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург: Ин-т филологических

исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. 904 с.

150. Ленська С. В. Жанрова специфіка малих епічних форм у теоретико-літературознавчому дискурсі // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. № 4 (2). С. 85–93.

151. Лессинг Г. Э. Избранное. Москва: Художественная литература, 1980. 574 с.

152. Литературная энциклопедия / под ред. М. Юнович. Т. 8. 1934. С. 115–129.

153. Литературный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. С. 248.

154. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Т. 2. Київ: Академія, 2007. 624 с.

155. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.

156. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. 257 с.

157. Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2005. 704 с.

158. Луговской Г. Аспекты сакрального [Електронний ресурс] URL: http://filosof.net.

159. Лузан А. О. Надлюдина – носій нової моралі. Імморалізм [Електронний ресурс] // Вступ до філософії. URL: http://westudents.com.ua/glavy/93885-73-nadlyudina-nosy-novo-moral-mmoralzm.html.

160. Лядов М. Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія / за ред. худ. від. управл. ВУФКУ. Київ:УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. 92 с.

161. Мазель Л. А. О следовании инерции восприятия и ее нарушении // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва, 1978. С. 217–247.

162. Майфет Гр. Природа новелі: Збірка перша. Харків: Держ. вид-во України, 1928. 167 с.

163. Майфет Гр. Природа новелі: Збірка друга. Харків: Держ. вид-во України, 1929. 343 с.

164. Манифесты и программы русских футуристов // Садок Судей. Мюнхен: Wilhelm Fink Verl., 1967. С. 52.

165. Мартин Э. Ошибка как творческий ресурс в романе Набокова «Дар» [Електронний ресурс] // Неприкосновенный запас. 2013. № 2 (88). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2013/2/m19.html#_ftnref30.

166. Матвієнко С. Г. Дискурс формалізму: Український контекст. Львів: Літопис, 2004. 144 с.

167. Мацевко-Бекерська Л. В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть): дис… д-ра філол. наук 10.01.06, 10.01.01. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2009. 406 с.

168. Маяковский В. Кого предостерегает ЛЕФ? // Леф. 1923. № 1. С. 10–11.

169. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград: Прибой, 1928. 232 с.

170. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. 1923. № 2. С. 199–210.

171. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. Москва: Наука, 1990. 275 с.

172. Мельник В. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // Сучасність. 1996. № 12. С. 105–109.

173. Михайлов А. В. Новелла // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Москва: ИМЛИ РАН, 2003. С. 245–249.

174. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20–30-х років XX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ, 2004. 18 с.

175. Мікуліна О. «Експериментальне трюкацтво» Ґео Шкурупія в романі «Двері в день»: структурно-семіотичний підхід // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 6. С. 118–130.

176. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. Київ: ВД «Стилос», 2008. 544 с.

177. Можейко М. А. Сверхчеловек // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 931–933.

178. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття: / навч. посібник. Ч. І. Луцьк: Вежа, 1999. 154 с.

179. Мосешвили Г. «Я в трауре смеюсь…» (Шарль Бодлер: человек и легенда) // Бодлер Шарль. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве / пер. с франц., предисловие Г. Мосешвили; сост. О. Дорофеева. Москва: «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. С. 5–16.

180. Музичка А. Шляхи поетичної творчости Івана Франка. ДВУ, 1927. С. 6–7.

181. Мукаржовский Я. Поэтика // Структуральная поэтика. Москва: Искусство, 1994. С. 76–131.

182. Наєнко М. К. Художня література України: від міфів до модерної реальності. Київ: ВЦ «Просвіта», 2008. 1064 с.

183. Нарівська В. Повість Ґео Шкурупія «Жанна-батальйонерка»: ресентимент французької революції на українських барикадах // Вісник Дніпропетровського університету економіки та права імені Альфреда Нобеля. 2011. № 1(1). С. 51–58.

184. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис… канд.. філол. наук: 10.01.01. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2002. 20 с.

185. Неборак В. Про алкоголізм і запійне пияцтво // Кур'єр Кривбасу. 2002. № 155. С. 65–69.

186. Немченко І. Ю. Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ ст.: автореф. дис… канд. філол. наук 10.01.01. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2004. 18 с.

187. Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков. Москва, 1991. 301 с.

188. Никифорук Т. Поетика versus поезія як «способи викликати враження…» // Питання літературознавства. 2012. Вип. 86. С. 86–92.

189. Николаев А. И. Теория мотивов и ее вариации // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. 255 с.

190. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей (1884–1888). Москва: Транспорт, 1994. С. 324.

191. Ницше Ф. Ессе Homo // Ницше Ф. Соч. в 2 т. Т. 2. Москва: Мысль, 1990. С. 730.

192. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов: в 2 т. / сост., ред., вступ.ст. и примеч.; пер. с нем. К. А. Свасьяна. Т. 1. Москва: Мысль, 1990. С. 231–490.

193. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Київ: Дніпро, 1993. 415 с.

194. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; Современные французы; пер. с нем. А. В. Перелыгиной; послесл. В. М. Толмачева. Москва: Республика, 1995. 400 с.

195. Обломиевский Д. Д. Французский символизм. Москва: Наука, 1973. 303 с.

196. Огудов С. Формализм Фабрики эксцентричного актера: кино как реализация научного метода (2013) [Електронний ресурс]. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/7815-kino-i-formalizm.

197. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь Ожегова. М: Азь, 1992.

198. Опришко Т. С. Асоціація панфутуристів «Аспанфут» та її видання (1922–1930 рр.) в побудові «мистецтва майбутнього» // Вісник Харківської державної академії культури. 2014. Випуск 45. с. 180–189.

199. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури; / передм. М. Зубрицької]. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 21–423.

200. Павлова-Левицкая Л. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тождество и антитеза // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. Москва, 2000. С. 119.

201. Палійчук Ю. Сухий закон // Нова Генерація. 1928. № 12. С. 364.

202. Пашник О. Кореляція генеративної та моральної універсалій в українській прозі 20–30-х рр. XX ст. // Антипролог: Збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. Київ: ВД «Стилос», 2007. С. 362–372.

203. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и самообразования. Петербург: Academia, 1922.

204. Петровский М. А. Морфология новеллы // Ars poetica: Сб. статей. Москва: Издание ГАХН, 1927. Вып. I. С. 69–100.

205. Петрушевская Л. Лекция о жанрах // Девятый том. Москва: Эксмо, 2003. С. 318–331.

206. По Э. А. Маска красной смерти [Електронний ресурс]. URL: http://lib.kharkov.ua/INOFANT/POE/maska.txt.

207. Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности / пер. с фр. А. Шестакова; Вступ. ст. С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: Наука, 2000. 336 с.

208. Прокламація авангарду / В. Поліщук та ін. // «Бюлетень Авангарду». Харків, 1928. 30 с.

209. Полторацький Ол. Гео Шкурупій і «Нова генерація»: Спогади // Рад. літературознавство. 1968. № 7. С. 66–71.

210. Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова Ґенерація. 1929. № 1. С. 40–50.

211. Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова Ґенерація. 1929. № 2. С. 42–50.

212. Полторацький Ол. Панфутуризм // Нова Ґенерація. 1929. № 4. С. 50–55.

213. Полторацький Ол. Практика лівого оповідання // Нова Ґенерація. 1928. № 1. С. 50–60.

214. Полторацький Ол. Як виробляти романи // Нова Ґенерація. 1928. № 5. С. 366.

215. Полубояринова Л. Новелла // Поэтика: словарь акт. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Тамарченко. Москва, 2008. С. 146–147.

216. Постоутенко Кирилл. Часы и паровоз// НЛО. 2003. № 4 (64). С. 46–53.

217. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высш. шк.., 1990. 324 с.

218. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

219. Проєкт «Відкритий архів»: електронні матеріяли з історії української культури. Випуск 5: Футуризм (1920–1930) / укл.: С. Захаркін, М. Климчук, Т. Цимбал, Я. Цимбал та ін. Київ: Видавництво «Часопис "Критика"», 2009.

220. Пуніна О. До творчої методи Ґео Шкурупія (роман «Жанна батальйонерка») // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вип. 14. Донецьк, 2010. С. 94–105.

221. Пуніна О. В. Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.06. Донецький національний університет.Донецьк, 2011. 19 с.

222. Пуніна О. В. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ ст.): монографія // Донец. нац. ун-т, Каф. історії укр. л-ри і фольклористики. Донецьк: ДонНУ, 2012. 330 с.

223. Пуніна О. В. Кіноформат на сторінках органу лівої формації мистецтв («Нова ґенерація», «Леф» / «Новий Леф») // Харків: Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна (Серія «Філологія»), 2009. № 846. Вип. 56. С. 167–177.

224. Пуніна О. Фактура кіно в конструкції «лівої» прози Ґео Шкурупія // Вісник Донецького національного університету. Сер. «Гуманітарні науки». Вип. 1–2. Донецьк: ДонНУ, 2008. С. 42–55.

225. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. Москва: Наука, 1988. С. 14–22.

226. Рега Д. Місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ століття // Історико-літературний журнал. 2010. № 18. С. 572–577.

227. Рега Д. Український футуризм у національному літературознавстві: від генези до сьогодення // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 220–223.

228. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика. Москва, 2001. С. 494.

229. Росстальна О. А. Визначення жанрової дефініції «short story» в літературознавстві XIX – XX ст. // Наукові записки. Філологічні науки. Книга 2. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2010. С. 31–34.

230. Рябченко М. М. Екзистенційні проблеми в поезії та прозі Ґео Шкурупія (2014) [Електронний ресурс]. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/42-2/34.pdf.

231. Сабадош Г. Оновлення української прози 20–30-х років XX ст. і творчість Д. Бузька (2010) [Електронний ресурс]. URL: https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/6738/1/ОНОВЛЕННЯ%20УКРАЇНСЬКОЇ%20ПРОЗИ%2020-30-х%20РОКІВ.pdf.

232. Савицкий С. «Живая литература фактов»: спор Л. Гинзбург и Б. Бухштаба о «Лирическом отступлении» Н. Асеева // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 8–37.

233. Сапожникова М. Новые книги: рецензии (LAST THINGS: Essays on Ends and Endings / Eds. G. Hopps, S. Neumann, S. Strasen, P. Wenzel. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. 234 p.) [Електронний ресурс] // Новое литературное обозрение. 2015. № 5 (135). URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2015/5/30k.html.

234. Сартр Ж.-П. Стена (1939) [Электронный ресурс] / пер. Л. Григорьяна. URL: http://lib.misto.kiev.ua/SARTR/wall.txt.

235. Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях. 1924. № 3. С. 222–229.

236. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест) // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). Том II. Харків: ДВУ, 1928. С. 100–106.

237. Сеник Л. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: «лівий» роман // Записки Наукового товариства іМосква Шевченка. Т. CCXXI. Львів, 1990. С. 123–135.

238. Сидоренко О. В. Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого Середньовіччя і Ренесансу: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.05.

НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2006. 20 с.

239. Сінченко О. Теоретична мантія короля футуропрерій (2016) [Електронний ресурс]. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/7375/1/O_Sinchenko_LPMIT_4_GI.pdf.

240. Скляр Ф. Р. Киплинг – новеллист: от репортажа к новелле // Вопросы зарубежной литературы. сборник научных трудов. Ташкент, 1979. № 603. С. 53–63.

241. Скрипник Л. Газета // Нова Ґенерація. 1929. № 2. С. 53–61.

242. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженка // Нова Ґенерація. 1927. № 3. С 58.

243. Скрипник Л. Література // Нова Ґенерація. 1929. № 5. С. 34–40.

244. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків: ДВУ, 1928. 93 с.

245. Скрипник Л. Про кіно-виробництво та кіно-мистецтво на Україні // Нова ґенерація. 1927. № 1. С. 43–48.

246. Слісаренко О. Нотатки // Семафор у майбутнє. Київ: Гольфштром, 1922. С. 34–35.

247. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Київ: Рад. школа, 1965. 432 с.

248. Соболь В. Футуризм і бароко: осі перетину / В. Соболь, Ю. Яблонська // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол. О. Соболь (відп. ред.) та ін. Вип. XI, Ч. 2: Лінгвістика і літературознавство. Київ, 2006. С. 209–214.

249. Софронова Л. Маска как прием затрудненной самоидентификации // Культура сквозь призму идентичности. Москва: Индрик, 2006. С. 343–359.

250. Спатар І. М. Мала проза Елізи Ожешко та українська новелістика кінця XIX – початку XX століття: поетика, типологія: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.

251. Старинкевич Л. Гео Шкурупій. «Для друзів-поетів – сучасників вічності» // Червоний шлях. 1929. Ч. 10–11. С. 186–190.

252. Стародуцева Л. В метафизических ландшафтах города // Философская и социологическая мысль. 1993. № 9–10. С. 213–226.

253. Старынкевич Е. Украинский футуризм (Его фактура и идеология) // Красное слово. 1929. № 8. С. 96–107.

254. Стріха Е. Ми кидаєм пить не воду // Нова Ґенерація. 1928. № 9. С. 142–143.

255. Сулима М. «Новій генерації» – 70 // Слово і Час. 1997. № 11–12. С. 41–43.

256. Сулима М. Роль і місце футуризму в українській літературі ХХ ст. // Наукові записки. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологія. Історія літератури. 1998. Т. 4. С. 106–111.

257. Сулима М. М. Три етапи українського футуризму // Український футуризм. Вибрані сторінки / Уклад. і комент. М. Сулима; передм. І. Удварі; під ред. А. Гедєш. Ніредьгаза, 1996. 256 с.

258. Тарнавський Ю. Модернізм, це теж гуманізм // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168. – С. 174–188.

259. Тарнашинська Л. Історичний жанр як дискурс оприЯвлення автора // Актуальні проблеми літературознавства: Зб. наук. праць. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2005. Т. 16. С. 92–101.

260. Ташлыков С. А. А. И. Куприн: поэтика новеллы: монография. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. 101 с.

261. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фаКиїв высш. учеб. заведений / под ред. Н. Д. Тамарченко: в 2 т. Т. 2. Москва: Академия, 2004. 368 с.

262. Тимошенко Т. С. Футуристичні візії міста в романі Ґео Шкурупія «Двері в день» (2011) [Електронний ресурс]. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=9831&chapter=1.

263. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.

264. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або у передчутті неоструктуралізму // Слово і час. 2000. № 2. С. 11–15.

265. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття: монографія. Тернопіль: Медобори, 2014. 608 с.

266. Тодоров Цв. Походження жанрів // Поняття літератури та інші есе / пер. з фр. Є. Марічева. Київ: «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–39.

267. Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей.

Москва, 1975. С. 37–113.

268. Тодоров Цв. Привиди Генрі Джеймса // Поняття літератури та інші есе / пер. з фр. Є. Марічева. Київ: «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 82–93.

269. Тодоров Цв. Семиотика литературы // Семиотика. Москва, 2001. С. 371–376.

270. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: уч. пособие. Москва: Аспект Пресс, 1999. 334 с.

271. Томашевский Н. Новелла итальянского возрождения // Итальянская новелла Возрождения / пер. с ит.; сост., вступит. статья и примеч. Н. Томашевского. Москва: Худож. лит., 1984. С. 3–16.

272. Томбулатова І. Ґео Шкурупій – футурист. Літературна критика та художня практика: дис… канд.філолог.наук: 10.01.01. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2016. 207 с.

273. Томбулатова І. Рецепція творчості Ґео Шкурупія сучасниками та літературознавцями нового часу // Проблеми сучасного літературознавства: збірник наукових праць. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 155–165.

274. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва, 1983. С. 227–284.

275. Трохліб В. Нова книжка – і новелістичний пуант (2011) [Електронний ресурс] // Одеські вісті. 2011. № 25. URL: http://izvestiya.odessa.gov.ua/.

276. Турома С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 66–76.

277. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 226.

278. Тынянов Ю. Литературный факт // „Леф“. 1925. № 2 [6]. С. 178.

279. Тынянов Ю. Литературное сегодня: Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 574 с.

280. Узунколєва А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2009. 220 с.

281. Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Москва: Изд-во Московского университета, 1987. С. 143–168.

282. Уоллес Э. Джентльмен в черной маске [Електронний ресурс]. URL: http://www.wallace.ru/.

283. Успенский П. Д. Tertuim Organum. Ключ к загадкам мира. Санкт-Петербург, 1992. 241 с.

284. Ушкалов О. Очуднення як один із конститутивних прийомів поетики роману Юліана Шпола «Золоті лисенята» // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри укр.літ. [Харківського національного педагогічного університету іМосква Г. С. Сковороди]. Харків, 2006. С. 188–202.

285. Фащенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). Київ: Рад. письменник, 1968. 264 с.

286. Фащенко В. Оновлення жанру і суперечки про поетику // У глибинах людського буття. Літературознавчі студії. Вступна стаття В. Г. Полтавчука. Одеса: «Маяк», 2005. С. 159–182.

287. Фащенко В. Теорія новели в Україні // У глибинах людського буття. Літературознавчі студії. Вступна стаття В. Г. Полтавчука. Одеса: «Маяк», 2005. С. 183–194.

288. Филатов В. И. Философская антропология: Программа дисциплины. Омск: ОмГУ, 2002. 46 с.

289. Филипович П. Літературно-критичні статті / упор., автор передмови і приміток С. С. Гречанюк. Київ: Дніпро, 1991. 220 с.

290. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ильичев, П. Федосеев, С. Ковалев та ін. Москва: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.

291. Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология: Пер. с нем. / Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. Санкт-Петербург, 2001. С. 291–313.

292. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // І. Франко. Зібрання творів: у

50 т. Т. 41. Київ: Наукова думка, 1984. С. 471–529.

293. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / пер. Г. В. Барышниковой. Москва: Наука, 1989. 455 с.

294. Фрейд З. По той бік принципу задоволення // Фрейд З. Психологія несвідомого. Москва: Просвещение, 1990. С. 382–424.

295. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Ленинград: Художественная литература, 1936.

296. Функционирование жанровых систем (Рассказ, новелла…): Сборник научных трудов / под. ред. Никоновой А. Ф. и др. Якутск: изд-во Якутского госуниверситета, 1989. 146 с.

297. Хайдеггер М. Ницше / пер. с нем. А. П. Шурбелева. Т. 1. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006. 608 с.

298. Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. Москва: Языки русской культуры. 2001. 672 с.

299. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939): монографія. Київ: Освіта України, 2008. 307 с.

300. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття // Вісник Запорізького державного університету. 2001. №1. С. 1–2.

301. Хвильовий М. Етюди. Вступна новеля // М. Хвильовий. Твори в п’ятьох томах. Т. 1.Нью-Йорк: Слово, Смолоскип, 1984. С. 109–114.

302. Хвильовий МО. Повість про санаторійну зону // М. Хвильовий. Твори в п’ятьох томах. Т. 2. Нью-Йорк: Слово, Смолоскип, 1984. С. 55–174.

303. Хемій М. Деструкція конструкції в експериментальній прозі [Електронний ресурс]. // Читомо. 2016. URL: http://www.chytomo.com/news/destrukciya-i-konstrukciya-eksperimentalnoii-prozi.

304. Хинтон Ч. Эра новой мысли // Четвертое измерение и Эра новой мысли. Пг., 1915. С. 157–256.

305. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Гео

(Георгія) Шкурупія // Гуманітарний часопис. 2016. №3. С. 30–40.

306. Хоменко Г. Украинский модернизм 20-х годов: танатологическая версия // Западноевропейският модернизъм и славянските литератури [Великотърновски университет «Св.св.Кирил и Методий», Институт за литература при Българска академия на науките]. Материали от Международна научна конференция на катедра «Чужди литератури» 8–10 май 1997 година. Велико Търново, 1999. С. 397–409.

307. Хорошков М. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. крізь призму естетичних та етичних пошуків доби // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. 2010. № 2 (4). С. 85–90.

308. Хуторян А. В. У полоні експериментів (Ґео Шкурупій. Страшна мить, оповідання. Книгоспілка, 1929) // Літературна газета. 1929. № 23 (1 груд.). С. 4.

309. Цимбал Я. «54 кадри на сторінці»: кіно і проза 20–30-х років XX ст. // Слово і Час, 2002. № 8. С. 74–79.

310. Цимбал Я. Психологічний роман передував масовим жанрам [Електронний ресурс] // ЛітАкцент. 2016. URL: http://litakcent.com/2016/03/03/jaryna-cymbal-u-1920-h-psyholohichnyj-roman-pereduvav-masovym-zhanram/.

311. Чепіга І. П. Поетика // Українська мова: енциклопедія / редкол. Русанівський В. М. та ін. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.

312. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.

313. Черниш Г. Гео Шкурупій (1903–1937) // Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. – Кн. 1: 1910–1930-ті роки: Навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. С. 325–327.

314. Черниш Г. Український Футуризм і довкола нього // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик – Київ: Дніпро, 1991. С. 90–123.

315. Шенгели Г. Как писать статьи, стихи и рассказы. Москва: «Правда» и «Беднота», 1926. 78 с.

316. Шиманський Ол. Пригоди новеліста // Плужанин. 1926. № 2.

317. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час. 1993. № 8. С. 51–57.

318. Шкловский В. Воскрешение слова [Електронний ресурс]. URL: http://www.philolog.ru.

319. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи–воспоминания–эссе (1914–1933). Москва: Сов. писатель, 1990. 544 с.

320. Шкловский В. За 40 лет: Работы о кино. Москва: Искусство, 1965. 456 с.

321. Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино. Москва: Искусство, 1985. 573 с.

322. Шкловский В. Б. Искусство как прием // О теории прозы. Москва: Круг, 1925. С. 7–20.

323. Шкловский В. Новелла тайн // О теории прозы. Москва: Издательство «Федерация», 1929. С. 125–142.

324. Шкловский В. Развертывание сюжета. Строение рассказа и романа. Москва, 1925. С. 56–69.

325. Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 119–150.

326. Шкловский В. Техника писательского ремесла. Москва–Ленинград: Молодая гвардия, 1930. 77 с.

327. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. Москва, 1959. 627 с.

328. Шкловский В. Энергия заблуждения. Москва, 1981. 352 с.

329. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 384 с.

330. Шкурупій Ґ. Вибрані твори / упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ: Смолоскип, 2013. 872 с.

331. Шкурупій Ґ. Диктатура богомазів // Нова Ґенерація. 1929. № 10. С. 26–34.

332. Шкурупій Ґ. Кінодійсність та кінокритика // Пролетарська правда. 1925. 3 верес. С. 6.

333. Шкурупій Ґ. Конструктори-функціоналісти // Нова Ґенерація. 1928. № 10.

С. 275–276.

334. Шкурупій Ґ. Монтаж слова // Гонг Комункульта. 1924. № 1. С. 11.

335. Шкурупій Ґ. На відламку корабля // Бумеранг: Неперіодичний журнал памфлетів. 1927. № 1. С. 13–20.

336. Шкурупій Ґ. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури // Аванґард-альманах пролетарських митців нової ґенерації. Київ, 1930. № a. С. 37–42.

337. Шкурупій Ґ. Патетична ніч. «Нарком» / передм. Ол. Полторацького. Харків: Укр. робітник, 1929.

338. Шкурупій Ґ. Переможець дракона (книга оповідань). Харків: ДВУ, 1925. 245 с.

339. Шкурупій Ґ. Платформа й оточення лівих: програма // Нова Ґенерація. 1927. № 1. С. 39–43.

340. Шкурупій Ґ. Проза. Том перший. Новелі нашого часу. Prose. Tome premier. Les novelles de notre temps. Харків – Київ: Держ. вид. «Література і мистецтво», 1931. 211 с.

341. Шкурупій Ґ. Реконструкція мистецтв // Аванґард-альманах пролетарських митців нової ґенерації. Київ, 1930. № b. С. 3–12.

342. Шкурупій Ґ. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога // Нова Ґенерація. 1928. № 11. С. 327–334.

343. Шкурупій Ґ. Чому ми завжди на барикадах // Нова Ґенерація. 1927. № 2. С. 30–34.

344. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. Свасьяна. Москва: Эксмо, 2006. 800 с.

345. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. Ленинград: Наука, 1974. 182 с.

346. Шумило Н. Українська проза кінця XIX – початку XX ст. Проблема національної іманентності: автореф. дис… доктора філол. наук: 10.01.01. НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 39 с.

347. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-и томах. Т. 5. Москва:

Искусство, 1964–1971. С. 129–180.

348. Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Часть I. Тарту, 1976. 183 с.

349. Эйхенбаум Б. Литература: Теория. Критика. Полемика. Ленинград, 1927. 170 с.

350. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Литература: Теория. Критика. Полемика. Ленинград: Прибой, 1927. С. 166–209.

351. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. – С. 116–148.

352. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. Москва: «Инвест – ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.

353. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисловие и комментарии Н. К. Гарбовского. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.

354. Эпштейн М. История и пародия. О Юрии Тынянове [Електронний ресурс] // Ежегодник Академии русской современной словесности. 2000. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/es_tynianov.html.

355. Юнг К. Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург, 1997. 536 с.

356. Юнг К. Человек и его символы. Санкт-Петербург, 1996. 454 с.

357. Юркевич П. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Философские произведения. Москва, 1990. С. 69–103.

358. Юрков С. Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры-кабаре 1910-х гг. // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.). Санкт-Петербург, 2003. С. 188–206.

359. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. Москва: Прогресс, 1987. 460 с.

360. Якубовський Ф. Від новелі до роману: Етюди про розвиток української художньої прози XX ст. Київ: ДВУ, 1929. 266 с.

361. Якубовський Ф. Б. Українська художня проза в Києві. Київ: Сяйво, 1927. С. 58.

362. Якубський Б. Передмова до «Новель» Кобилянської. Київ: Книгоспілка, 1925. XII.

363. Ямпольский М. «Топос» и традиция мысли [Електронний ресурс]. URL: http://www.stengazeta.net/article.

364. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с.

365. Яснов М. Жизнь ради мифа // Проклятые поэты / пер. с фр. М. Яснова. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. 304 с.

366. Я. С. Гео Шкурупій – «Переможець Дракона», ДВУ, 1925 р., ст. 224: рецензія // Пролетарська правда. 1925. 22 верес. С. 5.

367. Bridgart J. How to write short stories. Cincinnati, 1921. 146 p.

368. Chomenko H. Altarity / alterity смерті старої людини в українській літературі періоду «смерті молодих» // Slavica Wratislaviensia CLXIII. Wroclaw, 2016. P. 363–375.

369. Derrida J. Acts of Literature. New York and London: Routledge, 1992. P. 7–17.

370. Frederik J. A handbook of short story writing. New York, 1924. 102 p.

371. Gubareva Svetlana S. Cinema in Poetics of Reportage Novella: the version of Geo Shkurupiy. 2nd International Scientific Conference «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches». Conference papers: Volume 3. Stuttgart, Germany, 2013. P. 160–163.

372. Hubariewa Switlana. Роз-слід-ування/роз-гад-ування таємниці злочину в аспекті законів сюжетобудування формалістів: версія Ґео Шкурупія. Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Slowianskich. Slavica Wratislaviensia CLXI. Wroclaw, 2015. AUWr No 3632. P. 167–177.

373. Joseph M. How to write a short story. New York, 1926. 116 p.

374. Liukkonen P. Edgar Wallace (1875–1932) – in full Richard Horatio Edgar Wallace (2008) [Електронний ресурс]. URL: http://kirjasto.sci.fi/ewallace.htm.

375. Poźniak T. Homo aegrotus Fiodora Dostojewskiego. (Z pogranicza świadomości i ekspresji) // Słowianie wschodni: duchowość, mentalność, kultura / Pod red. A. Raźny, D. Piwowarskiej. Kraków. P. 135–139.

376. Schkurupij G. Маніфест Marinetti й панфутуризм // Десять років

української літератури (1917–1927): У 2 т. / Упор. А. Лейтес, М. Яшек. Т. 2. Харків: ДВУ, 1928. С. 110–112.

377. Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation: The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. 265 p.

378. Slownik terminow literackich / red. L. Durska, Ag. Nawrót. Krakow: Greg, 2005. 359 p.

379. The New short story theories / edited by Charles E. May. XXVI. Athens: Ohio University Press, 1994. 337 p.

380. Wkurupij G. Музика шумів (Musique bruitiste) // Семафор у майбутнє. Апарат панфутуристів. Київ, 1922. № 1 (травень). С. 33.

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. *Губарєва С. С.* Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 18. К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 72–79.
2. *Губарєва С. С.* Ґео Шкурупій: homo ebriosus як суб'єкт репортажної новели // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2010. Т. VII. С. 12–26.
3. *Губарєва С. С.* «Зруйнований полон» Ґео Шкурупія: нова поетика міста // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2011. Т. VIII. С. 19–30.
4. *Губарєва С. С.* «Місяць із рушницею» Ґео Шкурупія: «поновлення» як універсальний новелістичний прийом // Від бароко до постмодерну: Зб. наук. праць кафедри укр. та світової літ. [ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. Х.: Майдан, 2008. Т. VI. С. 31–45.
5. *Губарєва С. С.* Новий концепт «чорної маски»: досвід Ґео Шкурупія // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. Вип. 28. С. 36–44.
6. *Губарєва С. С.* «Прокляті поети» і репортажна новела Ґео Шкурупія // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Х., 2009. № 854 (Серія «Філологія») Вип. 57. С. 29–35.
7. *Губарєва С. С.* Теорія «одивнення» Віктора Шкловського й репортажна новела Ґео Шкурупія // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 31. Ч. 1. К.: Твім інтер, 2008. С. 529–542.
8. *Губарєва С. С.* Топос міського муру і жанр психологічної новели Ґео Шкурупія // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія:

Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, 2010. Вип. XXIII. Ч. IV. С. 113–121.

9. *Gubareva Svetlana S.* Cinema in Poetics of Reportage Novella: the version of Geo Shkurupiy // 2nd International Scientific Conference «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches». Conference papers: Volume 3. Stuttgart, Germany, 2013. P. 160–163.
10. *Hubariewa Switlana.* Роз-слід-ування/роз-гад-ування таємниці злочину в аспекті законів сюжетобудування формалістів: версія Ґео Шкурупія // Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Slowianskich. Slavica Wratislaviensia CLXI. Wroclaw, 2015. AUWr No 3632. S. 167–177.

ДОДАТОК Б

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. VIII Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Українська література: духовність і ментальність» (**Кривий Ріг, 17–18 жовтня 2008 р.**); *форма участі – очна*.
2. Міжнародна наукова конференція «Наукова спадщина Юрія Шевельова і світ сучасної української філології: до 100-річчя від дня народження Ю. Шевельова» (**Харків, 17 грудня 2008 р.**); *форма участі – очна*.
3. X Міжнародна наукова конференція молодих учених (**Київ, 23–25 червня 2009 р.**); *форма участі – очна*.
4. XI Міжнародна наукова конференція молодих учених (**Київ, 15–17 червня 2011 р.**); *форма участі – очна*.
5. Міжнародна наукова конференція «Місто – як – текст: літературні проекції» (**Бердянськ, 10–11 вересня 2009 р.**); *форма участі – очна*.
6. Міжнародна наукова конференція «“Що водить сонце й зорні стелі”: поетика любові в художній літературі» (**Бердянськ, 20–21 вересня 2012 р.**); *форма участі – дистанційна*.
7. Всеукраїнська наукова конференція, присвячена 150–річчю з дня народження А. П. Чехова «Література в контексті культури» (**Дніпропетровськ, 13–14 травня 2010 р.**); *форма участі – дистанційна*.
8. наукові читання аспірантів «Сучасне літературознавство: здобутки і перспективи» (**Харків, 18 листопада 2010 р.**); *форма участі – очна*.
9. VI Конференція для молодих науковців «Україна протягом століть» (**Краків, 25–26 травня 2011 р.**); *форма участі – дистанційна*.
10. 2nd International scientific conference «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (**Штутгарт, 18–19 лютого 2013 р.**); *форма участі – дистанційна*.

11. XI Міжнародна наукова конференція «Великі теми культури в слов'янських літературах. Відчуття» (**Вроцлав, 16–18 травня 2013 р.**); *форма участі – очна*.
12. Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (**Мелітополь, 26–27 травня 2016 р**.); *форма участі – дистанційна*.