

Київський славістичний університет

На правах рукопису
УДК 82-311.3 Шкурупій

Данькевич Юлія Володимирівна

**Художня проза Гео Шкурупія:
проблеми поетики**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Кузьменко Володимир Іванович,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2008

Зміст

Вступ	3
Розділ I. Гео Шкурупій: літературно-критичний дискурс на перехресті епох	
1.1. Творчість Гео Шкурупія як історико-літературна проблема в контексті культурної парадигми ХХ ст.	12
1.2. Гео Шкурупій і теоретичні засади та естетичні пошуки українського футуризму	18
Розділ II. Еволюція ліричного й епічного дискурсів Гео Шкурупія	
2.1. Поетичні експерименти як підґрунтя прозового наративу Гео Шкурупія	38
2.2. Новаторство малої прози	56
2.3. Рецепція постаті Тараса Шевченка у творчості Гео Шкурупія	74
Розділ III. Ідейно-художні особливості романної прози Гео Шкурупія	
3.1. "Лівий" роман: проблеми становлення та функціонування жанру	85
3.2. Авантюрно-пригодницька структура роману "Двері в день"	94
3.3. Проблема "людини у потоці історії" та специфіка її художнього втілення у романі "Жанна батальйонерка"	118
Розділ IV. Роман "Міс Адрієна" як реалізація концепції авангардного роману	
4.1. Особливості композиції та сюжету роману "Міс Адрієна"	139
4.2. Кореляція глобальних і локальних топосів у романі	150
4.3. Роман "Міс Адрієна": поетика мовостилю	164
Висновки	180
Список використаних джерел	190

Вступ

Актуальність дослідження. На початку ХХІ століття вже вповні виявилася об'єктивна потреба осмислення й системного вивчення літературного доробку Гео Шкурупія, чия творчість – непересічне явище, що пов'язується з мистецьким контекстом авангардного руху в Україні 20–30-х років ХХ ст. Адже спадщина митця прикметна настійливим новаторським пошуком у царині епічних та ліричних літературних творів. Недаремно О. Білецький, рецензент його першої збірки, назвав Гео Шкурупія "вундеркіндом нашої літературної сучасності" [10, 153]. Художня проза письменника, показова поєднанням рис авантюрного та репортажного роману, експериментальною розкутістю й оригінальністю, донині залишається практично недослідженою.

Формальні експерименти й неординарне осмислення національних і світових тенденцій визначали розвій "великої" та "малої" прози письменника. Окрім того, твори Гео Шкурупія, попри задекларовану прихильність до офіційної влади, сповнені українським етнічним нуртом, прагненням оновлення національної культури, її наближенням до західноєвропейських та американських зразків.

Футуристичні шукання митця, пов'язані насамперед з експериментами не лише в площині втілення авангардної форми, а й змісту, виявились у новому осмисленні архітектоніки епічного твору, збагаченні романного жанру. Метою його творчого експерименту, за слушною увагою М.Сулими, були пошуки нових засобів для подолання непереборного тяжіння української літератури до надмірного фольклоризму та етнографізму [124, 31].

Нинішній стан наукового дослідження теми визначається загальним рівнем літературознавчого осмислення поетики художньої прози перших десятиріч ХХ століття. На сьогодні термін "поетика" у науковій літературі трактується двоаспектно: як система засобів вираження в літературних творах, що у широкому змісті збігається з теорією літератури, і у вузькому, що зводиться до потрактування особливостей стилю письменника, систематизації елементів тексту, що формують естетичне сприйняття твору [81, 785]. Дисертантка вважає, що у роботі поетику прозописьма Гео Шкурупія доцільно розглядати як цілісну систему художнього осягнення митцем дійсності, способів використання зображувально-виражальних засобів та інших елементів форми творів. В основу дослідження було покладено 5 основних аспектів, запропонованих М.Кодаком у монографії "Поетика як система" (1988 р.): пафос – жанр – психологізм – хронотоп – нарація.

Запропонований погляд щодо поетики художньої прози митця дозволяє розробити межі та дієвість цих складових як форм реалізації авторської свідомості у певну цілісність. Так, ідейно-емоційна настроєвість епічних творів Гео Шкурупія визначається постійним пошуком його персонажів сенсу життя. Спершу, це виразно простежується у малій прозі. Зокрема, вже у

першому творі "В час великих страждань" ("Клаптик записів хворого чоловіка"), персонаж якого поступово формує себе як особистість через певні життєві труднощі. Надалі авторське розуміння екзистенції буття знайде місце у "Новелях нашого часу": згущення дійсності до надреальності ("Патетична ніч"), учуднення ("Тисяча пройдисвітів"), психологічні несподіванки ("Чорна маска").

Продовження авангардних експериментів, що у творчості митця брали початок із поезії часів кверо-, панфутуризму на "Нової генерації", будуть у великій прозі. І, якщо роман "Двері в день", у композиції якого взаємодіяли такі структурні компоненти: новелістичний, репортажний, сценарійний, "лекційний", повістевий, свідчив лише про становлення цілком нового жанру в національній літературі – "лівого" роману, то два наступні – "Жанна батальйонерка" та "Міс Адрієна" засвідчили, що авторові вдалося створити "власний" романний жанр. Його структурну основу на змістовому рівні складатиме актуальне ідейно-тематичне тло (наприклад, нетиповість, антиприродність людського існування на війні, "Жанна батальйонерка"), наскрізна проблематика (пошуки персонажами сенсу існування). На формальному рівні – обов'язковим для сюжетно-композиційної структури є конфлікт, пов'язаний із протистоянням персонажів (наприклад, новели "Штаб смерті", "Січневе повстання", роман "Міс Адрієна"). На образному рівні – відсутність опису персонажів, автором подано лише найважливіші деталі зовнішності, ті, що, відображають характер, підкреслюючи негативне чи позитивне ставлення (очі Гамуза, "Двері в день"), речове оточення, що підкреслює загальну настроєвість перебігу подій (картина, на яку споглядає Гай ("Двері в день"), розкритий порожній гаманець ("Міс Адрієна"), обов'язковий футурний краєвид. Для поетики мовостилю Гео Шкурупія характерний лаконізм, подекуди обірваність речень, словогра із застосуванням футуристичної драбинки.

Загалом, адептам Михайля Семенка у творчості вдалося уникнути надмірного психологізму, копирсання у "Я" персонажах. Герої Гео Шкурупія не позбавлені емоцій, вони – не безтілесні створіння. Нюанси психіки відтворені в епосі Гео Шкурупія певними штрихами, що в цілому складатимуть цілісний портрет. Наприклад, еманція кохання Теодора Гая до Оксани Совз ("Двері в день"), і до жінок взагалі, обіграно акустично, футуристичною драбинкою. Показ сильного характеру, людини. впевненої у житті, показано на мосту, коли Франц Каркаш бажав заподіяти собі смерть. Обірваність візій Франца вказуватиме на його життєву не влаштованість. Материнський відчай Жакеліни Лябур відтворює сцена перед притулком ("Міс Адрієна").

Епічний час у творах митця ідентифікований поєднанням теперішнього часу, у якому діють персонажі, із минулим (Гай-сучасний та історичний, "Двері в день"). Часові візії героїв сприймаються як реальні (зустріч Стефана та Жанни у Петербурзі, "Жанна батальйонерка", видозміни із Францем Каркашем, початок роману "Жанна батальйонерка").

З-поміж інших епічних творів, представлених у національній літературі аналізованого періоду, нарацію письменника виокремлює розповідач. Усі події викладені у творах від 3 особи, що дозволило авторові уникнути коментарів та надмірної описовості.

Отже, розуміння дисертанткою проблем поетики художньої прози Гео Шкурупія пов'язане із платонівськими рефлексіями про літературу, цілісним художнім баченням, певною громадянською позицією.

Становлення та подальша творчість письменника була б неможливою без прискіпливої уваги критиків до нього. На початку творчої діяльності, у 20-30-х роках ХХ століття, першими, хто звернув увагу на твори Гео Шкурупія були О.Білецький, М.Зеров, М.Йогансен та Матвій Сулима, які одразу помітили неординарне художнє мислення митця. Наступ у національній літературі епохи соцреалізму штучно припинив існування багатьох течій та напрямів. Це стосувалося й футуризму. Тож оцінювати твори Гео Шкурупія (наприклад, Леонід Смілянський) намагалися крізь призму шаблонних методів, звертаючи увагу на класову позицію. Це призвело до того, що з 30-х до початку 60-х років минулого століття твори письменника не передруковувалися, а згадки про нього носили виключно інформаційний характер, а потому й зовсім припинилися.

Наприкінці 60-х років, на хвилі недовготривалої національної піднесеності, було видано окремі твори письменника: роман "Двері в день" та ряд поезій. У контексті літературного процесу 20-30-х років ХХ ст. було видано монографію З.Голубевої "Український радянський роман 20-х років".

На сьогодні у національній літературі ім'я Гео Шкурупія представлене як лише частина монографій науковців та літераторів як в материковій Україні, так і за її межами.

Саме тому ми маємо підставу для незаангажованого ґрунтовного та об'єктивного дослідження проблем поетики художньої прози, підґрунтям до якої був панфутуристичний поетичний доробок Гео Шкурупія.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота є складовою частиною комплексної теми "Актуальні проблеми філологічної освіти", над якою працює кафедра теорії літератури та компаративістики Київського славістичного університету. Тему дисертації затверджено на засіданні бюро науково-координаційної ради НАН України "Класична спадщина та сучасна художня література" при Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка (протокол №1 від 24 лютого 2004 р.).

Мета роботи. Метою дисертації є з'ясування специфіки поетики художньої прози Гео Шкурупія у багатоаспектності її реалізації. Запропоноване дослідження передбачає розв'язання комплексу завдань, головні з яких: _

- дослідити та вивчити природу літературного експериментування Гео Шкурупія у малій та середній прозі, визначити її співвіднесеність з естетичними традиціями та новаціями;
- _простежити еволюцію прозописьма митця впродовж 20–30-х років ХХ ст. з погляду його художньої динаміки;

- розкрити генезу романістики Гео Шкурупія, її композиційні особливості, ідейно-тематичну своєрідність;
- з'ясувати жанрово-стильову модифікацію романів Гео Шкурупія у контексті української літератури 20–30-х років XX ст.;
- осмислити характерологію романістики Гео Шкурупія;
- виявити особливості мовостилу "романного мислення" письменника.

Об'єкт дослідження. Об'єктом дослідження є твори Гео Шкурупія (мала проза, "Повість про гірке кохання Тараса Шевченка", романи "Двері в день", "Жанна батальйонерка", "Міс Адрієна"), а також український футуризм на етапах його становлення, тяглості та насильницького вилучення з літературного процесу XX ст.

Предмет дослідження становлять специфічні особливості поетики художньої прози Гео Шкурупія в кореляції з теорією та її практичною реалізацією у контексті українського літературного авангарду.

Теоретико-методологічну основу роботи склали традиційні і сучасні підходи до вивчення явищ художньої літератури. дисертантка вважає, що їх поєднання виправдовується спробою досягнути різнорівневі шари поетики Гео Шкурупія. Тут за основу беруться думки Г.Гадамера про те, що метод дослідження у співвідношенні з самим досягненням досліджуваного об'єкта є явищем похідним – функцією розуміння.

Робота базується на філософських концепціях Аристотеля, Г.В.Ф. Гегеля, А.Бергсона, М.Мамардашвілі, літературно-критичних працях Х. Ортеги-і-Гасета, Х.Борхеса, Н.Фрая, М.Бахтіна, Л.Андрєєва, В.Дончика, А. Ніковського, С.Павличко, М.Сулими, Д.Чижевського, Ю.Шевельова та ін. У дисертації використані досягнення вітчизняних дослідників теорії поетики та індивідуально-авторської поетики Л.Новиченка, Г.Клочека, М.Кодака, А. Ткаченка, праці М.Ільницького, Ю.Коваліва, В.Моренця та інших, що стосуються питань системності, формозмістової структури, критеріїв художності літературного твору, психологічності тощо.

Для розв'язання поставлених завдань застосовано **методи:** описовий, порівняльно-історичний, типологічний, прийоми герменевтичного аналізу та принципи рецептивної естетики.

Наукова новизна дисертаційної роботи. З огляду на новаторську природу творів письменника та їх співвіднесеність зі світовими авангардними пошуками, а також враховуючи тривалий час вимушеного ігнорування спадщини митця радянським літературознавством та лише зовнішню інтерпретацію його текстів сучасними дослідниками, посилюється актуальність пропонованої дисертації, в якій вперше здійснено аналіз самотутніх творів Гео Шкурупія. Наукова новизна дисертації полягає у тому, що:

- об'єктивно відтворено самоцінність футуризму в контексті складного й суперечливого літературного процесу 20–30-х років XX ст.;
- з'ясовано особливості художнього пошуку Гео Шкурупія у межах експериментальних засад футуризму;

- досліджено генезу поетичного й прозового експериментування Гео Шкурупія;
- створено цілісну концепцію формування й функціонування романного жанру у творчості Гео Шкурупія;
- вперше розглянуто художню прозу Гео Шкурупія у діахронно-синхронному зрізі.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає у науковому окресленні специфіки українського футуризму, у висвітленні форми та змісту авангардних текстів Гео Шкурупія.

Практичне значення одержаних результатів. Дослідження проблем поетики художньої прози Гео Шкурупія дає змогу доповнити літературознавчу концепцію українського футуризму та визначити у ній роль і місце письменника, оцінити ідіостиль митця. Основні положення дисертації можуть бути використані у нових дослідженнях поетики художньої прози, у написанні підручників з української літератури ХХ ст., у читанні курсів лекцій з історії літератури, при підготовці спецкурсів, написанні курсових та дипломних робіт з історії української літератури перших десятиріч ХХ ст.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації висвітлено у доповідях на міжнародних та науково-практичних конференціях:

- VII Міжнародній науковій конференції молодих учених (доповідь: "Експериментальний варіант романного жанру: "Двері в день" Гео Шкурупія", Київ, 2004);
- III Всеукраїнській науково-практичній конференції "Фольклор і література в історичному розвитку та державотворенні України" (доповідь: "Поетичні експерименти Гео Шкурупія у контексті футуристичних засад 20-х років ХХ ст.", Бориспіль, 2005);
- Всеукраїнській науковій конференції "Сенсова та естетична природа вартісних орієнтацій у Т.Шевченка" (доповідь: "Тарас Шевченко крізь призму творів Гео Шкурупія", Київ, 2005);
- Всеукраїнській науковій конференції "Актуальні проблеми слов'янської філології" (доповідь: "Динаміка композиційно-сюжетної побудови роману Гео Шкурупія "Міс Адрієна", Бердянськ, 2005);
- Міжнародній науковій конференції "Масова література: від давнини до сучасності" (доповідь: "Теорія "лівого" роману: проблеми становлення і масового функціонування жанру", Бердянськ, 2006).

Результати дослідження використовувалися під час читання курсу історії української літератури 20–30-х років ХХ ст. у Національному педагогічному університеті імені М.П. Драгоманова.

Публікації. Положення дослідження, що охоплюють основну його проблематику, відображено у 4 наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях, ліцензованих ВАК України:

1. Данькевич Ю.В. Український футуризм: пошуки нової естетики // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та

колегіумах. – 2005. – № 6. – С. 99–109;

2. Данькевич Ю.В. Тарас Шевченко крізь футуристичну призму творів Гео Шкурупія // Шевченкознавчі студії. – 2006. – Випуск 8. – С. 51–56 ;
3. Данькевич Ю.В. Динаміка сюжетно-композиційної побудови роману Гео Шкурупія "Міс Адрієна" // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2006. – Випуск XI. – С. 215–225;
4. Данькевич Ю.В. "Лівий" роман: проблеми становлення та масового функціонування жанру // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2007. – Випуск XIV. – С. 183–189.

Додаткові публікації:

1. Данькевич Ю.В. Поетика роману Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка" // Вісник (Літературознавчі студії) Київського міжнародного університету. – 2004. – Вип. 6. – С. 196–204;
2. Данькевич Ю.В. Гео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки XX століття) // Рідна школа. – 2004. – № 12. – С. 26–29;
3. Данькевич Ю.В. Творча індивідуальність Гео Шкурупія-епіка // Рідна школа. – 2005. – № 1. – С. 41–44;
4. Данькевич Ю.В. Літературний процес 1920-х років XX століття. Співіснування різних течій та стилів. Футуризм // Українська мова та література. – 2005. – № 15. – С. 24–25;
5. Данькевич Ю.В. Специфіка романної структури: "Двері в день" Гео Шкурупія // Українська мова та література. – 2006. – № 9. – С. 15–17;

Структура дисертації. Робота побудована за проблемно-хронологічним принципом, складається зі вступу, чотирьох основних розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (235 позицій).

Розділ І.

Гео Шкурупій: літературно-критичний дискурс на перехресті епох

1.1. Творчість Гео Шкурупія як історико-літературна проблема в контексті культурної парадигми ХХ ст.

Період радянського тоталітаризму штучно позбавив національну літературу багатьох кращих імен. Виключенням не став і Гео Шкурупій, творчість якого на сьогодні потребує нового прочитання та осмислення в історико-літературному контексті ХХ століття. Неодноразові замовчування, перекручування та штучні, вимушено-підлаштовані під тогочасні політичні умови художньо-критичні межі, зрештою, спричинили відсутність цілісного історичного осмислення та систематизації дискурсу на доробок письменника. Необхідно зазначити, що, як упродовж усієї творчості, так і після смерті, критики та літератори в Україні та за кордоном робили виключно симптоматичні спроби аналізу спадщини митця.

Простежити еволюцію художнього масиву прозописьма митця з погляду його художньої динаміки необхідно у контексті культурної парадигми ХХ століття. Так, у 20-х роках першими поціновувачами творчості Гео Шкурупія були О.Білецький, М.Зеров, М.Йогансен та Матвій Сулима. Критики відзначали непересічний талант митця, зокрема у використанні ритмотворчих елементів, творенні нових урбаністичних образів, експериментальній розробці сюжету та композиції.

Аналіз проблем поетики художньої прози Гео Шкурупія, невіддільної від експериментальної прози М.Йогансена, А.Любченка, М.Хвильового, Ю.Яновського, був би неможливим без урахування набутків літературознавців та критиків 20–30-х років ХХ ст. Осмислення текстів Гео Шкурупія зводилося переважно до їх експериментальної інтерпретації, коли за поетичним епатажем бачилася руйнація усталених поетичних форм та образів.

Так, М.Зеров слушно окреслив роль панфутуристів та Гео Шкурупія у літературному процесі як деструкторів. М.Йогансен поставив теорію українських панфутуристів у залежність від московських егофутуристів. Критик застерігав Гео Шкурупія від надмірного захоплення епатажем, який у "виконанні" письменника все одно не міг протистояти поетичним засобам росіян. Звівши аналіз до узагальнювального порівняння, М.Йогансен розглядав не стільки український футуризм і творчість Гео Шкурупія, скільки наголошував на непереконливості й естетичній маловартості авангардної літератури в цілому.

Прискіплива увага тодішніх критиків була звернена і на прозові експерименти митця. Так, О.Білецький не лише вперше докладно проаналізував оповідання Гео Шкурупія, а й прирівняв їх до кращих зразків світової літератури, наголосивши на самотності митця в оригінальній формальній розробці актуальних тем та образів.

Загалом же, зауваги до текстів перших панфутуристичних збірок, малої та романної прози Гео Шкурупія протягом 20–30-х років ХХ ст. були не

завжди об'єктивним і радше проектувалися на класову позицію митця, ніж на вивчення продуктивності експериментального внеску прозаїка у літературу. Тодішні критики (зокрема Л.Смілянський) безпідставно зводили нанівець експериментальну будову творів Гео Шкурупія. Вартісність прози письменника вони розглядали лише в рамках "Нової генерації", а не в контексті українського літературного процесу 20–30-х років ХХ ст.

Гальмування авангардного мистецтва, пов'язане з політичними подіями, а відтак і творчості Гео Шкурупія в його контексті, призвело в 30–50-х роках минулого століття до часткового замовчування доробку письменника. Слід зазначити, що у часовому проміжку між публікацією останнього роману "Міс Адрієна" (1934 рік) та 90-ми роками ХХ ст. здійснено часткове перевидання художньої спадщини Гео Шкурупія. Саме тоді, в короткий період "хрущовської" відлиги, читач зміг ознайомитися зі зразками поезій Гео Шкурупія, циклом "Монгольські оповідання" та романом "Двері в день".

Наприкінці 60-х років відбулося нове осмислення футуризму та ролі Гео Шкурупія у ньому. У 1968 році у монографії З.Голубєвої "Український радянський роман 20-х років" та у передньому слові А. Тростянецького до видання "Двері в день" (1968 р.) відбулося нове прочитання окремих фрагментів прози письменника крізь штучний формат соціалістичного реалізму.

Безсумнівно, процес творчої реабілітації талановитого письменника, що відбувається в останні роки завдяки публікаціям українських науковців, дає змогу по-новому прочитати художні твори митця у контексті доби авангарду.

На хвилі актуалізованих тенденцій якомога глибшого осмислення різностильових здобутків національного письменства були здійснені окремі спроби нового прочитання поетичної й прозової спадщини Гео Шкурупія в працях Н.Бернадської, М.Васьків, Г.Давидової-Білої, О.Козир, Л.Сеника, М. Сулими.

У навчальній літературі зразки поетичного доробку митця вміщені в хрестоматії "Український футуризм", яку уклав 1996 року М.Сулима. Окрім ряду наукових публікацій, присвячених проблемі становлення футуризму в Україні ("Дух мій в захопленні можливостей футурних", "Михайль Семенко"), дослідник подав незаангажоване бачення "середньої" прози митця у статті "Повість Гео Шкурупія про Тараса Шевченка як "реабілітація" Великого Кобзаря". Неординарність мислення письменника, його здатність до самостійного осмислення знакової постаті Т.Шевченка в українській літературі підтверджуються рядками згаданої праці М.Сулими: "Гео Шкурупій, очевидно ж, намагався показати Шевченка без хрестоматійної полути, живою людиною, а не гіпсовою статуєю" [126, 192].

Осмислення переважно філософського рівня текстів з інтерпретацією його символів подається у статтях О.Козир "Інтерпретація символу вогню в прозі Гео Шкурупія" (1997 р.) та О.Капленко "Роман Гео Шкурупія "Двері в день": скорочення дистанції між автором і наративом" (2004 р.). Зіставлення української авангардної романістики 20-х років ХХ ст. із російською формальною школою має місце в монографії Н.Бернадської "Український

роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція" (2004 р.). У статті ж "Український роман 20-х років ХХ ст. в оцінці футуристів" роль Гео Шкурупія у цьому процесі авторка слушно вбачає не лише як практика, а й "найбільш войовничо" налаштованого футуриста, який "відстоює "фактичність" літератури" [5, 96]. Проблеми становлення роману в літературі та місце великої прози Гео Шкурупія в означеному контексті висвітлено у монографії Л.Сеника "Український радянський роман. Рух опору" (2002 р.).

Власне розуміння розвитку великого епосу 20-х – 30-х років минулого століття, територіальний поділ шкіл романістики на "харківську" та "київську" подано у монографії М.Васьківа "Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка" (2007 р.). Науковець теоретично обґрунтував спільність окресленого періоду та доби Ренесансу, підкресливши: "Ідея нового великого розквіту в мистецтві, за аналогією з добою Відродження, носилася в повітрі, була не просто підсвідомим потягом, вона чітко усвідомлювалася представниками українського мистецтва 1920-х років" [14, 25]. Надалі, у розділі "Український футуристичний роман" автор аналізує велику прозу Гео Шкурупія разом із творчістю Г.Коляди та Леоніда Скрипника. За слушним спостереженням М. Васьківа, саме Гео Шкурупій і був "першим серед романістів-футуристів" [14, 67]. Окрім того, науковець, дав характеристику трьом епічним творам митця ("Двері в день", "Жанна батальйонерка", "Міс Адрієна"), що дозволило авторові наприкінці розділу неоднозначно стверджувати: "... рухався Г.Шкурупій до все більшого зближення з традиційним шаблонно-реалістичним романом уже 30-х років" [14, 71]. Отже, розроблені у монографії М.Васьківа положення щодо творчості митця подано двоаспектно: через призму історичного та теоретичного дискурсів, що й зумовило доволі об'єктивну оцінку саме творам Гео Шкурупія, а й відтак його однієї із головнішої ролі у тогочасному літературно-критичному процесі.

У науковій літературі ім'я Гео Шкурупія представлено як частина дисертаційної роботи О.Журенко "Модерні тенденції української романістики 20-х рр. 20 століття" (2003 р.). Розроблена авторкою концепція нового прочитання романів "Двері в день" та "Жанна батальйонерка" подається з огляду на експериментальну романістику періоду "українського відродження". Твори письменника зіставляються як із продукцією футуристів ("Інтелігент" Л.Скрипника, "Голяндія" Д.Бузька), так і письменників, чий твори не були запрограмовані відтворювати змістово-формальні риси певної течії. З-поміж таких епічних полотен авторка виокремила "Майстер корабля" та "Чотири шаблі" Ю.Яновського, "Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести в Слобожанську Швейцарію", "Фальшиву Мельпомену" М. Йогансена, "По той бік серця" Ю.Смолича. На нашу думку, зазначені романи створюють своєрідний логічний ряд, в якому кожен твір підпорядковується одній меті: через різноманітні авторські експериментальні засоби оновлення "великої" прози вибудувати якісно новий жанр. Заслугу Гео Шкурупія у цьому процесі вбачаємо в послідовному впровадженні авторських ідей руйнації форми

роману. З огляду на сказане, самотнім явищем для української літератури є не тільки два відомі дослідникам романи письменника "Двері в день" та "Жанна батальйонерка", а й фактично вилучені з художнього процесу 30-х років ХХ ст. роман "Міс Адрієна".

Увагу до творчості митця та вибіркового аналізу його творів здійснили дослідники із української еміграції. Так, 1959 року у Парижі Ю.Лавріненко видав антологію "Розстріляне відродження", в якій, щоправда, з деяким відхиленням від авторського правопису, було вміщено біографічну довідку про митця та три його поетичні твори. 1982 року Українське товариство закордонних студій "Сучасність" (Мюнхен) видало роман "Жанна батальйонерка". Оцінку художніх творів авангардиста крізь призму суб'єктивних звинувачень та неоднозначної літературної ситуації, що склалася на початку 30-х років минулого століття, подали Яр Славутич у дослідженні "Розстріляна муза" (1992 р.) та Ю.Шерех у монографії "Третя сторожа" (1993 р.).

І.Качуровський у публікації "Напівзабутий Гео" (2004 р.) осмислив тексти футуристів, а відтак і творчість митця у їхньому контексті. За І. Качуровським, футуризм мав "декларативний характер", а самі твори часом уподібнювалися до "недороблених півфабрикатів", серед яких "несподівано натрапляємо на гарні образи і вдалі твори" [58, 136]. Саме тому, не поділяючи усі тези І.Качуровського щодо доробку письменника, автор пропонованого дослідження спростує дещо негативно оцінену художню спадщину письменника.

В.Моренець у монографії "національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща" (2001 р.) естетику українського футуризму співставляє із польським, наголошуючи, що маніфести і М. Семенка, і польських авангардистів перейняті "методологічною агресивністю і підкреслювану, акцентовану зневагу (що якраз красномовно свідчить про його специфічну залежність від останніх)" [88, 143]. Автор небезпідставно вважає, що національний футуризм "повторив усі провокативні "жести й фігури" європейського, а що важливіше для нас – польського авангарду в його формістсько-футуристичній подобі" [88, 159]. Поезію Гео Шкурупія, зокрема його вірш "Автопортрет" В.Моренець виокремлює як таку, що у своїй основі наближається до "пограниччя "радіо- і фільмовіршів", до "поетичної екстравагантності" [88, 170]. Загалом, монографія підтверджує тезу про самостійність розвитку футуризму в Україні, що в своїй основі зберігає риси європейського (у даному випадку, польського) напрямку.

Найґрунтовнішою сучасною монографією, що охоплює добу футуризму від його початку з 1914 року до насильницького завершення у 1930 році, є "Український футуризм" (2003 р.) О.Ільницького. Науковець не лише дослідив напрям, а й осмислив особистий внесок цілого ряду футуристів. О. Ільницький підкреслив: Гео Шкурупій не тільки розробив теоретичні засади, а й оригінально застосував їх у творчій практиці футуристів. Це дозволило авторові підкреслити: "Шкурупій-поет був цільний і цілісний більше, ніж Семенко. Він розвивав ідею авангарду з розмахом, охоче заперечуючи смаки

своїї читацької публіки" [50, 312]. Дослідник, окрім вищезазначеної монографії, є автором статті "Шевченко і футуристи" (1991 р.), в якій предметно схарактеризував становлення футуризму в Україні, неоднозначну інтерпретацію постаті Т.Шевченка у творчості футуристів загалом та Гео Шкурупія зокрема.

Вище зазначені праці українських літературознавців і дослідників з еміграції та діаспори охоплюють лише частину поезії та прози митця. Беручи до уваги наукові концепції праць про Гео Шкурупія, можемо виокремити найсуттєвіше: письменник був одним із теоретиків авангардного напрямку в Україні 20–30-х років ХХ ст. Експерименталізм у поезії представлений на рівні словообразності, строфіки, ритміки, авангардних інтенцій. У прозі ж новаторськими стали форма та зміст його твору.

Однак поза увагою науковців залишилися практично невідомі перші оповідання: "В час великих страждань" та "Ми", ряд поезій і практично недосліджений роман "Міс Адрієна".

1.2. Гео Шкурупій і теоретичні засади та естетичні пошуки українського футуризму

Політичні та соціальні зміни, що відбулися в Україні впродовж перших десятиліть ХХ століття, стимулювали літераторів до переосмислення дійсності крізь призму мистецьких законів та специфіку художньої форми. Після модернізму репрезентантом спрямованості на оновлення став авангардизм із тенденційним запереченням класичних художніх традицій як таких, що вичерпали свої естетичні можливості. Засадничі принципи авангардних течій, найбільш відомими з яких в означеному періоді 20-х–30-х років ХХ століття були кубізм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, ґрунтувалися на сміливому експерименті, основна мета якого зводилась до віднайдення нових, досі невідомих способів відображення навколишнього та його внутрішнього світосприйняття людиною оновленого до- та постреволюційного суспільств. У мистецтві ці ідеї трансформувалися через художню деформацію дійсності, коли символічні, здебільшого алогічні та гротескні форми відтворювали життєві реалії. У літературі принципи творчого самовираження митців базувалися на їхньому утвердженні себе як таких, чия творчість не залежить від усталених догм та канонів. Для літераторів-авангардистів, за слушною думкою О.Зверева, найбільш прийнятним був принцип постійного творчого пошуку без остраху перед помилками на шляху до істини [81, 14].

Найбільш продуктивною та епатажною течією авангарду в українській літературі був футуризм, що, за влучним висловом І.Кулика, мав "дещо від революції і від сучасної доби" [71, 36], розбиваючи вщент "старі смаки, звички, погляди й форми" [71, 36]. Футуризм виник на початку 1907 року в Італії з "Технічного маніфесту" Філіппо Томазо Марінетті, який оголосив демонстративний розрив із традиціями. Надалі футуристами, цілком незалежно від італійського угруповання, оголошують себе представники

літературних шкіл Іспанії, Франції, Великої Британії, Португалії, риси футуризму окреслилися у творчості ультраїстів в Аргентині та Чилі, естридентистів у Мексиці.

Автором першої футурної поезії, написаної українською мовою, став Василіск Гнедов. 1913 року у збірці "Небокопи" друкується вірш митця "Огняна свита". С.Єфремов в "Історії українського письменства", аналізуючи стан літературного процесу означеного періоду, виокремив його поезію не лише через мовний аспект, що сам по собі привертав увагу. Саме В.Гнедов – представник Петербурзької групи егофутуристів – в "Огняній свиті" закликав відмовитися від "набридлого Тараса Шевченка та гопашника Кропивницького" [39, 387], тим самим кидаючи зухвалий виклик усталеним літературним канонам і національним святиням.

Якщо російський футуризм у перші десятиліття ХХ століття мав кілька визначальних постатей, серед яких першорядним речником футурних ідей виступав В.Маяковський, прапором – В.Хлебніков, а теоретиком – Б. Ліфшиць, то в Україні нахабні та провокуючі ідеї В.Гнедова, спроектовані на історію літератури, знайшли своє подальше втілення у творчості першого та, до певного часу, єдиного футуриста – М.Семенка. Вихід збірки митця "Кверо-футурізм" (1914 р.) і знаменував початок авангардного напрямку в національному письменстві.

Упродовж свого існування футуризм пройшов три стадії: кверофутуризм, панфутуризм, період "Нової генерації". Однак кожний наступний період ґрунтувався на досягненнях попереднього, маючи на меті подальше вдосконалення форм та засобів зображуваного. М.Семенко, адепт кверофутуризму (із латини *quaero* – "досліджувати", "шукати"), звів функціонування напрямку до відмови від сталих поетичних норм як таких: "Кверо-футурізм проголошує боротьбу шукань, в сім полягає завдання мистецтва в його розумінні" [225, 15]. Збірка, що була зразком авангардної форми та зруйнованого словоподілу, містила програмний заклик автора: "нам треба догнати сьогоднішній день. Тому плижкуємо. В сім наша консеквентність" [225, 15].

Спрямування митця на літературну продукцію, що не відтворювала нових ритмів сучасності, іронічно сприйняла тогочасна критика. У книзі есеїв "Vita Nova" А.Ніковський (1919 р.) у розділі "Поезія будуччини" поставив під сумнів новаторський характер авангардистських шукань М. Семенка, зазначаючи, що він "переспівує й передразнює в одній купі Уїтмена, Маринетті, Северянина і Маяковського, ставить під глибокий сумнів саму суть українського футуризму" [90, 64]. Але, осмислюючи тексти М.Семенка, А.Ніковський водночас не відкидав нового погляду футуриста на життя, що зосередилося у "механічному гуркоті міста з його ламаними лініями і кубичністю мас" [90, 67].

Сучасне літературознавство трактує український футуризм як закономірний сегмент світового авангардного руху, що поєднав у своїй естетиці прикмети "лівого" мистецтва та національної культури. Водночас, футуристичний дискурс формувався у творчій практиці насамперед М.

Семенка, чий поезії в Україні довгий час небезпідставно асоціювалися із футуризмом у цілому. Так, Г.Черниш у статті "...Семенко брате я теж кудлатий наробим дива у світа хаті" інтерпретує принципи футуризму, розширюючи його межі до актуалізації з "асоціативністю поезії, автоматизацією письма, деїлюзіонізмом, розхитуванням логічних причинно-наслідкових зв'язків, каталогізацією реалій, поетизацією банальностей, епатажем і провокацією узвичаєного, негацією існуючої поетики, свідомої руйнації її стереотипів" [142, 23].

М.Сулима, у свою чергу, в статті "Дух мій в захопленні можливостей футурних" акцентує на новаторстві та неординарності українського поетичного "самовимовлення", що найвиразніше виявилось в поетичних збірках М.Семенка з його "фантастичною та фанатичною вірою в можливості української мови" [124, 31], які він розширив. Трагізм творчої долі футуристів, як і течії в цілому, дослідник небезпідставно добачив у двох чинниках: тоталітарній системі, що фізично знищила інакомислячих митців, і засадовому авангардному "замаху" на традиції та найбільш вагому постать в українській літературі – Т.Шевченка – "виходило, що М.Семенко замахнувся не лише на поета та пророка, якому треба лише поклонятися" [126, 30]. Надалі, літературознавець у статті "Михайль Семенко" справедливо називає поета "фігурою доби", визначає домінанти його поетичного мислення.

О.Ільницький у статті "Відлучення від футуризму" заперечив "реформаторство та новаторство" засновника футуризму "у традиційному сенсі цих слів" [48, 43]. Автор слушно вважає, що роль М.Семенка-авангардиста не можна зводити лише до відкидання сталих форм. Новаторського характеру його поезія набувала насамперед через множинність та оригінальність художньо-мовленнєвої організації літературного твору. Власне розуміння онтологічних коренів футуризму подав Є.Адельгейм у монографії "Крізь роки". У розділі "Михайль Семенко: доля, творчість, поетика" критик зінтерпретував український футуризм як течію, що відривається від "глибоко закоренілих традицій шаблону" [1, 91]. За концепцією вченого, місце лідера течії не підпорядковувалось історії руху. Досліднику видавалося, що багатосмисловість текстів митця відтворювалась не тільки через організаційні форми, а й теорії, "як завжди буває зі справжньою поезією" [1, 53].

У контексті авангардизму, глибшого розуміння напряду, його літературного осмислення, систематизації через художній доробок потребує трактування поетика творчості Гео Шкурупія. Через молодий вік (на час становлення футуризму в Україні йому виповнилося лише 19) він не міг приєднатися до течії на її початках. Однак, попри молодість, Гео Шкурупій встиг заявити про себе упродовж 1920 року в літературно-мистецькому збірнику "Гроно" оповіданнями "В час великих страждань (Клаптик записів хворого чоловіка)" та "Ми". Тож історія руху не обмежувалася постаттю лише М.Семенка, до співпраці з яким, окрім Гео Шкурупія, долучилися модерністи О.Слісаренко, М.Терещенко, В.Алешко. Того ж року учасниками руху стають А.Чужий та Нік (Микола) Бажан, Ірчан Мирослав (псевдонім

Андрія Баб'юка). Серед літературознавців прихильником руху на його початках був Ф.Якубовський.

Плідна діяльність письменників на другому етапі футуризму розпочинається 1921 роком з утворенням науково-мистецької групи "Комкосмос" та літературної організації "Аспанфут". Програмні настанови, маніфести, ідеї панфутуристів супроводжуються появою друкованих органів "Аспанфуту": "Semafor u majbutn'e", "Катафалк искусства", "Жовтневий збірник панфутуристів" та видавництва "Гольфштром". У названих футуристичних виданнях з'являється й теоретична програма авангардистів, насамперед спрямована на "деструкцію" старого мистецтва та "конструкцію" нового. Так, оприлюднення засад панфутуристичного напрямку відбувалося на шпальтах "Катафалка искусства". М.Семенко у статті "Майбутнє панфутуристів" деструктивну програму футуристів трактував з точки зору мистецької далекоглядності та розуміння майбутнього. Не менш переконливою, з огляду на руїнницьку діяльність панфутуристів, була й така теза: "якщо внаслідок якої-небудь катастрофи, сучасне людство повернулось до епохи феодалізму, ми, панфутуристи, перебуваючи у здоровому глузді та твердій пам'яті, зайнялись би виготовленням романсів. Але в той же самий час нам було б заздалегідь відомо, що кожний фазис творення несе у собі руйнування" [105, 1]. Декларативність у проголошуванні основних принципів була характерною ознакою заяв представників напрямку.

"Ліві" літератори дотримувалися футуристичних гасел і в художній практиці. Скажімо, твори Гео Шкурупія-панфутуриста стали практичним утіленням теоретичних програм, хоча розуміння руху він часто зводив до авангардної риторики. Автор статті "Листування з ЕМ Ірчаном" висловлював тверде переконання: "Семафор" уже встановлено, і саме він "гордо стоїть на шляху в Майбутнє". Митець, абстрактно порівнюючи у "Листуванні..." існуючі літературні напрями 20-х років ХХ століття із вантажними потягами, нанівець зводив їх роль до таких, що лише сунуться за експресом (футуризмом – Ю.Д.). Гео Шкурупій, підкресливши першорядну роль панфутуризму, безапеляційно заявляв: "Поки-що навколо – тільки ніч, і ми даємо перепустки у Майбутнє тільки сміливим. Скажи, що на Україні засвітлено велетенський маяк панфутуризму" [207, 2].

Дальше узагальнення теорії футуризму М.Семенком та його однодумцями відбувалося у періодиці в руслі пошуку єдиноможливої мистецької істини та інваріантів її реалізації. Так, М.Трирог (псевдонім М. Семенка) у статті "Що таке деструкція?" визначив панфутуризм як загальний (діалектика панфутуризму, філософія панфутуризму) та спеціальний (активний, революційний панфутуризм – деструктивізм, конструктивний метапошук) напрям. На шпальтах перших друкованих видань панфутуристів, зокрема "Semafora u majbutn'e", було проголошено домінанти їхнього творчого шляху. Метод епатажу, обраний для цього, підходив якнайбільше. Окрім того, що у "Semafori..." статті писалися українською, російською та англійською мовами, митці вдалися й до транслітерації, коли фонетичне обігрування українського тексту передавалося глаголицею. Редакційна

колегія, висловивши у такій нетрадиційній мовній формі програмні заклики, тим самим привертала увагу критиків та читачів до творчості панфутуристів. Панфутуризм, який ставив завдання ліквідувати мистецтво як пережиток минулого, тлумачився його adeptами "бойовим фронтом майбутніх метамистців" [184, 2]: Гео Шкурупія, М.Семенка, Ю.Шпола, О.Слісаренка, М.Ірчана та М.Терещенка. Потужні поліграфічні можливості панфутуристів на початку двадцятих років, як зазначає О.Ільницький, забезпечували досить масове видання їхніх текстів, що кількісно випереджало і неокласиків, і "плужан".

За слушним спостереженням того ж О.Ільницького, захоплення панфутуристами теорією пошуку та формальними експериментами призвело до того, що у 1924 році вони змушені були долати відчуження довкола своїх текстів. Тому М.Семенко вдався до пропаганди нових естетичних ідей панфутуризму у статті "Про заснування ленінізму на 3-му фронті". Футуристи культивували форму публічних виступів (скажімо, Гео Шкурупій читав лекцією "Що таке панфутуризм" у Київському медичному інституті). У планах, що їх футуристи так і не встигли повністю реалізувати, з'являється також ідея заснування власного "універ-театру", де б "маса одержувала здорову інтелектуальну зарядку, волю до праці й боротьби, а не естетичне позіхання від розмальованих як папуга декорацій, і сумбур від художнього копірвання в психології та переживаннях героїв" [150, 11]. Тенденційність психологічного підґрунтя футуризму базувалася на засадах реалізму та натуралізму, творенні їх засобами індивідуалістської концепції людини. В основу авангардних творів, зокрема у Гео Шкурупія, було не тільки взято "людину з натовпу" [129, 97], а й розкрито суть її існування, подальше становлення в соціумі через низку життєвих трагедій на рівні констатації факту без прискіпливого та докладного мотивування обставин, що призвели до них.

Вагомі корективи у літературному житті України та проблеми естетичних шукань панфутуристів розуміються нами як такі, що були пов'язані із розвалом "Гарту", смертю В.Еллана-Блакитного, створенням ВАПЛІТЕ. Розпочата М.Хвильовим літературна дискусія про стан і перспективи національної літератури набувала політичного характеру, оскільки йшлося про становище українського письменства в умовах радянського суспільства. Членами ВАПЛІТЕ стають і футуристи, зокрема, О.Слісаренко, М.Яловий, М.Бажан та Гео Шкурупій, який на короткий час пориває із футуристами. Така масова "ваплітенізація" колишніх однодумців М.Семенка призводить до того, що засновник українського футуризму через непохитність своїх егофутурних переконань, не маючи підтримки однодумців, практично залишається на певний час осторонь громадсько-політичного та літературного життя. Та 1927 року до нього приєднуються Гео Шкурупій та М.Бажан. Про перспективи бачення їхньої майбутньої співпраці можна судити з опублікованого у "Бумеранзі" твору "Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох: Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан". Із розмови "сміливих конквістадорів і піонерів" [174, 37] стає зрозуміло, що їх "

колії нарешті знову зійшлися" [174, 37]. Майбутнє всеохоплення футуризмом новаціями бачилося митцям не лише в Україні, а й за її межами. Автори використали символічну "Зустріч...", з огляду на ситуацію, що склалася в літературі (створення ВУСППу на противагу ВАПЛІТЕ та послаблення "Плугу"), як можливість для артикулювання нагальної потреби вартісної літературної продукції, наголосивши на пріоритетній оригінальності текстів, якої українським письменникам відчутно бракувало.

Гео Шкурупій змушений був констатувати: "невже я не розгорну свіжої книжки якогось нашого журналу, ніколи не знайду несподіваного, нового вірша, нової і незнаной досі руки" [174, 43]. Проблема, висвітлена під кутом зору митця у критичних заувагах, стане знаковою та ключовою у розробленні власних теоретичних засадах. Так, схожі інвективи на створення нової української літератури об'єднуюватимуть "Зустріч на перехресній станції" та статтю Гео Шкурупія у "Бумеранзі" під назвою "На відламку корабля". У "Зустрічі ..." розвиток літератури, співголосно до М.Хвильового, зведено до того, що "треба виходити на широкий шлях світових творчих завдань, а не грузнути в своїй юшці. Треба позбутися провінції, яка знову починає огортати нас своїми трухлими тротуарами й підсліпкуватими гасовими ліхтарями" [174, 48]. Питання про творчу парадоксальність розглядалося автором з огляду на те, що "багато творів, а немає чого читати". Подальше гостре осмислення цієї ситуації, що склалася в 20-х роках ХХ століття, відбувалося й у статті "На відламку корабля": "в українському красному письменстві нема чого читати. Є велика література з багатьма видатними іменами, а читати нема чого" [168, 13]. Європейські візії Гео Шкурупія щодо національного письменства тотожні із баченням розвитку української літератури М.Зерова, який у праці "Ad Fontes" висловив ідеї, співзвучні із футуристичними настановами. За М.Зеровим, появи вартісних художніх текстів заважає "атмосфера літературного протекціонізму" [45, 578], що негативно впливає на творчість письменників. Як вихід, критик пропонував літераторам, які "репрезентуватимуть культуру майбутнього" [45, 579], звертатися до європейських літературних "перших джерел": вчитися, а не передражнювати, спостерігати, узагальнювати, працювати над собою, щоб не копіювати "по-дитячому" М.Хвильового, В.Винниченка, Б.Піляняка.

У власних теоретичних висловлюваннях Гео Шкурупій небезпідставно наголошував: вихід нової прози із безперспективного стану лежить у розробці проблематики міста – "кам'яних будівлях залізниць, заводів, фабрик, лабораторій" та у "змеханізації села". Митець переконаний: у творах має переважати цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектоніка, форма, композиція та, безперечно, яскрава дійсність, що її дає життя. Таким чином, Гео Шкурупій, у певному сенсі, хоч і в дуже своєрідний спосіб, продовжив розвиток літературних ідей Лесі Українки, М.Коцюбинського, М.Вороного, В.Винниченка, М.Зерова та М.Рильського, які також бачили перспективи національного письменства у виході за межі вузько етнографічної тематики.

Для теоретичних настанов Гео Шкурупій знаходить трибуну в журналі лівої формації мистецтв "Нова генерація", відповідальним редактором якого

був М.Семенко. Шпальти "Нової генерації" митець використовував не лише для оприлюднення теоретичних постулатів, але й для публікацій власного експериментального поетичного і прозового доробків. До закриття у 1930 році "Нова генерація" давала змогу читачеві ознайомитися із творами не тільки знаних українських футуристів, а й зі спробами, так би мовити, авангардистів-прозелітів. Однак такі дебюти не завжди були вдалимими, оскільки твори так званого футуристичного "молодняка" (Ом.Ворм, А.Чужий, Ол.Мар'янов), створені під впливом авангардних інтенцій, не залишили практично певного сліду в українській літературі.

Важливим кроком став друк у "Новій генерації" закордонних творців лівого мистецтва, які журнал репрезентував у дуже своєрідному форматі: їхні прізвища писалися мовою оригіналу (американця MacKnighta Blacka або німецького дадаїста Waltera Mehringa). Звичайно, новим для тодішньої читацької публіки стало і написання назви та заголовків статей не лише українською. Загалом на сторінках журналу було представлено досить широке коло явищ мистецького життя як світового масштабу (скажімо, репродукції П.Пікассо), так і новітнього українського (малярство О. Богомазова, В.Меллера, А.Петрицького). Редакційна колегія також започаткувала листування з читачами. Обґрунтовані відповіді на запитання розтлумачували авторське розуміння окремих творів (наприклад, у третьому номері за 1927 рік М.Семенко коментував, що неологізм "повема", що входив до назви його твору "Повема про те, як...", це не друкарська помилка, а нова лексема, що є похідною від повісті й поеми). Редакційні коментарі стосувалися також свідомої транслітераційної гри із прізвищами співробітників "Нової генерації", що дало змогу подати їх в екзотичному варіативі (приміром, Левон Лайн, Вільм Яр, Зінько Рой, Оле Ворм, Sandi Good).

Порушення футуристами у своїх друкованих органах мистецьких проблем вияскравило взаємини, що склалися між різними літературними угрупованнями. Так, репортаж у формі декларативної доповіді М.Семенка про платформу "Нової генерації" підтвердив, що прірва між М.Хвильовим та представниками лівого мистецтва все більше поглибилася. Адже у дискусії після названої на сторінках "Нової генерації" доповіді не брали участі лише представники ВАПЛІТЕ, що дало підставу футуристам констатувати: проголошуючи курс на Українську Європу, ваплітяни своєю мовчанкою визначають вчасність та необхідність "Нової генерації", але тільки не хочуть цього визнати.

У другому числі за 1927 рік у редакційній статті "Жовтень і ми" "ліві" митці теоретично обґрунтували три основні прикмети, що вирізняли їхні твори із загальноукраїнського літературного процесу: деструкція, екструкція та конструкція. Ця онтологічна концепція представників течії продукувала до наближення літератури через реалії життя: нові соціально-політичні теми, нетипові образні зіставлення (місто – машина – людина) та словотворчі засоби. Термін "ліві" не вичерпувався єдиним поняттям-протиставленням до інших творчих угруповань у національній літературі. Насамперед митці

використовували його як такі, що увібрали у себе сучасне розуміння засвоєних футуристами мистецьких засад. Головним чинником нового мистецтва проголошувався епатаж. В естетичному плані він мав викликати шок, спричинений порушенням загальноприйнятих норм і правил, "обезшкоджувати, неутралізувати мистецтво буржуазних міщан". Далекоглядність та практичне мислення футуристів втілювалося у розроблену методу певного просвітництва, що мала покласти край непорозумінню, викликаному новими "деструкторськими" творами.

До осмислення футуризму долучився й Гео Шкурупій. У статті "Чому ми завжди на барикадах" він закликав до сприйняття футуристичного мистецтва загалом та запропонував підходи для розуміння лівих текстів. "Все, що виходило з рук лівих мистців, було вороже звиклим смакам обивателя й міщанина, і він старанно переконував решту суспільства, що це витівка, штукарство" [155, 31]. У розумінні Гео Шкурупія, зарадити цій ситуації міг театр: "вже з охотою ходять до театру Л.Курбаса (може, тому, що він не називав себе футуристом (будучи експресіоністом ще з Берліна) і лівим". Далі митець зауважував: "Знайшов же спосіб обдурити обивателя!)" [155, 31]. Однак попри декларативні заклики футуристів до оригінальної й цікавої літературної продукції, на шпальтах "Нової генерації" М.Семенко використав один із своїх принципів: своєрідну форму епатажу, коли поміщав досить велику кількість текстів ординарних. А й то зовсім естетично безвартісних. Тому має рацію О.Ільницький, коли у статті "Відлучення від футуризму" передумови для закидів, що давали підставу оцінювати твори як графоманство, вбачає у свідомому публікуванні лідером футуристів абсолютно усіх своїх творів, навіть тих, що суперечили теоретичним настановам та програмам: "Маючи абсолютний контроль над змістом своїх збірок, він (М.Семенко – Ю.Д.) свідомо не цурався того, що інший на його місці з гордині викинув би чи сховав від ока читача" [48, 41].

Дослідження футуристичного доробку слід означувати не лише в контексті доби, залежно від інших здобутків тогочасної поезії української літератури, а й у масштабах усього національного письменства ХХ століття. Тому віддамо належне футуристам, які не лише сформулювали власну теорію, а й втілювали її у своїх текстах.

Зокрема Гео Шкурупій у статті "Чому ми завжди на барикадах" зазначав, що, хоч ці твори не такі звичні, але вони є показниками змінених футуристичних смаків. Адже курс на деструкцію, становлення власного стилю не може відбутися відразу, воно було тривалим і визначало "сучасний футуризм із революційною, свіжою, сучасною тематикою й ідейністю" [155, 31]. До того ж, узагальнюючі підходи до літератури та мета футуристичного напряму викристалізувалися у формі домінуючої деструкції та експерименту, скерованого проти "пейзажів в лаптях і вишиваних сорочках, ми проти переробок і реставрації. Ми не хочемо засвоювати бонтон добрих старих традицій, ми вивчаємо чужоземну мову не для хатньої європеїзації, а тому, що нею говорить пролетаріят, тому, що вона має свої соціальні цінності. Ліва формація мистецтва мусить взяти під обстріл реставраторів, хуторян, хатян і

новоспечених французів" [155, 33]. Від цих переконань Гео Шкурупій не відмовиться навіть під час слідства, залишаючись упевненим, що "радянська влада душить український народ"[233, 136].

Зміцненню позицій футурзму та становленню нових форм сприяв вихід "Авангард-Альманаху" Київської групи "Нової генерації". У двох його числах (№ а і в за 1930 рік) були висвітлені перспективні погляди його редактора Гео Шкурупія та О.Полторацького стосовно нових мистецьких форм. Мета "Альманаху" бачилась ним у деструкції старих форм мистецтва, що не в змозі відтворити темпоритми сучасності та майбутнє. Саме у цих випусках було надруковано кіносценарій "Землі" О.Довженка, репортаж О.Влизька "Поїзди їдуть на Берлін", критичні розвідки Ю.Палійчука та П.Мельника. Названі публікації сприяли розширенню жанрових меж української літератури кінця 20-х початку 30-х років минулого століття.

Настанова представників "лівої" формації буде й надалі втілюватися у відмові від усталених форм, або таких, що народжувалися лише у вигляді експерименту заради експерименту, "конструкцію для конструкції, застосовуючи примат мети в нашій роботі". У редакційному зверненні до читача виголошувалася й відмова від естетизації та стилізації мистецьких шукань, що "неутралізують революційну акцію пролетарського мистецтва". У статті Гео Шкурупія "Нове мистецтво в процесі розвитку української культури" основні концепти і надалі зводилися до боротьби із хуторянством, національною обмеженістю та провінціальністю. Автор знову не оминув і гострої полеміки із М.Хвильовим та його орієнтацією на Європу. Гео Шкурупій твердо переконаний: сучасниками "від Європи береться те, що там уже застаріло на п'ятдесят років, і головним чином переймається неглибокий зовнішній лоск. Переймається те, що в першу чергу може перейняти некультурний провінціал" [152, 37]. Позитивним моментом статті було те, що вона певною мірою зводилася до спільного бачення літературної ситуації М. Зеровим, який у листі до П.Тичини у травні 1924 року писав: "хто ж не знає, що надламується над купами українського графоманства, яке залежами гуано (Перу, підручник Смирнова) – втішає нас у "Червоному шляху"; про це одностайно розповідають наші київські "соглядатаї", що їздять до Вашої "страни обітованої" [45, 1039]. Ці нарікання виразно перегукуються з означеною нами раніше характеристикою національного письменства, що її дав Гео Шкурупій, звівши тезу до неодноразової констатації факту: є література, а читати нема чого. Митець констатував ситуацію, що склалася у літературі 20-х–30-х років ХХ століття: невдалі розробки тем та ідей завадили об'єктивному сприйняттю дійсності читачем.

Продуктування та послідовне впровадження футуристами власних мистецьких теоретичних засад охоплювало не лише пошуки нових "лівих" форм. Митці не були пасивними глядачами детермінованого розвитку літературно-художніх тенденцій, але частина їхніх випадів не завжди справедливо віддзеркалювала дійсність. Необ'єктивні звинувачення Гео Шкурупія стосувалися альманаху "Літературний ярмарок", редактором якого був М.Хвильовий. Авторами "Літературного ярмарку" у часи його виходу з

1928 по 1930 рік були Остап Вишня та Б.Антоненко-Давидович. Альманах безпідставно представлений Гео Шкурупієм як зразок "хуторянської культури" насамперед у манері та стилі написаних творів. Зокрема, "жанр інтермедій "Літературного ярмарку" – що безперечно став соціально-класовим явищем, це гумор куркуля, що реклямує свій товар, він насичений психологією "ділка", крамаря й дрібного буржуа, нахабним цинізмом урядовця, що одержує спецставку" [212, 38]. Твори Ю.Яновського, Г.Епіка, Є.Плужника, на погляд Гео Шкурупія, взагалі пройняті "духом обивательщини, міщанства і провінціалізму, все те, що розрекламоване нашими критиками" [212, 39]. Підставою для таких звинувачень було небажання названих авторів перейматися ідеями футуристичної теорії на "деструкцію" та експеримент, адже здебільшого у "Літературному ярмарку" друкувалися доволі усталені та граматично унормовані твори.

Більш того, і Гео Шкурупій-футурист, і Є.Плужник-"міщанин" у власній творчості аналізували реалії тодішньої дійсності. Тотожні творчі пріоритети митців були представлені через різні засоби. За точним висловом Л.Череватенка, у Є.Плужника вони були втілені "жорстокими" деталями, конкретними та "документальними" [182, 50]. Натомість художньою засадою Гео Шкурупія було осмислення часу через винятково нові футурні форми та засоби, позбавлені наслідування. Цілком усвідомлена настанова Гео Шкурупія на дію як спосіб відображення передбачала культивування поетики контрастних деталей на рівні повідомлення про подію, подальший перебіг якої був непередбачуваний.

На сьогодні маємо погодитись із думкою О.Полторацького щодо "переоцінки метод" у літературі. Слушними зауваження автора "Фактичної літератури" були насамперед у тому, що написання творів не можна зводити лише до їхнього примітивного сприйняття "широкими масами читачів" [100, 30]. Безперечно, "у такому разі, з таким підходом уся література перетворилася б або на халтуру, або на макулатуру" [100, 30]. Слід визнати, що літературна суперечка стосувалася здебільшого мистецьких позицій власне футуристів-деструкторів та їхнього головного опонента – М.Хвильового із його домінантними засадами націонал-комунізму.

Мистецький дискурс знайшов оригінальне продовження у статті Гео Шкурупія "Черговий блеф М.Хвильового", надрукованій у числі "b" "Авангард-Альманаху". Написана у формі відповіді проти нападок Миколи Хвильового на "Авангард-Альманах" та "Нову генерацію", вона звела порахунки з неокласиками та колишніми ваплітянами. Брак об'єктивності автора "Чергового блефу" виявився у свідомому ігноруванні постійного експерименту та декларативній відмові від старого мистецтва. Адже у статті "Реконструкція мистецтв" "Авангард-Альманаху" "b" Гео Шкурупій не встиг розробити цілісну теорію, що проголосила літературною домінантою соціальне замовлення, а не "лірику особистого", коли настав "час добору найкращих засобів спадщини, використання найновішої поетичної техніки, нових винаходів, монтажу та удосконалення"[153, 5]. Неактуальним вважав Гео Шкурупій і мистецькі гасла "ламання й деструкції", що "одійшли в

минуле, проробивши свою корисну роботу" [153, 5]. На рівні поезії "корисна робота" була представлена зразками футуристичного сприйняття урбанізованих топосів та локусів ("вулиці всі ведуть до перехрестя, здіймаючи капелюхи з тумб" [186, 99] у Гео Шкурупія), провокуючих образів ("росперезані й голі, Натхненні жахом життя, тужливою згагою Оголені" [186, 83]) у Юліана Шпола та по-футурному герменевтичного змісту (скажімо, поезія М.Семенка із переліченням днів тижня як осмислення плинності часу).

Літературне оновлення вбачалося футуристами у введенні нових жанрів: марш-пісня, віршові ударні агітки, гасла, плакати. Стало відчутним бажання футуристів покінчити із деструкцією, натомість проголошувався наступний етап творчості – конструкція.

Опануванню футуристами нових форм завадив переломний для творців української літератури 1930 рік. За слушним зауваженням Ю.Луцького, висловленим у монографії "Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934", мистецькі суперечності неприродно вичерпали себе через послідовників ідеологічних звинувачень. До таких Ю.Луцький насамперед долучає представників (оминаючи їх прізвища) "Пролітфронту", що прирівнювали діяльність "Нової генерації" до "фашизму та націоналізму" [83, 104]. Через ці умови приреченість футуризму як течії ставала очевидною. 1931 року "Нова генерація" ліквідувалася. Тоталітарному суспільству не потрібні були ні футуристи, ні представники інших літературних напрямів. Віднині усе підпорядковувалося лише одному – оспівуванню соціалістичного "щастя" та змалюванню "незрівнянного батька" в особі Сталіна. Створення нової української літератури, за дослідженнями автора "Літературної політики", відбувалося за диктатом партійних вождів "у проклямованій вищості російської культури над культурами інших республік" [83, 141].

У тридцятому році Гео Шкурупій, продовжуючи мистецьку діяльність, вийшов із лав "Нової генерації". У той самий час її представники приймають рішення щодо вступу в ВУСПП. У п'ятому номері "Літературної газети" за 20 березня 1930 року друкується заява "Нової генерації" про бажання її членів вступити до ВУСПП'у на "доказ успіху політичної консолідації сил пролетарської літератури". У віршованій заяві "До Всеукраїнської спілки пролетарських письменників", надрукованій у десятому номері "Літературної газети" в 1931 році, М.Семенко вказує на те, що він

"зараз Семенко Михайло,
а досі був Семенко Михайль.
Ви знаєте те, що ніколи не був арапом,
Але з інтелігентним пророком пру й співцем.
Визнаю за правильну лінію ВОАППА
І оголошую себе вуспівцем".

Прагнення врятувати рух зумовило створення на основі "Нової генерації" колишнім лідером футуристів "Об'єднання пролетарських письменників України". Невдоволення з боку літераторів (зокрема Івана Микитенка) викликав сам термін "пролетарські" замість "комуністичні". Однак його

опоненти наголошували, що так могли називатися лише члени ВУСППу. Відмова футуристів визнавати "пролетарський реалізм" втілилась у пропозиції перейменувати його у "пролетарський функціоналізм" як творчий метод. Цькування руху, що не припинялося протягом усього його існування, розгорілося на початку 30-х років із новою силою. На тлі зображених подій стаття Михайля Семенка "Ну й репліки", вміщена у десятому числі "Нової генерації" за 1930 рік, сьогодні сприймається швидше як виправдовування за те, що футуристи "не ховали, а будували пролетарське мистецтво як уміли" [106, 31].

Штучність вимушених зізнань відчувалася у проголошуваних постулатах. М.Семенко, наголошуючи на "зривах й помилках, й звичайних дурницях" "Нової генерації" щодо формальних експериментів та епатажу, залишився переконаним у своїй правоті щодо новачності футуризму як наряду. Він і далі твердив, що його "основний шлях був революційний, був корисний пролетарській літературі, особливо, порівнюючи з іншими пролетарськими організаціями. Чому ж од нього відмовлятися?" [106, 32]. Аналізуючи ситуацію, що склалася навколо його колишніх однодумців, зокрема Гео Шкурупія, М.Семенко прагнув у такий спосіб їх врятувати. Адже лунали безпідставні звинувачення Гео Шкурупія в нігілізмі, і в націоналізмі (стаття А.Хвилі "Нотатки про літературу" в № 4 "Критики" та М.Чехового "В путях теоретичної безхребетності або "авангардизм" "Нової генерації" в № 13 "Літературної газети" за 1930 рік).

Розроблені естетичні засади Гео Шкурупія починають критикувати й колишні його соратники. На сторінках останнього здвоєного номера (11-12) "Нової генерації" за 1930 рік І.Маловічко у статті "Генії по-шкурупіївському", додержуючись ідеологічно вивіреної позиції партії, називав Гео Шкурупія "вчорашнім футуристом, занадто пізно вигнаним з ОППУ". Не підтверджуючи фактично "ухили митця (коли б не сказати гірше), що на деякий час прикривалися іменем ОППУ" [84, 66], І.Маловічко говорить про шкідливість письменника та його літературного таланту.

Подальша творча доля футуристів і їхніх опонентів складалася трагічно. Влітку 1930 року Гео Шкурупій відвідав Монголію, потім працював у видавництвах "ЛІМ", "Книгоспілка", "Пролетарій". Останнім місцем його роботи став редакторський відділ "Завойовники світу" при Всеукраїнському Радіокомітеті. 1931 року заявою "Без полеміки" у "Літературній газеті" Гео Шкурупій критично осмислював футуристичний напрям та свою роль у ньому. Митець фактично повторює долю інших, коли у безсиллі та розпачі пише рядки: "Треба на деякий час забути про ролію його [футуризму – Ю.Д.] в історії розвитку нашої літератури. Нікому нічого ми не доведемо, заглиблюючись в історичні екскурси" [149, 1]. Виходячи із контексту доби, митець аналізував напрям лише з позиції його ідеологічного трактування. Більш того, розриваючи із авангардом ("для мене футуризм – етап перейдений" [149, 1]), Гео Шкурупій сенс подальшої власної творчості вбачав у експериментуванні на зрізі структурних систем художнього твору.

Митця, заарештованого у 1934 році, 1937 без попереднього слідства було розстріляно в результаті звинувачення в участі у контрреволюційній організації "ОУН" та підготовці терористичного акту. Жарт злої долі – того ж 1937 року були засуджені за фальсифікацію справи письменника його слідчі – Грушевський, Проскуряков, Пустовойтов та Гордон. Але досить довгий час офіційні видання ("Українські письменники. Біо-бібліографічний словник у 5 томах. Том 5. 1965 р.") без будь-яких пояснень називали роком смерті Гео Шкурупія 1943. На сьогодні у Колекції позасудових справ реабілітованих за № 38460 на 183 аркушах значиться справа Шкурупія Георгія Даниловича, у якій і зазначено дату смерті – 1937 рік.

Футуризм, розпочавшись в Україні 1914 року, маючи виключно власні етапи свого існування (кверофутуризм, панфутуризм, період "Нової генерації"), в естетичних пошуках звівся до переосмислення та відмови від класичних надбань попередників у царині змісту та форми художнього твору. Теоретичний дискурс, широко представлений у напрямі через ряд публікацій Гео Шкурупія у тодішній пресі та твором "Зустріч на перехресній станції", був скерований на послідовне всеохоплення засадами футуризму літературної продукції: руйнація усталених форм, динамічний сюжет, авангардна композиція художнього твору, зруйнований словоподіл, урбанізовані персонажі, творення митцем власного концепту міста, що інколи зводився ним до маргінального образу.

Окреслена у дисертації історико-літературна проблема дозволила нам простежити наступне: аналіз творчості митця має суто симптоматичний характер, його художній доробок був поставлений лише у контексті з іншими творами як адептів футуризму (Гео Коляди та Леоніда Скрипника), так і "біля-футуристичних" [14,76] (наприклад, Д.Бузько, О.Слісаренко, М.Йогансен). Запропонований літературно-критичний дискурс творчості Гео Шкурупія, попри заявлену декларативність його теоретичних засад стосовно літературної ситуації та художньої продукції, охопив проблематику становлення та подальшого розвитку нових поетичних та епічних форм 20-х – 30-х років XX століття та дозволив нам стверджувати про європейськість національної літератури, про підсвідомість вираження митцем кращих ідей класиків на її розвиток, тим самим наблизивши українські тексти до світових здобутків.

Розділ II.

Еволюція ліричного й епічного дискурсів Гео Шкурупія

2.1. Поетичні експерименти як підґрунтя прозового нарративу Гео Шкурупія

Впровадження нових формально-змістових ідей, руйнування звичних канонів, епатаж були домінантами футуристичної поезії початку двадцятих років XX століття. Якщо у 1914 році М.Семенко був єдиним представником та засновником кверофутуризму, то через вісім років його однодумцем-панфутуристом став Гео Шкурупій. У футуризмі митця насамперед приваблював світоглядний пошуковий та поетичний експеримент, що був реакцією відторгнення від традиційних текстів, можливість виразити себе за допомогою вигаданих нових семантичних та звукових організацій, які викликали незвичні асоціації ("ха розгойдуйтеся обезглуздовеселі душі viva-at сонце" [186, 111]).

Творчий дебют Гео Шкурупія розпочався двома публікаціями прозових творів у літературно-мистецькому збірнику "Гроно". На сьогодні ці тексти збережені у вигляді версток. Перше оповідання "В час великих страждань" ("Клаптик записів хворого чоловіка") датується лютим 1920 року. Його сюжет побудований на спогадах-мареннях, згадках, що не дають спокою душевнохворому Остапові. Саме через спогади головного героя читач поетапно сприймає його життя: важке дитинство, юність, кохання, психоемоційний зрив. Твір базується на послідовному розкритті станів внутрішнього світу персонажа, минуле якого було підпорядковане шуканням. Спершу – прагнення знайти щастя, "але ніколи не можу знайти й мабуть не знайду до віку" [234, 4].* Далі – заспокоєння смертю – Остап, втомившись від марних пошуків, від недоцільності власного існування, мріє покінчити життя самогубством, хоча водночас і боїться його. Своєрідний амбівалентний образ долі – ключ у творі – оформився через світосприймання двох філософій: маленького Остапа, для якого вона як "лямпа", бо тільки-но розпочав життєвий шлях, та бабусі, досвідченої роками, – "доля-велика каменяря, вона зчаства придушує своїм камінням людей" [234, 5].

Сімнадцятирічний Гео Шкурупій, осмислюючи та створюючи "В часі великих страждань" образ долі, розробив власне бачення проблеми людського буття, що зводилося до тези: "життя – се великий іспит" [234, 5]. Експериментально побудована композиція, основу якої складає сюрреалістична передача симбіозу підсвідомого та надсвідомого (реальні події – марення), показ найголовніших моментів життя персонажа (народження – змушнення – смерть), яке з дитинства було пронизане сумом, нудьгою та болем і сприймалося не інакше як час великих страждань. Дебют Гео Шкурупія окреслив майбутні домінанти його творчості та провідні засади. Їхнє продукування здійснювалось на межі реальних та позареальних предметів у авангардно-скомпонованих формах твору.

В оповіданні відсутня хронологічна послідовність викладу подій. Читач фрагментарно бачить персонажа у різних місцях. Спершу – у театрі, де виставу грають не тільки актори на сцені, а безпосередньо Остап та хлопчик.

Задля того, щоб останній не помер з голоду, розповідач дає йому гроші, чим привертає до себе увагу публіки. Наступне розгортання композиції відбувалося через нанизування дитячих спогадів, перерваних військовими подіями, смерть коханої дівчини Галини, перебування у лікарні. Фінальний акорд "Часу великих страждань" зовсім не передбачений – персонаж перебуває у божевільні й перед ним вимальовуються картини самогубства.

Засоби виразності зовнішньої форми оповідання досягаються митцем через особливості побудови, що окреслюється через допустову дієслівну форму. Тим самим Гео Шкурупій вказував на неспроможність Остапа довести вимріяне до кінця: "як гарно все виходить, себ-то вийшло б! Й нудьга..." [234, 13]. Оригінальність внутрішньої форми твору досягається автором через обрамлення: "В час великих страждань" починається та закінчується замкнутим простором – божевільнею, де перебуває розповідач. Об'єднання, застосоване Гео Шкурупієм у творі, сприяло його логічній цілісності у фрагментарному викладі подій та розкрило специфічність буття головного персонажа. Через одинадцять років твір буде надруковано у першому та єдиному епічному томі митця "Проза. Новелі нашого часу". Подальша змінена автором у збірнику назва твору ("Чорна неміч") вказувала на сприйняття митцем дійсності через об'єктивні реалії та пізнання пересічної людини.

Наступне структурно коротеньке оповідання "Ми", датоване жовтнем 1920 року, містило більше запитань, аніж відповідей. Твір побудовано на особовому займеннику "Ми", навколо якого й зосереджено образ людини нового часу. "Ми" – це згущений, гіперболізований натовп, ряд постійно не конкретизованих образів та змінних осіб. Множинність смислу, вкладеного автором у обіграваний займенник, презентовано через демонстративні деталі одягу та взуття пересічного громадянина ("від величезних, сірих, засмальцованих із грубими чобітьми"), до авторського метафористичного зіставлення сфінкса із загадковою щирістю та великими голодними очима. У Гео Шкурупія "Ми" окреслюється то в "сіроокому обідраному дівчатку з голими, посинілими руками", то у "здоровому з безглуздом, звірячим виглядом чоловіку у сірій шинелі". Насамкінець, узагальнене "Ми" ототожнюється із авторським "Я", пронизаним класовою ненавистю до ніжних та рафінованих панночок, людей, які сидять у "блискучих льожах, у м'яких фотелях". Олітературена філософія буття юного Гео Шкурупія не дає однозначної відповіді на запитання "Хто ж це такий дивний і величний?". Брак життєвого досвіду завадив осмисленню проблеми в глобальних категоріях. Але початківець натякнув: "Ми" – це "Він", тобто Бог страждання. Юнак явив сентентивність стилю: "ні одна ідея всесвіту не може виправдати наших страждань. Ми зі всім згоджуємось, і ні з чим не згодні" [235, 1].

Попри те, що Гео Шкурупій дебютував двома прозовими оповіданнями, перший період його творчості був позначений футуристичними експериментами у поезії. На наш погляд, не можна досліджувати проблеми поетики прози митця, не враховуючи формальних здобутків його поезії. Це й спонукало нас, бодай частково, означити поетичний дискурс Гео Шкурупія.

Прозові експерименти митець залишить до 1923 року, сконцентрувавшись на поезії, яка репрезентуватиме етапи українського панфутуризму та футуризму часів "Нової генерації".

Панфутуристичні твори, написані за часів "Нової генерації" та після припинення її діяльності, нерівнозначні. Якщо перші збірки молодого Гео Шкурупія якнайповніше втілюють ідейні настанови М.Семенка та московських "будетлян" (брати Бурлюки, В.Хлебніков), петербурзьких епофутуристів (І.Сєвєрянін, Г.Іванов) на експеримент гри із лексемами та епатажність викладу матеріалу, то поезія митця кінця 20-х – початку 30-х років лише фрагментарно та завуальовано зберігала ознаки нетрадиційних змісту і форми. Відмову Гео Шкурупія-лірика від футуристичних шукань ми пов'язуємо із посиленням політичного тиску на представників українського авангарду.

З 1922 року мистецька течія, очолювана М.Семенком, позбувається префікса кверо-, на зміну якому приходить пан- ("pan" – всеохопний). Саме тоді з'являється перша панфутуристична збірка Гео Шкурупія "Психетози. Вітрина третя", зі сторінок якої дев'ятнадцятирічний автор показово самоозначився як "король футулопрерій". Епатажним було і оформлення збірки, вживання неологізму "психетози". В авторському обігуванні індивідуальний неологізм стосувався царини емоційно-духовної структури людини, її душевного складу із поєднанням фонем, що повні смислової інформації через їхню перестановку від звичного "тези" у видозмінене "този". Французьке "vitrine" використано митцем у переносному значенні і означало не експозицію, а показ панфутуристичної "фактури" (слова "зміст" футуристи, за пропозицією М.Семенка, позбуваються, замінюючи його "фактурою").

Досить часто в сучасних дослідженнях назви творів Гео Шкурупія пишуться із помилками. Переінакшення торкнулися й "Психетоз", які у фаховій літературі скрізь подаються як "Психотези". Зухвало-"кричащим", з огляду на традиційність, було оформлення збірки. Титульна сторінка містила чорно-біле креслення двигуна із написом "двигунами, двигунами знищимо упередження серця", закінчувалася ж збірка чорно-білим фото із машинобудівним пристроєм та заклик "ось так двигунами двигати по голові міщан". На останній сторінці, подаючи перелік творів від першого "єва – експерименталізм – книга 1" до останнього "веселі хлопці – (роман довиробляю)", автор, оминаючи конкретне, застерігав: "бережіться підробок". Автор "Психетоз" для кожної із 23 поезій, які входили до збірки, уживав незвичні морфемні сполуки (як, наприклад, "а-а горло в-у так так тсс хрр-р" (Божевілля)); самі вірші позбавлені традиційної ритмічної організації, а слово починає атомізуватися. Зразком словорозкладання є поезія Гео Шкурупія "Автопортрет", препозиційна в збірці. Для творення власної характеристики поет обирає латиницю. Компонування досягається шляхом обігування автором свого імені гео, написаного на початку з маленької літери. Надалі відбувається нарощування слів, що мають у своїй основі морфему гео: geometr, geograf. Ця словогра, зміст якої пов'язувався із розкладанням слова

на морфеми, є прикладом панфутуристичної відмови від сталих форм. Гео Шкурупій продукує власні творчі осяги на зорове сприйняття поезії, транслітерацію, епатаж та замилювання власним ім'ям:

geo
log i ja ego
evropA frik
siA
merik A vstral A
geo O ge ego
Geo Wkurupij [217, 3]

Юнацько-зухвалим є вірш "Я". Молодий поет створює індивідуальну картину буття, кожне явище якого підпорядковане конкретній значеннєвості та осмислюється Гео Шкурупієм через математичні формули трикутників, кубів машин та зламаних ліній кіл. Поет проектує власну роль уплинність часу. Митець зобразив себе в символічному дзеркалі поезії "сьогодні" як короля футуропрерій у футуровиробництві футуротрестів, а "завтра" – як робітника, якому підпорядковані слова "чудесні", виставлені у вітринах. Панфутуристична поезія у баченні Гео Шкурупія мала трансформуватися виключно у майбутню поезію доби.

Власне осмислення митцем поетичного дискурсу між представниками авангардних шкіл України та Росії знаходить тлумачення у продовженні поезії "Я". У промовистому "Телеграфую" Гео Шкурупій у позареальних футуропреріях зводить нанівець надбання футуриста В.Маяковського, зіставляючи його із "меблею" та "деревляною річчю". Вірш як зразок komponування авангардної фоніки імітує стук телеграфного апарата: "ем ес ве ем ес ве ем ес ве". Акцент у поезії поставлено на тому, що саме Гео Шкурупія з його грою-експериментами на рівні авангардних інтенцій та енергетики вірша "сьогодні обрано королем". Звукова імітація як відображення руху авторського "теперішнього" вжита у поезії "Геометрія". Новобудови "машин та заводів" обігруються через слухове сприйняття будівництва "тумб дамб тумб домб", відтворення "музики шумів".

Ономатопея у Гео Шкурупія – засіб поліфункціональний, імітує виття собаки в місячну ніч (поезія "Місяшно": "уу вав ав уу ав"), нічний шурхіт ("Божевілля": "а-а горло в-у так так тсс хррр"), віддзеркалює гарний настрій людини ("Соняшно": "о фа ре оль де мі"), як колискова ("Ляля": "ае еа ео леллі"). Поезіям Шкурупія не бракувало й стилістично забарвлених слів як засобу передачі емоційного стану різними лексичними засобами. Так, експресивно "знижені" оцінні слова з'являються у поезії "Космічне": "вертись чортячою кулею земле", бо "у праве око б тобі встромити шило". Авторське тлумачення людських почуттів осягається нами через градацію поступового нагнітання почуття ("Заздрість"): "заворушились, зашкребли, заверещали" та індивідуально-опоетизованого метафоричного викриття сутності заздрощів через "жадібні очі" та вуста, що "заляпали капцями об підлогу зубів". Добір дієслів у вірші "Сум" окреслював стосунки, що "дзизчать", а відповідно в авторській уяві так настирливо звучала тільки муха.

Від того усі почування ставали заплутаними, б'ючись в "шкаралущі мухою". Обізнаність із західноєвропейським модерном продемонстрував вірш "Дада". Гео Шкурупій подає своє бачення дадаїзму, коли за допомогою звуконаслідувальних слів "уо" та "аа" обігрує назву течії, зіставляючи її із дитячим белькотінням.

Багатосмисловість та асемантичність поетичних текстів першої збірки Гео Шкурупія втілює панфутуристичну ідею про поезію, значення мета якої охоплює всі сфери людського існування від почуття до індустріалізованого виробництва:

хто ж тепер не відчине ваших стремлінь
вікна і двері
коли повз них проходить
король футуропрерій
я Гео Шкурупій ("Виробництво") [217, 23].

Дебютна збірка юнака увібрала усі настанови "Технічного маніфесту" Філіппо Марінетті. Автор, обігруючи нові теми, ідеї, образи, не переобтяжував себе правилами орфографії, починав усі рядки з маленької літери, а саму назву вірша розміщував ліворуч від тексту. Вірші, не маючи жодного розділового знаку, вражають добором звуконаслідуваних слів та вигуків, використанням образних висловів: "рогом незграбним корова нещастя саданула в груди" (поезія "Одчай"). Влучне вживання митцем тропів вказувало на домінанти поетики митця, що розуміються у переносній характеристиці явищ навколишнього життя та внутрішніх переживань людини за допомогою вторинних смислових значень, епатажному слуховому асоціюванню та сприйняттю змальованих дій.

Також експериментальною була наступна збірка Гео Шкурупія "Барабан. Вітрина друга" (1923 р.). На своєрідність нумерації вказувала двійка як свідчення всеохопності буття із виходом на фінальну одиницю у власних поетичних експериментах. 12 поезій "Барабану" датовані різними роками з 1921 до 1923. Незважаючи на авторське дотримання правописних норм, вірші зберігають динаміку неklasичних:

кількість складів
Нагодуйте мене, зогрійте!.. 9
Підійміть з очей моїх 7
Перевесла побляклих вій!.. 8
Ви налякаєте мене крихтою хліба, 13
а я вас – бліддю своїх повік. ("Голод") 9 [191, 15]

Образність, ужита в поезіях "Барабану", нагадує стилістику П.Тичини. Хоча, зрозуміло, що емоційна тональність поезій зовсім різна. Так само в інтонаційній та образній палітрі прочитується схожість із віршами М.Жука. Це дає підставу для твердження: специфіка цілковитого експерименту у своїй основі не могла не спиратись на сталі форми. Н.Костенко, розглядаючи творчість панфутуристів у монографії "Українське віршування ХХ століття" (К., 1993 р.), зазначає, що вони створили цілком оригінальний різновид

акцентного вірша, "який увібрав у себе окремі властивості верлібру" [69, 103].

Так само Гео Шкурупій у "Барабані. Вітрина друга" вдало використовує, за слушною заувагою Н.Костенко, "власний варіант рухливого та неоднорідного акцентного вірша" [69, 104], що нагадує поетичну манеру В. Маяковського:

Очам підведеним
синім знесилям,
штукатурні підфарбованих щок,
місто
кендюхи гладких пузів
вивалило,
лякаючи дівчат і жінок ("Ви") [191, 10].

На рівні психології місто Гео Шкурупія виглядає досить непривабливо. Митець, обравши темою його дно, у такий спосіб маргіналізував власну поетичну естетику. Оригінальний образ локусу у Гео Шкурупія набував суто індивідуальних рис через його виразну деструктивну експресію та ритмоінтонаційну динаміку поетичного мовлення митця.

Найпоширенішою формою віршування став для Гео Шкурупія верлібр ("Капелюхи на тумбах", "Лірика футуриста", "Тайфунка").

Новим за тематикою стає вірш "Аерокоран", що продовжив розпочате у "Психетозах" конкретно-чуттєве змалювання космосу. Авторські зіставлення в "Аерокорані" сприяють глибшому осмисленню вічних тем буття на тлі "ритмів пропеллеру АЕРО": створення Всесвіту у Гео Шкурупія – це "огняні планети", вибух космічних катастроф, які порівнюються із "велетенськими соняшниками". Небесну синь автор уподібнює до плахт, а народження людини у баченні Гео Шкурупія відбувається із "глибин морів в розкішний земний сад" [212, 31]. Тематичні межі панфутуризму (космізм Гео Шкурупія) сягали не лише земних ритмів, а й космічних рухів, на які накладається інтимно-ліричне, коли місяць виходить "блідою цитриною", а "ніч синьою спиною" затуляє сонце. Закінчення поеми містить планетарну перспективу, за якою:

В ритмах пропеллеру АЕРО,
в гармонійних співучих звуках
уперше летіли на Марс
думки й бажання юрб [191, 37].

Сповнена космічної мелодики й лірична поема "Ненюфари". За авторським уподібненням, ненюфари (а саме таку назву із французької обрав Гео Шкурупій, пишучи про латаття) стають засніженими та крижаними. У поемі митець закликає:

Не треба молитись музам,
коли ми прекрасні квітки
на незмірному космічному лузі,
у соняшних римних системах [191, 22].

Тема космосу стає провідною у творчості не лише Гео Шкурупія. У тому ж 1921 році вийшла збірка П.Тичини із назвою "В космічному оркестрі", збагачена авторською риторикою ("що всі драми землі в трагедії Космосу? І вся людськість хіба не єсть інфузорії?") та сонцепоклонництвом ("Сонце в артерії землі пригоршні вогню сипало"), старослов'янізмами ("єси все") та модерном ("тьми-тем"), "очудненими" авторськими епітетами ("річки аеролітні"), що, в свою чергу, вказувало на тяжіння П.Тичини до авангардизму. Знакові мистецькі пошуки, тематичні осяги та формальні здобутки футуризму початку двадцятих років минулого століття об'єднували поезію Гео Шкурупія та Павла Тичину. Останній, як зазначив Андрій Ніковський у критичних нарисах "Vita Nova", "намагається скласти проекцію суб'єктивного переживання на тлі космічного процесу" [90, 49], що теж свідчило про тяжіння П.Тичини до глобальних футуристичних масштабів та вербальної еквілібристики.

У літературознавстві перших десятиліть ХХ століття критичний дискурс двох збірок Гео Шкурупія "Психетози. Вітрина третя" та "Барабан. Вітрина друга" звівся до відзначення деструктивістських нахилів Гео Шкурупія. Зауваги М.Зерова, викладені у другому номері журналу "Червоний шлях" (1922 р.) у статті "Воскресла! (початок української літератури)", насамперед стосувалися групи київських панфутуристів – М.Семенка, Гео Шкурупія, О. Слісаренка – зокрема настанови епатувати міщанський смак. Автор статті відзначив даремність зусиль панфутуристів, бо, на його переконання, "смаку міщанського ні здивувати, ні, тим паче, образити нічим не можна" [44, 69-70]. М.Йогансен, у свою чергу, порівняв збірки Гео Шкурупія "Психетози. Вітрина третя" та "Барабан. Вітрина друга" із літературною продукцією московських футуристів. У результаті він запропонував митцю "скинути з голови бутафорського ковпака "короля футуропрерій" і зректися почесного рангу "тротуарного поета" для того, щоб надалі стати "якщо не поетом революції, то визначним поетом революційної доби" [53, 70]. Таким чином, і М.Зеров, і М.Йогансен, виходячи зі схожих рацій, звели панфутуристичну поезію загалом і твори Гео Шкурупія зокрема до боротьби із смаками пересічного обивателя, відкидаючи найголовніше у творчості панфутуристів: експерименталізм у формі та новаційну тематику у змісті.

Всеохоплення панфутуристичною теорією, осмислення її постулатів у царині поетичних експериментів продовжується в наступній збірці Шкурупія "Жарини слів. Вибрані поезії" (1925 р.). Її строкатість була викликана поєднанням суто формально-пошукових поезій "Психетоз" та "Барабану" із політичними ("З нами Ленін", "Замах на революцію"). Однак насамперед названі збірки Гео Шкурупія характеризувалися тотальною лінгвістичною і смисловою руйнацією усталеного розуміння і сприйняття поезії. Як вияв деструктивної лірики була використана алітерація, яка творила художній ефект урбаністичного крайобразу:

Шерех шин шкребе скло,
зойк,
дзиг коліс,

зігзаг

замерзло

нагадує плес блиск [186, 112].

У баладі "Жовтневий роман" автор використав силабо-тоніку. Ознаки панфутуристичної поезії знаходимо у специфічних порівняннях ("вітрини скло губили на тротуарах, як жінчини сльози за небіжчиком" [197, 301]) та своєрідно обіграній Гео Шкурупієм тематиці громадянської війни в Україні, коли жовтневі події зводились до риторичного "а хіба нецікаво, як в бурю кохала синьоока дочка торгівки?" [197, 301]. Раз у раз звучать фольклорні мотиви ("Гей, дівчино, частуй!", "Пане гайдамаче, до хати заходжайте!" [197, 301-302]) як свідчення неможливості творення футуристами власне нового, нехтуючи традиційним.

Тонічна система використана і в поезії "Доктор Ствард", надрукованій у № 1-2 "Червоного шляху" за 1925 рік. Попри логічну завершеність, інтригував читачів авторський анонс із вказівкою на те, що це уривок з роману. 1929 року Гео Шкурупій уводить його в збірку "Для друзів поетів сучасників вічності", що мала підзаголовок "Робкор". У поезії автор осмислює класову тему – цілеспрямоване вбивство незвичними методами. Твір, написаний від імені робкора заводу "Більшовик" Михайла Чуба, є цілісною розповіддю про доктора Стварда, який труїть ліками робітників. Негативний портрет Стварда посилений авторськими деталями і тропами: під окулярами не очі, а кров; у голові – дим, а самого доктора прирівняно до скаженого звіра. Звульгаризованим у поемі є тільки вислів, "що розум в нього з рельс зійшов" [200, 37].

Маємо визнати, що панфутуризм Гео Шкурупія втілювався в оволодінні новою римою, ритмом та нетрадиційною поетичністю урбаністичних і космічних образів. Автор панфутуристичної поезії відмовився від сталих асоціативних рядів. Декларативні заяви панфутуристів та Гео Шкурупія зокрема із деструктивною ідеєю ліквідації мистецтва, проте, не знайшли послідовного втілення у поезії. Серед аналізованих панфутуристичних творів митця цього часу деструктивними, на наш погляд, є лише поезії "Психетоз" та "Барабану". Натомість, енергетика футуризму в подальших збірках ("Жарини слів", "Для друзів поетів сучасників вічності") поєднувалася із традиційною системою віршування. Отже, футуризм і деструктивізм взаємозалежні, але не тотожні поняття. Кожний із етапів поетичного українського футуризму не був суцільно деструктивним, маючи у формах та засобах лише елементи відмови від традиційного художнього досвіду. Наприклад, футуризм часів "Нової генерації" був позначений багатьма "ізмами", коли зі сторінок часопису редакційна колегія на чолі із М.Семенком наголошувала на деструктивізмі та конструктивізмі, в основу якого було покладено експерименталізм як подальший засіб розвитку поезії. Провідними ж і надалі залишаються мотиви урбанізації та індустрії, що знайшли свій вияв у щирому сприйнятті футуристами дійсності та поетизації жовтневих подій 1917 року. Так, Гео Шкурупій у поезії "Десятий", присвяченій ювілею жовтневого перевороту, втілює ідеї конструктивізму у

мовних засобах через образність метафор ("день став блідий, день у сніг вгруз" [198, 7]), інтонаційно-емоційну градацію у творенні образної системи:

крізь
гуркіт
і тупіт
і мідяні луни.

Натомість виявом деструктивізму залишилася драбинка як засіб, що посилює експресивне звучання слів:

куди
підігнали
склепіння індустрій,
турбіни,
антени,
шкиви,
колеса ...[198, 8].

Панфутуристичний деструктивізм та конструктивізм часів "Нової генерації" поєднався у збірці вибраного Гео Шкурупія "Для друзів поетів сучасників вічності". Збірка включала твори, які раніше входили до "Психетоз", "Барабану", "Жарин слова". Автор тематично поділив поезії на декілька підрозділів, кожному з яких дав окрему назву: "Романси баналі", "Лірика футуриста", "Чудесний патичок", "Лікарепопиніяда", "Семафори в майбутнє", "Шерк серця". Власне цим поділом і зумовлювалася її строкатість. Представлені поезії були зразками епатажу та деструкції ("Єва (I – III)", "Лікарепопиніяда", "Рура марш"), а також соцартівського кіча ("Замах на революцію", "Захищай Китай", "Чудесний патичок", "Троє"). На сьогодні результат вищезгаданого поетичного синтезу осмислюється нами як продукування нових форм та засобів через мовне сприйняття. Автор збірки у поезіях вправно поєднав засоби словотворчого увиразнення мовлення від просторіч у "Єві" ("у Єві родились адаменята", "протягнулись кларнетами матюки..."), "Лікарепопиніаді" ("Я всесвітній роспушта, кастрат, – ксьондз", "в задницю в'їлися раки..") до поетизмів у циклі "Море" ("Хай в море ніч... Хай шторм гуде...", "... щоб залишилася в тумані орда нічних примар...").

Енергійний, чіткий ритм, що відтворював добу, використав Гео Шкурупій у власному варіанті маршу-декламації. Митець, продовжуючи традиції В.Маяковського у цьому жанровому різновиді, створив ряд індивідуальних образів (Антанта, фронт, життя воєнного міста), що символічно відтворювали настрої доби:

Рур,-
риком рви фрак,
фронт зубів вищери...
Тру-ру-Рур-тра-рам...
кури димарями наш горн.
Крізь брязк і зойк драм,
вперед переможнім маршом!..(Рура марш) [219, 3].

Створену Гео Шкурупієм модель маршу з-поміж інших зразків, представлених в українській літературі означеного періоду, вирізняла чітка авторська налаштованість на передачу руху й темпоритму історичних подій через алітерацію, засобами змістової та емоційної виразності. Того ж 1923 року в газеті "Більшовик" вийшов "Рура марш", лаконічно підписаний: "панфутурист" (за псевдонімом приховувався М.Бажан). Зіставлення обох текстів дає підставу говорити про відчутну перевагу поезії Гео Шкурупія. "Рура марш" останнього відрізняє значна інтенсивність ритмічного упорядкування та потужніша емоційність. Натомість "Рура марш" М.Бажана написано як ситуативно-політичний зразок жанру:

– Ради – не Рур
 Пуанкаре.
 Назад ні кроку!
 Порох тримає сухим
 Ради – не Рур.
 Слухайте, глухі! [180, 2].

Віддзеркаленням футуристичних ідей Гео Шкурупія був "Марш росту" з його чітким ритмотворчим елементом (брахіколон), наростаючим подієвим темпом, словоскороченнями та ігноруванням великої літери:

спів
 –попів,
 сум
 –ікон
 нищимо календарем
 з мулом забобонних дум [208, 5].

Саме марш, вміщений на сторінках "Нової генерації", став апофеозом "іскр світових ідей" та фінальним футуристичним акордом Гео Шкурупія у часописі.

Наступний етап творчості письменника позначений жанровою розмаїтістю поезій, що акумулювали у собі певний набутий життєвий досвід і програмні настанови футуриста на відтворення безпосереднього руху життя, його громадянської позиції. Зокрема, в "Залізній брамі" ("я наплював на всі нації" чи "я люблю тебе, Києве"). Осмислення історичного трагізму України в "Лікарепопиніаді" знайде своє продовження у романі "Жанна батальйонерка" ("Україна соборна, обкрадена і згвалтована – багато імен у неї і справжні всі!").

Багатосмисловість поетичних текстів Гео Шкурупія у збірці "Для друзів поетів сучасників вічності" відтворювала перепад емоцій від надмірно поетичного захоплення жовтневим переворотом до сумнівів автора стосовно необхідності цих надбань. Мовно-поетичне продукування було засобом обігрування множинності образів, понять, ідей навколишньої дійсності.

Посилення унітарних методів у літературі на початку 1930 року призводить до припинення авангардної діяльності. Гео Шкурупій, звиклий до суб'єктивної критики, продовжував звукові й тематичні експерименти. Їхнім наслідком стала книжка віршованих памфлетів "Божественна комедія".

Обігруючи назву шедевра Данте, Гео Шкурупій у наскрізь атеїстичній збірці створює цілий ряд асоціацій, що на художньому рівні віддзеркалювали футуристичну інтерпретацію життєвих реалій доби. Асоціативна образність памфлетів спроектована на ідейно-естетичну інформацію: засудження бюрократів, куркулів ("Божественна комедія"), трактування постаті Т. Шевченка ("Реабілітація Тараса Шевченка"), осмислення футуристичного руху ("Міркування Гео Шкурупія про кримські гори й вічність"), портрет сучасного поетові нероби ("Знято з сучасного аристократа"). Специфічний тип асоціативної образності у Гео Шкурупія постав в експресивно-смысловому оформленні памфлетів:

Працюючи на сьогодні, не думайте про історію,
не лізьте у вічність поперед батька!.. [212, 14].

Засобами розкриття реалій дійсності у памфлетах стали метафори ("залиті неробства зливою, пускають мильні бульбашки слів", "мереживо пліток плетуть, перетираючи знайомих гнилими зубами" [212, 20]), лозунги ("Хто не лінується, той їсть!"). Іронія та сарказм у звертанні до літературних класиків, зокрема Гомера, Данте, І.Котляревського, які "колупались в уяві, сидючи вдома", та колишніх друзів-футуристів, які нещодавно зустрічалися на віртуальній "перехресній станції", ведучи "розмову трьох". М.Бажана, коли той зрікся футуризму, Гео Шкурупій назвав "тінню стародавнього лицаря", а М.Семенка уподібнив до "замріяного лірника" із книжкою та пером у руці. Глухим поетом (натяк на фізичну ваду) та авантюристом названо О. Влизька, колишнього працівника "Нової генерації". Натомість непохитно-переконливою залишається віра самого Гео Шкурупія:

Друзі!
Не бійтесь!
Вічність витягне нас
з-під руїн за волосся;
її не обдурять в статтях
Дорошкевич, Коряк
або Фелікс Якубовський [212, 52].

Отже, митець, незважаючи на штучне припинення діяльності футуристів в Україні, продовження ідей напряду бачив в оригінальній інтерпретації ліричних жанрів (вірш, марш, памфлет), моделюючи їхній вплив і на громадську думку. Використані автором рими і тропи були засобом передачі життєвих реалій, що мали вияв у нагальних соціальних та мистецьких проблемах.

Останнім поетичним твором Гео Шкурупія стала "Зима 1930 року. Фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою". Саме за цю "націоналістичну" поему, за Є.Пеленським, митця було заслано на Соловки.

"Зима 1930 року" присвячена другові дитинства Олексі Шимкову. У пролозі та епілозі, даючи пояснення і виявляючи власне ставлення до героїв та їхніх вчинків, автор поєднав прозу із поезією. Своєрідність композиції "Зими 1930 року" становив виклад художнього змісту. Формою художньої реалізації задуму був конфлікт, втілений за авторською філософією через

антитезу "червоне – чорне", "комсомольці – куркулі". Систему засобів художнього вираження конфлікту зорієнтовано автором не стільки на вирішення проблем колективізації та винищення куркулів, яких автор "Зими 1930 року" ототожнює із "кінцем тривіальним", як на констатацію факту необхідності колгоспів: "тепер хазяїв багато і толку мало" [205, 60].

Насамперед Гео Шкурупій, виходячи із контексту доби, не відмовлявся від реалій часу, тобто від розуміння того, за ким була керівна роль. Авторське трактування сучасності в поемі змогло вгледіти за комсомольцями не фізичну "рушійну" силу колективізації, а радше ораторську, через зіставлення промовців із плавцями, що звикли боротися із стихіями. Поет виявляв розбіжність між міфологізуванням та реальною дійсністю, стверджуючи, що гарна промова – це ще не шлях до високих показників. Авторське тлумачення конфлікту втілювалося у неоднорідності художньої форми. Частина рядків "Зими 1930 року" були зразками техніки "відфольклорного червоного" примітиву:

Од села до села
весело гуляє
парубок мороз...
міцніє, розростається дружній колгосп.

Натомість рядки з розділу "Портрет романтика" сприймаються як травестіювання та пародія на поему "Євгеній Онегін" Олександра Пушкіна:

Євген у мрійному полоні
скликає спільників на віче,
а справді всівся на ослоні
і тихо щось під ніс кигиче
[205, 41]. ("Зима 1930 року")

и снова, преданный безделью,
томясь душевной пустотой,
уселся он с похвальной целью
себе присвоить ум чужой
[183, 336]. ("Євгеній Онегін")

Звичайно, естетична проба поеми "Зима..." Гео Шкурупія у порівнянні з "Євгенієм Онегіним" О.Пушкіна сприймається нами як навмисна імітація автором-авангардистом творчої манери визнаного російського класика з метою осміяння її як такої, що, на думку представників лівого напрямку в національній літературі, не відповідала сучасності. Більш того, використання у поемі свідомого шаржування знадобилося митцю для загостреного висміювання тогочасних класових недоліків, адже Євген у "Зимі..." – син глитая Нечая.

На експериментальність твору "Зима 1930 року" вказують переходи від прозової мови до поетичної, широке використання автором підтексту, застосування силабо-тоніки та верлібру в одному творі. Поема повна закодованого змісту, який свідчив про надзвичайно оригінальний мистецький талант, що в умовах тоталітарної системи не зміг розкритися сповна.

Домінанти поетичних форм Гео Шкурупія виокреслилися у творенні власне українських деструктивістсько-конструктивістських конструкцій (жанри, оригінальні локуси урбаністичного крайобразу, енергетична експресія та ритмоінтонаційна динаміка), в епатажній мистецькій авангардній естетиці. Отже, нерівнозначність поетичних творів Гео Шкурупія у часовому проміжку від панфутуризму до припинення футуристичних експериментів періоду "Нової генерації" пояснюється посиленням політичного тиску на представників українського авангарду. Однак результати творчих пріоритетів Гео Шкурупія були цілеспрямовано самоозначені на експеримент гри із нетрадиційною формою та змістом поетичного твору.

2.2. Новаторство малої прози Гео Шкурупія

Експериментальні поетичні знахідки Гео Шкурупія на сьогодні оцінюються нами як феномен українського футуризму. Ще за життя митця прогресивні критики (М.Зеров, Матвій Сулима) вбачали в поеті "надійну свіжу силу; кандидата на корифея, який коректує своєю творчістю попередніх футуристів" [123, 33]. У монографії Матвія Сулими "Історія українського письменства" (1922 р.) поетичний доробок Гео Шкурупія в тодішньому літературному українському процесі автор дослідження вважав "вчасним і влучним" [123, 33]. Сучасна дослідниця авангарду Г.Давидова-Біла виокремила поетичний доробок Гео Шкурупія як такий, що в контексті напрямку не мав "заборонених тем і мотивів, адже саме по собі життя є мистецтвом", у митця "показ цього життя у новому ракурсі, новими "фібрами" допоміг досягнути психоемоційний стан "нової людини" [121, 16].

Головні перспективи літератури футуризму Гео Шкурупій бачив у прозі. Становлення його власної епічної манери почалося з "екстремативного оповідання" "КІМ", надрукованого у газеті "Більшовик" у 1923 році. За змістом "КІМ" – зразок політичної інвективної прози, спрямованої проти вад тодішнього капіталістичного суспільства. Характерною рисою художньої форми цього оповідання було використання одного епізоду із життя головних персонажів: розгортання подій у творі відбувалося довкола одного випадку, що трапився із героями і повністю змінював їхнє подальше життя.

Композиція оповідання розгорталася через констатацію факту: "це було 192* року. Уряди не витримували і року. Безробіття по всьому світу було дуже велике" [206, 4]. Тоді ж виокремились риси естетичного "освоєння, осмислення та трансформації" [77, 666] Гео Шкурупієм власного авангардного сюжету та поетичного синтаксису. Домінанти прози автора вбачаються нам у тому, що митець не відокремлювався від подій, які відбуваються у творі, тим самим надаючи їм реальних обрисів. Індивідуальний почерк письменника характеризує такий синтаксис: короткі влучні речення, емоційної виразності яким надавали порівняння: "Вони [уряди – Ю.Д.] тріщали і провалювались, як тріскає крига на весні" [206, 4]. Використання в оповіданні таких коротких влучних поетичних рядків, що посилюють образне сприйняття тодішньої дійсності, надалі стане головною особливістю прози Гео Шкурупія: "Керзон ноту написав.. Чура-ара-чура-ра.." [206, 4]. Тим самим, пролегомени новаторства у структурі малої прози Гео Шкурупія такі: у невеликих за обсягом творах головними елементами їхньої змістової внутрішньої форми були система образів (головний персонаж – сучасник автора), фрагментарна композиція, стислість викладу із використанням поетичної фоніки. Новаційним у письменника було і використання урбаністичних топосів та локусів. Місто – в розумінні автора – сюрреалістичний реальний простір. Скажімо, в оповіданні "Бракон'єри" ("Більшовик", 1923 р.) автор подав виразно соціально маркований образ: "на вулиці Києва повилазили зі своїх барлог двуногі істоти, всіх пород і різниць, починаючи від жебрака й кінчаючи багатим генералом. Чудовий вечір витяг їх на поверхню зі скринь і коробок різноманітної конструкції, що їх звуть будинками, хатами і палацами" [193, 5].

Авангардне сприйняття дійсності Гео Шкурупієм, згущене до надреальності, зумовило створення нового топосу міста в національній літературі перших десятиліть ХХ століття. Так, у малій прозі Юрія Яновського цей образ романтично уподібнювався, приміром в оповіданні "Байгород", із прекрасною дівчиною, "що потягається ранком на дівочій постелі, розметавши ковдру і затуляючи очі руками від світла. Ранком завивається в пару з млинів, в дим і в тумани, що їх нажене вітер зі степу" [223, 170]. Своєрідністю топосу в "Арабесках" Миколи Хвильового була осанна на честь міста: "Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики – так, здається – в трикутниках цифр: будинок. На розі № горить" [189, 300].

На відміну від ідеалістичного сприйняття міста у прозі Юрія Яновського та Миколи Хвильового концепт творення образу у Гео Шкурупія постала на основі того, що до уваги автор брав не велично-споглядальне, а навпаки, приземлено-побутове. Впродовж подальшої творчості письменника це дало змогу показати умови життя міських персонажів "зі споду", акцентуючи увагу на подробицях у відтворенні дійсності.

Творчий злет письменника відбувся 1925 року, коли у Харкові опубліковано збірник прози Гео Шкурупія "Переможець дракона" та

оповідання "Пригоди машиніста Хорна". Вихід цих творів одразу помітили критики. Так, О.Білецький у статті "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року" пов'язав їх із безперечним "фактом тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості. Тяжіння це визначилося раніше, ніж про його потребу заговорила критика" [10, 153]. У своїх заувагах О.Білецький звів дискурс книжки "наймолодшого з наших письменників Гео Шкурупія" до констатації його розмаїтості й талановитості. Власне, автора небезпідставно було названо "вундеркіндом 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". Підставою для таких оцінок став успішний факт олітературення Гео Шкурупієм оригінального сюжету, сповненого "яскравих фарб, незвичайних ситуацій, авантюри й екзотики" [10, 153].

Так, оповідання письменника "Штаб смерти" складається з чотирнадцяти розділів. Пригодницька назва твору та його розділів була засобом інтригування, натяку на неординарність зображуваних подій ("Штаб смерти", "Рушниця й огонь", "П'ять пострілів", "Як його кохала Соломія"). Заголовки розділів "Го-го-го!... Бий гайдамаків!" та "Мати Залізняка й Гонти" О.Ільницький слушно розцінив як такі, що "акцентують увагу на мстивій натурі Шкурупієвого героя" [50, 326]. Філософському осмисленню теми смерті, починаючи з епіграфа з Епікура, композиційно підпорядковується й увесь зміст твору. У ньому діє банда головного персонажа, швидше антигероя Чучупака, усі вчинки та діяльність якого спрямовані на те, щоб "немилосердно й жорстоко" знищувати оточуючих. Маючи сімох однодумців, Чучупак із маніакальною впертістю вбиває чотирьох із них, коли запідозрює їх у страху смерті. Образ смерті увиразнюється через своєрідний оксюморон: смерть, а не Соломія, стає для Чучупака "найкращою коханкою, й він її господар" [221, 16]. Створюючи образ свого смертосіяльного персонажа, письменник не просто описував вчинки Чучупака, а й намагався пояснити, чому лише вбивства "зігрівали його холодну, як крига, кров" [221, 15]. Усі дії Чучупака сприймаються як виклик його оточенню, заперечення неприйняття життя. Фрагментарна композиція оповідання обходить момент, чому Чучупак став психологічною потворою. Автор "Штабу смерти" змодельовав його образ як засторогу від фанатизму та ідолопоклонства. Але в оповіданні Гео Шкурупій не виступає психологом чи моралізатором, оскільки Чучупак в авторському розумінні – фактологічне уособлення людини постреволуційної дійсності, яка не лише звикла до смерті, а й прагне її, "нагромаджує гори трупів, породжує в очах людей страх і безум" [221, 68].

Специфіка відображення дійсності у творі проектується в авторському трактуванні на модифікований образ України. За Гео Шкурупієм, дуалізм узагальненого етнічного топосу полягав у тому, що Україна не зазнала стабільності: "раніше була буйна та вільна – коли вітер розчісував гриви коней, і нещасна та рабська – коли ксьондзи правили свої меси та вельможні графи цькували своїх собак на людей" [216, 158]. Сумній і трагічній історії своєї землі письменник протиставляє її крайобрази: ліси, степи, балки,

широкі та биті, заховані у нетрі шляхи, дороги і стежки. Емоційним узагальненням пейзажу був авторський висновок, коли задля екзотичності, що з'явилася у 20-х роках минулого століття, Україну порівнювали із іноземними державами, наприклад, Слобожанська Швейцарія у М.Йогансена. За письменником, рідний край – Українське Мехіко, поряд із яким Каліфорнією золотих ланів жита й пшениці бувають поля.

Картини природи були дисонансами до душевного стану персонажів. Виразності дійовим особам у "Штабі смерти" надає авторська асоціація, прикметна рисами романтизму. Соломія прирівнюється до "прекрасної квітки велетенських лісів" [216, 119]. Образ же головного героя в авторському баченні зіставлено із північним вікінгом, "могутнім велетнем північних казок" [216, 20]. Гео Шкурупій деталізовано передав зовнішність Чучупака: пальці – міцні дубові сучки, повною протилежністю до добродушного та привабливого обличчя були очі, які своїм спалахом "іноді нагадували розлютованого медведя або вовка" [216, 21]. Моделюючи зовнішність Чучупака, Гео Шкурупій створює індивідуальний синонімічний ряд, в якому персонаж радше нагадує мирного мисливця, що повертався з полювання, аніж "якогось бандита, якогось пройдисвіта, більшовика" [216, 13], яким його вважав товстий полковник Н-ської петлюрівської армії. Отже, як зовнішність Чучупака, так і вчинки – усе було побудовано на антитезах. Військові сприймали персонажа Гео Шкурупія як розбійника, для однодумців із "Штабу смерти" він був його уособленням. Соломія ж вбачала у ньому риси коханого чоловіка та мужнього воїна, а для її чоловіка Кислички образ Чучупака, як і його вчинки, поєднувалися із зрозумілою огидою, страхом та непереможним бажанням убивства. За самохарактеристикою, Чучупак – вовк, який виє від нудьги. Емоційно увиразнює образ персонажа, з-поміж інших креатур оповідання, його мова – позбавлена лаконічності та простоти, вона видається стилістично спорідненою з мовою персонажів Джеймса Фенімора Купера, що були дітьми індіанських прерій:

– Так, ти спізнився! – ніжно відповів Чучупак. – Сонце вдруге уходить у країну вовків... [216, 19].

Сюжети із різними знищувальними та каральними інстанціями стали маніакально нав'язливими в українській літературі 20-х – 30-х рр. ХХ століття. Зокрема, образ Я, політрука 5-ї роти з оповідання Юрія Яновського "Історія попільниці". Скрізь рядки уривку із донесення козацького загону простежується гордість денікінського офіцера за вчинене: "Разстрілювали мы его и еще человек с 20 с ним ручными гранатами. Это было сначала ужасно интересно. Я даже кокаина не брал сегодня" [223, 87]. Так само у новелі М.Хвильового "Я" (Романтика), окрім специфічних образів доктора Тагабата, дегенерата, постає ще один, ім'я якого ототожнюється із займенником Я. Саме він коїть найстрашніший злочин: вбиває матір. Автор новели психологічно умотивовує, але не виправдовує, вчинок свого персонажа: "Ну да, мені треба спішити до свого батальйону! – І я кинувся на дорогу" [189, 339].

Наприкінці 20-х років творчі експерименти у формі та змісті наявні не лише в поезії, а й у прозі письменника. Про успіх творів Гео Шкурупія ("Січневе повстання", "Патетична ніч", "Нарком") свідчив факт неодноразових перевидань збірок та публікація його оповідань у тогочасних часописах ("Глобус", "Нова генерація", "Життя й революція", "Червоний шлях"). У тому ж 1929 році було перевидано "Страшну мить", окремою книжкою вийшла збірка оповідань "Переможець дракона", що складалася з чотирьох творів, три з яких вже були відомі читачам: "Нарком", "Повстання", "Переможець дракона", до яких долучено доти неопубліковане оповідання "Тисяча пройдисвітів".

1930 року з творчістю Гео Шкурупія ознайомлюються у Росії, де саме в цей час виходить переклад "Наркома", здійснений М.Ушаковим. Того ж плідного року Гео Шкурупій пише два нових оповідання – "Зруйнований полон" та "Місяць із рушницею".

Через рік усі названі твори письменник об'єднав у єдиний том, до якого подає заголовок українською та французькою мовами: "Проза. Новелі нашого часу". Тематично вони поділялися на три частини: "Новелі репортажні" ("Тисяча пройдисвітів", "Місяць із рушницею", "Повстання"), "Новелі таємниць" ("Патетична ніч", "Страшна мить", "Провокатор", "Нарком"), "Новелі психологічні" ("Чучупак", "Зруйнований полон", "Чорна німіч", "Переможець дракона"). Жанровий різновид названих творів Гео Шкурупія поєднав у собі риси найкращих національних (М.Коцюбинського, Б.Лепкого, В.Петрова, Василя Стефаника) та європейських новел (Х.Борхеса, Дж. Джойса, Г. Де Мопассана, Ф.Кафки) у способах зображення предметів: будова твору на одному епізоді, психологізм, непередбачуваний фінал. Новаторство письменника у цьому малому епічному жанрі вбачаємо у графічно виділених частинах творів: незвичні заголовки до розділів, що кондесовано пояснюють події ("Кодня мусить умерти" – 5 розділ у новелі "Чучупак", подані без нумерації "Темп", "Думки, що заважають працювати" – "Зруйнований полон", "Лівіше 005" – "Місяць із рушницею"). У "Новелях нашого часу" письменник використав фрагментарну композицію, через яку читач дізнавався про зображуване. Вкраплення у сюжет були подані Гео Шкурупієм як біографічні факти (згадка про сина, якому 2,5 роки у творі "Місяць із рушницею"), вивершені антивоєнні думки ("Чорна німіч", "Місяць із рушницею"), що знайдуть продовження у романі "Жанна батальйонерка".

Назва "Новелі нашого часу" насамперед вказувала на актуальну проблематику творів. Простий та динамічний сюжет будувався на викритті соціальних вад доби, глибокому розкритті характеру людини "нового" часу. Для цього митець обрав форму репортажу як мобільного повідомлення про дійсність, утаємничення як елементу детективного твору, психологію та заглиблення у внутрішній світ персонажів, що дозволяло виокремити непрямі причинно-наслідкові зв'язки плину подій.

Хоча до того Гео Шкурупій культивував оповідання, але побудова розповіді на несподіваному епізоді, одній життєвій миті, використання тези "ворожа дійсність" щодо головного персонажа, який потрапив у незвичні

життєві обставини, гострота конфлікту, лаконічно-напружена, яскраво вимальована дія, непередбачуваний фінал із концентрацією автора на моменті ситуаційної або психологічної несподіванки надавали творам характеру новел.

Так, перші три новели об'єднував різнопригодницький симбіоз комізму й трагедійності, що містив життя людей різних соціальних прошарків: "Тисяча пройдисвітів" – пригоди справжнього морського вовка; "Місяць із рушницею" – військові будні "трьох мушкетерів" – охоронця потягів Микитенка, кіномеханіка Карп'юка та безіменного артилериста; "Повстання" – родинна драма братів Завірюх під час революції.

З авангардним "очудненням" вчинків головного героя читач ознайомлюється у "Тисячі пройдисвітів". Упродовж усієї новели автор простежує шлях загартованого моряка, для якого "буря в склянці води" стала справжнім морським цунамі, бо "пив чистий спирт і запивав його водою" [216, 22].

У новелі Гео Шкурупій змодельював італійські назви, відтворюючи шлях, пройдений персонажем від Санта-Ресторано до Санта-Домо, та пригоди у Дель-Районо. Події у творі, за О.Галичем, В.Назарцем, Є.Васильєвим, "виражаються виключно мовленнєвою позицією" [20, 150] персонажа. Це дало змогу письменникові у "Тисячі пройдисвітів" відтворити представника певного соціального середовища й світоглядної позиції, за текстом – моряка. Від того усе предметне оточення видозмінювалось: посадили морського вовка у трюм, а не в підвал, як було насправді, невправне тіло порівнювалось автором із кораблем. Морські професіоналізми (Норд-Ост, румби, шквал, шкіпер, абордаж, корма, боти), які введені до опису подій у новелі, створюють екзотичну насиченість лексики твору. Контрастне змалювання довкілля допомагає зосередити увагу на переживаннях головного героя. Якщо на початку моряк "пори́нав та вири́нав у шквалах сильної бурі", яка поєднувалась із "надзвичайною темінню" [216, 22], то у фіналі "брудний сірий ранок" змінився сонцем, на зустріч із яким спрямував свій корабель безіменний головний герой.

Сюжет наступної новели "Місяць із рушницею" розгортається у таборі збірного пункту, де на короткий термін (місяць) прикликано чоловіків. Саме у таборі і знайомляться охоронник потягів Митюненко, кіномеханік Карп'юк та розповідач, яких автор, за аналогією до відомого французького роману О. Дюма, назвав "трьома мушкетерами". У події одноманітних військових буднів несподівано втручається жінка, дружина військового крамаря. Саме образ Фені і моделює конфлікт твору. Структурно "Місяць із рушницею" поділявся на розділи, назва яких відповідала його змісту та розкривала ідею: "У таборі", "Три мушкетери", "Хімічна тривога", "Ми чистимо картоплю". У новелі автор поставив низку теоретичних та літературознавчих питань, розв'язання яких відбувалося як сентентивний дискус: треба догоджати "вимогам знавців і теоретиків літератури, кожний роман, кожне оповідання мусить кінчатися певним виплутуванням героїв з інтриг, подій і положень. Живу людину виплутує з роману життя, смерть" [216, 20]. Частина дискурсу

охоплює осмислення Гео Шкурупієм буття людини: "не заздрю людині, яка не має друзів, їй, мабуть, живеться дуже погано" або "умовність змалку привчає людину до різних несподіванок дійсності. Вона також є репетицією окремих подій" [216, 13], "чому все потрібно розглядати в обличчя, хоча б деякі речі можна розглядати у профіль" [216, 20]. Отже, авторські коментарі сприяють глибшому розумінню проблем, їх активному критичному поясненню, в якому митець – не сторонній споглядач подій..

Проблематику новели "Повстання" (названій спершу Гео Шкурупієм "Січневе повстання") автор осмислював через політичне сприйняття подій його доби. У творі діють три персонажі з різних соціальних груп: більшовик матрос Степан Завірюха, робітник залізничних майстерень Микола Завірюха та представник Центральної Ради старшина Петро Завірюха. На сьогодні, інтерпретуючи новелу "Повстання", ми заперечуємо її політичну заангажованість, що завадила її глибшому прочитанню: трагедії родини, коли брати через різні політичні погляди воюють один з одним.

У наступних чотирьох новелах, сюжетно об'єднаних Гео Шкурупієм як "таємничі", розповідається про постреволюційне суспільство. Однак таємнича інтрига, несподіваний фінал, сконденсованість та яскравість змалювання дії, цікаво обіграні сюжети надають гострого присмаку пригодницької літератури.

Обізнаність Гео Шкурупія зі світовими зразками малої прози стала підґрунтям його авантюрно-пригодницьких історій з елементами детективу. Зокрема, на це звернув увагу Олександр Білецький у статті "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року". Критик, не відкидаючи загалом новаторства "Патетичної ночі", відзначив сюжетну спільність та фабульну трафаретність на зразок новел американця О'Генрі.

Тематично близькою до "Патетичної ночі", на нашу думку, постає новела О'Генрі "Слідами вбивці, або Таємниця вулиці Пешо" із циклу "Під лежачий камінь". Об'єднує ці дві новели, написані різними авторами у різні часи, система взаємопов'язаних подій, що відбуваються вночі, коли "світом володарюють лихо, злочин та гріх" (О'Генрі "Слідами вбивці...") [21, 365] та своєрідний "стиль зацікавлення" Гео Шкурупія у "Патетичній ночі": "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" [216, 60]. В обох творах до кінця збережено інтригу, невідомість того, ким були Сірій Вовк, який умів так вправно змінювати зовнішність, та чорна маска, яка так лякала перехожих. Єднала новели й пародійна стилістика, загалом скерована авторами проти творів, призначених для "легкого читання", специфіка характеротворення героїв.

Оригінальність створеного Гео Шкурупієм жіночого портрету Айзі досягалася в авторських метафорах характеристики, які письменник інстилював для опису зовнішності героїні: "тисяча рубінових зір у щоках, твердість Губревкому в характері й ніжність Жінвідділу в очах і в серці – це Айзі. Але Айзі – це випадкове, головне зоря на Губревкомі" ("Патетична ніч") [216, 69]. Єднає твори українця Гео Шкурупія та американця О'Генрі і

несподіваний фінал, коли всі маски зірвано, а злодіїв спіймано.

Новаторським у "Патетичній ночі" було і розгортання сюжету та пов'язані з ним колізії вчинків головних персонажів. У новелі діє обмежена кількість осіб ("Чорна маска", Мишко, Марк, Айзі). Пригодницький сюжет однолінійний та стрімкий: упродовж твору усі сили героїв (Мишка та Марка) спрямовані на те, щоб упіймати бандита, обличчя якого приховує чорна маска. Проте розв'язка "Патетичної ночі" зовсім несподівана: один одному на вулиці тиснуть руки вже не одна, а дві чорні маски. Створений автором любовний трикутник (Мишко – Айзі – Марк) змодельовав несподівану зав'язку: для освідчення у коханні Айзі Солчнів шиє собі маску із старого чорного прапора.

Новаторство художньо-мовленнєвої організації новели засноване на оцінно-виражальних авторських висловах: "коли мова йде про двох дійових осіб, то ніякої випадковості не може бути" [216, 69], "хіба кохання може бути темою для будь-якого путящого оповідання?" [216, 60], "це не була ніч, це був день. Ночей в республіці вже не існувало. Ночі відступили на захід і далі на південь разом з бандами білих, французів та німців. Ночей не було" [216, 60]).

Динаміка розгортання зображуваних подій у новелі "Страшна мить" важка для читацького сприйняття. Рушіями основної дії стають специфічні персонажі із досить неординарними авторськими коментарями: недогвалтована єврейська дівчина Мірель, недобитий Самуїл Мазур та жива постать розстріляного Олекси Кревича. За слухним спостереженням О. Ільницького, образи твору породжують "думку, що перед нами готична новела" [50, 327]. Згідно з текстом, стрілки дзигаря йдуть у зворотному напрямі, події супроводжує музика вітру та настирливої мелодії "Баядерки" композитора Л.Мінкуса. Гео Шкурупій вдався не тільки до авангардного зіставлення у творі музики вулиці та космосу, почуттів персонажів, виміру подієвого часопростору. У композиції "Страшної миті" введено образ локусу занепадницького міста. Послідовність цих концептів відтворювалась через дієслівний ряд: "вулиця міста знову ворухнулась, веселилась, заздріла, страждала" [216, 79].

Сюжетні подробиці новели зосереджено на їхній динамічності: гонитва білогвардійців за підпільниками прирівняна автором до полювання, в якому втікачів уподібнено до благородних звірів, а роль мисливців віддано убивцям. За автором, утаємниченість образів головних осіб призводить до того, що вони діють та розмовляють як живі істоти, "хіба буває, щоб люди верталися з того світу?" [216, 6]. Структура новели відповідає канонам детективного жанру: у фіналі змальовано чоловіка, який у ресторані помирає від серцевого нападу і всі події – його візії, за допомогою яких відтворено "парадоксальність явищ буття" [20, 72]. Адже "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" [216, 21].

У новелі "Провокатор" Гео Шкурупій через ланцюг зображуваних подій розкрив, як дедукція, логічне мислення, спостережливість допомагають

Павлюкові знайти вбивцю телеграфіста. Власне весь сюжет новели митець і зосереджує навколо цієї події. Поетику образів природного та речового оточення, введених письменником у "Провокаторі", збагачують очуднюючі історичні порівняння (хмари – олив'яні важкі алебарди), антропоморфні змалювання сил природи (вечір – леопард, "вітер як скажений став перекидатися і танцювати по дорогах, здіймаючи хмари пилуки", "вітер бився головою об шибки вікон", "дерева – чорні постаті, замахуючи руками, розпочинали нерівний поєдинок" [216, 89]).

"Нарком" – остання новела розділу. Композиційно вона заснована на обігруванні Гео Шкурупієм однакового прізвища: Каменєв, яке мали "чистий паливень на Сахаліні" [216, 19] Жужелиця та нарком, "комісар всього війська Республіки". Саме гра з прізвищами і призвела до перипетійних сюжетних дій у творі, коли "чистієм паливень на Сахаліні" Каменєвим було зроблено усе для того, щоб без зупинок пройшов потяг наркома Каменєва. Також у новелі автор обіграв географічну назву "Сахалін". Письменник дає своє бачення, коментуючи, що Сахалін – це місце, де "чистять паротяги від жужелі й де вони знаходять собі вічне заспокоєння після довгої праці або жорстоких катастроф" [216, 3]. Власне розуміння Гео Шкурупієм тонкощів роботи залізничника виявилось й у фрагментах портрета, грі світла в "Наркомі". Образ Жужелиці уподібнився до "чистого, як сажа, якогось паротягового приладдя, коли його голу спину лизнуло гарячим язиком сонце" [216, 3], відповідним до зовнішності був одяг героя, вкритий товстим шаром паротягового мастила. Цілком очевидно, що образну енергетику механізму паротяга Гео Шкурупій свідомо посилив енергетикою улюбленого футуристами денного світила – сонця. Внаслідок цього акцентується потужна сила людини, що керує механізмами.

Найменші порухи людської душі, думок, переживань віддзеркалили "Новелі психологічні".

Так, фабула "Зруйнованого полону" заснована на зіштовхуванні двох образів: службовця Хильчука та дружини круп'є з казино Марії Винцишек. Персонажі твору, сторонні особи, перебувають у полоні власних почуттів та думок. Зіштовхуючи у новелі їхні долі, автор вирішує проблему, чи зможе людина кинути виклик рутині звичного життя та підпорядкуванню обставинам. Адже, за влучним спостереженням Гео Шкурупія, – "полон – будні, що їх силкуєшся оздобити кольоровими ганчірками, новими почуттями, враженнями", а "полон кімнاتок, розкішних жінок, вечірок, чоловіків, артистів, полон речей, оздоб, самоварів, канарок" [216, 184] поступово призведе до неволення душевного. До розв'язки конфлікту, в авторському розумінні, стане той факт, коли людина сама перестане "влаштовувати собі трагедію", за якої "духовна смерть страшніша за фізичну" [216, 182]. Персонажі Гео Шкурупія, змодельовані у контексті доби перших десятиріч XX століття, психологічно сильні люди, здатні витримати усі небезпеки. Спромогу протистояння життєвим путам обігрувала й парадоксальна назва новели "Зруйнований полон", що резюмувала перебіг дій у послідовності їх розвитку. Так само поетику індивідуальної

самобутності митця виявила художня увиразненість мови. Принципи естетики панфутуризму Гео Шкурупій застосував у словотворчому авангардному мовотворенні. Так, телефонний дзвінок у новелі передано на рівні фонематичної образності звуку: від стрімкого початку до настирливого деренчання, надалі його повного згасання: ...дзень-зень-зень-ень-нь-нь... [216, 185]. Звичайне звуконаслідування, коли воно входить в авангардні тексти, набуває виразності через градацію.

Характеризуючи новелу Гео Шкурупія "Переможець дракона", О. Білецький порівняв її із "Богом Динамо" Герберта Велса. Підставою для зіставлення стала розробка спільної теми "людина – машина". Кожний із письменників суб'єктивно підійшов до її розв'язання. Якщо у Герберта Велса розповідь точиться навколо динамомашин, що подавали електричний струм, то у Гео Шкурупія дія відбувалася на "звичайному сормовському паротязі" [216, 204]. Спільним був часопростір оповідань: дії у них відбуваються вночі. Однак ніч у новелі Гео Шкурупія насичена потужною експресією. Як і в "Зруйнованому полоні", письменник використав гру звуків вітру та дротів, їхній динамічний темпоритм, що незвичайно сильно енергетизує текст:

Ніч. Вітер.

Феєрична 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... [216, 204]

Спільним було те, що обидва автори змогли тонко передати стан одірваності від звичного життя, що його іноді відчуває кожна людина. Так, у Г.Велса динамомашина для негра Азума-зі стає не тільки надзвичайною істотою, наділеною "могутньою гордою силою" [188, 76], а й об'єктом для поклоніння, що має душу. Гео Шкурупій так само міфопоетично асоціює паротяг із "страшним китайським драконом, який не спить, вдивляючись в ніч блідими ліхтарями, крутить хвостом у повітрі, до смерті лякає косооких людей. Це дракон з вогняною пащею" [216, 205].

Паралель між паротягом та давньою летючою міфологічною істотою мала б підкреслити первісний страх перед технікою, що його відчували китайці-кочегари (маленький – Тен-Гу та довгий Джау-Лін, Фен-Зін, Цзянь-Сянь, Ван-Хунь). Але, на відміну від міфології, дракон у Гео Шкурупія не пов'язаний ні з родючістю, ні з водною стихією, господарем якої він виступав. Зображена письменником підкорена людиною міфологічна істота – звичайний паротяг, що був для персонажа Тен-Гу "більшим задоволення, ніж усі ваші поеми вашим поклонникам, поети" [216, 202]. Асоціація з фольклором (приборкання людиною дракона, Тен-Гу – паротяга) досягається через жертву – смерть персонажа, який рятує інших. Натомість у Герберта Велса Азума-зі вирішує, що для ідолопоклонства потрібні ще й жертви (першою з них був головний механік Дж.Голройд, а другою став сам негр).

Зіставляючи машину і Бога, Велс пророкує крах техногенного розвитку: "Так безславно завершилось поклоніння Божеству Динамо, напевно, найнетриваліше з усіх людських вірувань. Але навіть це божество змогло б хвалитися одним мучнем та одною людською жертвою"[188, 82].

По-різному зобразили автори своїх головних персонажів. Так, у Велса Дж.Голройд – електрик-п'яничка, який вірив тільки у могутність термодинаміки. Натомість розповідь про Хорна була оригінально потлумачена Гео Шкурупієм, який постійно виділяв її курсивом. Хорн-машиніст (епізодично цей образ з'являється у сюжетній розв'язці новели "Нарком"), "який багато пережив за своє життя того, що робить людину трохи дивною та суворою. Коли він дивився у вічі своїм товаришам, їм здавалося, що вони бачать згаслу топку паротяга або люк тендера, що його наповнила темна масляниста вода" [216, 202]. В образі Хорна у "Переможці дракона" Гео Шкурупій змодельював власний характерний тип у літературі 20-х років минулого століття. У малій прозі письменник свідомо відмовився від образу людини-невдахи чи героя-коханця. Настанова представників лівої формації на відображення дійсності втілилась у створенні певного авторського типу виключно міського персонажа, наділеного рисами сильної, вольової та мужньої людини. Подальше характерне становлення особистості відбудеться у великій прозі митця: випробовування життєвими негараздами ("Міс Адрієна"), переосмислення духовних цінностей ("Двері в день"), прірва між теоретичними настановами та оточуючими реаліями ("Жанна батальйонерка").

Як і у всіх попередніх творах, у "Переможці дракона" Гео Шкурупій використав індивідуальні засоби словотворчого увиразнення, що визначають специфіку природного оточення персонажів: пекельна музика китайської ночі, потяг – табун скажених коней, обличчя кочегарів для Хорна – "один великий манометр, на якому він міг бачити силу тиску атмосфер своєї розмови", ліхтарі – "круглі, бліді помаранчі, що блукають у темнім просторі, танцюють під музику невідомих музикантів" [216, 205]. Так само на майстерній індивідуальній поетиці творів Гео Шкурупія наголошував О. Білецький, вважаючи, що ці засоби стали тлом "цікавої книги, щоправда, не так для рядового читача, як для осіб, що так або інакше мають чинення з літературою. Шкурупій, зрозуміла річ, орієнтується на Європу. Але згодьмося, що в цілому збірник Шкурупія – цікаве явище в нашій молодій белетристиці. В літературі, яка по суті тільки тепер зіп'ялася на ноги і виходить у "великий світ", такі явища допомагають їй іти вперед" [11, 163].

За два роки до арешту письменника у харківському видавництві "Рух" друкуються його "Монгольські оповідання". В основу покладено враження митця від подорожі до пустелі Гобі влітку 1930 року. У передньому слові автор розкриває власну настанову, яка полягала у спостереженні за побутом, звичками, психологією боротьби за існування монголів. Також письменник детально зупиняється на соціально-політичному устрої держави, подає географічні назви, супроводжуючи їх історичними коментарями. За влучним авторським спостереженням, "ми часто невдоволено відводимо свій зір од

краєвиду, що його не оживлює присутність людини, і відриваємось від книги, коли в ній немає людських почуттів" [210, 207].

Гео Шкурупій, відступивши від структури репортажних описів, створив власний цикл, що об'єднувався епізодами з життя монголів. Сюжет "Монгольських оповідань" автор збагатив спостереженнями за діями людини та її етнопсихологією. Драматичні події твору ґрунтувалися на осучасненому авторському прочитанні давніх переказів.

Проблематика "Монгольських оповідань" пов'язана із побудовою нового соціально-політичного ладу, що у своїй основі зосереджувався на боротьбі зі старою системою, із релігією. У циклі протидіють два світи: релігійний (ченці-лами) та експортований атеїстичний, покликання якого – боротьба "нового зі старим". Тому на сюжетні колізії оповідань опосередковано впливає релігійна ситуація. Неусвідомлене поведіння бурята Доржанова із вогнем у пустелі допомогло ламі Ердініліку фізично знищити свого супротивника-атеїста із оповідання "Злий дух". На релігійному діалозі-суперечці зосереджено розповідь в "Легенді", що розширює уявлення про історію Монголії.

Поряд із монголами, охарактеризованими Гео Шкурупієм як діти степу, введено образи співвітчизників автора. Саме їхній досвід має на меті збагатити знаннями відсталі прошарки населення, перебудувати його психіку, звільнити від "зовнішніх та внутрішніх визискувачів". Приїжджі європейці стали для монголів бурханами – святими (доктор Стрільчук із "Злого духа"), а сприйняття вигляду білої людини місцевими мешканцями Гео Шкурупій уподібнив до "заморської звіряки" ("Гобі").

Поетика твору збагачена авторськими порівняннями та розповідями про екзотику подорожей у пустелі. Так, легенду про халхаських князів, які перейшли у підданство до маньчжурів, Гео Шкурупій зіставляє із "недоброю казкою лютої старушенці" [210, 217]. Художньо-мовленнєву організацію "Монгольських оповідань" вирізняє атеїстичне обігрування прізвищ місіонерів (преподобний Пикосвят, чернець кяхтинської церкви, юродивий Юхим Псалтирак) у "Кар'єрі святого". Авторські паралелі виокремлюють вечірнє кумкання жаб по селах України, гавкання псів, що становило своєрідну музику монгольських міст ("Гульо"). Неприязнь монголів до китайців нагадувала авторові співжиття вовків із вівцями ("В долині ріки Іро"). У "Кар'єрі святого" індивідуально-авторська увиразненість мовлення розкрилася на рівні перенесення: "він навіть хотів узятися передніми ногами за боки, як це роблять люди, коли сміються, але через те, що він був лише кінь, йому це не вдалося" [210, 222].

Ознайомлення кочівників із досягненнями цивілізації розкрито на рівні "дикуни – культуртрегери". Кочівників зовсім не цікавили срібні гроші, бо вони не знали, що з ними робити. Натомість практичне застосування знайшлося б для залізної порожньої коробки з-під цукерок. Та справжнє захоплення викликав автомобіль. Технічне досягнення "діти пустелі" вивчали по-своєму: гризли зубами автомобільну шину та залізну оббивку, крутилися коло керма та сирени.

Новаційними в українській літературі були авторські спостереження за пустелею Гобі. Їхня винятковість простежується через призму футуристичного сприйняття Гео Шкурупієм дійсності. Так, верстви розсипаного каміння нагадували розібраний брук на вулицях Харкова. Мальовничі марева малювали рідні авторові українські пейзажі.

Підсумовуючи, слід сказати, що новаторство малої прози Гео Шкурупія, з-поміж зразків інших творів національної літератури, вбачаємо в авторській настанові на психоемоційне творення образу людини нового часу, у розробці авангардного сюжету та поетичного синтаксису. Моделюючи своїх персонажів, автор не відокремлювався від подій, зображених у творі, тим самим надаючи їм реальності. Специфіка відображення дійсності у Гео Шкурупія скерована на власне розуміння модифікованого образу України, його дуалізму.

Творчі експерименти у формі та змісті малої прози були започатковані у національній літературі перших десятиріч XX ст. Гнатом Михайличенком. Наприкінці 20-х років вони знайшли продовження у творчості Гео Шкурупія. аналіз творів митця дає нам повну підставу поставити його твори поряд із найкращими доробками європейських митців.

2.3. Рецепція постаті Тараса Шевченка у творчості Гео Шкурупія

Новаторство тематичного діапазону творів Гео Шкурупія полягає у змістовому відображенні життєвих явищ, коли автор звертався не лише до моделювання образів його сучасників, а й переосмислював канонічні постаті української літератури. Насамперед письменник звернувся до образу Тараса Шевченка, давши йому авторське трактування. Саме футуристи, виявивши непослідовність у поглядах, спершу заперечували вартісне значення творів, як, власне, і саму постать Тараса Шевченка для розвитку української літератури, щоб надалі його реабілітувати. Окрім Гео Шкурупія та М. Семенка, власне футуристичне бачення постаті Т.Шевченка подали О.Корж у памфлеті "Хоробрий товариш" [66, 17-18] та Гео Коляда твором "Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка" [65, 37].

Окреслена динаміка несприйняття-сприйняття Т.Шевченка представлена у творчості Гео Шкурупія памфлетом "Реабілітація Тараса Шевченка", "Повістю про гірке кохання Тараса Шевченка" та епізодичною згадкою про поета у романі "Двері в день". Письменник потрактував його постать з позиції реалій нової доби. Так, у "Реабілітації Тараса Шевченка" митець виступив проти "іконізації" поета, зображення його образу як "заслиненого, заплаканого". Небайдужий, як і Т.Шевченко, до долі України, Гео Шкурупій спрямував свою "ораторію" проти "іконописців і дурнів", перетворюючи "grimучі слова" у матеріал, що "таврує":

Стою кирпатий та мужній, як Ви,
спиною спершись на Вас і на історію [212, 39].

Натомість, у репортажному розділі "Театральні декорації" роману "Двері в день" письменник називав Т.Шевченка "великим гіперболістом", піддаючи

сумніву його описи Дніпра. На думку Гео Шкурупія, Дніпро – "старуган, хіба він може ревти? Він лише муркотить, гріючись як кіт під сонцем, або прохолоджуючись під зоряним блиском" [197, 205].

Грунтовніше авторська концепція образу була розкрита у "Повісті про гірке кохання Тараса Шевченка", яку опублікували окремими частинами часописи "Нова генерація" та "Життя й революція". Більш того, експериментування письменника із епічним твором "середньої" жанрової форми було як проміжне між "малим" та "великим" епосами.

В анонсі "Нової генерації" також інформувалося про вихід повісті окремою книжкою в ДВУ. Але несприятливі соціально-політичні умови завадили виходу накладу, "Повість..." залишилась незакінченою. Після її друку в новій "Новій генерації" І.Маловічко піддав різкій критиці ідеологічне трактування письменником трагічності образу геніїв, зокрема і Т.Шевченка. Авторіві статті "Генії по-шкурупіївському" видається, що Гео Шкурупій перебільшив трагізм генія, спроектувавши тим самим проблему на реальності: "Невже завжди геній повинен через ворогування з суспільством трагічно кінчати своє життя? Невже геніальний поет і за наших часів повинен ворогувати і з радянською владою, і з пролетарським оточенням?" [84, 65-66].

Сучасна критика схильна розглядати образ Т.Шевченка, створений Гео Шкурупієм у "Повісті...", з огляду на те, що футуристи творили "свого" Т. Шевченка-художника, бунтаря, революціонера. Так, О.Ільницький у монографії "Український футуризм" доводить, що футуристи ставили знак рівності між собою та його долею. Він зауважив, що "з біографії Шевченка вони не робили якогось зразкового, взірцевого життя, яке мало бути очищене від всіх непристойностей. І якщо вони не збиралися вчитися у нього "рими", футуристи все таки визнавали, що Шевченко – і поет, і предтеча" [50, 158].

В іншій статті "Шевченко і футуристи" дослідник із Канади осмислив тексти футуристів і Гео Шкурупія зокрема в аспекті встановлення мети, яку переслідували представники напряму, моделюючи образ Т.Шевченка. За його слушною увагою, на сторінках "Повісті..." Гео Шкурупій відтворив образ, підкреслюючи суто людські моменти, щоб "показати Шевченка як живу людину, яка кохала, їла, пила, творила..." [50, 157]. М.Сулима у статті "Повість Гео Шкурупія про Тараса Шевченка як "Реабілітація" Великого Кобзаря" розглядає уривки твору як такі, що "давали уявлення про напрямки пошуків Гео Шкурупія, який, очевидно ж, намагався показати Шевченка без хрестоматійної полуди, живою людиною, а не гіпсовою статуєткою" [126, 192]. Таким чином, погляд обох дослідників зійшовся на тому, що автор "Повісті..." продукував образ поета не через офіційні літературознавчі оцінки, а моделював власного Т.Шевченка.

Проблематика особистого життя Тараса Шевченка поєднується у розділах "Повісті..." з дослідженням колоніального статусу України часів Російської імперії. В авторському авангардному зіставленні життя кріпаків нічим не відрізнялося від роботи негрів у південних країнах: "При двох російських імператорах прожив своє бунтарське й гірке життя й колишній

кріпак поміщика Енгельгарта, геніяльний поет і художник Тарас Шевченко. За тих його часів його батьківщина Україна була російська колонія, яку визискували за допомогою кріпацтва, цього найганебнішого рабства, що його зазнав такою ж мірою український народ, як і негри південних країн од своїх культурніших визискувачів" [212, 7].

У двох розділах "Нової генерації" письменник зосереджується на внутрішніх переживаннях, що були викликані поверненням поета із заслання та необхідністю пристосуватися до умов життя в Петербурзі. Як і у розділах, надрукованих у "Житті і революції", митець використовує антитезу у творенні образу Т.Шевченка: меланхолійний тон розповіді (думки про життєву невлаштованість, про нездійснені прагнення) раптово змінюється молодечими спогадами та витівками ("шевченко ще досі пам'ятає веселий хор голосів, що ним починався ритуал пияцтва" [214, 12]).

Автор "Повісті..." насамперед трактує поета як живу людину з її амбіціями, тривогами та життєвими негараздами. Гео Шкурупію видається, що роками "старої молодості", з огляду на приватне життя, стали для Т. Шевченка часи перебування у Петербурзі після заслання. У "Повісті..." письменник зіставив М.Костомарова та Т.Шевченка, підкреслюючи трагічну долю Кобзаря, "лису зморшкувату руїну" [214, 12]: "костомаров, що висидів цілий рік у петропавловській фортеці, а потім довгий час, як вигнанець жив на провінції й Шевченко, який десять років проносив салдатську шинелю, – тепер дуже відрізнялись один від одного" [214, 9]. Гео Шкурупій доводить, що морально Т.Шевченко був готовий своїми прагненнями та діями надалі відстоювати національні та соціальні погляди, привертати увагу до рідної мови. Проблема образу осмислювалась письменником через ту душевну пустку, яку Т.Шевченко відчув серед петербурзького товариства через два роки після заслання. Митець упевнений, що між поетом та його друзями поступово збільшувалась душевна та психологічна прірва, спричинена асоціюванням Т.Шевченка із "модною екзотикою": колишній раб, на сьогодні "самородок, оригінал, феномен їхньої доби", художник-богеміст [214, 14]. Розраду Т.Шевченко знаходив у мистецтві, бо "робота над офортами, вірші й ходіння по місту наповнювали його дні, допомагаючи забути про старість і про гіркі думи" [214, 15]. Трагічність образу відтінювали побутові деталі інтер'єру: пучки барвінку по кутках, засохла рута, трави, квіти, усе те, що нагадувало вигнанцеві Україну.

У "Повісті..." Гео Шкурупій увів і конкретні біографічні факти, що відтворювали риси характеру Тараса Шевченка. Письменник дослівно цитує уривок із спогадів М.Савичева "Нетривале знайомство з Тарасом Григоровичем Шевченко" [9, 212], сторінки щоденникових записів, написаних у роки заслання, згадується Яків де-Бальмен: "він пригадав веселого ієсаула, француза з походження, кавалера красеня й дуже талановитого художника, що разом зі своїм родичем бациловим ілюстрував його "кобзаря" [214, 12]. Отже, ця фактологія поглиблювала авторський концепт творення образу поета, підкреслювала риси його індивідуальності.

У розділі твору, з метою різкого протиставлення трагізму спогадів Т. Шевченка про власну долю, автор додав детальну розповідь із описом його посвячення у "товариство мочимордів". Як зазначав О.Ільницький, ці подробиці "майже дослівно вихоплені з мемуарів Олександра С.Афанасьєва-Чужбинського "Воспоминания о Т.Г.Шевченко" [50, 330]. Ці контрастні епізоди, навмисно застосовані Гео Шкурупієм у "Повісті...", різко окреслили антитезу між внутрішнім світом поета та нерідко спрощеним зовнішнім його сприйняттям сучасниками митця.

Два розділи, розміщені у "Новій генерації", були представлені Гео Шкурупієм як продовження прозової традиції панфутуризму, свідоме наслідування М.Семенка: відсутність у прозі великої літери, своєрідність стилістичного та графічного оформлень тексту. Самі частини видозмінюються від легкої, жвавої та доступної розповіді до колажу із сторінок "Щоденника" Тараса Шевченка.

Створена Гео Шкурупієм фрагментарна композиція розділів, вміщених у часописі "Життя й революція", реалізувала задум письменника авангардним компонуванням виокреслити трагізм долі Т.Шевченка, якнайбільше відтворити авторський концепт, скерований проти спрощеного сприйняття образу Кобзаря виключно як борця за свободу українського народу.

У трьох розділах, надрукованих у "Житті й революції", Гео Шкурупій розширює хронотоп твору розповідями про дитинство поета, його юнацькі роки, введенням щоденникових записів періоду заслання, зображенням перебування у Петербурзі після заслання. Поєднуючи розповідь із сьогоденням 20-х–30-х років ХХ століття, письменник, розмірковуючи над життям геніїв у колонізаторських країнах, проводить паралель: вводить абзац про сучасників – поета Олексу Влизька, називаючи його своїм другом та прирівнюючи до Франсуа Війона: "Од Франсуа Війона до мого друга Олекси Влизька лише один маленький крок, хоч він і нараховує кілька століть. Можливо, я навіть і не помилюся, коли скажу, що його повісять. Можливо, що такої ж думки про своїх друзів і Олекса Влизько" [213, 11].

Створення письменником власної сюжетної події у "Повісті..." сприяло розробці проблематики функціонування української мови. Так, описуючи зустріч Т.Шевченка із І.Тургенєвим у салоні Карташевських, автор у ремарках заперечив її статус як говірки російської, зауважуючи, що "такі розмови про мову були часті серед великих людей, як тепер серед недоукраїнізованих українців" [213, 15]. Інші відступи письменника стосувалися проблеми неприйняття російською інтелігенцією ідеї незалежності України. Висловлюючи власне бачення, у діалоги другого розділу Гео Шкурупій ввів елементи історичної програми братчиків, вказавши на їх орієнтацію на федерацію слов'янських народів і рівноправність: "Я (Костомаров – Ю.Д.) цілком правий, коли вимагаю федерації слов'янських народів і рівноправства!.. Тургенєв од цих слів трохи поморщився. Яке могло бути рівноправство між дворянином і кріпаком?.." [213, 14]. Подальший розвиток цього концепту зверхнього ставлення Росії до України відбудеться у романі "Жанна батальйонерка".

Образ глибоко вразливої натури Т.Шевченка, зіставлено Гео Шкурупієм у рядках "Повісті..." із кораблем, який постійно потерпав у бурях зрадливого життя: "його кохання нагадувало фрегат нещасливих мореплавців, що терплять аварії, не дійшовши до берега, й все знову й знову починають свою завзяту подорож, не зважаючи на невдачі" [213, 24]. Так сталося у Варшаві, куди Енгельгардт віддав Т.Шевченка вчитися живопису у портретиста Лампі. У Вільно юнак захопився Дунею Гусиковською. Знайомство із дівчиною, яка розмовляла лише польською, спонукало до оволодіння її мовою, що згодом дало змогу читати в оригіналі "Естетику" Лібелята й твори Адама Міцкевича. Кохання закінчується від'їздом кріпака до Петербурга. Проблематику формування вдачі Т.Шевченка Гео Шкурупій простежить через призму петербурзького життя, де, за авторським коментарем, "він увійшов у моду і його скрізь почали сприймати як диковинку. Воля зламала заборону й він, як молодий сокіл, що видерся з клітки мисливця, дбав злетіти на найвищу гору" [213, 25]. Життя відкривало нові перспективи. Письменник навмисно раптово перериває белетристичну розповідь. Автор дослівно відтворює портретну характеристику Т.Шевченка, взятую із формулярного військового списку, у якому зовнішній опис супроводжувався заборonoю писати й малювати.

Факти поступаються видозміненому образу: перед читачем постає не Т. Шевченко-політик, а звичайна людина, з її природним бажанням особистого щастя "... він починає мріяти про жінку з його пригніченого народу, про жінку-кріпачку, що їй він дасть волю й що буде йому вдячна за ціле життя. ... вона дбатиме за його маленьке господарство, за його спокій, і він зможе написати ще багато хороших речей" [213, 27]. Простеживши усі сюжети кохання поета від першого дитячого захоплення Оксаною до останнього знайомства з Ликерою Полусмаковою, Гео Шкурупій подав і узагальнений ідеал жінки Тараса. За вподобанням Т.Шевченка, у жінки мало бути біле обличчя, крупнувата постать, однаковий розріз чорних великих очей, чорні шнурочком брови. Жінка, що подобалася поетові, мусила бути жвава й пристрасна, щоб під нею "земля горіла на три сажні". Високий, гнучкий стан, скромність, правдивість і сердечна доброта поєднувалися в уяві Т.Шевченка як безперечні ознаки зовнішньої й моральної жіночої краси. Саме такі риси мала Оксана Коваленко.

Аналізуючи "Повість...", О.Ільницький слушно зазначає, що Гео Шкурупій зробив із Т.Шевченка "футуриста", коли "наголошував на його захопленні паровим двигуном" [50, 330]. Адже саме футуристи вірили у силу безупинного руху машин в урбанізованому суспільстві і були переконані у тому, що "доба пари й парових машин несла в собі зародок руїн всієї старої системи" [214, 11].

Отже, Шевченкіану Гео Шкурупія вирізняє авторський погляд на зображувані події. Письменник не переобтяжує читача фактичним матеріалом. У власній "реабілітації" Тараса Шевченка Гео Шкурупій створив не хрестоматійний образ поета, а розцінив його життя в зв'язку із сучасністю. У "Повісті про гірке кохання Тараса Шевченка" історичні факти (холера у Росії 1830 року, будівництво Миколаївської залізниці 1836 року)

поєднуються із біографічною розповіддю про життя Тараса Шевченка.

У розділах "Повісті...", надрукованих на сторінках "Життя й революції", Гео Шкурупій засудив визиск кріпаків Енгельгардтом. Наголошуючи на їхньому нелюдському існуванні, письменник виокремив методи "тонких і дошкульних способів катування для тих, хто насмілиться протестувати, що про ніяке, будь-яке маленьке заперечення від раба-кріпака й мови не може бути" [213, 7]. Ці фрагменти розповіді підкреслювали ті умови, у яких формувався характер та світогляд Т.Шевченка.

Визначальними рисами у створеному Гео Шкурупієм образі імператора Миколи Павловича були такі, що конкретизували типові характерологічні моменти: брутальний солдафон, маньяк, гальмо всякої культурної думки, демагог, самодур і боягуз. Саме за часів імператорства Миколи I людину "таврували як скот".

Гео Шкурупій переконаний: розправу над Т.Шевченком десятима роками солдатчини не міг вигадати жодний інквізитор. "Власне Шевченко був убитий цією розправою, як були вбиті Пушкін і Лермонтов, тільки його смерть мала страшну агонію, що тривала десять років. Звичайне фізичне винищення було забавкою в порівнянні з такою повільною смертю" [213, 10].

Індивідуальну поетику середньої прози Гео Шкурупія вирізняє використання автором розмовної лексики. Емоційно ефектними є назви частин "Повісті.." та авторські порівняння: "Мочиморди", "Чортів вітер", згадка про імператора Миколу, названого тормозом. Мелодія мазурки посилена митцем експресивним звучанням футуристичної драбинки. Цей своєрідний допоміжний пунктуаційний засіб доповнював логічне членування рядків емоційним:

та-дратта, та-дратта,
та-дратта
та-та [214, 8].

На сторінках "Повісті..." письменник почав використовувати речення із монтажною побудовою, що давало змогу зосереджуватись на деталях із предметно-образним зіставленням:

"...молодість зникла, як це волосся з голови й від минулого лишилося голе місце.

шевченко провів рукою по лисині й незадоволений взявся за штоф з горілкою.

змучений орган давився власними звуками [214, 11]".

Надалі "кінематографічний" прийом монтажною побудовою речень широко використовуватиметься у великій прозі митця. Завершеності твору додав синтез прозових форм: історичні факти, біографічні моменти, політичні авторські відступи та белетристичні розповіді, мемуари.

Що ж до розділів, надрукованих у часописі "Життя й революція", то вони були позбавлені епатажності та експериментів із правописом. Зміни торкнулися й написання імен (Варфоломій на Бартоломій). Гео Шкурупій залишив епіграф із поезії Семенка "Реабілітація": "Тарас Шевченко – з черевом і мозком, а не висхлі, підмашені олією моці". Підкреслюючи

людську іпостась Кобзаря, митець застерігав проти "іконізування" Т. Шевченка. Зміну авторської позиції щодо Т.Шевченка вбачаємо й у тому, що в частинах "Повісті...", надрукованих у "Житті й революції", Гео Шкурупій відмовляється від епіграфа того ж М.Семенка: "Нині Шевченко під моїми ногами". Отже, "Повість про гірке кохання Тараса Шевченка..." означила концепт Гео Шкурупія на спрощене сприйняття його сучасниками цього образу.

На наш погляд, легкість, із якою "зчитується" зі сторінок "Повісті..." образ поета, передусім зумовлена белетристичною манерою тексту. Майстерність розповіді виявилась через її доступність та вправне поєднання біографічного матеріалу з авторською розповіддю. Слід зауважити, що окремі розділи, надруковані на сторінках "Нової генерації" та "Життя й революції", різнилися правописом та кількістю епіграфів, узятих із творчості М.Семенка (два мотто у "Новій генерації", один – у "Житті й революції").

Підсумовуючи, слід сказати, що еволюція ліричного та епічного дискурсів у Гео Шкурупія відбувалася в контексті авангардного переосмислення та відмови від класичних надбань попередників у царині змісту та форми художнього твору.

Експерименти в поезії, що були підґрунтям прозового наративу Гео Шкурупія, моделювали авторську образну систему, головними персонажами якої були урбанізовані мешканці. Власний футуристичний концепт міста, заявлений митцем, зводився до маргінального локуса з окресленими топосами:

Голодними очима ліхтарів
дивився він у пустку вулиць,
де кволі спини жебраків
під тягарем біди зігнулись [186, 108].

Новаторство поетичних експериментів Гео Шкурупія в контексті панфутуристичних засад та програмних настанов часів "Нової генерації" 20-х років ХХ століття окреслилось на рівні словообразності, строфіки, ритміки, енергетики вірша та авангардних інтенцій. Версифікація Гео Шкурупія (верлібр та брахіколон) збагачена поетикою авторських зображувальних засобів: метафори, порівняння, новостворів та просторіч. На рівні синтаксичного вираження тексти митця осмислюються через своєрідність упорядкованих фраз. Використані автором поетичні засоби синтаксису та фоніки віддзеркалили нову змістово-формальну структуру твору, епатаж та експеримент, від якого Гео Шкурупій вимушено відмовився у зв'язку із політичним терором, що розпочався в Україні в 30-х роках минулого століття

Програма Гео Шкурупія як одного з теоретиків напряду широко представлена публікаціями у пресі 20-х–30-х років ХХ століття та твором "Зустріч на перехресній станції". Вона була скерована на послідовне всеохоплення засадами футуризму національної літературної продукції. За твердим переконанням письменника, руйнація усталених форм відбувалася через динамічний сюжет, авангардну композицію, навмисно "зруйновані"

лексеми. Синтез необхідного літературного оновлення вбачався футуристами і Гео Шкурупієм зокрема у марш-пісні, сатиричному памфлеті, ударній агітці, гаслі, плакаті. Розроблені письменником футуристичні настанови у статтях "Чому ми завжди на барикадах" та "Реконструкція мистецтв" зводилися ним до переосмислення мистецтва, що на практиці виявилось в оповіданнях та новелах.

Прозові пріоритети Гео Шкурупія у малій та середній жанрових формах були спрямовані на самоозначення життєвих реалій 20-х–30-х років ХХ століття. Авангардні пріоритети письменника означилися на рівні головних елементів змістової внутрішньої форми прози: у системі образів (головний персонаж – сучасник автора – діяв у незвичних життєвих обставинах), продукування автором тези "ворожа дійсність" щодо головного персонажа, фрагментарній композиції, побудові розповіді на несподіваному епізоді, одній життєвій миті, гостроті конфлікту, лаконічно-напруженій, яскраво вимальованій дії, непередбачуваному фіналі із концентрацією автора на моменті ситуаційної або психологічної несподіванки, стислості викладу із використанням поетичної фоніки. Сприйняття дійсності Гео Шкурупієм, згущене до надреальності, зумовило створення нового топосу міста в національній літературі перших десятиліть ХХ століття. Концепція творення цього образу у письменника, на відміну від ідеалізовано-романтичного ставлення до топосу його сучасниками, постала на основі того, що до уваги автор брав не велично-споглядальне, а навпаки, приземлено-побутове. Впродовж подальшої творчості письменника це дало змогу показати умови життя міських персонажів "зі споду", акцентуючи увагу на подробицях у відтворенні дійсності.

Розділ III.

Ідейно-художні особливості романної прози Гео Шкурупія 3.1. "Лівий" роман: проблеми становлення та функціонування жанру

20–30-ті роки в українській літературі характеризуються поліфонією дискурсивного поля, що охоплювало проблему традиційного та авангардного епосу. Так, В.Домбровський у підручнику "Українська поезика" (1924 р.) слушно вказував на три особливості тогочасного роману: довільність композиції, чергуванням опису і характеристики, форма розвідки та ліричної рефлексії у характеристиці найскладніших процесів і явищ [33, 65]. Автор монографії зосереджував погляди у царину змісту й форми, вбачаючи розширення епічності відтворенням оточуючих реалій.

У монографії Б.Грифцова "Теорія роману" (1927) акцентовано увагу на тому, що роман – "картина життя, сучасної дійсності, майже рівноцінна історичному документу" [24, 9]. Прагнучи подолати вульгарний соціологізм, що встановлювався у літературознавстві, вчений виступав проти спрощеного трактування дефініції "роман", переконливо доводячи, що великий епос може зображувати "натури у русі" [24, 147].

Розширити жанрові межі роману у власній творчості намагались і митці, які, за зауваженням О.Журенко, не належали до "постійних членів тодішніх літературних угруповань" [42, 2], зокрема авангардних. Формальними експериментами позначені твори найкращих представників української літератури В.Домонтовича, М.Йогансена, В.Підмогильного, М.Хвильового, Ю.Яновського та ін. Вирішення літераторами нових творчих завдань забезпечувалося насамперед завдяки введенню "нових принципів побудови сюжету, фабули, оповіді й композиції, перегляду традиційних уявлень про літературний характер" [6, 138].

Концепція "лівого" епосу узагальнювала погляди тогочасних літературознавців на подальший розвиток жанру в національній літературі. Нові сюжетобудова та композиційні засоби, застосовувані adeptами футуризму у великій прозі, окреслили проблематику у поглядах безпосередніх практиків та теоретиків авангарду на епос у царині проголошених теорій та їх практичним застосуванням. Насамперед, у часописах 20–30-х років ("Нова генерація", "Авангард-Альманах") футуристи заходилися роз'яснювати читацькому загалу специфіку змістової організації художніх творів, адже від часу зародження напрому і до його згортання футуристи декларували елітарність стилю, зрозумілого лише певній групі. Більше того, настанова представників "лівої" формації на урбаністичну прозу з відтворенням "масового" життя залишилася недооціненою критикою.

Олітературені футуристами теми та образи не вкладались у межі адміністративно детермінованого соцреалістичного методу з його настановами на міфологізування та канонізацію радянських вождів. Тому зусилля авангардистів були спрямовані більше на реалізацію стратегії "нападу-захисту", ніж на вироблення принципів формальної організації "лівого" роману.

Дискусія про "лівий" роман охоплювала порівняно невеликий часовий проміжок – 1927-1930 роки. Міркування про генезу "лівого" роману висловив теоретик футуризму М.Ланський (псевдонім Леоніда Скрипника). Він подав концепт "лівого" (авангардного) типу творця: "Мистецькі формації, що стояли чи стоять хоч на крок попереду всіх інших, завжди приймали назву "лівих". Тому й справжній роман мусить народитися серед художників цих формацій. Тому й роман цей буде "лівий роман" [73, 37]". Зрозуміло, що у сприйнятті М.Ланського "лівими" були саме футуристи.

Автор вимогливо стверджував: українська література кінця 20-х років тільки готується до появи романів, адже для створення якісної епопеї, "вартої своїх тем" [73, 37], має минути 50-75 років. Надалі М.Ланський цілком слушно підкреслював, що література співдіє із дійсністю через шлях "від світу до художника", "від художника до світу", який має бути опанований у процесі творення "лівого" епосу.

Аргументи впливали з об'єктивних суджень М.Ланського про стан тодішньої мистецької продукції. Критик небезпідставно наголошував: авангардний роман - не лише розкриття нових тем та ситуацій. Завдання нової прози М.Ланський бачив у прогностичному мисленні та аналітичних висновках, що "не давали змоги пересічному спостерігачеві усвідомити їх одночасно з їх утворенням" [73, 37].

Характерною ознакою нового жанру визнавалася повнота розкриття внутрішнього змісту через стислу романну форму. Тему як основний елемент змісту критик інтерпретував саме в охопленні багатовимірності проявів життя. "Сентиментальні розмазування, гастрономічні смакування виїденого яйця" [73, 38] у "лівому" романі категорично заперечувалися як реакція на український класичний ралізм. У розумінні М.Ланського, "ліві" літератори – діти доби з її "скаженим темпом, тяж нечуваним і небувалим. Ми вже літаємо літаками, а не їздимо на волах" [73, 38]. Тож на формальному та змістовому рівнях новий тип "лівого" роману декларативно розривав традицію письма епічних творів класиків національної літератури.

Теоретичні й практичні вимоги до "нового, сучасного типу роману" [101, 364] у статті "Як виробляти романи" висловив О.Полторацький, обстоюючи зміну концепції жанру. Оновлення епосу критик вбачав у становленні в українській літературі "лівого" роману. О.Полторацький розглядав "лівий" роман із точки зору не лише "хорошої, культурної продукції", що, очевидно, передбачала естетику форми, а й такого, що увібрав новітні "якості доби". Розроблена О.Полторацьким концепція наближала "лівий" роман до естетичних параметрів реалістичного світогляду з його проблемним відтворенням взаємин людини та соціального середовища, правдивістю деталей. Новою у порівнянні з реалістичними текстами І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І.Франка, Б.Грінченка мала стати сама організація матеріалу (сучасного або історичного) через "наукову його ревізію" з позицій авторського сьогодення, без відкидання досвіду "роману історичного".

Запропонований О.Полторацьким концепт спадкоємного зв'язку "минуле – майбутнє" у жанрі спростовував ідею панфутуристів про класичне

мистецтво як віджиле. Морфологія роману, спроектована на відтворення дійсності, виокреслювалась як синтетичний жанровий різновид історичного роману та формально вдосконаленого "роману таємниць". Засобом передачі фактичного матеріалу був гострий сюжет, що "збуджував інтерес до себе" разом із "класовою витриманістю та з високою мистецькою організацією" [101, 36]. Автор статті – професійний критик та літератор – відкидав інші типи романів як такі, що у своїй основі неспроможні відтворити "грунт реальності". О.Полторацький обстоював акціальну організованість принципів побудови роману: замість безсюжетності ("Голий Год" Б.Пільняка) пропонував повернутися до сюжетного епосу, відкидав утопічність ("Сонячна машина" В.Винниченка): "нам не треба утопій – досить дійсності" [101, 36].

Подальше теоретичне осмислення дефініції "лівий" роман відбувалося в авангардній періодиці початку 30-х років. На той час уже були надруковані найбільш значимі твори цього жанру: "Голяндія" Д.Бузька, "Інтелігент" Л.Скрипника, "Двері в день" та "Жанна батальйонерка" Гео Шкурупія. Та провідним у національній літературі, чого прагнули адепти авангарду, розробляючи нові концепти епосу, "лівий" роман не став. Відображення дійсності з фотографічною точністю, відтворення в романах урбаністичний реалій та шалених темпів міста, як і пересічного громадянина, який потрапив у межу ситуацію, призводило до наступного: "ліві" митці, прагнучи наслідувати чи й випереджати сучасність, залишалися, по суті, як і на початку становлення футуризму - практично на маргінесах суспільного й літературного розвитку стагнації з 1932 року.

Становленню та функціонуванню "лівого" роману заважало й несприйняття критикою тих завдань, які вирішували теоретики та практики футуризму. Нова дійсність вимагала радикального перегляду законів епічного жанру. "Ліва" формація створювала власну теорію тоді, коли зразків практичного втілення "лівого" роману в українській літературі було замало. Час, що минув від перших теоретичних осмислень, виявився недостатнім для становлення нової романної форми. Але безсумнівною перевагою творів "лівого" мистецтва було намагання відійти від етнографічного побутопису, позбувшись "хуторянства" та засилля сільської тематики, ввести у літературу нову урбанізовану дійсність.

Розроблена адептами авангарду дефініція "лівий" через декілька років ототожнюється з "експериментальним" романом. Уже в статті "Про фактичну літературу" (1930 р.) О.Полторацький, принципово відмовляючися від терміну "лівий", пов'язував еволюцію жанру з реорганізацією "всіх компонентів комплексу мистецьких засобів" [100, 33], оновленням "масових установок й суспільних інтересів" [100, 32]. У змісті художніх творів автор статті пропонував не лише зміни, а повну реорганізацію насамперед у відтворенні соціуму: "Для мене ясно, що у першу чергу пролетарська література, в міру одужування від психологічних хвороб, цікавитиметься не живою людиною, а масою живих людей, не індивідуальністю, а масовими процесами в суспільстві" [100, 33]. Однак настанова критика на масовість у

літературі, дотримана у дусі зароджуваної соцартівської методи, призвела до світоглядного спрощення життєвих реалій, створення стереотипів та літературних штампів, позбавивши тим самим твори художньої вартості.

О.Полторацький вітав композицію "лівого" роману як вибір, що давав змогу письменнику охопити та різнобічно відтворити тодішні реалії: "Композиція в нових творах буде реорганізовуватися у першу чергу, очевидно, за сюжетом, в розумінні "ритміки семантичних елементів твору", тобто не від випадку, а від тієї теми суспільного порядку, що її слід обслужити мовними засобами" [100, 33]. За критиком, зразками оновленої композиції були "ліві" твори С.Третякова "Жива Людина" та "Ден-Ши-Хуа", що друкувалися впродовж 1928-1930 років у "Новій генерації" та "Авангард-альманасі".

У національній літературі, за О.Полторацьким, "влучне виробництво" урбанізованих романів представлено ще тільки в Гео Шкурупія, зокрема в естетиці форми та світоглядній позиції "Дверей в день", "Жанни батальйонерки" та "Міс Адрієни".

Оновлений репортажний роман мав позбутися сюжету в його класичному розумінні. Натомість структура твору повинна була залежати, в справедливому розумінні О.Полторацького, не від випадку, "а від тієї теми суспільного порядку, що її слід обслужити мовними засобами" [100, 33]. Тематика епічних творів іманентно пов'язувалася з тодішньою дійсністю. Заразом критик заперечував поняття "психологічного реалізму", яке, на його думку, не відображало соціальних реалій.

Міркування О.Полторацького щодо епосу стосувалися не лише діяльності представників "лівої" формації, а усіх літераторів і спілок. Зокрема, недоліки "Роману Міжгір'я" І.Ле, "Бур'яну" А.Головка критик вбачав результатом функціональної настанови на "задоволення мас на відповідну літературу" [100, 30]. Симптоматичними рисами тодішньої прози О.Полторацький визнавав її урбанізацію, переборювання "буржуазних" мистецьких засобів, намірів авторів "деструктувати, виробляти й випробовувати нові" [100, 30].

"Найбільш войовничо серед українських футуристів" [6, 186] був, напевно, налаштований Гео Шкурупій. На його думку, нова література, відповідно до вимог доби, мала орієнтуватися на суцільно нову тематику, форму, образи та ідеї. Вимоги до романного жанру письменник переосмислив у статтях "Нове мистецтво в процесі розвитку української культури", "Реконструкція мистецтв" в "Авангард-Альманасі", звузивши його до понять "репортажний роман", "фактаж". Футуристичні пріоритети митця визначили принципи репортажного роману, зокрема щодо трансформації сюжету й композиції, підпорядкованих відтворенню тодішнього життя на рівні не лише фіксації, а й причиново-наслідковим зв'язком. Вигадка, настанова на психологізм та естетизм, наслідування заперечувались як такі. Спробою втілити ці теоретичні настанови, синтезувати репортаж була, як ми вже зазначали, мала проза Гео Шкурупія ("Місяць із рушницею").

Серед тих, хто окреслив коло вимог до "лівих" авангардних творів, був П.Мельник, який у статті "Функціональний вірш" проаналізував художній доробок авангардистів, виокресливши домінанти їх великої епічної прози в організації романного матеріалу. Засади автора зводилися до підкреслення потреби "шукання прозових засобів, фактури" [85, 9], котрі підпорядковувалися вимогам нової доби та запереченню "старої фактури прозових творів". П.Мельник слушно наголосив, що становлення нового жанру не могло відбутися без урахування набутків та втрат попередньої великої прози. Критик оцінив роман "Жанна батальйонерка" як такий, що лише частково відповідав вимогам "лівого" мистецтва, хоча багата подієвість моделювала сповнену етнічного нурту образність, генеза якої коріниться в оригінальній світоглядній специфіці українця. На формальному рівні це відтворено у розділі "Бій амазонок", в якому шлях, що ним ішли солдати, "очуднюється" через поступове асоціативне нагнітання засобів виразності: "Металевий гуркіт од гармат, що підстрибували на вибоях, скрип возів, пирхання коней, брязк казанків об рушниці та хода сотен солдатських чобіт лунали дорогою, *що покрученою, погриженою мишами ковбасою* зникала серед горбів" [201, 101].

Тлумачення "лівими" теоретиками та практиками романного жанру відповідало також засадам О.Веселовського, який у монографії "Історія чи теорія роману" (1886 р.) завдання романіста бачив у відтворенні життя, моделюванні персонажів, із "частиною його власного "я" [17, 4]. Багатосмисловість текстів роману вчений подавав із точки зору безпосереднього відштовхування від світогляду письменника, розуміння ним життя, що і "складало основу та тло роману" [17, 14].

У літературознавстві 40-60-х років відбулося переосмислення теорії "лівого" роману. У монографії "Український радянський роман 20-х років" (1967 р.) Зінаїда Голубєва досить абстрактно визначила його як "широке багатопланове зображення людини в будь-якій сфері її суспільних та особистих відносин" [22, 62]. Дискусійним видається й твердження авторки про відсутність єдиної теорії "деструктивного" роману у футуристів. Романний дискурс 20–30-х років не зводився адептами авангарду до "деструкції". "Ліве" мистецтво розумілося ними як "нове та сучасне" з огляду на власну літературну продукцію. Не можна погодитися й з тим, що поняття "деструкція" та "лівий" роман не тотожні. Адже безсумнівним нововведенням романів, зокрема у Гео Шкурупія, що дозволило їх виділити з -поміж інших творів, став експеримент та віднайдений пошук нового у формі, що передбачав довільну композицію та моногеройність.

Сучасні літературознавці поняття "роман" розглядають як жанр, у якому, за Т.Денисовою, "найбільш широко і повно відбивається життя, а тому значення композиції як художнього узагальнення надзвичайно велике" [28, 211]. Інтерпретація науковцями власне епосу 20–30-х років відбувається виключно з урахуванням політичної ситуації. Так, Соломія Павличко у "Теорії літератури" літературну продукцію 1920-х поставила у контекст "специфічного читання" [92, 179], породженого передусім політичною

заангажованістю текстів. Даний підхід до художніх текстів ішов від розцінювання авторкою контексту аналізованої доби як такої, в котрій митці перебували на межі "життя-смерть", що посилювалося з початком репресій, "убивало навіть надію на щирість вислову". Саме тому, цілком слушною є думка Соломії Павличко щодо двозначності (підтекст та текст), що "заховувала підтекст, який не збігався з офіційно декларованими намірами автора чи авторів"[92, 179].

У монографії Л.Сеника "Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності" (2002 р.) автор правомірно вживає дефініцію "ліві" романісти. Науковець подав власний концепт епічного жанру, пов'язаний насамперед із "масштабністю форми", що розцінюється як широка можливість "моделювати характер людини, суспільні відносини в різних часових і просторових планах (сучасне, минуле і майбутнє), постійно знаходити форми, що не є застиглими, "канонічними", бо здатні змінюватись і водночас постійно зберігати свої жанрові властивості" [110, 12]. Л.Сеник, проаналізувавши твори Гео Шкурупія, Л.Скрипника, О.Слісаренка, насамперед наголосив на експериментуванні з композицією в прозовій формі. Новизна жанру виявилась у спробі футуристів відійти від традиційних засобів, створити авангардні ідейно-естетичні цінності.

Л.Сеник акцентував на завданні лівих митців сформуванню нового творчого методу, що зводився до "оновлення романного живопису" [110, 218]. Зокрема, на прикладі "Дверей в день" та "Жанни батальйонерки" літературознавець доводить настанову Гео Шкурупія на "футуристичні експерименти із словом та формою" [110, 217]. Загальний "неуспіх "лівого" роману" автор монографії пов'язав із недостатнім практичним підходом футуристів до розуміння "новаторського", поняття, що синтезувало "художнє відкриття реальності (змісту) і форми" [102, 222].

Детально проаналізовано функціонування "лівого" роману також у монографії Ніни Бернадської "Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція" (2004 р.). У розділі "Еволюція новітнього українського роману" вона подала цілісну концепцію становлення жанру та його функціонування у національній літературі 20-х–30-х років. У монографії авторка слушно зазначала: проголошення авангардистами теорії "лівого" роману вбачалось у "надзавданні футуристів – створення "нової" системи мистецтва, у їхніх "прагненнях зруйнувати "не традицію як таку, а її мертві, закатені форми" [6, 187]. Досліджуючи концепцію "лівого" роману, Ніна Бернадська робить висновок: футуристи у розробленні власної теорії "з часом приходять до його заперечення" [6, 188]. Це дає підстави автору монографії порівняти погляди українських теоретиків авангарду із російськими формалістами на роман, який у її інтерпретації "для них відмирає, припиняє існування як жанр і може відродитися на певному етапі літературної еволюції" [6, 188].

Тож концепти становлення "лівого" роману, що відрізняли його від зразків класичного епосу, зводяться, на наш погляд, до того, що: дефініція "лівий" вживалася авангардистами стосовно тих творів, що докорінно

відрізнялися способом подачі фактичного та змістового матеріалу в порівнянні з іншими епічними творами. На змістовому рівні експериментальність теми та ідеї втілювалася у зображенні письменниками екзистенційних ситуацій, в які потрапляв пересічний громадянин. Теорія "лівого" роману впливала з бачення та інтерпретації авангардистами соціуму та їх вмінні "працювати" із формою художнього твору. У порівняно невеликих за обсягом творах наявна моногеройність, пошуки життєвого сенсу. Обов'язковою була настанова авторів на реальність, покладену в сюжетно-композиційну основу "лівого" епосу. На рівні образної системи її специфіка виокреслилася через нову футурно-урбаністичну прозу та способів співіснування людини у ньому.

На нашу думку, подальший розвиток жанру був позбавлений наслідування в українській літературі через його штучне згортання в умовах зароджуваної тоталітарної системи і часткову агресивність його adeptів, що призвело до подальшого поступового відмежування від читацької аудиторії та незрозумілості критиками вартісності "лівого" епосу.

3.2. Авантюрно-пригодницька структура роману "Двері в день"

Зразком "лівого" роману Гео Шкурупія й українського авангарду стали "Двері в день" (1929 р., харківське видавництво "Пролетарій"). Рік по тому, у 1930, накладом у 3000 примірників з'явився російський переклад роману (за редакцією Б.Єлисаветського). Останнє видання твору, яке включило поезії та "Монгольські оповідання" письменника (передмова А.Тростянецького), здійснене в 1968 р.

Своєю появою роман "Двері в день" Гео Шкурупія спровокував критичний дискурс щодо проблем "лівої" епіки. 1929 року у "Літературній газеті" А.Хуторян, даючи оцінку Гео Шкурупію, писав: "у нього, як ні в кого з інших українських письменників, літературний шлях – складний і поплутаний. Вся його творчість – це суцільний експеримент формального характеру. Звісно, проти експерименту не доводиться заперечувати, якщо тільки він не самоціль. Але в Шкурупія, на жаль, він, здається стає самоціллю. Йому підпорядковується все, в тому числі й стиль, сюжет" [141, 4].

Ф.Якубовський вказував, що назва твору "Двері в день" не цілком відповідала його змістові – Гео Шкурупій буцімто "якихось ідейних шукань не виявляє, ніяких деструктивних завдань собі не ставить. А певних конструктивних досягнень не показує" [161, 54]. (Раніше Ф.Якубовський характеризував творчість літератора як новаторську). Відзначаючи стильові авторські ознаки, критик вказав на формальний пошук письменником нових епічних "гостросюжетних і складних композиційних засобів" у розвитку подій та мотивів, які порвали зі "старими традиціями української художньої прози" [161, 56]. Подібні твердження висловив Л.Смілянський, який у статті "Двері в день", вказуючи на актуальність тематики, неправомірно відкинув роману дефініцію твору, безпідставно назвавши його оповіданням. "

Помилки" Гео Шкурупія Л.Смілянський необ'єктивно вбачав у схематичності дії та "сюжетовій" нескладності твору. Як і Ф.Якубовський, Л.Смілянський вирізняв "шукання в царині сюжету" в малій прозі письменника. "Безперечно вдалою" автор статті визнав побудову "оригінального сюжету" оповідань "Переможець дракона" та "Провокатор".

У свою чергу, М.Якименко, обіграв назву "Дверей в день" як таку, що не відповідає сюжетному замислу автора, скритикував тематику, що нібито "не зачеплює проблему раціонального розподілу трудових обов'язків, яку треба вважати за незрівняно вищу, актуальнішу" [160, 2].

Отже, "лівий" роман Гео Шкурупія обговорювався в плані змісту, формальні ж авторські експерименти не знайшли об'єктивної оцінки. На наш погляд, це було пов'язане з несприйняттям офіційною критикою, у даному разі Л.Смілянським, теоретичної та практичної концепції "лівого" роману Гео Шкурупія. У рецензіях на твір критики навмисно "оминули" експериментальну композицію, оригінальну образну систему, засновану на тотожності/нетотожності двох головних персонажів: Гая, сучасника автора, та Гая історичного.

Критика доби соцреалізму розглядала роман Гео Шкурупія, за слушним спостереженням Зінаїди Голубевої, як жанр, що руйнує канон: "Гео Шкурупій відмовляється від сюжету як певної живої послідовності дії (чи дій) та взаємодії роману, поданих у їхній цілісності, у їхньому русі" [22, 177]. Основним нововведенням роману Зінаїда Голубєва правомірно вважала "відмову від сюжету та конфлікту в їх традиційному значенні, що дозволяє письменникові створити "зламану" композицію [22, 180]. Попри політичну заангажованість, Зінаїда Голубєва та А.Тростянецький виокремили твір письменника з-поміж тогочасного епічного контексту ("Дівчина з ведмедиком" В.Домонтовича, "Недуга" Є.Плужника, "Інтелігент" Л.Скрипника) саме через його формальний експеримент.

Водночас авторка монографії "Український радянський роман 20-х років" схильна розглядати "Двері в день" як наслідування "Тіней забутих предків" М.Коцюбинського в аспекті розкриття життя "природної людини" Теодора Гая, його звичок, єдності з довкіллям, поведження в побуті. За суб'єктивною оцінкою Зінаїди Голубєвою, ці ситуації позбавлені високої поетичності, "як і всяке наслідування" [22, 180]. Проте, на нашу думку, тут доречніше було б говорити не так про наслідування, а про відштовхування від стильової манери викладу М.Коцюбинського. У міркуваннях Гео Шкурупія про форму нового епосу, відштовхування зводилося до використання митцями художніх засобів, що відтворювали урбанізовану дійсність, скажімо засобами тропів (наприклад, "як од стурбованого бджолиного рою, гуло в повітрі, ворухилось, тиснулось, гойдалось в один бік, потім у другий" ("Двері в день"). На нашу думку, заперечення авангардистами художньої-концептуальної специфіки прози своїх попередників стимулювало до творення нових образів через специфічне відтворення нюансів урбанізованого життя.

Аналізуючи романи Гео Шкурупія "Двері в день" та "Жанна батальйонерка", Зінаїда Голубєва наголосила на створенні письменником

нового типу героя свого часу. З точки зору продукції соцреалізму схарактеризував романи Гео Шкурупія А.Тростянецький у передмові до видання книги "Двері в день". Міркування критика торкнулись "соцартівського" типу героя, зводячи тим самим експерименталізм творів Гео Шкурупія до безпідставних "футуристичних блукань" [197, 17].

Сучасне вітчизняне літературознавство схильне розглядати "один із кращих романів Гео Шкурупія "Двері в день" [110, 217] як зразок "лівої" прози (Л.Сеник) з експериментальною формою художнього твору у сюжеті та композиції, що руйнують стереотипи традиційного мислення.

Поєднання ризикованих вчинків та пригод мотивувало структурну змістову організацію роману "Двері в день" Гео Шкурупія. Предметом зображення у творі став найважливіший проміжок життя Теодора Гая: він вирішує розірвати шлюб з міщанкою Марією Терещенко. Авторський задум символічно відтворюють порівняльно-контрастні "зчеплення" назв розділу "Двері в ніч" та власне роману "Двері в день". За Н.Бернадською, образ відчинених дверей (себто "вікон у великий світ" [6, 165]) був типовий для тогочасної прози. Власне сам намір "відчинення" символізував кращі надії митців на побудову нового справедливого соціуму.

Авантюрно-пригодницьке тло роману було майстерно використаним Гео Шкурупієм для осмислення та відтворення тодішніх мистецьких та життєвих реалій. Соціальна проблемність до ставлення літераторів, полеміка між літературними угрупованнями вказували на актуальність твору. На наше переконання, "Двері в день" використані футуристом Гео Шкурупієм для проголошення ідей теоретичної платформи авангардистів через репортажні розділи ("Автомобіль прекрасніший за статую Самофракійської перемоги" [196, 121]).

Бачення літератури зводиться митцем у романі до наступного: мистецтво має вийти за межі міщанства, епатувати його своєю одвертою сміливістю. Письменник, підтверджуючи цю тезу, став прототипом персонажа-літератора, який ніс нові матеріали у редакцію часопису "Нова генерація". Підслухана Гаєм розмова митців у пивній відображає всі ті "нескінчені та безугавні мистецькі суперечки" [196, 8], що були нормою 20-х років минулого століття. Акцентування письменником у романі на соціальний статус літератора у тогочасному суспільстві простежується нами у наступних рядках: "Чому тепер, коли маємо достатньо паперу, у нас так багато пишуть і так мало письменників? Чи не тому тепер письменник користується з такої ж пошани, як і рахівниця або реєстраторка?" [196, 11]. Актуальність висловлених думок Гео Шкурупія на стан літератури збігається із настановами члена "Марсу" В.Підмогильного "добре писати, творити" некустарницьку літературу" [181, 9].

Письменники ототожнювалися В.Підмогильним із дон кіхотами від літератури. Через таке зіставлення автор "Міста" змодельовав власний погляд на літературні організації, зокрема на футуристів з їхньою теоретичною настановою на повне переосмислення мистецьких засад. В.Підмогильний був переконаний: у намаганні впровадити власні художні форми "в панцерах

із цитат і просто голіруч битися з невмирущими вітряками" [181, 58] адепти авангарду залишаються відстороненими від національного мистецького руху. Санчо Пансами від літератури для письменника були ті митці, що виявляли свої розумові здібності, "голублячи мрію стати губернаторами на літературному острові" [181, 58].

Отже, продукування письменниками у творах нових засад та художніх принципів відбувалося через певні змістові програми, як у В.Підмогильного, так і у Гео Шкурупія, що частково вводилися авторами в епос.

У романі "Двері в день" митець також звернувся до осмислення літературної дискусії між письменницькими угрупованнями, зокрема "Плугом" та "Гартом". Письменник сентентивно розробив у творі власне бачення мистецької суперечності: "Тут зійшлися в поєдинку село й місто, і кремезне село перемогло, але історія перемогла їх обох, помиливши їх і розплющивши їм очі на те, що вони рівні, що вони брати однієї крові" [196, 205]. Натомість мрія в дусі доби відтворилась у баченні зв'язку літераторів, зокрема "Гарту", з робітничою масою, коли митець, моделюючи реалії часу, розробляє ті теми, що є важливими для сьогодення. За зразок береться Дніпропетровськ, "де нема неминучого дурману столиці, її нервової метушні, неврастенії, що її натурально, враз підхоплює з природи нервова вдача молодого письменника, – є дуже багато передумов для ширшого розвитку" [196, 212].

У творі порушено актуальне для модернізованого соціуму питання місця та ролі жінки у новому суспільстві. За слушним спостереженням автора, самотійність працюючої жінки призвела до того, що порушився об'єктивний розподіл праці між чоловіками та жінками. Це призвело до "директивного" знищення згори "гнилизни, що підточує людськість" [196, 180] Наступні рядки з роману Гео Шкурупія перегукуються з думками Г. Сковороди про природовідповідність і "сродну" працю: "Коли б уряд видав декрета, що забороняв би чоловікам обіймати посади з легкою працею, це був би величезний крок уперед. Смішно, коли в їдальнях подають тарілки кремезні чоловіки, яким лише волам хвости крутити; смішно, коли такі ж чоловіки в канцеляріях виконують роботу, що її зробила б не тільки жінка, а й дитина. Коли б уряд заборонив чоловікам обіймати такі посади і на цих посадах працювали б жінки, надзвичайно просто й радикально змінився б увесь наш побут" [196, 180]. Відштовхуючися від ідей філософа, Гео Шкурупій не лише порушив важливу принципову проблему працевлаштованої неадаптованості, а й подав її можливе авторське розв'язання.

Реалії радянського часу відтворюються у саркастичному баченні автором "Дверей в день" нового соціуму. Письменник досить оригінально осмислив стосунки між чоловіком та жінкою (подібні концепції мали місце і у Докії Гуменної). За Гео Шкурупієм, вони представлені як комуни, коли "будівники" нового суспільства бажали, щоб приватного було якомога менше, а спільного більше. "Всі чоловіки належать усім жінкам, і всі жінки належать усім чоловікам. Хіба культурна людина може перешкоджати одна одній? Це лише звірі можуть ревнувати і проливати кров за самицю або самця" [196,

148]. Письменник використав варіант "комунівської родини", за якої "дітям байдуже, хто їхні батьки або матері, коли вони мають все, що їм треба, і коли вони відчують рівноцінну ласку від усіх мисливців та жінок. Вони більш ніж рівноцінні члени громади" [196, 148].

Проблемний аспект роману Гео Шкурупій виражений через іронію як засіб передачі життя "новоспечених аристократів" на селі у період непу. Їхнє бажання бути схожими на мешканців міста автор обіграв як абсурдну ситуацію. Зокрема, письменник ввів епізод про купівлю міщанами (дисертантка вважає, що у сучасному контексті дефініція "міщани" вживається щодо людей з обмеженими дрібновласницькими інтересами та вузьким кругозором, обивателем) всього без розбору. Саме такою "необхідною" для села річчю, за текстом, було піаніно. Придбання модного інструмента поставило перед господарями нелегке питання: що з ним робити? Подальша його роль звелась до незручного курячого сідала у сараї..

Фрагментарно введені у сюжет стосунки між селянами та робітниками втілили авторське розуміння відмінностей суміжних соціальних станів: "ніщо так не принижує людину, як жебрацтво. Ніщо так не вражає людину, як незадоволене прохання шматка хліба. Нема нічого ганебнішого, як не підтримати людину однієї з тобою кляси. Здавалося, що робітник і трудовий селянин мусять стояти на одному класовому рівні, але через розбещеність деяких шарів села в той час робітник, що потрапляв на село, відчував себе справжнім жебраком. На нього дивилися так, як на дармоїда, як на ворога, що зазіхає на селянське добро" [196, 55]. Проблема непорозуміння двох класів, описана письменником, гостро прозвучала саме в "Дверях в день" Гео Шкурупія. Автор звернув увагу на непримиренність селянина до робітника. Реакцією на презирливе ставлення селян до робітників, що бажали обміняти речі на харчі, була іронічна пропозиція Теодора Гая привезти на обмін "трамвай", адже, "що таке автомобіль, знали майже всі або більшість, але що таке трамвай... Це слово вплинуло, і юрба ніяково змовкла" [196, 59]. Ущипливий гумор Гео Шкурупія проступає у пропозиції слюсаря Антіна Яновського купити у нього фунт мідяно-цинко-сірчано-токаernih стружок, але не просто так, а як гарну приправу до їжі замість окропу та самогону.

Важливою з огляду на сьогодення є екологічна проблематика, пов'язана із Дніпром. Плин авторських думок визначила антитеза: "який він широкий і який він вузький, що він бачив, цей старенький козарлюга?" [196, 209]. Авторські концепти щодо історичного минулого сюжетно виокреслені через професорську доповідь про Дніпрельстан, електрику. Доповідь відтворювала заангажоване бачення призначення дніпровських порогів. Адже лектор наголошував: саме вони [пороги – Ю.Д.] стоять на перешкоді використання водяної енергії. Введена письменником легенда, що пояснювала генезу порогів, подана через двопланове художнє зображення скель, колишніх велетнів (українця та татарина), що зійшлися у непереможному двобої. Скелі є не що інше, як сліди від пальців велетнів. Лекція виявила тогочасний суспільний погляд на боротьбу людини з природою. За Гео Шкурупієм, назване протистояння – мета вільної людини, тому що "недоорганізована

сила перетворюється в анархію" [196, 195].

У розділі "Розвінчана романтика" велика українська ріка постає в образі "мекки всіх туристів та будівників, що подорожують по Україні" [196, 213]. Її першорядним знавцем виступив у романі сам Д.Яворницький: "дуже симпатичний, вже старенький, але ще жвавий і надхненно-бадьорий" [196, 213], на якого "не впливають століття" [196, 213]. За твердим переконанням професора Д.Яворницького, при всій романтиці побудови Дніпрельстану інженери не змогли, а, може, й не захотіли залишити неторканими славетні Дніпрові пороги. Звичайно, розбіжність у ставленні до порогів письменника та історика ще раз підтверджує футурне сприйняття реальності Гео Шкурупієм та традиційне Дмитра Яворницького. Історик, дослідивши гідрографію, топографію та кліматичні умови запорізького краю, описав Ненаситицький поріг як один із найстрашніших та великих. Дід-поріг "так меле, що аж небо гримить, що аж земля труситься" [159, 53-54].

Натомість Гео Шкурупій пише, що хоча пороги і можуть викликати в уяві "запорожців у легких чайках, блиск весел, відривки козацьких пісень" [196, 215], але то все є впливом "романтики нашої історії на мозок і всі почуття" [191, с.217]. Ненаситця митець описує як "водоспад, але водоспад невеличкий, на зріст людини" [196, 217]. Мальовничнішим видався письменнику Лоханський поріг із "шматками дивовижної скелі, які лежать у воді і вода струмками дзюркоче між ними" [196, 217]. Асоціативне зближення водяного гуркоту й реалій урбанізованої вулиці, якою "їде сотня ваговозів, навантажених камінням" [196, 217], було свіжим прийомом у змалюванні Дніпра.

Оригінальність роману Гео Шкурупія "Двері в день" ми вбачаємо також в експериментальній формі твору. Тематично-подієва гетерогенна композиція була практичним втіленням теоретичних настанов і письменника, і теоретиків "лівої" формації М.Ланського та О.Полторацького. Твір компонувався автором із незвичайно змодульованих ситуацій, що відбувалися з головним персонажем, тому композиція роману не була статичною. Події, зображені у романі, створюють певні мікрообрази, складені з конфлікту, сюжетних колізій, що відтворювали характерні риси персонажів. Оригінальне розв'язання словесної формули втілилося на сюжетному рівні. Так, дія, пов'язана з життям Гая, його вчинками, думками, починається у "Дверях в день" із зображення героя в "пивній". (За нашою версією, Гео Шкурупій назвав головного персонажа Гаєм на честь Гната Михайличенка, який, перебуваючи у в'язниці, назвався цим прізвищем. 1919 року Г.Михайличенко зустрічався із М.Семенком з метою створення нового літературного напрямку "Здоровий футуризм").

Назва розділу є символічною щодо "часу і простору", які вимірювалися перебігом нелегкої боротьби героя із самим собою, із власним безсиллям та сумнівами, "перетворюючи власні хотіння в кволі нереальні мрії" [196, 5]. "Двері в ніч" – відправна точка, що вказувала на майбутнє. Перед персонажем постає вибір: або він залишається тінню дружини в міщанському оточенні, або реалізує себе у нових реаліях. Пасивність, лінь та деякою мірою й

паразитизм, що з'явився у героя після одруження, прирівнюють Теодора Гая до Іллі Обломова з однойменного роману І.Гончарова. Показ Гео Шкурупієм внутрішньої напруги Гая якнайповніше розкривало слабкість його характеру: бажання змін без докладання зусиль.

Продуктування теоретичних настанов митця на експеримент передбачали акцентацію в романі ролі художнього часу, від якого залежить наповненість подіями, їх просторова осяжність у творі. Епічний хронотоп у романі Гео Шкурупія "Двері в день" розгортався у паралельному світі, осмисленому та конкретизованому митцем через прикмети його доби. У фабульному часі "Дверей в день" основні події відбуваються в двох вимірах: сучасне та минуле. Нарація в романі характеризується тим, що розповідач – не дистанційована особа від тих подій, про які йдеться у творі, а їх безпосередній учасник: "Гай лише тепер зрозумів, що найпростіший спосіб позбавитись від оточення, куди він потрапив, – це просто відійти від нього" [196, 160]. Тож художній час роману "Двері в день" слушно підпорядкований Гео Шкурупієм експериментуванню з внутрішньою формою роману.

Дефініція "історія" стосовно 2-ї іпостасі героя в минулому використана письменником у романі як власна концепція осмислення людини нового часу, подана через описи побуту та звичок первісних людей. Гео Шкурупій тенденційно зіставив плем'я, в якому жив Гай, із "комуною людей, де не було ні начальників і не було робітників або рабів. Був звичайним лише розподіл праці між мисливцями, жінками та дітьми" [196, 112]. Ідеалізований письменником людині нового часу, як і її первісному родичу, неприпустимо "вбивати того, хто спить, або того, хто лежить, або того, з ким трапилося нещастя. Це був закон" [196, 101]. Філософію автора звернено на раціональне суспільство із єдиною домінантою: інтелектом, бо "кожний свідомо відчував, що, коли він менше вміє або знає, він мусить слухатися того, хто знає більше" [196, 112].

Хронотоп роману відтворив теоретичні концепти "лівого" роману, авантюрно-пригодницького та репортажного. Художня система "Дверей в день" складається із розділів, що нагадують детектив ("Герой", "Дивовижна крадіжка", "Дивовижний похорон"). Натомість розповідь про Гая-історичного побудована на основі хронікально-художнього вимислу ("Мандрівка", "Нове пристанище", "Запізнілі приятелі", "Полювання").

Створюючи власний варіант "лівого" роману, Гео Шкурупій не поривав із традиціями реалізму та романтизму. Зокрема, це стосується розділів, в яких йдеться про подорож Гая Дніпром. Власне тема подорожі стає мотивом гри авторів першої третини ХХ століття, в якій дійовими особами стають читач та герої твору. Її прикладом був експериментальний твір Майка Йогансена у бароково-хімерній назві якого ("Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію") був використаний реальний топонім [176, 19]. За заувагою Н.Бернадської, введені обома авторами "екзистенційні теми буття людини" віддзеркалили в момент подорожі "пошуки незвичайного в буденному, романтичну піднесеність, велике життєлюбство" [6, 143]. Внутрішня форма роману "Двері в день" була

засобом, через який Гео Шкурупій відтворив ритми життя, наповненого пригодами, які, на його погляд, "трапляються з нами щодня, а ми їх не помічаємо" [196, 12].

Інтертекст Гео Шкурупія апперцептивно відсилає до Джерома К. Джерома, зокрема його повісті "Троє в одному човні (як не рахувати собаки)", в якому хроніка подорожі Темзою поєднується з історичними згадками, незвичайними пригодами та цікавим відкриттям довкілля.

Репортажні розділи, введені у композицію "Дверей в день", підпорядковуються відмові від узвичаєного сюжету. Він розгортається в міру того, як персонажі Гео Шкурупія "пливли великою рікою до моря, дивились на картину, що розгорталася перед ними, як книжка з "Географії" або ж "Навколо Світу", дивувалися з надзвичайних краєвидів, і дух пригод, дух подорожі просякав їх. Вони проїздили повз Канів, Кременчук і Каменське і бачили стільки нового й цікавого для себе, що Гай не витримав і почав записувати свої враження" [196, 201].

У розділі "Вперед" письменник подав не тільки романтичні та ліричні описи ріки, а й ряд важливих репортажів Гая, що було підтвердженням нарації. "Він (Теодор) пригадав, що часто писав до газет і після робкорівських дописів навчився писати й великі статті, чому ж він не зможе записати свої враження від подорожі і потім надрукувати хоча б у Дніпропетровському?" [196, 201].

Спершу Гай захоплюється краєвидами Дніпра, горами. Автор авангардно зіставив їх із потворними величезними істотами, які "підкрадаються до нас і хочуть нас проглити" [196, 166]. Наратор подав власне враження від пам'ятника на могилі Тараса Шевченка, що своєю "білістю та стрункістю сперечається з тополями" [196, 167]. Висловив "екстравагантні думки" щодо побудови на цих кручах палацу у стилі Растреллі "з усіма напівсимволістичними причаудами". З іронією описано й молодого бандуриста, спів якого мав би уславити Т.Шевченка, його могилу, Дніпро та кручі. Театралізованість під старовину розвіювала романтику, водночас збентежувала та ображала тих, хто подорожував Дніпром. Адже ж перед слухачами сидів не сліпий бандурист, а процвітало "молоде свіже обличчя із блакитними хитруватими очима" неглибокого аматора старовини та етнографії.

До виходу роману у "Новій генерації" (1927 р.) з'явився репортаж "Старим Дніпром в останній раз". Авторське право на його друк розділив із Гео Шкурупієм Дмитро Бузько. За О.Ільницьким, у даному випадку йдеться про наявність свідомого "самоплагіату" [50, 332] із метою розширення композиційних меж від "лівого" репортажу до роману [50, 332] як дієве відтворення дійсності. Зокрема, частина розділів "Дверей в день", в яких йдеться про Дніпрельстан, були подані Гео Шкурупієм із незначними змінами.

Розповідь про актуальні соціальні проблеми подано у розділі "Дим заводів і дзвінки трамваїв у степу". Письменник слушно вказав на "мертвотну пустку" дніпропетровської періодики кінця 20-х, що характеризує всю пресу.

Це стосувалося редакції, коли "коло столів, у глибокій моральній дрімоті безпорадної нудьги, сиділи двоє молодесеньких хлопців, типу плужан першого ступеня навчання, та ще й не з Кобеляк, а так – з оспіваної Остапом Вишнею сільської політосвіти – хати-читальні" [167, 28]. У романі письменник відмовився від поради початківцям-літераторам, даній у "Новій генерації" в дусі урбанізованого авангардизму: "хоч раз на тиждень, сядь і години дивись на такий-о завод. Дихай його димом, хоч і шкребе від нього в горлі. Слухай його пісню, хоч і закладає від неї вуха. Хоч, може, й робив на ньому, але прийди, прийди знов і знов до нього й черпай в його димі, в його гаморі силу й радість життя" [167, 30].

Описані Гео Шкурупієм події охопили й мовну проблему, культурницьку політику Дніпрельстану. Питання сфери вживання української мови митець розглядав у контексті панівного на будівництві російського шовінізму. За спостереженнями письменника, робітників безпідставно "звільняють з Дніпрельстану і виписують людей з Москви. Москва все захопила в свої руки і не дає нам ходу" [196, 223]. Підвалини русифікації нації автор вбачав у написах, переважно російською мовою, хоча більшість робітників на Дніпрельстані були українцями: "ми старанно шукали тут слова Дніпрельстан, що всім подобається своєю звучністю, але ніде його не знайшли" [196, 222]. За автором, робітникам на будівництві насаджувалися думки про українізацію, а українську мову – вигадкою. Таким чином, майстерно побудований Гео Шкурупієм сюжет змодельював не лише розгортання подієвого ланцюга, а й уможливив показ незаангажованих реалій часу.

Дотримання авангардної концепції втілювалося через образи-персонажі. У систему образів твору автор задіяв, як доісторичних персонажів, так і йому сучасних. Так, доісторичні представлені письменником через показ сильних та слабких сторін характеру кожного, що давало змогу читачеві скласти враження про їх призначеність у племені. Чоловіки племені мали здебільшого не тільки імена, пов'язані із мисливством, на зразок – Оленячий Ріг, Переможець Мамута, – а й ті, які вказували на фізичні вади – Клишоногий та Одноокий. Натомість серед жінок була Плетуха, бо "багато балакала й любила плести язиком" [196, 115], і Соняшний Блиск, бо відзначалась винятковою красою.

Творення образу Гая-історичного, якого одноплемінники називали Винахідником вогню, скероване митцем на презентацію основних рис персонажа: допитливість, кмітливість, спостережливість та винахідливість під час полювання, тому що "ніколи не можна на чомусь навіки зупинятись. Треба пізнавати світ і єство речей" [196, 105]. Саме Гай привчив собак до людей та навчив робити човни, для вдалішого полювання пристосував лук, став підкорювачем двох стихій: вогню та води.

Натомість образ Гая-сучасника автора був змодельований із протиріч та внутрішньої боротьби із самим собою. За Нілою Зборовською, "маніакальна театралізація" персонажа спричинена реаліями революційного соціуму, в якому перебував Гай, сприймаючи його як "театральну виставу, де можна

нарешті роздягнутися, змінити старий одяг, звільнити інстинкт" [43, 306]. Зовнішня пасивність Теодора Гая протиставляється його активним внутрішнім переживанням. Цю суперечність у характері героя символічно віддзеркалювала картина невідомого майстра із розділу "Річ", яку вивішено у вітрині комісійної крамниці "між мисливською рушницею й мідним тазом для варення" [196, 29]. Картина доповнює образ Гая, гра її фарб передає переживання: неспокій асоціюється з червоним кольором, напруженим та темним. Безвихідь становища героя алегорично відбиває "провал" сонця у безодню, клекотання світила гарячим вогнем, який заливав "розтопленою лавою небосхил" [196, 29]. А порожня й темна прогалина на картині є сумним підсумком Гаєвого життя, здоланого міщанським оточенням – величезною потворою, що "стоїть над забитим ворогом, і з його горлянки видирається непереможний рев" [196, 29].

Слід зауважити, що в українській літературі подібний вплив картини на життя героїв із метою пророчо-попереджувальної життєвої проєкції подав Іван Франко у 2-х редакціях "Воа constriktor". 1911 року В.Винниченко у драмі "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Як і у романі Гео Шкурупія, героїня В.Винниченка знищує картину. Але разом із картиною у "Чорній Пантері та Білому Медведі" помирає й уся родина художника. За В.Винничком, картина – уособлення егоїстичних намірів Корнія, хоч вона "тільки показує, що в автора велика сила, й більше нічого, яка навіть такий пошлий мотив може зробити гарною симфонією тонів" [169, 282].

Натомість футуристичні інтенції автора роману "Двері в день" обумовлюють спогляданням картини Гаєм незвичності вчинків: викрадення трупа загиблого муляра з анатомічного театру та подальшу інсценізацію власної смерті для того, щоб розпочати нове життя. Це викликає у читача ілюзію віри у справжній похорон, коли насправді йдеться про містифікацію, що є ніщо інше, як уявою головного героя. Розгортання подієвої частини "Дверей в день" подається автором саме через візії Теодора Гая. Наслідком таких марень стають реально зображені події, що унеможливають розрізнення справжнього від неіснуючого. Так, проєктуючи увагу Гая на вулиці на людей, автор подавав психоаналітичні спостереження, за допомогою яких підкреслювалося важливість подій: Гай не просто подивився на годинник, а нервово його витяг із кишені; стеження за перехожими було напруженим. Довгоочікувана мить асоціативно "грає" в уяві Теодора – він уявляє себе мерцем, а побачена з боку власна тінь пов'язує його з реальним світом.

Автор майстерно відтворив подальше емоційно-динамічне чекання персонажа через образну асоціативність: "чоловік так стежив за вулицею багато часу. Нарешті він раз у раз став поглядати на годинника, йому вже бракувало терпіння. Коли раніше він турбувався за кожного перехожого, то тепер він, розпалившись, досадливо одвертався, коли який-небудь перехожий щасливо викручувався між візниками та автобусами" [197, 31]. Візії Гая були спричинені здатністю юнака в уяві створювати фантастичні проєкти, які автор прирівняв до романів, "що підсолоджували дійсність, пересипаючи її

порошком мрій" [197, 85]. Розв'язка внутрішнього конфлікту персонажа змодельована через речове оточення Гая: він дощенту розтворює картину, споглядання на яку породжувало мрії "про побут кам'яного віку і лише шкодував, що не має "машини часу", яка б перенесла його в цей побут" [197, 85]. Знаходячи в собі сили визнати та розпрощатися із власними недоліками, "Теодор Гай задумливо потер щоку, потім відчинив грубку, поламав картину, шматками розіклав її в грубці і підпалив. Справжній огонь поволі пожег огонь фарб, що його створив невідомий майстер" [197, 149].

Характеристику наступного персонажа, батька дружини Гая Степана Терещука, письменник створив на перетині психологічних і візуальних рис. Моральна спотворенність героя підкреслена подробицями зовнішності Терещука, "низького росту жилавого дядьки, який міцно тримався на корчуватих ногах, і це робило його постать одразу видатною серед інших" [197, 64-65]: гостре обличчя, примружені сірі очі, тонко стиснуті вуста з хитрими зморшками в куточках. Негативний портрет персонажа доповнювало "гнітюче враження, що з-під своїх примружених повік він слідкує за вашим кожним рухом сіро-зеленкуватими, як у ящірки, очима, і що ви нізащо в світі не зможете зсунути його з того місця, що на ньому він стоїть" [197, 65].

Тенденція до словесної монументальності з'явилась у творенні образу робітника, батька Теодора: "є люди, які душею й тілом зв'язані з історією, але історія їх здебільшого не знає. Такою людиною був і Андрій Гай" [197, 75]. Виразність деталей використана письменником в описі обличчя персонажа, риси якого вкриті "порохом подій суворой боротьби, що тривала все його життя" [197, 75]. За Гео Шкурупієм, саме такими повинні бути керівники нової доби: ходити у робітничому одязі, розмовляти з робітниками на рівних, жити серед них, голодувати разом із ними, а найголовніше – не тільки займати високу посаду, а й бути поруч. Хоч син та батько разом працювали, але "Андрій Гай швидше зробив би якусь послугу першій зустрічній людині, як допоміг би синові в тому, що, на його думку, він сам мусив зробити" [197, 75].

Своєрідно у "Дверях в день" змальовано жіночі образи. Життя сучасних авторів героїнь (Оксани Совз або Марії Терещенко) відтворюється письменником через історію кохання кожної з них. Гео Шкурупій порушив цікаву проблему універсального характеру. Він твердив: кохання "житиме доти, доки існуватиме все, що є на світі, бо все, що оточує людину, пронизане коханням, як повітря пронизане сонцем. Це знає кожна людина, кожний звір та істота" [197, 148]. Саме "закон кохання" заважав відтворенню дійсності (як однієї із настанов панфутуризму). Відмова від чуттєвості в сюжеті виявилися в авторській сентенції: "коли ви не закохані або коли ви не поет, то здивуєтесь, яка вийде з вашої уяви чудернацька потвора, ви здивуєтесь з неприродних, велетенських розмірів вашого твору й химерності, нереальності вашої уяви. Звичайні хиби людського тіла, людської краси здаватимуться тоді в порівнянні з вашим твором прекрасними рисами, а звичайні людські органи – витвором божественного нелюдського натхнення"

[197, 69]. Наслідком авторських спостережень було те, як сприйняв Гай очі Марії: "коли він раніше порівняв її очі з фіордами, то тепер в його уяві кожна її частинка вже мала таке ж гіперболічне порівняння" [197, 69]. Натомість для пересічної людина вона була б зовсім іншою: "звичайною, гарненькою білявою дівчиною, що вона може одразу впасти в око й вередливій людині, що вона може зацікавити нас серед багатьох наших інших знайомств та зустрічей" [197, 69].

Деградацію образу Марії автор "Дверей в день" пов'язав із зміною життя сільської жінки в місті, яку загіннотизувала зваблива облудність та оманливий блиск вітрин. Для Марії зовнішні принади, намагання використати чоловіка для отримання дозволів на торгові патенти затьмарили внутрішню красу почуттів. Відбулася видозміна образу: перед читачем не цнотливо-закохана Марія, а білява, декольтована й вишукано одягнена жінка, яку "звабив шумливий джаз-банд", електричне світло та пивна батька, де вона працювала касиром. Тому у власних візіях Теодор Гай так боявся нового кохання, що почало зароджуватися між Гаєм-Винахідником Вогню та дикункою Сонячний Блиск. Герой робить висновок: кохання – неймовірна прикрість та справжнє, неприховане знуцання. Все його єство прагне зробити якийсь рішучий вчинок, бо внутрішньої сили вже достатньо, щоб знову стати активним та сміливим, приносити користь суспільству. Розлад стосунків між Гаєм та Марією підтверджує кардинально-радикальний погляд письменника у дусі часу про стосунки чоловіка та жінки, що відтворили панфутуристичну антиліричну настанову: "Кохання – опіум, що замакітрює розум і волю людини. Звичка жити з однією жінкою призводить до утворення власності й зміцнення капіталістичних традицій. Чоловік стає рабом свого власного добробуту. Я спадкоємець тих, що підкладали бомби під набридлу усталеність, і моя власність – праця й широка дорога. Я їду далі, вперед!" [197, 199].

Характерологічний тип "жінки з таємницею" [197, 48] розроблено письменником в образі Оксани Совз. Елемент авантюри насамперед стосувався її минулого. Упродовж твору письменник так і не розкрив його, даючи читачам змогу додумати її історію самотійно. Виразні деталі проступають в описі зовнішності жінки. Перш за все, "впадало в очі не обличчя її, а постать" [197, 47], досить виразна. Характерною рисою Оксани, якою завжди користувалися знайомі та сусіди для того, щоб покепкувати над жінкою, була її легковірність щодо незнайомих чоловіків. Незрозумілим, принаймні для Теодора, було і ставлення Оксани до нього. У їхніх стосунках він міг відчувати себе і братом, і приятелем, а іноді він і сам не міг пояснити, які вони, ці стосунки. Якими вони будуть надалі – невідомо, бо митець залишає своїх героїв на порозі нових змін. Проте розроблені Гео Шкурупієм футуристичні концепти про стосунки між чоловіком та жінкою справляють враження авторської невизначеності: проблемний аспект лінії кохання між персонажами у романі не еволюціонував, а залишився на рівні авангардних інтенцій оптимального звучання слова, відтвореного у зовнішній формі "Дверей в день". Працюючи на Дніпрелістані, Теодор Гай випадково зустрів

Оксану Совз. Еманацію кохання (від спалаху до затихання) Гео Шкурупій передав відлунюючим звукописьмом у вигляді футуристичної драбинки:

—Я тебе кохаю...

—О, кохаю...

—кохаю...

—охаю...

—хаю...

—аю...

—ю...[197, 231].

Тож концепція особистості створювалася письменником через фіксацію індивідуальних фрагментів зовнішності, у яких закладено внутрішній світ людини.

Епіці Гео Шкурупія притаманні й філософські відступи. У "Дверях в день" через них автор вдало обігрував прізвища головного героя. Воно вказувало на те, що вже Гай-сучасник може із впевненістю сказати: його предки "мабуть, завше жили у гаях" [197, 37]. За концепцією письменника, прізвище "дається людині за її здатності, професію, характер тощо". Гео Шкурупій логічно констатував факти: Плужак, бо ходив за плугом, Горбатов – предок був горбатий, Гольдман – предок був дуже багатий, а "цей за перукаря".

Фізіогномічне фіксування уваги на очах стало авторським відтворенням сутності людини, за текстом Гамуза,: "Скільки є на світі людей, і кожний з них захоче свої почуття, свої таємниці. Скільки невідомого захоче кожне людське обличчя, яка трагедія може бути за ним, яке щастя і яка зловісна та холодна лють!" [197, 53]. Використані автором проекції в доісторичні часи та сучасність створювали в уяві Гая паралельне бачення двох образів Гамуза. Уявна видозміна персонажа відбувається через зіставлення із хижакком, що "вишукує здобич" [197, 85], до "диригента" у півній, який реально відчуває, що незабаром стане хазяїном. На тлі візії історичного Гая Гамуз асоціювався з дикуном із орди – Оленячим Рогом.

Характеризуючи персонажів, Гео Шкурупій зміг віднайти у характері приховано-несподівані та позитивні риси, які є в кожному індивідумі. Це дало підставу Зінаїді Голубевій слушно зауважити: "кожний з героїв роману старанно виконує свою роль і не тому, що їм треба зірвати бурхливі оплески в публіки, а через те, що ця роль міцно прив'язує їх до буття" [22, 192].

Розроблюючи образи природного оточення в романі, Гео Шкурупій чітко дотримувався теоретичних засад митців "лівої" формації – позбутися притаманного українській літературі захоплення пейзажами. У "Дверях в день" письменник описав завод та майстерні, що за звичаєм не обходяться без труб, пари та гудків. Оригінально відтворено їх роботу у незвичних футурних паралелях зі звучанням: гудок – чорний та тонкий, як палиця, своїм звисаючим густим звуком нагадує не що інше, як "гудіння велетенського джмеля, що важко пролетів містечком" [197, 43].

Автор, також, створює локус ринку, урбаністичний опис якого Гео Шкурупій звів до метафори: ринок "шумить, гарячково вирує, кричить. Продає цибулю й фальшиві діаманти, сперечається та б'ється, коли справа набуває азартної гри. Життя тут кипить найнапруженіше. Тут можна знайти все, що виробляє країна: від фабричних виробів до потворних покидьків людства" [197, 34]. Ринок – маленька держава у складі великої, де "концентрується темп і рух, де переливається хвилями життя, де люди безтурботно й легковажно женуться за своїми буденними потребами" [197, 34]. Майстерне використання Гео Шкурупієм тропу підтверджує слухну заувагу Ортега-і-Гасет: "Метафора є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який бог залишив в одному із своїх створінь, як неуважний хірург забуває інструмент у животі оперованого" [91, 258].

Наприкінці 20-х років минулого століття у прозі намічується зближення між літературою та кіно, коли прийоми О.Довженка масово проникають у форми художніх творів, не призначених для постановки. Нарації "Дверей в день" притаманний кіносценарний спосіб монтажу картин дійсності. Короткими, влучними реченнями у романі "Двері в день" Гео Шкурупій через градацію та експресію розриває характери, зміст і сутність подій. Для прикладу наведемо уривки з розділу "Розгром":

"Штаб робітників. Андрій Гай та кілька робітників. Всі хвилюються.

Нема Гурчака, нема підмоги...

Вулиця. Барикади, за ними відстрілюються робітники.

Польська піхота вперто оточує барикади і бере їх.

Робітники відступають.

Гавбиці стріляють.

Розриви набоїв у місті.

Будинки, що їх руйнують набої.

Пожежі. Вибух" [196, 89].

Монтажна побудова, безперервність дії творять ефект зримої причетності читача. Саме про монтаж Л.Скрипник у статті "Про кіновиробництво та кіномистецтво на Україні" писав, що він є "розстановкою в часі окремих частин кінокартини – в повній мірі, можливо, ріднить кіно з музикою й особливо з поезією (такти, розмір, ритм) та художньою прозою" [114, 43]. Зосередженість автора на окремих деталях створювала експресивність зображення подієвого епізоду. Наприклад, загибель батька Теодора – Андрія Гая: "Смерть Андрія Гая – світла пляма од маленького ліхтарика. Мертвий лежить на землі, його обличчя скривавлене. Світло ліхтаря гасне, і стає темно" [196, 90].

Близьким аналогом зображення локальних епізодів є "Арсенал" (1929 р.) Олександра Довженка, де для передачі гостроти та асоціативності описуваних подій митець вправно ввів у кіноповість, здавалося б, зовсім різні для психологічного сприйняття описові картини: "Почорніло небо. Між окопів і щільних дротяних загороджень рвуться снаряди.

Чотири важкі вибухи піднімають землю й людей.

Ще один вибух.

В сірій димній сутіні біжать в атаку солдати кайзера Вільгельма
Гогенцоллерна.

Біжать серед вибухів.

Чорне небо ясніє.

Аж ось міняється вітер. Серед диму, що повернув насупроти, зупинився
німецький солдат"[31, 15].

Система творчих засобів роману збагачена "туристичним"
нанизуванням об'єктів порівнянь, зближенням екзотики й рідного, вдало
використано письменником у репортажі "Роздум про кактуси та вербу". На
зразок: "українські прерії (рівнини) відрізняються від мексиканських лише
тим, що в Мексиці ростуть кактуси, а в нас – верба" [196, 208]. Увагу митця
привернуло й сурядне "нанизування" зовсім різних речей: рибалки – не
купаються, лікарі чомусь завжди хворі, а шевці, як водиться, без чобіт.

У "Розмові про аліменти" міститься незвичне опоетизоване зіставлення
української дівчини із амазонкою, а коня – з закоханим лицарем, що
розширювало образну асоціативність. Натомість у розділі "Електричні
копальні" українське місто Кичкас порівнюється із золотими копальнями
американського Клондайку, що гамором "вибухів, стуку й торохкотінням
тракторів" [196, 222] творять "могутній рух уперед" [196, 222]. Наведені
словесні фігури є конкретизованими елементами практичного відтворення
прикмет сучасності.

Зовнішню форму роману "Двері в день" збагачено стилістичними
фігурами. Гуркіт та роботу екскаватора на будівництві у розділі "Двері в день"
передано через слухове обігрування:

Тру-ра-ра-ту-та-та...

Бум...

Бум-бум...Грох...ах...ах...грр...

Гу-у-у...

Цумба-жох...цумба-жох...

Гех...

Гех...[196, 232]

Задля досягнення акустичного ефекту ономапоєєю імітовано звуки
праці, що оточували Гая на Дніпрельстані. У творі письменник використав "
детективну" структуру й неологізм, вжитий для відтворення специфіки життя
людини в місті: "засмальцовані машиною робітники, чисто й скромно
одягнені службовці, запарижанені власною тупістю міщани й непмани
виконували узаконений ритуал убивства: вони вбивали час і наповнений
озоном літній вечір" [196, 21].

Проте, нерозробленою у сюжеті роману залишилася порушена митцем
основна проблема становлення людини нового часу. Саме таким мав бути
центральный образ твору – Теодор Гай. Через нього Гео Шкурупій подав
концепт *raison d'être*: пошук людиною свого місця в житті та сенсу існування.
Розвиток подій у "Дверях в день" підпорядковувався розв'язанню
внутрішнього конфлікту Гая: здатність відмовитись від "міщанського"

побуту, що оточував його після одруження із Марією. Натомість у фінал твору автор увів епізод зустрічі головного персонажа із Оксаною Совз на будівництві. Згідно з сюжетом, розвиток їхніх стосунків виходить за межі товариських. Єдине припущення, що його можна зробити, за повної відсутності епістолярної спадщини та чернеток митця, що могли б прояснити суть авторського замислу, полягало в здогаді: подальше життя Теодор не наважиться серйозно пов'язати із жінкою.

Експериментально-"лівою" у романі була й реалізація теоретичної концепції авангардистів гетерогенної композиції та сюжетної багатоплановості. Уникнення авангардистами мрійливого опису усіляких несподіваних ситуацій спричинило появу оновленого роману без чуттєвої ірраціональності. Своєрідність композиції твору забезпечили ідейно-художня взаємодія його структурних компонентів: новелістичного, репортажного, сценарійного, "лекційного", повістєвого.

Сюжетоскладання "Дверей в день" здійснювалося письменником через прийоми паралелізму (Гай-історичний – Гай-сучасник автора), просторово-часової градації (візії Гая). Розгортання дії, розвиток характерів персонажів у романі змодельовано автором як певний новелістичний прийом: маємо на увазі несподіваний фінал твору.

На наше переконання, на безумовну приналежність роману Гео Шкурупія "Двері в день" до небагатьох зразків "лівих" романів у національній літературі, що різнило їх від статичного епосу, вказувала багатоаспектна проблемність твору, експериментальна сюжетно-композиційна побудова, моногеройність щодо розгортання подій навколо одного персонажа, стислість викладу, майстерне мислення автора футурними образами. У "Дверях в день" цілісність створеного Гео Шкурупієм характеру досягається через художню деталь, що надалі визначатиме епічно-стильову манеру письменника. У романі "Двері в день" Гео Шкурупій лише фрагментарно вказував на зовнішність героя.

3.3. Проблема "людини у потоці історії" та специфіка її художнього втілення у романі "Жанна батальйонерка"

Власний авторський концепт осмислення пошуку персонажами свого місця в житті, вибір їхніх життєвих позицій знайшли своє продовження у другому романі Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка". На відміну від "Дверей в день" та "Міс Адрієни" письменник у сюжет твору український та російський соціуми часів I Світової війни. Вдало розроблена художня форма, незаангажоване об'єктивне бачення певних соціальних реалій щодо національного статусу України визначили подальшу складну долю роману.

"Жанна батальйонерка" друкувалася в журналі "Життя й революція" (1929). Через рік твір вийшов окремим, що залишилося, єдиним виданням. Відтоді його в Україні не перевидавали. Лише в Німеччині ("Сучасність") роман було передруковано в 1982 р.

Твір викликав несприйняття критиків. Л.Підгайний у "Критиці" назвав роман регресивним з огляду на "примітивну технологію давно пройдених у нашій літературі етапів" [98, 150]. Критик закинув автору, що твір сирий та недороблений, страждає на схематизм у зображенні персонажів та у сюжеті, йому властива "примітивно-неекономна стилістика" [98, 149].

Серйозніші звинувачення до Гео Шкурупія, пов'язані із його національною позицією, й були викликані поглядами письменника на розвиток української літератури та становлення жанрових форм у авторів-Ваплітян та представників "Нової генерації". Негативне особисте сприйняття футуристів і Гео Шкурупія зокрема, сприяють появі публікації М.Хвильового, метою якої стає його бажання "боротися з проявами українського націоналістичного ухилу в літературі" [189, 720]. М.Хвильовий скерував статтю "Чим причарувала "Нова генерація" тов. Сухино-Хоменка?" проти теоретичної програми панфутуристів, творчості "лівих митців" загалом та щойно надрукованого роману "Жанна батальйонерка".

Аналізу твору, розкриттю "фокуса" "лівого роману" (перша пара лапок М.Хвильового) присвячено другу частину статті: "Чий роман: "чистого нігіліста" чи фашиста, скажім, Маланюка?". Зрозуміло, що таке співставлення виводило критичний дискурс "Жанни батальйонерки" з літературознавчих меж у політичні. У дослідженні увага автора зосереджується на центральній постаті роману – Стефанові Бойку. М. Хвильовий інкримінував Гео Шкурупію створення образу "махрового націоналіста", "українського фашиста", тим самим доводячи: експеримент письменника у романі "Жанна батальйонерка" полягав у світоглядному продовженні націоналістичних ідей Д.Донцова у радянській літературі. Більш того, образ Бойка – буцімто, за М.Хвильовим – alter ego націоналіста Гео Шкурупія. Автор статті дійшов до дискусійного висновку: "фокус" "лівого" роману полягає не в тому, щоб оспівувати соціалістичне будівництво, а в тому, щоб, прикриваючись страшенно "революційною" фразеологією, протягувати в радянську літературу український зоологічний націоналізм" [189, 743]. М.Хвильовому здалося, що Гео Шкурупій підпорядковував образну систему "Жанни батальйонерки" розкриттю націоналістичної тези: українці – пригноблена нація (хоча у романному конфлікті відсутній мотив протиставлення націй одна одній).

Заслугу Гео Шкурупія, навпаки, вбачаємо в тому, що він, виходячи з контексту доби, відкрито висловив думку про колоніальне існування України з відсутністю права на самовизначення. Цей авторський концепт подав новий мікрообраз України на рівні композиції роману.

Ю.Шерех у монографії "Третя сторожа" дослідив об'єктивність звинувачень М.Хвильового проти футуристів, що дало йому підставу до об'єктивного ствердження: за своєю будовою памфлети наближаються до доноса, ніж до критичних статей: "із Шкурупія зроблено шахову фігурку на полі змагання Хвильового із ВУСППом, цілком незважаючи на ті наслідки, що для Шкурупія такі звинувачення могли мати і, можливо, мали" [146, 305].

На наш погляд, історія взаємин авангардистів та членів ВУСППу була трагічною як для історії України, так і подальшого стрімкого розвитку національної літератури, адже серйозні звинувачення Миколою Хвильовим Гео Шкурупія вбачаються в емоціях та особистих амбіціях, коли друковані органи суб'єктивно використовувалися для оприлюднення письменницьких образ.

Обурила критику й частина з розділів роману (наприклад, "Поїзд Еросу"), в яких Гео Шкурупій зупиняється на інтимних переживаннях Жанни Барк. На нашу думку, європеїзація національної літератури 20-х–30-х років XX століття передбачала відтворення письменниками передавати чуттєвості героїв. Еротичні моменти наявні у творчості митців, що належали до різних письменницьких угруповань (скажімо, у плужанина А.Головка в "Бур'яні", ваплітянина Миколи Хвильового у "Санаторійній зоні", члена "МАРСу" В. Підмогильного у "Місті", "біологізмі" художніх творів Володимира Винниченка). Кожен із них відкрито чи завуальовано підійшов до розуміння цієї проблеми через світосприйняття своїх персонажів у творах. Л.Підгайний у рецензії на роман "Жанна батальйонерка" зазначав, що введенні Гео Шкурупієм еротичні моменти "настирливо підкреслювані" і суперечать "теоретичним маніфестам самого ж Шкурупія, де він громить еротомана Поліщука" [98, 150]. Критик зауважує, що Жаннині інтимно-сексуальні думки аж надто уважно були описані письменником. На нашу думку, смілива увага автора до підвищеної чуттєвості персонажів підкреслила поведінку людей, що перебували у замкнутому просторі (за текстом – поїзд) у стані емоційного збудження (незабаром фронт – реальне втілення мрії персонажів).

Сучасне літературознавство розглядає роман у контексті експерименту Гео Шкурупія з епічною формою. Так, О.Ільницький аналіз твору зводить лише до коментаря сюжетної події. "Шовіністичну політику влади" Гео Шкурупій розглядає з точки зору, що Бойко "хоче змінити "колоніальний" статус України в Російській імперії ("національна" тема в романі – одна з провідних)" [50, 328].

Новим для української літератури 30-х років XX століття став лейтмотив роману, пронизаний пацифістськими настроями головного персонажа Стефана Бойка: війна – протиприродне явище. Митець майстерно передав специфічне характеротворення людини на фронті та поза ним, розробив авторський підхід до національного питання, підсилений образами-роздумами письменника про долю України та історію Києва.

Відголосок теми подано в символічній назві твору, іронія якої зведена до наслідування професорською донькою Євгенією Барк прізвища та подвигу Жанни д'Арк.

Думки письменника про розвиток українців як нації, опосередковано висловлені через Бойка, відвертіші, ніж у "Дверях в день". Автор передав власні переконання: "у цьому гуртку (прогресивної київської студентської молоді – Ю.Д.), як і в багатьох таких гуртках, молоді члени його плекали мрії про звільнення від російської кабали, про зрушення забитої народньої думки,

про українське національне відродження" [202, 44]. Гео Шкурупій вважав, що це могло статися лише за умов культивування всього українського. "Кожний свідомий українець мусить бути проти війни. Йому ні за кого й ні за що воювати" [202, 44]. Ця позиція митця призвела, хоч і до звульгаризованого сприйняття персонажа "Шкурупія – Бойка" М.Хвильовим, який назвав його "українським фашистом" та "несвідомим петлюрівським підбрехувачем" [189, 743]. Це наштовхує на міркування: Гео Шкурупій апробував у національній літературі власний тип українця-націоналіста Бойка.

Розглянута нами змістова проблематика стане ключовою для розкриття задуму митця: осмислення проблеми "людини у потоці історії", передане через події I Світової війни. Бачення письменником війни подається через соціум: "Селянство, наприклад, дуже страждає від війни. Руйнується його господарство, родина. Воно в кепських матеріальних умовах. З якої речі йому бути за війну?.." [202, 63].

До "Жанни батальйонерки" в 1930 році I Світова війна в українській літературі була представлена багатьма творами, серед яких до художньо найпотужніших належить біографічна повість-поема Осипа Турянського "Поза межами болю", яку автор надрукував 1921 року, будучи не тільки свідком, а й безпосереднім учасником військових подій. Тож спільний концепт несприйняття війни в українській літературі знайшов оригінальне відображення у модерному творі О.Турянського "Поза межами болю" та "лівому" романі Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка".

Якщо у творі О.Турянського сюжет розгортається в албанських горах, де семеро полонених, серед яких був і автор, мали знайти шлях додому, то в романі Гео Шкурупія розвиток дії пов'язується з специфікою перебування персонажів на фронті й поза ним. Думки, висловлені персонажами у творах, віддзеркалюють спільну світоглядну позицію авторів. Добровський у повісті "Поза межами болю": "Сучасна війна обнизила людей до рівня найдикіших звірів" [187, 79]. Майже слово в слово їх відтворюють Жаннині переживання на фронті у розділі "Бій амазонок", де героїня відчула, що "війна повернула людей до звірячого стану" [201, 118].

Основу твору "Жанна батальйонерка" в авторській інтерпретації було покладено історичний факт: для підтримання бойового духу воїнів на фронті у Петрограді формувався жіночий батальйон. Про це Гео Шкурупій пише так: "Російська жінка, бачучи безсилля слів заклик до оборони батьківщини на фронті, вирішила зрушити своїх батьків і братів і знайомих особистим прикладом. Їхнє гасло — смерть за свободу й за честь батьківщини. В цьому запорука їхнього безсмертя" [202, 62]. Письменник по-своєму оцінив "Батальйон Смерти", презирливо-іроністично охарактеризувавши його як такий, що складався із "курсисток, інституток та проституток". Подібно про жіноче військове угруповання висловився і В. Маяковський, обізвавши у поемі "Хорошо!" "бабий батальйон" "бочкарьовськими дурами" [175, 566]. Таким чином, у "Жанні ..." відобразилась громадсько-політична думка першої третини XX століття з її викривленим тлумаченням героїчної постаті Марії Бочкарьової. Цю 31-річну жінку 1920 року, за підписом заступника

начальника Особливого відділу ВЧК І.Павлуновського було розстріляно. Згідно з монографією О.Кулегіна "Секретні матеріали ХХ століття", в архіві Управління ФСБ в Омській області збереглася слідча справа Марії Бочкарьової, яку за життя її сучасники називали "російською Жанною д'Арк". Це вона, отримавши згоду Керенського, вирішила створити військові частини із жінок-добровольців. Батальйон брав участь у військових подіях, які знайшли своє відображення у розділах роману "Жанна батальйонерка". Описуючи спартанські умови життя, суворий режим батальйонерок, автор дотримувався історичної правди, що свідчило про адекватне відображення дійсності.

На наше переконання, оригінальність "Жанни батальйонерки" полягає в авторському формальному експерименті розімкнення композиції. Гео Шкурूपій скомпонував роман у сув'язь розділів із незвичайними подіями ("Жанна", "На фронт", "Бій амазонок", "На волі", "Неможливий кінець"), несподіваними пригодами та таємницями ("Полювання на вулицях міста", "Поїзд Ероса", "Священний Лотос", "Листи", "Поема про клаптик паперу", "Привиди"), складними перипетіями ("Батьківщина в небезпеці", "Батальйонерки", "Судді").

Осягнення задуму письменника майстерно здійснилось у вільній композиційній формі. Частина фрагментарних подій у "Жанні батальйонерці" не підпорядкована логічній послідовності твору. Авторська форма увиразнила у сприйнятті читачем вчинків персонажів через візії як реальності та образу природного оточення як асоціативного сприйняття дійсності. Як і у романі "Двері в день", візії Бойка відтворюють його внутрішні переживання. Але фантазії Стефана, на відміну від хворобливого марення Теодора Гая, навіяні романтикою Петербурга, викликані зіставленням перипетій власного кохання та персонажів "Винової кралі" – Германом та Лізою. Бойко, удаючи із себе Германа, призначає побачення Жанні біля Зимової канавки (місця, де зустрічалися герої О.Пушкіна). Уявлення персонажа проектується на життєві реалії. Тоді Бойко (як і Теодор Гай) розуміє: кохання стане на заваді його планів; "здивований тією відповіддю й роздратований на себе за свої фантазії, Бойко пішов з надбережжя. Нарешті з облудливою романтикою кохання було покінчено. Хай краще Жанна лишиться йому в уяві, як самогубця" [201, 152].

Аналогічно до "Дверей в день", наприкінці твору автор залишив Бойка на порозі нового почуття: "війна, що принесла одні розчарування й голодне животіння поколінню його вимушених західних ворогів, принесла йому революцію, яку він допоміг довести до кінця, творчу працю, блискучі очі цієї дівчинки й другу молодість" [201, 167]. Гео Шкурूपій спроектував романтику подій 1917 року як віру в оновлене життя наприкінці 1920-х років.

Логічністю викладу визначаються окремі націонал-пацифістські думки, висловлювані Стефаном. Перебування Бойка в військовому оточенні впродовж року додає йому впевненості у тому, що в окопах легше було "пускати в солдатські маси отруйні думки та гасла" [202, 72]. Тож переконання Бойка були перевірені не лише його теоретичним знанням про

війну, на якій людина – "добре консервоване м'ясо! Під німецькі гармати, як лагоминку для шанцевих паразитів!.." [202, 39]. Персонаж на собі випробував фронтові злигодні, що орієнтувало "лівий" роман на відтворення реальних подій.

Оригінальність основних сюжетних елементів роману полягає у їхній підпорядкованості письменником на розкриття його теми. Образ Бойка моделює подієвість роману. Студент "в чорному пальті й у чорній смушковій шапці" [202, 38], що втікає від переслідувача, започатковує у романі розвиток основного конфлікту. Розділ "Полювання на вулицях міста", за слушним визначенням О.Ільницького, "є ремінісценцією зі "Страшної миті" [50, 327]. Напруженість дії створювала "рольова" гра Стефана Бойка з метою втечі від філера, влаштуванням бійки у чайній: "Бойкові спала на думку весела витівка. Щоб відкараскатись від папаші, він нацькував його на філера, добре знаючи образливу вдачу п'яних" [202, 45].

Авантюризм воєнно-пригодницького сюжету продовжив другий розділ, присвячений засіданню теософського гуртка "Священний Лотос". Розвиток подій перепрофілював роман: на перший план вийшло життя інтелігенції, гурткове, втаємничене та містичне. Метою зібрань адепти "теософічної" науки мали виховання віри в фатум та стійкості "у ці часи штурму та руїни для їхньої батьківщини" [202, 47]. Відповідно віра у перемогу росіян над німцями залежала від спілкування членів гуртка із "астральним тілом", що власне надасть всю потрібну інформацію про перемогу: "хіба це не найбільша втіха, хіба це не може збільшити певність, що велика Росія переможе нахабного ворога" [202, 47].

Пацифістські погляди, виразником яких був Стефан Бойко на початку твору не знаходять підтримки у жодного з персонажів. Проте розв'язка роману підтверджує логічність авторських сентенцій: війна робить зі слабкої людини потвору (Голуб'ятников), військові будні не мають у собі нічого героїчного (швидкоплинне перебування Жіночого батальйону на фронті). Дані концепти внесені на рівні емоційного вияву: смерть Муславського, втеча Жанни з Петрограда. Письменник не вказував шляхів до їх розв'язання у цілісній сюжетіці роману. За переконаннями автора, читач мав прийти до логічного висновку самотійно, без нав'язаної письменником думки.

Своєрідними в українській романістиці стають і сюжетні "поворотні пункти" в романі "Жанна батальйонерка". Їх оригінальність, згідно з теорією "лівого" роману, виявляється в межових ситуаціях, в тому, що вихід зі становища буде непередбачуваний для персонажа.

Як засіб ретроспекції, сон Бойка у розділі "Судді" передав стан героя в останні години перед смертю. Символічно важкий підйом Стефана сходами відобразив переконання персонажа, його віру у правильність власних суджень. Останні випробовуються судом, коли на трибуні перед трьома суддями треба відповідати за свої вчинки.

Реалії, в яких опиняється Бойко, страшніші за його сон: солдати (вираз обличчя одного з них здивував Стефана схожістю на солдата-суддю зі сну), виснажені морально та фізично, доведені до відчаю знущаннями п'яного

офіцера, все ж не є бездумні виконавці вказівок. Вони свідомо розстрілюють Голуб'ятникова, тим самим рятуючи Бойка. За сюжетом, убивство – вмотивоване Гео Шкурупієм згортання конфлікту протистояння між Бойком та Голяб'ятниковим. Зіткнення двох поглядів, пацифістського та військового, становило основу задуму твору, один із варіантів розмислу письменника над проблемою людини у потоці історії.

У прозі Гео Шкурупія ("Жанна батальйонерка", "Монгольські оповідання") використано оніричне письмо із метою філософського олітературення явищ дійсності. На це вказувала й О.Козир у статті "Інтерпретація символу вогню в прозі Гео Шкурупія". За романом, окрім сну Бойка, у зав'язці (розділ "Неможливий кінець") письменник подав не менш символічний сон Жанни. Текст підтвердив домінанту мислення письменника: людинознавчий інтерес до постатей неординарних людей – "борців за ідею" [64, 143].

У структурі роману письменник поєднав різні жанри. Філософське розуміння автором ролі епістол Бойка у розділах "Листи", "Поемі про клаптик паперу" стало засобом поступового ситуативного емоційного нагнітання: лист-шматок забрудненого паперу, папірус, черепок із дивовижним ієрогліфом, знак – "ознака людськості, це паспорт на звання людини" [201, 86-87], всемогутній господар часу, пройнятий тягарем простору, пахощами подій, обріями степів, гір та океанів. Усе це – дистанційованість від інших речових образів визначена через звертання до часоруху: "мапа землі — твій шлях і дзюрчання часу – твій рух. Ти володієш почуттям людини сильніше за будь-яке мистецтво. Радість, сум, обурення і здивовання — це струни, натягнуті рядками літер на деку листа" [201, 87].

Послання Бойка із "Жанни ..." Гео Шкурупія перегукується з листом у майбутнє з новели "Лист у вічність" Ю.Яновського "Вершники". Епістоли обох авторів об'єднала спільна мета – пізнання душі людини та її прагнення до внутрішньої свободи. Прочитані листи, що виконали свою місію, осмислені авторами як перегорнута сторінка людського життя, що піде "у вічність разом із життям, як світло від давно згаслої самотньої зорі" [222, 49], або залишаться клаптиком паперу, котрий "як забутий герой, який зробив усе, що міг. Він лежить тут, як лежать останки героїв у пантеонах нашої землі" [201, 87]. Безперечно, використаний письменниками епістолярний жанр збагатив емоційну тональність розповіді та поглибив психологічні міркування персонажів.

Своєрідність авторського компонування роману полягає у взаємозв'язку часових та просторових характеристик, що пов'язані з діями персонажів. Романний хронотоп був у Гео Шкурупія засобом для маніпулювання подіями, їх розгортанням. Художній простір роману розмикається засобами ретроспекції: візіями Бойка, його сном, спогадами Муславського про дружину та доньку, авторським згадками про історичних осіб (Мазепа) та героїв фольклору (Морозенко, Байда), мареннями Жанни про подвиги "Славної Орлеанки" [202, 57].

Система образів дійових осіб заснована на ідейному зіткненні у поглядах на війну двох людських характерів, що розкривають тип поведінки цивільних та військових. Групування персонажів та способи їх розкриття у романі відбувається на рівні авторського бачення розімкненої композиції.

Так, незвичність образу головного персонажа підкреслювалася авторською зміною звичайного імені Степан на романтичніше Стефан. Новаторським для творчості Гео Шкурупія було і розкриття образу – Бойко постав перед читачем як людина зі сформованими прогресивними поглядами. Також у романі простежується стильова манера Гео Шкурупія в образотворенні через чітку констатацію факту. Так, Бойко не хоче йти на фронт. Але причина - не у боягузстві, а в глибоких моральних переконаннях: "краще переховатися у сховищах міста" непомітною мишею, тим самим "допомогти руйнувати цю прогнилу Російську імперію, це глиняне опудало, що його підтримують городовики й жандармерія" [202, 40].

На нашу думку, концепція цього образу у Гео Шкурупія знаходить спільне трактування у поглядах Д.Донцова, викладених у статті "Націоналізм" (1926). За Д.Донцовим, українці були позбавлені національного догматизму. Звідси походила проблема обмеженого світогляду, коли "вірити можна лиш в те, що яскраво стоїть перед духовим зором. А що могли ми любити, коли бачили світ мов через льорнетку, накручену на чуже око, де все зливалося в неясну саламаху, де не можна було відрізнити націю від племені, самостійність від федерації, рідної країни від "слов'янства" або "Сходу Європи", нарід від племені або кляси, націоналізму від інтернаціоналізму, державництво від провінціалізму, свою ідею від чужої, угоду від боротьби? – Образ того, що треба було любити, зливався з образом того, що треба ненавидіти. Яскравого протиставлення Бога і мамони, якому завдячує свою силу кожна релігія, – в нашій національній ідеології не було, не було догми, а значить і "еросу", а значить і правдивого націоналізму, який притягав би маси" [35, 137].

Ідея українського націоналізму знаходить продовження у авторських міркуваннях щодо державного устрою України. Знов, як і в попередніх розділах, думки письменника відтворено через призму поглядів Бойка. Їх незаангажованість вказувала на намагання Гео Шкурупія відстояти суто український націотворчий концепт. Політична доба вимагала нових характерів, нового мислення. Жовтневий переворот, соціально-політична зміна пояснені у творі "заразою мислення" [202, 77]. Розповсюджувачем цих сміливих поглядів став у творі не лише Бойко, поступово до нього приєднується і його товариш Муславський.

Стефан перейнятий ідеєю будування Української держави. "Тоді він, Муславський, Торока й Зеленко збудують свою державу – Україну. В ній не будуть бити морду солдатам і шанувати царів" [202, 78]. За Гео Шкурупієм, в Україні є всі передумови для нового політичного устрою. Це підтверджує історія державотворення, менталітет українців із їхніми нескореними прагненнями зробити з України "зовсім одмінну державу. Вона буде вільніша за Америку. В ній не буде капіталістів і визиску, в ній не буде московських

шинків з традиційними циганами" [202, 78].

Національно-політична тема не знайшла свого продовження у творчості Гео Шкурупія – її згасили політичні умови в Україні, вимушена відмова футуристів від власних поглядів. "Жанна батальйонерка" із "Зимою 1930 року" тільки наблизили політичний арешт митця. Внаслідок цього, авторський задум створити виняткового персонажа Стефана Бойка не є цілісним та послідовним. У повоєнний час письменник робить із Бойка нову людину, яка мрійливо настроєна та позбавлена ідеалізму. Від довоєнного Стефана залишився лише нахил до пригод. Бойко, збуджений національним рухом в Україні, пов'язував її майбутнє із революцією, що її здійснять робітники. Себе Бойко ототожнював із революціонерами. Цілісність образу відсутня: Гео Шкурупій не вказує, якими саме методами буде керуватися Стефан, це вже має додумати читач. Войовничо-революційні наміри Бойка (нова робота – нові обов'язки – нові ідеї та завдання) суперечать його ж пацифістським поглядам.

Виразником мілітаристських думок, полярних до пацифістських ідей Бойка, був офіцер Сергій Голуб'ятников. Свою місію порятунку Батьківщини він убачав у тому, щоб воювати на фронті. Непримиренні погляди персонажів спричинили словесне зіткнення, що визначило конфлікт роману. Однак письменник уперше у своїй творчості у розгортанні головного конфлікту вводив жінку, якій симпатизують Бойко та Голуб'ятников. Любовний трикутник Бойко – Барк – Голуб'ятников був визначальними у композиції "Жанни батальйонерки". Композиційну домінанту роману склав конфлікт на засіданні теософського гуртка, до якого і належав поручик. Власне, участь Голуб'ятникова у гуртку розроблена автором із точки зору упередженості персонажа, дуалізму його поглядів на раціональність реалій, що потребували містичної підтримки члена "Священного Лотоса") та любовної (сподівання на схильність Євгенії Барк). Художній тип поручика сприймається як образ-емоція, який складається із протиріч та недовомовленостей, навмисно авторським підкреслено-зневажливим ставленням Бойка ("офіцерчик"), підсиленими фактами про службу в царській армії, причому він одночасно співпрацював на жандармське управління та поліцію.

Образ Голуб'ятникова – своєрідна призма, крізь яку автор показав військові події. Війна була перевіркою на стійкість переконань та моральність Голуб'ятникова. Саме на війні відбулася деградація військового від офіцера, переконаного у своїх поглядах, до Стерв'ятникова (так принизливо називали його солдат), автор - "дегенератом". Образ морально-виродженої людини у національній літературі 30-х років набував спільних ознак у творчості Гео Шкурупія та Миколи Хвильового. Бездумність, намагання вислужитись, чергування службових справ із пияцтвом ріднили Голуб'ятникова із "Жанни батальйонерки" та дегенерата із "Я (Романтика)". З огляду на історичні реалії, в яких писався роман, Гео Шкурупій дотримувався вимог часу, коли викривалося все, що було пов'язано з царським урядом. Зароджувана соцартівська метода призвела до типовості

образу, досить узагальненого, а відтак передбачуваного у власних діях.

Недоліки Голуб'ятникова підкреслювалися виваженістю вчинків Бойка. Протистояння "офіцер – студент" знайшло своє продовження в опозиції "офіцер – солдат", що і спричинило фізичну загибель Голуб'ятникова.

Вперше у своїй творчості Гео Шкурупій розробив мотив чоловічої дружби, перевіреної у життєвих та справжніх боях. Таким другом для Стефана Бойка був Юрій Муславський. Філософське осмислення автором засад взаємної прихильності між людьми практично позначилось на взаєминах між персонажами. У стосунках між Бойком та Муславським не було самопожертви. Епізодично введений персонаж моделює конфлікт у романі. Картина його смерті зачіпала рівень психоемоційного стану товаришів. Гео Шкурупій деталізованим експресивним нагнітанням слів передав враження Бойка, який був свідком останніх миттєвостей життя Муславського: "тіло холоне і вкривається потом, як скло під подихом. Спиняється розмірений біг думок і думки, як бідні мандрівники, повертаються назад, що їх чекають спогади й зруйнована оселя. Яким ножем, якою лянцетою вишкребеш накреслені тобою лінії? Нові зморшки ляжуть на чоло й нові думи обтяжуть голову. Срібна стрілка прониже волосся й сум легким шаром намулу відстоїться в грудях" [201, 89]. Емоційно-сміслова значимість градації підтверджувала оригінальність фрагменту та глибинність осмислення життя письменником, підсиленням авторської ідеї протиприродності війни.

Чоловічим образам опозиційно протиставлена витончена героїня, професорська донька Євгенія Барк. Виходячи із концепцій Ю.Лотмана, трьохтипне членування у Гео Шкурупія – цивільний студент – офіцер – професорська донька – уможлиблює створення "власних, тільки їм наявних змістоворозрізнявальних ознак персонажів. Кожна з цих систем не відмінює попередню, а функціонує на її тлі" [82, 181]. Знайомство з героїнею відбувалося крізь споглядацьку оцінку. Образ Жанни читач сприймає у творі через характеристику Муславського: "Я викладав Жанні історію! – посміхнувся Муславський. – Історію в веселих оповіданнях про королів і героїв. Ти ж знаєш, що вона дуже любить романтику, що її в історії дуже багато. Хіба не все одно, кому викладати: шмаркатуму гімназисту чи примхливій панночці?" [202, 76]. Голуб'ятникова: "Вона любить різних героїв, а особливо тих, що вміють добре брехати про різні геройства" [202, 70]. Автор: "у своїх дитячих мріях вона переживала дуже яскраво всі походи й воєні події, одягаючи на себе панцир і шолом Жанни д'Арк і войовничо розмахуючи її важким мечем. Вона з дитинства плекала наївну дитячу мрію, що вона буде така ж героїня, як Славетна Орлеанка й ніколи, нікому, навіть матері, що так рано померла, не признавалась вона у своїх таємних прагненнях" [202, 57].

Думки Муславського та Голуб'ятникова, викладені різним людям у стресових обставинах, указували на поверховість сприйняття Барк чоловіками. Більш того, захоплення Євгенії Олександром Македонським, епохою Іоанна Грозного, походами російських царів, Суворова, книжками

про славу запорожців залишилися неоціненими її оточенням. Неспівпадання персонажа з епохою прочитується Гео Шкурупієм у неспроможності жінки самореалізуватися, навіть за сприятливих умов. Жанна не змогла відмовитися від життєвого комфорту заради утвердження власних принципів.

Оцінка Бойком Жанни антитетична до попереднього викладу: "не зважаючи на всю різницю поглядів їх обох, Бойкові щось сильно подобається в цієї дівчини. В неї є своєрідність, що відрізняє її від інших, в неї є особлива оригінальність, що вабить до себе" [202, 79]. Власне це пояснюється, як ми вже зазначали, іронічним сприйняттям автором дефініції "кохання". Адже Теодор Гай із "Дверей в день", засліплений почуттям, бачив перед собою вимріяний ідеал жінки, а не сутність Марії Терещенко. Неоднаковість сприйняття персонажа, вдало обігране Гео Шкурупієм, указувало на нерозкритий потенціал Євгенії. Пряма авторська характеристика була лише коментарем до бажання героїні самореалізуватися як російська Жанна д'Арк. Саме для остаточного ототожнення із образом дівчина і просила називати себе Жанною.

Головна увага письменника була зосереджена на переосмисленні легенди про визвольну місію "новітньої" Жанни д'Арк у часи "нового Наполеона Керенського". Головна героїня Євгенія Барк прагне потрапити до жіночого батальйону. Ілюзорне уявлення героїні про романтику військових походів спотворює реальну дійсність. Гео Шкурупій небезпідставно наголосив на подвійності образу: Жанна Барк уявна (Жанна д'Арк) та реальна – батальйонерка. Мотив пошуку героями себе та свого місця в житті – знаковий у творчості Гео Шкурупія. Роман презентує гру, реальну щодо дійсності. Тому всі події, свідком яких стає дівчина, сприймаються нею насамперед як романтичний маскарад із переодяганням. У розділі "Бій амазонок" з'ясовується: у фронтових буднях досить мало героїки та немає поезії. Контраст романтизованих ідеалістичних вигадок про війну і життєвої правди набув під пером Гео Шкурупія особливої виразності. Лише на війні Жанна зрозуміла всю правдивість поглядів Стефана. Бо цілком можливо, що "її незабаром так само повезуть без ноги, або без руки, прострілену в груди, в живіт. Її прекрасне жіноче тіло буде знівечене й залляте кров'ю" [201, 114]. Експресія образу опосередковано пов'язана із двома опозиціями. Перший, до "бою амазонок", асоціюється з незгодою та нерозумінням націонал-пацифістських ідей Бойка, наступний – із революційним соціумом, в якому Жанна не захотіла побачити себе після війни.

Письменник доводив: намагання Жанни взяти на себе роль "нової месії" – фарс та пародія, породжені театралізованим уявленням про життя, яке поєднане із потягом до незвичності. Природне "я" Євгенії Барк так і не розкрилося. Незавершеність характеристики віддзеркалює останній сон героїні. У повоєнному Петрограді ідеалізовано-романтичні ідеї Жанни-визволительки стають неприйнятними. Нове суспільство породжує власних ідолів. Старе ж, до якого і належала дівчина, далеке від її романтично-історичних облуд.

Питання, якою стане Жанна "в широких просторах країни, що палала в багатті революції" [201, 158], Гео Шкурупій залишив цілком на розсуд читача. Адже образ колишньої примхливої, занадто романтичної коханої ототожнювався у Бойка із жінками різних соціальних верств: колишньої аристократки, друкарки, повії.

Слід підкреслити, що епізоди, коли Барк бачить себе у полум'ї, за слушною заувагою О.Козир, логічно закінчують авторське трактування образу з позиції життєвої невлаштованості: "огонь роздратованим полум'ям підскачів угору й Жанна запалала, як смолоскип. Вона з жахливим криком, що пронизав усю юрбу, впала в багаття, розкидаючи іскри й жарини" [201, 163]. За О.Козир, "Жанна, сама вступивши у вогнище, ніби поступається у боротьбі новим силам, стає їхньою жертвою" [64, 145]. Однак протистояння старого та нового було визначальним у несприйнятті футуристичного напрямку в Україні в цілому.

У "Жанні ..." вперше у своїй творчості на образному рівні письменник подав портрет Бочкарьової, організатора жіночого батальйону. Негативне сприйняття Гео Шкурупієм епізодичного образу підкреслюється такими деталями: риси справжнього гермафродита, жінки з обличчям чоловіка й "навіть маленькими вусиками під носом. Коли не звернути уваги на її груди, що випиналися під медалями, й на гладку спину, то ніяк не можна було здогадатися, що це жінка" [202, 76]. Саме Марія Бочкарьова однією своєю присутністю та голосом наводила жах на батальйонерок.

Художня деталь у змалюванні персонажів вказує на вміння Гео Шкурупія використовувати портрет як один із засобів індивідуалізації персонажів, моделює прихований смисл твору: слабкість характеру вихованця кадетського корпусу, офіцера Голуб'ятникова та сильна – студента Бойка, вигляд якого не спотворювала обдрипана шинель з сірою папахою. Змінений зовнішній вигляд (чорна борода) не затьмарив розумного блиску очей. Відсутність "рабського страху перед начальством" [202, 71] у контексті твору виступає ознакою природної інтелігентності, якої Стефана не позбувся навіть у військовому оточенні протягом року. Саме фронт додав йому впевненості у правдивості власних переконань.

Отже, у композиції роману усі персонажі – головні чи епізодичні – не сторонні спостерігачі, а активні учасники подій, що своєю "грою" визначають їх розвиток. Нарація у творенні образів-персонажів є домінантою творчого принципу митця, якого від дотримувався у написанні трьох епічних творів, представлених як зразок оновленого "лівого" епосу.

Окрему групу образних засобів у романі письменник цілеспрямовано використав як підтвердження власних переконань. Художні деталі роману створили мікрообраз України, що вказував на політичну гостроту позиції автора. Військові події дали привід неупередженого нового та сміливого авторського тлумачення політичного устрою України та його причин ("нешасніша з колоній, бо її посіли некультурні варвари, яких вона колись учила абетки"), осмислення національного питання. Письменник не обмежувався риторичним: "хто звільнить її синів від тієї темряви, від вогких

павучих обіймів, що несуть з собою brutальні завойовники"? Виразник авторської ідеї Бойко і його друг Муславський стали у творі тими місіонерами, які вбачають своїм покликанням донести до свідомості вояків безглуздість війни, прагнення визволити Україну з-під колоніального рабства. Тому у романі український солдат, який не хоче помирати за "розхристану й дурноголову батьківщину" російського самодержця, зіставляється із індузом, який служить в індійській армії англійського короля.

Інтерпретація композиції роману відбувається через назви розділів. Так, у "Привидах" персоніфікований образ Києва зіставляється автором із ліричним настроєм Бойка, який прагне впізнати Жанну у подібних постатях незнайомок. Більше того, саме спогади Стефана про Жанну супроводжуються топосами Києва. У побудові "Жанни батальйонерки" образ міста виокремлюється як фрагментарна мікротема урбаністичного крайобrazу. Гео Шкурупій імпресіоністично передав через відтінки чистого кольору: позолочене листя осінніх каштанів та рудуваті черепки стежок.

Пластика будівель органічно поєднується з величчю природи, створюючи з нею одне ціле: димарі фабрик не порушують гармонію Подолу, вигляд фунікулера на Володимирській гірці підкреслює велич Андріївської церкви, суворий "Арсенал" поглиблює романтику та екзотику Лаврських дзвіниць. Автор переконаний: "тим, хто кохається на старовині й пейзажах, це місто є фантастичний скарб, фантастичніший за скарби Мазепи" [201, 159]. Історія міста, насичена війнами, руїнами та будівництвом, не вплинула на романтичну ауру Києва, коли жоден "примхливий витвір старовинного ювеліра не міг би бути кращий за це місто. І ніяка вигадка романіста не могла б вигадати подій, що їх пережив Київ" [201, 159]. Панфутуристична тяглість письменника до механізації знайшла свій вияв у рядках, де йдеться про заводи й фабрики. Працю на них автор уподібнив до руху колес машин, "через які проходив робочий день" [201, 159]. Доповідь Бойко краще обмірковував під ритмічне похитування на коліях трамвайного вагону вздовж Шевченківського бульвару.

Стилістичні фігури, вжиті Гео Шкурупієм у "Жанні батальйонерці", надають роману своєрідну форму синтаксичного впорядкування фрази. Окрім естетичної функції у контексті, вони були стилетвірними чинниками композиції "Жанни батальйонерки".

Вжиті автором окличні речення виражають емоційну реакцію мовця: "О, дружбо, ти розриваєш серце, як шматок ганчірки, коли вмирає друг! Ти зціплюєш уста і спиняєш кров. Там кожний крок нагадуватиме твоє веселе обличчя й тепле слово, дружбо!" [201, 92]. У тексті речення розкривають ставлення Бойка до Муславського, зосереджують читача на зображуваному.

Лексико-синонімічних засобів увиразнення мови підсилювали ставлення автора до персонажів. Емоційні враження Голуб'ятникова від Жанни автор передав поетичним означенням "богиня війни", за яку не шкода воювати й десять років. Просторіччя окреслили межі його кохання "до чортиків, до багнетної атаки" [202, 67], підкреслили одночасне зневажливе ставлення до дівчини у листі до знайомого як "бабулі" й військово-принизливого "

дубельтівка". Стосунки офіцера зводяться лише до сприйняття Жанни як "матеріалу здорово цінного і теплого", "школа, коли попаде в чужі руки" [202, 70].

У свою чергу, засоби словесного увиразнення мовлення конкретизували ставлення персонажів до оточуючих. Так, Голуб'ятников зіставляв солдатів із "безголовою масою", що мала за мету "прогинути його" [202, 56]. Натомість війна в авторському сприйнятті асоціювалась із "кухонною машинкою, що за її допомогою роблять котлети. Лише гасла виправдовують війну і війна може виправдати лише гасла. А гармати й кулемети дезинфекціюють мозок, отруєний відозвами та промовами, які б вони не були" [202, 45], з "потворою, канібалом, що живиться людським м'ясом". Майстерно використаний автором "Жанни ..." троп був засобом конкретизації негативного сприйняття читачем війни, відображав емоційне ставлення письменника.

Отже, безперечний внесок роману Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка" в українську літературу полягає в авангардному оновленні епічного жанру через зміст (порушена тема) та форму (сюжетно-композиційна побудова, образна система) як засобів проекції "лівого" мистецтва, індивідуального авторського світобачення тодішніх реалій. Експериментальна "ліва" форма (самобутня модифікація та поєднанням рис авантюрного й репортажного роману, розкутістю композиції і оригінальність характеротворення) була засобом реалізації авторського бачення суті проблеми "людини у потоці історії": здатність відстоювати свої переконання.

Елементами оновленої композиції "Жанни батальйонерки" було відтворення життєвих реалій у такому смисловому сполученні епізодів, коли кожен розділ ставав у романі мікротвором із власною художньою організацією, використанням підсвідомого, олітературенням власних філософських націонал-пацифістських ідей. Композиційну домінанту роману Гео Шкурупія становить центральний персонаж – Стефан Бойко – продуманий, чітко виписаний, конкретизований виразник авторських ідей.

Нарація у романі є чинником стильової домінанти, через яку письменник осмислив художній простір та місце розгортання подій у "Жанні батальйонерці".

Теоретичний дискурс у зв'язку із становленням експериментального "лівого" роману адепти авангарду в Україні окресли через такі стилетвірні чинники: "лівий" роман – новий жанр, що виникає в національній літературі у 20-х–30-х роках. За змістом це мав бути твір, що відображав реалії буття. У теоретичних концептах М.Ланського та О.Полторацького щодо форми епічного твору знайшли продовження думки російських формалістів (зокрема, В.Шкловського) про сюжет. Сюжет як відтворення події осмислювався теоретиками авангарду через непередбачуваний ланцюг зображуваних подій. На рівні композиції "лівий" роман відрізнявся бінунням реалістично-жанрових компонентів: новелістичного, репортажного, сценарійного, лекційного, повістєвого.

Особливістю романної прози Гео Шкурупія є моделювання концептів "лівого" великого епосу на його змістовому та формальному рівнях.

Виразниками ідей письменника, його поглядів сучасника, державний устрій України, долю людини на війні та після неї стали головні та другорядні персонажі романів "Двері в день" та "Жанна батальйонерка". На формальному рівні у романах Гео Шкурупія новації авангардної прози знайшли свій вияв у системі образів (вплив на персонажа предметів речового оточення, урбаністичних крайобrazів), сюжеті (основа творів – реалії доби, в якій творив письменник) та позасюжетних елементах (сни Теодора та Жанни, лист Бойка із "Жанни батальйонерки"). Наратор у письменника – специфічний персонаж, введений письменником на певному життєвому етапі, який має вирішити його подальшу долю, а відтак – характер романної розповіді, спосіб розкриття її змісту. Роль розповідача у Гео Шкурупія зведена до створення та виголошення певної світоглядної авторської позиції.

Окрім того, сміливе введення Гео Шкурупієм еротизму в "Жанні батальйонерці" (розділи "Бій амазонок" та "Поїзд Ероса") за слушним міркуванням Ніли Зборовської було "свідченням сексуальної революції побільшовицькому, патологічної сутності імперського фемінізму як садоавангардизму" [43, 311] у літературі 20-30-х років, що виявила проблему "абстрактних комуністичних ідеалів, оскільки сексуальна свобода проголошувалася ознакою буржуазності" [43, 309]. Перетин фронтних реалій Жанни Барк та її романтичних марень призвів до того, що "феміністична" романтика війни обертається реальною мілітаризованою проституцією і маскулінізацією жінки" [43, 312].

Специфіка зовнішньої форми двох вищезазначених романів Гео Шкурупія з-поміж прози 20-х–30-х років минулого століття характеризується індивідуалізованою формою мовлення, виразність якої простежується через авторські зіставлення (очі Марії у "Дверях в день" нагадують Гаю блакитні фіорди. Жанна у Голуб'ятнікова асоціюється із дубельтівкою), порівняння ("Чудове місто Київ одяглось у свій зимовий одяг з блискучого білого хутра. Зима, як величезна цукроварня, постачала Європі рафінований цукор, що мав смак звичайної води" [202, 46], звуконаслідування як вияв акустичного ефекту при зображенні певних явищ (звуки праці на будівництві в романі "Двері в день", останні слова Муславського перед смертю у "Жанні батальйонерці").

Розділ IV.

Роман "Міс Адрієна" як реалізація концепції авангардного роману

4.1. Особливості композиції та сюжету роману "Міс Адрієна"

У 1934 році харківське видавництво "Радянська література" надрукувало останній роман Гео Шкурупія "Міс Адрієна". Невеликий за обсягом твір, 64 сторінки малого друкарського формату, мав найбільший наклад (10 тисяч примірників) серед інших видань митця. Поява "Міс Адрієни" у популярній в 30-х роках ХХ століття серії "Бібліотека радянської літератури" засвідчувала, що, незважаючи на суб'єктивну критику романів "Двері в день" та "Жанна батальйонерка", письменник знайшов свого читача. Арешт, який стався в тому самому році, що й вихід роману, завадив критичному осмисленню "Міс Адрієни". Лише 1968 року А.Тростянецький у передмові до книги "Двері в день" згадав про твір у контексті художнього доробку митця. Автор, ігноруючи авангардно-експериментальне спрямування "Міс Адрієни", був схильний розглядати роман з точки зору соціалістичного реалізму та ідейно-естетичних параметрів. Непослідовність критика виявилася у тому, що спершу твір названо "художньо слабким" стосовно показу зображувальної автором дійсності. Надалі, "показовою", за А.Тростянецьким, у романі, із відкиданням "футуристичних блукань і всілякого роду експериментів" [197, 17], була конкретність та простота в авторському відтворенні класово-ідеологічних персонажів.

На сьогодні відсутність дискурсу "Міс Адрієни" у літературознавчих монографіях з українського футуризму свідчить про недостатню, а інколи й поверхово-перекручену обізнаність із спадщиною Гео Шкурупія. Більш того, дослідження нами авангардної епічної прози митця не було цілісним без останнього роману автора, адже від часу написання "Дверей в день" і до появи "Міс Адрієни" пройшло п'ять років. Саме цей період виокреслив закінчення теоретичного дискурсу adeptів авангарду в національній літературі з відомих об'єктивних та суб'єктивних причин. За слушною увагою дослідниці українського роману Н.Бернадської, в 30-х роках у національному літературному процесі "згортаються і зникають можливості творити вільно, розкуто, без директивів партії і влади, а письменники змушені займатися "самокритикою" [6, 197].

Тому, на наше переконання, роман Гео Шкурупія "Міс Адрієна" показовий з точки зору реалізації автором концепції авангардного епосу як нового літературного жанру.

За змістом у творі, традиційно для авангардної романної прози митця, порушено проблему взаємин людини і середовища. Коло подій, змальованих у "Міс Адрієні", охоплювало порівняно невеликий часовий проміжок (декілька місяців), упродовж якого усі дії головного персонажа (Франца Каркаша) були спрямовані на реалізацію певної мети (пошуки роботи, участь у страйку, супровід машин до Одеси, зустріч із членами МОДРівського осередку). Компонування автором змісту "Міс Адрієни" зводилося до репортажного повідомлення про конкретні події, що відбувалися з

персонажами на момент розповіді. З роману нам невідомо, чому Франц Каркаш був безробітним. Автор подає лише один фрагмент із його минулого життя: працював на будівлянні греблі. Усе минуле подавалося без коментарів, залишаючи на розсуд читача, яким мало бути дитинство, юність, освіта, особисте життя, чому постала проблема пошуку роботи.

Емоційно-інтелектуальна спрямованість роману була скерована Гео Шкурупієм у царину людських взаємин, коли вихід персонажами роману із межової ситуації, згідно із теоретичними настановами "лівої" прози, був сповнений ефектом несподіванки.

Крім того, виходячи із тематично-ідейного спрямування "Міс Адрієни", Гео Шкурупій оминув увагою питання, пов'язані із тогочасним літературним процесом та національним устроєм України. Проблематику твору становить осмислення письменником соціального конфлікту, викликаного класовим розшаруванням капіталістичного суспільства кінця 20-х – початку 30-х років минулого століття. Гео Шкурупій навмисно подав абстраговану країну, змодельовавши протистояння класів через авторську концепцію бачення устрою соціуму. Сучасний йому капіталістичний політичний устрій виражений через взаємозв'язок та взаємозалежність активних суб'єктів: пролетаріат – капіталісти. Вперше у творчості письменника полеміка на образно-тематичному романному рівні виявилася в алегоричному зображенні Європи.

Саме завдяки композиції, за обґрунтуванням Л.Левітана та Л.Цилевича, відбувається розуміння "твору як цілісної художньої системи" у часопросторі [74, 10]. На формальному рівні ознаки індивідуальної композиції митця зберігали настанови О.Полторацького на побудову твору. Розроблена Гео Шкурупієм епічна композиція була підпорядкована на фактичний матеріал, поданий на рівні повідомлення. Письменник, зберігаючи послідовність у поглядах на репортажну прозу, показав життя урбанізованих мешканців, розставляючи акценти за допомогою таких композиційних засобів: конфлікт, розвиток якого, аналогічно до попередніх творів, відбувається через протистояння, образи-символи, фрагментарність (романна дійсність – візії), формування художнього світу очима наратора: "він (Франц Каркаш – Ю.Д.) бачив перед собою майстра, що крутився перед ним із штрафною книжкою, бачив Жакеліну, хвору дитину, рішучі обличчя пікетчиків коло заводу, Андріяша, який заварює тріснуту покрішку" [209, 39].

Композиційну домінанту "Міс Адрієни" складав її головний персонаж Франц Каркаш, розвиток зовнішнього конфлікту в романі відбувався через сприйняття подій Францем, безпосереднім учасником яких він був. Групування персонажів, що призводить до паралелізму, відбувається на рівні поліцей (Самюель Плюш) та штрейкбрехер – робітник – ув'язнений – робітник (Франц Каркаш). Виклад подій подається письменником лише крізь опис їх зіткнень.

Проте, письменник у "Міс Адрієні" не тільки створив конфлікт, а й показав шляхи виходу з нього, здатні змінити життя на краще. Така структура роману зосереджувала увагу Гео Шкурупія на концепції форми, а

не змісту.

Одна із основних складових систем авангардного роману торкнулася сюжету як предмета зображувальності внутрішнього та зовнішнього оформлення твору. Розуміння сюжету у 20-х–30-х роках ХХ століття зводилося митцями авангардного напрямку в національній літературі та представниками російського формального методу до споріднених критичних зауваг про його застосування у романній прозі шляхом використання життєвого матеріалу, акцентуванні на подієвості та її перипетійному перебігові. Власне бачення сюжету розробили і відомі українські критики та письменники.

Переосмислення сюжету як предмета зображення подій та їхній спосіб передачі у літературному творі відбувалося не лише через теоретичне обґрунтування. Митці йшли до практичного відтворення якісно нової форми, що була зрозуміла тодішньому читачеві. Маючи подекуди справу із читацькою безграмотністю, твори мали на меті відобразити постреволюційну епоху з її соціально-політичними змінами.

Обґрунтування сюжету теоретиком "лівого роману" О.Полторацьким у праці "Як виробляти роман" звелось до змістової організації роману, фактичним матеріалом якого було життя. Критик висловив переконання, що акцентувати увагу треба на гостросюжетовості та "енергійній його композиції" [101, 366].

У свою чергу, В.Шкловський у монографії "Мистецтво як прийом", розкладаючи сюжет на елементи, зосереджувався на перипетійному перебігові подій. Інший представник формалізму Б.Ейхенбаум статтю "Теорія "формального" методу" звів розуміння художньої форми до процесу її еволюції. Аналізуючи літературний матеріал, автор подав власне осмислення і творів російських футуристів. Беручи до уваги набутки В.Хлебнікова, О. Кручених та В.Маяковського, він зауважив на тенденційних принципах, що продукували злам "сталих традицій і "аксіом" не тільки науки про літературу, а й про мистецтво взагалі" [38, 184]. Серед типових прийомів сюжетоскладання автор насамперед відзначив східчасту побудову, паралелізми, обрамлення та "нанизування". Тобто засоби, використані і у творах українських футуристів, що свідчило про іманентність "лівого" руху. Аналізуючи здобутки творців авангардного напрямку, Б.Ейхенбаум визначав сюжет як поняття, що переходить "у царину конструкції" [38, 193] і вказував на специфічну особливість літературного твору. Досліджуючи поетику футуристів, автор небезпідставно наголошував, що еволюціонування науки не може відбуватися без сюжету як конструкції, матеріалу як мотивування. Це розмежування і визначало проблему взаємозв'язку між побутом та літературою.

Власне бачення ролі сюжету без теоретичного контексту літературознавчого визначення подавав і Гео Шкурупій у статті "Реконструкція мистецтв". Письменник наголошував, що психологічному й пейзажному жанрові з орієнтацією на село протиставляються міцні фабула та сюжет. Гео Шкурупій розцінював сюжет та його чинники як фактичний

репортажний матеріал, взятий не з вигадки романіста, а з життя.

О.Білецький у праці "В майстерні художника слова" означив дефініцію "сюжет" як "сукупність дій як зовнішнього, так і внутрішнього порядку" [11, 321]. Критик послідовно відстоював думку, що саме на цих діях побудований твір. Він вважав, що сюжет достатньо лише вибрати, бо щоденні "події" поставляють сюжетні схеми скільки завгодно" [11, 322].

М.Йогансен, досліджуючи малу прозу, стиль та сюжет у літературі 20-х–30-х років у книзі "Як будується оповідання", був схильний розглядати означений дискурс із точки зору розроблених теоретичних схем у практичній подачі матеріалу. Власна теорія М.Йогансена зовнішньо була схожа з проголошуваними принципами футуристів на "смерть старого мистецтва": "Нечуї наша біда, а Ніковський хоче з них зробити нашу гордість" [176, 474]. Власне митець у своїй монографії не заперечує вартісності літературної продукції його попередників ("у свій час ці письменники були дуже потрібні й дуже корисні" [176, 475]). За М.Йогансеном, сучасна йому національна література не здатна вповні відтворювати дійсність: "ми і без того слабуємо на мовну гіпертрофію й фабульну анемію" [176, 381]. Свою думку автор аргументує тезою про те, що "ні українська, ні вся російська література (за винятком Достоевського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації" [176, 419]. Вихід дослідник бачить у вмінні письменників скеровуватися на подачі форми, через композицію та реалістичний стиль, бо "мистецькі твори, звичайно ж, корисні, як матеріал пізнання історичного, там, де бракує інших даних" [176, 369]. Автор небезпідставно писав, що вміння письменників оперувати подіями у творі призведе до "природної" появи нової української прози.

Тож аналіз останнього роману Гео Шкурупія "Міс Адрієна" через виокреслений дискурс дає підстави для твердження про відсутність розбіжності між теоретичною налаштованістю автора і практичним плином. Для фактичної подачі матеріалу письменник використав актуальну життєву тематику, розставивши акценти на подіях, що траплялися із персонажами.

Сучасна критика, досліджуючи прозу 20-х–30-х років ХХ століття, виходячи із контексту аналізованої доби, інтерпретує проблему сюжету художнього твору з позиції "читабельності, уміння зацікавити". Тобто, настанова на гостросюжетність та нову тематику, за слушним зауваженням А.Дончика у монографії "Український радянський роман 20-х–30-х років", підносила українську прозу на новий літературний рівень.

У монографії "Основи вивчення сюжету" Л.Левітан та Л.Цілевич розглядали сюжет як вторинну, внутрішню форму динаміки художньої дії твору. На перше місце критики винесли художньо-мовленнєвий елемент. Автори, відштовхуючись від формулювання Гегеля про форму та зміст, схильні подавати сюжет із діалектичної точки зору. За їхнім визначенням, у художніх елементах наявна суперечність (мова не є сюжетом, а сюжет не є мовою) та єдність ("мова породжує сюжет, а сюжет існує завдяки мові" [74, 8]).

А.Ткаченко у "Мистецтві слова" (2003 р.) поняття сюжет зводить до того, "як саме розгортається в художньому часопросторі, мистецькому світі твору фабульна основа, як вони взаємопереплітаються" [130, 171], тобто до реалізації письменником художнього змісту через певні сюжетоприйоми.

Виокреслений дискурс дає нам підставу зробити висновок, що в поетиці епічних творів послідовників Михайля Семенка, і в першу чергу Гео Шкурупія, експериментальні інтенції трансформувалися в нові "формальні проявники художнього змісту" [130, 147].

У романах Гео Шкурупія "Двері в день" та "Жанна батальйонерка" сюжет зводився до показу подій через дії, вчинки та візії персонажів. Це і визначило авторську концепцію "внутрішнього сюжету", для якого була показовою схема, коли виявлення характеру відбувалося через психологічну зміну персонажа. Розставлений у творах акцент письменника віддзеркалив настанову на міцну фабулу та сюжет. Прискіплива увага митця на форму, на фактаж без "легкої розваги" змодельовала основні риси "лівого" епосу Гео Шкурупія. Крім того, із сюжету творів читач лише здогадувався про дитинство героїв та їхнє подальше становлення. Тим самим, автор провокував на самостійну думку щодо попереднього життєвого шляху персонажів, без нав'язування коментарів про його перебіг.

Структурний рівень "Міс Адрієни" Гео Шкурупій формував через власний художній світ, що зумовлював створення захопленого сюжету із детективним перебігом подій. Автор "Міс Адрієни" конструював власний сюжетний ланцюг, тлом подієвості якого є місто. Відповідними у письменника стають і характери (беруться до уваги урбанізовані мешканці), і пейзажі (протягом усього роману митець аналізує лише міські краєвиди). Характерною рисою авторського розуміння "міцного сюжету" стає розгортання основних класичних елементів організації внутрішнього сюжету через фрагментарний показ подій чи асоціацій. Саме подієва фрагментарність, зведена митцем до художніх дрібниць та деталей, створювала у романі певні мікрообрази. До них належать авторське асоціювання міс Адрієни із старою Європою, авангардне авторське асоціювання зубожілого пролетаря (миршавий кіт) та пихатого капіталіста (гладкий собака).

За текстом "Міс Адрієни" єдиним бажанням безробітного Каркаша було працевлаштування. Експериментальну настанову на впровадження нових літературних засобів в експозиції змодельовано митцем як інформування про "розташування сил", що відбувалося через візії головного героя – Франса Каркаша. Сталою формою, прикметною для творчості письменника в цілому, було фрагментарно деталізоване зображення подій через візії за схемою, в якій герой послідовно спочатку мріє про роботу, про життєві зміни, а далі докладає зусиль для практичного її втілення. Обов'язковим елементом, що присутній у кожному романі письменника, була видозміна одного елементу візії у реальність. У "Міс Адрієні" Франц, з-поміж інших видінь, уявляє себе матросом. Увага автора зосереджена на деталізованій праці: старанному натиранні мідних поручнів, що супроводжувалося безжурним насвистуванням.

Наростання конфлікту у творі йтиме не як авторський коментар подій, зведений у творі до мінімуму, а через призму вчинків та подій, що відбулися із Францем. Наступний етап розвитку подій у романі, що визначав певний конфліктний вузол, пов'язаний із Францем-робітником. Елементи гострої та напруженої зав'язки у тексті сповнені несподіваності та загадковості, що знаходили свій вияв у системі формально-художнього рівня роману.

Автор, розставивши акценти на умовах праці Каркаша, тим самим звів їх до узагальненого деталізованого показу робочого процесу в "Компанії". Тому розвиток дії Гео Шкурупій поступово ускладнював загостреним зіткненням між робітниками та роботодавцями. Логічним продовженням протистояння за текстом був 20 денний страйк. У зображенні його перебігу письменник використовував елементи "лівого" роману: Гео Шкурупій, дотримуючись послідовності у погляді на "міцний сюжет", зосереджував увагу на дії. Так, епізоди, що пов'язані за змістом із страйком, позбавлені емоційності, автор лише коментував їхній перебіг, утримуючись від власної оцінки.

Протистояння пікетчиків та поліцаїв виписано як репортаж із притаманними йому короткими лаконічними реченнями. Репортажне повідомлення про події творило, за задумом автора, своєрідний різновид складника змісту та форми. Наприклад, "група робітників іде, не зупиняючись, прямо до воріт. Це все нові люди, що їх уже встигла на вербувати адміністрація. Обличчя пікетчиків незнайомі" [209, 25]. У наступних реченнях автор подає лише подієвий коментар: робітники мнуть, лави насторожені, знову тиша, потім повертають і йдуть назад. Подання ворогуючих таборів у їхній боротьбі зводилося до нагадування армій, що перебували в очікуванні гарячого бою. Діячі, таким чином, лише доповнювали зміст. Тому в сюжеті органічним продовженням подієвості був монтажний прийом зображення: "До воріт біжать нові поліцаї. Одні луплять палицями пікетчиків, інші заганняють учнів у ворота. Галас і колотнеча.

– Бандити. Убивці!

Ворота закриваються" [209, 23].

Головні переваги вжитого кінематографічного прийому у тексті письменника стосувалися передачі показу боротьби двох суспільних станів, збільшеної динаміки події, зміцненню виразності та зовнішності руху, виявлення ідейного задуму. Такий лінгвістичний прийом (подієве повідомлення, позбавлене емоційної описовості) був закономірним у прозі Гео Шкурупія.

Паралельно у тексті розвиваються й сюжетні колізії, пов'язані з тим, чи зможе Франц знайти своє місце у цій боротьбі. Адже від його вміння втриматися на довгоочікуваній посаді залежить ще одне життя. Зароблені гроші потрібні не лише Каркашу, а й родині передчасно померлого приятеля Матіяша Лябура.

Розвиток основної дії ускладнений введенням сюжетних мотивів, основними з яких стають мотив відданості справі (Леон Мустак та Самюель Плюш), людської гідності (відмова Франца приховувати луснуту покришку), материнської самозреченості (Жакеліна Лябур та її хвора дитина), класової

зненависті (робітники – фашисти – поліцаї). Невикресленим у творі залишився мотив кохання, що не знайшов свого продовження у тексті. Лише за поодинокими натяками зрозуміло, що стосунки між Францем та Жакеліною поступово переростають із товариських. У реченнях, виписаних без жодних емоцій, подаються лише факти у часовій послідовності. Все інше читач повинен додумати самостійно: Жакеліна не могла ставитися до свого співмешканця байдуже, для неї постать Франца була милою. Прийшовши з роботи, в очікуванні Каркаша, жінка починала "плюскатись у холодній воді та чепуритися" [209, 27]. Єдиний висновок, позбавлений коментаря, що його дозволив собі автор, зводився до повідомлення про те, що Жакеліна була молодою і гарною жінкою.

Найвищою точкою розвитку конфлікту в романі стають події, безпосередньо пов'язані із роботою Каркаша на "Компанію", продовженням страйку робітників, подальшою долею Жакеліни. В окреслені ситуації, за творчим задумом автора, введено епізодичні другорядні персонажі. В авторській концепції з-поміж них виділяються ті, які безпосередньо впливають на долі героїв (містер Білдінг рятує Франса від самогубства, його жінка – моложавка шістдесятирічна красуня – невмотивовано сприяє втечі Леона Мустака від Самуеля Плюша). Зв'язуючи на мить долі персонажів, Гео Шкурупій створює перехресний сюжет, що ускладнює побудову роману.

Інші образи, вжиті часто без ім'я (міс Адрієна, сорокарічний інженер Брас), своїми вчинками не впливають на безпосередню дію у творі. Їх трансформація, на відміну від попередніх, поданих у реальності, відбувалась через візії Франца. Але, саме ці персонажі були виразниками парадигм Гео Шкурупія у поглядах на соціум. Водночас, це утворювало нове політичне прочитання художнього змісту роману. Впродовж твору автор, вводячи політичну лексику, підтверджував класову позицію, в якій підтримував пролетарів. Неодноразово у тексті згадувався символ епохи – червоний прапор, що асоціювався із пролетарською солідарністю. Підсумком у "Міс Адрієні" стало фінальне речення "ваша справа – то наша справа!" [209, 64]. Поширення ідеології соцреалізму, без якої неможливо було творити, поступово охопило і Гео Шкурупія.

Свою логічну завершеність події вичерпують у розв'язці: Франц залишається працювати на "Компанію". Більш того, для відтворення повної перемоги добра (пролетарі) над злом (роботодавці) автор ввів у твір подорож Франца та інших робітників до Одеси. Фінальна сцена роману замикала коло візій головного персонажа. Єдиний акцент у роботі Каркаша було розставлено Гео Шкурупієм на тому, що мідні поручні засяяли, як "ясніє ранок" [209, 58]. Таке миттєве порівняння вказувало на позитивну, принаймні для головного героя, розв'язку проблеми пошуку роботи.

Оптимістичний фінал, вироблений Гео Шкурупієм, виходячи із життєвого контексту, був цілком передбачуваний для доби соцреалізму. Штучність описуваних ситуацій виокреслювалась через митця та епоху, що вплинуло на формування розвитку думки письменника. Вмотивованим із огляду на історико-літературні обставини став введений фінальний епізод

невдалого самогубства Жакеліни Лябур. Безвихідь, отруєння газом – логічне продовження розповіді про тяжке становище родини загиблого пролетаря.

Час написання Гео Шкурупієм роману "Міс Адрієна" збігається із новим переосмисленням літераторами дійсності, коли для досягнення розуміння на рівні письменник – читач одного експерименту із формою замало. Крім того, у національній літературі починалося тяжіння до соціальної та національної заангажованості. Тож поступова часткова відмова Гео Шкурупія у творі від частини формально-експериментальних прийомів свідчила і про "дорослішання" епічної прози митця, і власне усвідомлення того, що для створення цілком нового "лівого" жанру однієї декларативної відмови від звиклих форм замало.

На прикладі роману "Міс Адріана" подальша реалізація митцем концепції авангардного епосу простежується нами в таких прийомах змістово-формального рівня, коли компонування реальних подій, спричинених проблемою взаємодії людини і середовища, не в українському, а в європейському суспільстві, довело розуміння письменником соціальних проблем та його логічною спроможністю вичленовувати актуальне.

Позбавлена частини експерименту, композиційно-сюжетна структура роману "Міс Адрієна" зберегла риси "лівого" твору через підпорядковування матеріалу, поданого автором як повідомлення про життя урбанізованих мешканців. Власне розвиток композиції відбувався через конфлікт, пов'язаний із протистоянням персонажів (Франц Каркаш – Самюель Плюш), фрагментарність (романна дійсність – візії), формування художнього світу очима наратора – головного персонажа.

Тож продовження Гео Шкурупієм у "Міс Адрієні" реалізації концепції авангардного роману на сюжетно-композиційному рівнях свідчило про сталість та перспективу розвитку "лівої" національної прози навіть в умовах зароджуваного соцреалізму.

4.2. Кореляція глобальних і локальних топосів у романі

Розуміння внутрішньої форми роману "Міс Адрієна" постає із використання Гео Шкурупієм сукупних засобів предметного зображення. Означений дискурс виокреслюється нами як створюваний митцем динамічний художній світ, змодельований, за О.Галичем, В.Назарцем, Є. Васильєвим, "індивідуальними подробицями – образами твору, що, розгортаючись у ньому, певним чином між собою взаємодіють" [20, 141]. Отже, виходячи із контексту аналізованої доби, романна система образів розглядатиметься як образи дійових осіб, образ творця та адресата твору, образи природного та речового оточення.

У "Міс Адрієні" образи дійових осіб мали виразні авторські концепти: знайомство із персонажами відбувалося на певному життєвому проміжку. Фактично через розповідача Гео Шкурупій лише повідомляв про перебіг подій у різних життєвих обставинах. Авангардні інтенції епічної прози митця зосереджувалися на пізнанні персонажа, що в своїй основі було об'єктивно

наближене до життя. У "Міс Адрієні" функція образів дійових осіб зведена письменником до їхнього показу на схематично-поверховому рівні. Цей спосіб зображення спрямований Гео Шкурупієм на орієнтацію подій у творі. Специфіка створюваних письменником об'єктів розповіді у романі полягає в тому, що читач дізнається про них не з авторських коментарів, а очима суб'єкта розповіді. Тому персонажів "Міс Адрієні" сприймаємо з точки зору лише їх оцінювання Францем Каркашем.

Тяглість роману до подієвості простежується і на предметно-чуттєвій даності персонажа. Впродовж усього твору відсутня детальна описовість зовнішності головного персонажа. Письменник не акцентує увагу на вік, звички, одяг Франца. Тобто, зацікавленість автора осягається не внутрішнім світом Франца, а саме моделюванням образу через дію. Засобами характеротворення і типізації персонажа були фрагментарні художні деталі, що подавалися Гео Шкурупієм із розгортанням сюжету.

Про внутрішній психічний стан Франца свідчила фрагментарна міміка, що супроводжувалася порівняльним коментарем в експозиції та зав'язці, у процесі знайомства з іншим персонажем: скривлене та понуре обличчя, бо голодний; погляд, як у загнаної тварини. Песимізм, в якому перебував чоловік, засвідчували деталі виражальних рухів усього тіла: Франц безпорадно брів "у той бік, куди його ніс натовп" [209, 5], стомлено сперся на парканчик. Стан доповнював єдиний елемент одягу, поданий письменником упродовж усього роману не в побутовому описі, а у процесі дії. За текстом – це споглядання на вітрини: "кишені його пальта розкрили свою порожнечу, як голодні роти удавів, як порожні бочки, що чекають на небесну манну" [209, 5]. Фіксація на пальті та кишенях – лише тло для витлумачення автором настрою Каркаша. Надалі, із подальшим розгортанням сюжету, митець показує персонажа лише в пошуковій діяльності, не зосереджуючись на предметно-чуттєвій даності. Письменник у сюжетну канву лише вкрапляв єдиний коментар, у якому зазначив, що тільки передчуття роботи здатне надати оптимістичний настрій: "тепер було видно його енергійне обличчя дужої людини. Слабість і вимушене безвілля зникли, на ньому жевріла лихоманкова жадоба щастя" [209, 17]. Отже, образ Франца Каркаша як суб'єкта дії Гео Шкурупій зводив лише до ініціатора вмотивованих сюжетних функцій. Сутність чоловіка, його внутрішній світ читач має зрозуміти через фрагментарний портрет та сюжетну динаміку. Такий спосіб моделювання персонажа відповідав настанові письменника на репортажний роман. Більш того, творення концепції особистості у дії було характерним для прози письменника і відрізняло її від контрастного зображення у класицистів, заглибленого внутрішнього світу переживань сентименталістів, докладної описовості реалістів.

Наступною дійовою особою у "Міс Адрієні" стає Жакеліна Лябур. Вперше у своїй творчості Гео Шкурупій створює позитивний жіночий персонаж, домінантною рисою характеру якого була "аскетична твердість". На відміну від Євгенії Барк із "Жанни батальйонерки", образ Жакеліни є цілком вивершеним із вмотивованими вчинками. Розповідь про дійову особу

Гео Шкурупій подавав типовими для його творчості фрагментарними рисами. Відсутність цілісного портрету компенсується деталями, що створюють певний мікрообраз молодой жінки та матері у романі: еластична постать у вбогому вбранні, гарне, проте змарніле від душевної недуги обличчя.

Сутність образу розкривалася через романну дію за схемою: від еволюції на початку до поступового зламу в характері через життєві обставини наприкінці. Більш того, вперше у своїй творчості Гео Шкурупій у подієву динаміку роману вводить вмотивоване самогубство. Новація художньої цілісності задуму письменника полягала у тому, що саме подієві деталі вказували на причину стану. Спершу Жакеліна була замріяна, її обличчя ставало жвавим лише при згадці про Каркаша та його можливість заробити гроші. Опис психологічних переживань, що ставав вторинним стосовно дії, виконував у творі іменник "тривога", який супроводжував усю розповідь про Жакеліну: тривога за хвору дитину, за Франца, за роботу. Кульмінацією творення образу був спалах надії, пов'язаний із тимчасовою працею, лише із думкою про краще життя, "на те маленьке щастя, яким мусять жити всі живі" [209, 29].

У "Міс Адрієні" жіноче єство Жакеліни передано лише одним-єдиним епізодом: виснажившись від негараздів, жінка на мить прагне розваг. Для опису її наступного стану Гео Шкурупію достатньо було лише кількох влучних спостережень: несамовільне бажання бути коханою із безжурним сміхом "від розваг, що лоскочуть почуття" [209, 6] знайшло своє продовження у візії. У мент запаморочення героїня відчула реальність оточення, позбавленого святкової мішури. Образ солідного, бездоганно вдягненого вербовщика із наближенням до Жакеліни зазнає невпинної деформації: череп стає "страшенно голим", із проваленим носом. Внутрішній високості Жакеліни, епізодично виокреслений через контрастні елементи одягу жіночого образу (найгірша сукня лише підкреслює красу, перед якою "блякла розкіш шовків і оксамитів" [209, 47]) поступається моральна спотворність, що не маскується добре пошитим костюмом.

Знаковим у розгортанні кожного наступного формального елементу "Міс Адрієні" було введення Гео Шкурупієм нових епізодичних персонажів, які різнилися за соціальним статусом та асоціативним переосмисленням письменником сутності соціуму, змодельованого автором у зрізі: від уряду до жебраків.

Частина з них у творі визначала зав'язку. Гео Шкурупій у розвиток поетапної передконфліктної подієвості вводить нетипові для власної творчості персонажі. За текстом роману ними були уряд країни, страйкарі, фашисти, співаки та звірі.

Майстерність Гео Шкурупія-романіста у створенні уряду досягається через епізодичну дієвість зображуваного та використовуваного автором індивідуального мовостилю. Адже, читач має скласти власну думку про "авантурницький синкліт, що зветься урядом великої країни" [204, 8] лише за час його проїзду вулицею кількома автомобілями, що рухалися "вільним проходом". Надалі автор у романі жодного разу не згадає зазначений образ.

Стислим буде і коментар, що пояснює спричинений конфлікт: саме від уряду залежить доля людей. У даному разі, маємо визнати актуальну на сьогодні далекоглядність не Гео Шкурупія-митця, а Гео Шкурупія-політика.

У кульмінації новим образом, від якого залежатиме життя Франца, стане містер Білдінг. Їх випадкову зустріч змодельовано автором через елементи пригоди: дія відбувалася вночі, місцем обрано міст, ще мить – Франц від безнадії позбудеться життя. Його рятувальником і буде людина із символічним прізвиськом Білдінг, що вказувало на відтворення надії. Соціальний статус підкреслювало неодноразово вжите письменником слово "містер". Митець зупинився лише на єдиному елементі характерної деталі образу. Але її було достатньо, щоб і Каркаш, і читач зрозуміли: перед ними людина із твердою впевненістю у власних вчинках. "Франц Каркаш побачив перед собою рішучу постать людини, що негайно ж випустила його комір із своїх рук.

–Не поспішайте! Ріка залишиться на цьому ж місці. Ще встигнете!" [209, 48].

Загалом, хвилини перебування персонажів на мосту відзначалися дієвою швидкістю: зупинка "Бюїка", крик дружини містера Білдинга та сирени, гавкіт бульдога – життя ставило перед Каркашем вже зовсім інший вибір.

Відносною самостійністю як компонент сюжету відрізняються образи страйкарів. За текстом письменник чітко поділяє пролетарів на два табори: страйкарі та штрейкбрехери. Митець розробив концепцію перебігу страйку не лише зовні, у класовому протистоянні, у часовій тягlostі, а й передав ті проблеми, що виникли під час його проходження у протистоянні молодії сили та старого досвіду. Тому з-поміж образів інших робітників Гео Шкурупій виокремив Андріяша Вале. Письменник окремо зупинився на роках Вале (дідуган), його майстерності (кваліфікований електрозварник машинобудівного заводу), захопленнях (дитяча безжурність у спостереженні за "карколомним вивертом голубів у високій блакиті" [209, 12]). У зав'язці персонаж свідомо уникає страйку (він почався без дозволу спілки, а відтак для Вале був "диким"), хоча його причини були умотивовано доведені іншими персонажами: звільнення 46 робітників. Людське єство Вале протестує проти участі в описаних подіях (жах залишитися безробітним). У кульмінації та розв'язці без зовнішнього тиску Андріяш самостійно вирішує підтримати робітників і стати страйкарем. Саме на важливості останнього письменник наголошує окремо: старого Вале злякав не сам страйк, його обурило, що "комуністи багато вже хочуть" [209, 13] у вимогах, розпочавши страйк без санкції спілки. Окрім того, у класове протистояння робітників "Компанії" автор "Міс Адрієни" не зробив жодного коментаря. Саме безпосередні спостереження наратора формували тло підтримки страйкуючих: "Робітники ще мнуть кілька секунд. Потім одразу повертають і йдуть назад. Старшина поліцаїв незадоволено теж одходить від Леона. Знову тиша й порядок з обох боків, ніби дві армії готуються до гарячої бійки" [209, 24].

Наявність наступної великої групи епізодичних образів у кульмінації твору вказувала на динамічний перебіг подій. Йдеться про штрейкбрехерів. Творчий концепт автора "Міс Адрієни" у моделюванні образів збігався із його семантичним значенням. Олітературений Гео Шкурупієм, він полягав у тому, що штрейкбрехери – це однаково ті робітники, які підтримували своєю роботою адміністрацію "Компанії", "бо в країні було велике безробіття" [209, 31]. Образи, перенесені на сторінки роману, письменник наділив рисами боягузтва, прирівнюючи до "ранніх й лякливих птахів" [209, 23]. Надалі митець умотивовує таку поведінку насамперед тим, що штрейкбрехери "завжди стараються пройти на завод ще поночі, щоб їх ніхто не бачив" [209, 23].

Протиставлення на рівні образів "поліцаї – пікетчики" у боротьбі з адміністрацією заводу за сюжетним перебігом здійснено як стислий репортаж. Підкреслена подієвість, позбавлена авторського коментаря, поставала перед читачем у своїй динаміці. Усі вказівки автора на "настороженість" з боку поліцаїв та "застережливість" у лавах пікетчиків спрямовано на підтвердження виробленого авторського концепту роману "у дії". Більш того, письменник, розуміючи, від кого залежить подальша доля страйку, детально вималював не тільки віковий ценз штрейкбрехерів (від наймолодших учнів до 65-річних старуганів), а й розробив авторську предметно-чуттєву даність образів на прикладі двох робітників середнього віку. Гео Шкурупій виокремив конкретні характерні деталі одягу (чорні кашкети та блузи) та елементи рухів: клунки "бутербродів у руках" та "фляги кофе через плече. Це йдуть на роботу" [209, 24]. Підкреслювана письменником дія "вириваються крики – робітники зупиняються" увиразнює контрастне тло подієвого розгортання.

Усі зовнішні суперечності під час перебігу страйку автор відобразив через негативні образи. Досить часто у романі Гео Шкурупій ставить в один ряд поліцаїв та фашистів, нерідко прирівнюючи їх дії ("уже бійка стихала, й побиті фашисти почали відступати швидким темпом, як із завулку з'явився на допомогу фашистський патруль разом з поліцаями" [209, 21]), що дозволено Гео Шкурупію-романісту.

Нетиповим засобом у національній літературі означеного періоду в дилемі протиставлення образів на "позитивний – негативний" використано митцем прийом перенесення явища за схожістю. Негатив образу Самюеля Плюша виокреслюється за допомогою авторської негативної конотації: "м'яке" та "комфортне" ім'я, удавана ввічливість не пов'язувалися із зовнішністю (огидним жовтим обличчям та миршавою зовнішністю). Окрім того, неприязнь до персонажа виявилася в постійному авторському зменшено-зневажливому вживанні "чоловічок" по відношенню до Плюша.

Засобом посилення гострої боротьби мотивів під час розгортання сюжетних елементів стає не просто введений письменником елемент "втечі – погоні" Леона Мустака від Самюеля Плюша, а подальша інтрига. Її розгортанню передують фрагментарна послідовність подій у часі, що розгортаються за певним ланцюжком: Самюель Плюш стежить за Леоном

Мустаком. Автор не пояснює, чому це відбувається, лише акцентує увагу на певних рухливих діях Мустака, опис яких супроводжується сполукою "ніби випадково": його рука ніби випадково потрапляла в кишені перехожих, ніби випадково обмацувала речі, пестила "щілини дверей крамниць" [209, 7]. Наслідком таких незрозумілих дій ставали "хвостики білого паперу". У зав'язку подальшого перехресного сюжету письменник на мить "у шаленому темпі" [209, 10] воєдино зводить більшість персонажів "Міс Адрієні": розповідача (Франца Каркаша) та розповідачів (Леона Мустака, Самюеля Плюша, уряд, моложаву шістдесятилітню хазяйку бульдога та дочку пралі із котом на руках). Оновленням улюбленого пригодницького жанру Гео Шкурупія в "Міс Адрієні" був введений елемент бійки, що розводить усіх персонажів.

У творі письменник об'єктивно-точно подав і життя найнижчих верств суспільства в епізодичних образах жебраків, бродяг, бездомних. Вимальовані персонажі неоднорідні. Більшу частину Гео Шкурупій представив через типові образи: кволі, "понівечині й спотворені голодом та хворобами" [209, 54]. Їхня боротьба за виживання та мить опинитися у відносно нормальних умовах позбавлені будь-яких моральних високостей. Передана письменником у дії, через напружену боротьбу Жакеліни та жебрака перед чергою бездомних, підкреслювала трагедію соціуму: "В ній прокинулась лють і милосердя зовсім не було в її погляді. Коло брами зав'язалась мовчазна боротьба, яку жалібно спостерігали жахливі обличчя людей, понівечені й спотворені голодом та хворобами" [209, 54].

Про те, що жебраком людина може стати не з власної волі, а через примхи роботодавців свідчать образи безробітних мешканців міста. Частина з них, зломлені фізично та душевно, були типовими інтелігентами, непотрібними суспільству. Використана письменником модель візії Франца Каркаша давала змогу показати життя персонажів, як, наприклад, розповідь про інженера Браса: вдень мие пляшки, ночами сидить і "вираховує нескінченні колонки цифр" [209, 43] та художника, який малював на тротуарах за копійки картини-привиди, витрачаючи "творче надхнення" [209, 44]. Подальший життєвий шлях цих епізодичних персонажів (винахідник Брас, безіменний художник) об'єднаний гострою проблемою непотрібності суспільству. Їхній талант використали, вони більше не потрібні суспільству. Неспроможні встояти у суворій боротьбі за виживання, персонажі поза своєю волею опинилися за межею безробіття. Єдиною розрадою для них був безплатний суп-юшка – "дар благодійності діамантових дам" [209, 43].

Виходячи із контексту доби, протиставляючи антагоністичне "капітал – пролетаріат", об'єктом розповіді у Гео Шкурупія в романі "Міс Адрієна" був змодельований художній концепт Європи. У дванадцятій розділ твору письменник пунктирно вводить образ міс Адрієни, життя якої, передане кількома рядками, слугувало ілюстрацією авторського розуміння європейського устрою. У змодельованому варіанті авангардного роману Гео Шкурупія цей персонаж не був пов'язаний із сюжетними компонентами роману. Відносно самостійний образ спроектовано письменником на

посилення причинно-наслідкових зв'язків конфлікту в "Міс Адрієні". Художня манера Гео Шкурупія була позбавлена моралізаторства: письменник не переконував читача, а послідовно відстоював власну думку фактами. Спершу, життєвий шлях персонажа був типовим для капіталістичного суспільства: талантом молодій балерини користувалися доти, доки вона приносила гроші фотографам та роботодавцям. Через деякий час, задля більшої оригінальності, дівчина змушена танцювати на димарях та ходити по тонких залізничних рейках. Її очікував сумний життєвий фінал: чоловік загинув, а нікому не потрібна "вже не гарна" виснажена танцюристка, сидить на лаві у парку з мріями про нічліг та "дармову тарілку супу" [209, 44]. Мінорним акордом, слухним для літератури 20-х років, у Гео Шкурупія звучить: стара Європа – "сиділа у парку коло фонтана в образі міс Адрієні" [209, 43].

У зображенні оновленого суспільства, поданого письменником через образи молодих веселих одеських робітниць, використано політично аргументований доказ: лише протистояння та переворот здатні змінити соціум. Із виокресленого дискурсу часу написання "Міс Адрієні" така інвектива письменникам була спрямована на викриття недоліків капіталістичного ладу. Символіка образу (Гео Шкурупій подає життя міс Адрієні – Європи від розквіту до занепаду) віддзеркалює вчення О. Шпенглера "Присмерки Європи" (1922 р.). За О.Шпенглером, світ розвивається циклічно, за певною системою (кінець є початок, смерть є одночасно народження). Європа, на думку Гео Шкурупія, перебувала тоді в стані занепаду, "із фаустівською душею". Німецький учений-песиміст вважав, що справжня духовна Європа вже лишилася в минулому, сучасна ж цивілізація – пройнята міазмами розкладу напівмертвого міщанського суспільства.

У свою чергу, Микола Хвильовий памфлетом "Камо грядеши" переосмислив вчення О.Шпенглера "присмерк" Європи. Висунувши концепцію необхідності "вестернизації" України, М.Хвильовий доводив: "Європа – це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що гниє, до якої вся наша ненависть. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т.д., і т.п." [189, 426]. Продовженням теми була стаття М.Зерова "Ad Fontes!". Автор "Ad Fontes!" слушно зауважив на цінності європейських досягнень ("і чи справді цей набуток такий нам непотрібний?") [46, 569].

У розв'язці "Міс Адрієні" письменник ввів епізодичні образи одеських робітників. Ці персонажі були окреслені митцем поверхово-схематично. За сюжетом роль робітників одеського заводу митець зводив до певних дій: підтримувати міжнародний робітничий рух. Створений уявою письменника МОДРівський осередок мав на меті захистити знедолених пролетарів. Тому у логічному згортанні сюжету персонажі, обурені "звичайною хитрістю" власників пароплаву зміненими умовами контракту під час рейсу, знаючи про підтримку в Одесі, готувалися до нового страйку.

Образний світ "Міс Адрієни" охоплений поетикою проблеми особи читача. Текст роману зорієнтований Гео Шкурупієм на певне сприйняття та розуміння аудиторією. Тому у власному епічному жанрі образ читача автор моделює виходячи із проблем власної психології творчості. Упродовж роману функція читача не зводиться до безпосереднього учасника подій. Читач не був героєм твору, бо не введений у систему дійових осіб. Порушуючи у романі актуальну тематику авторського сьогодення, Гео Шкурупій звертався до читача на рівні "форми гри з реальним" [20, 158], спроектовану на ту точку зору, що висловлена письменником. Більш того, автор "Міс Адрієни" не моралізує і не нав'язує власні ідеї, вважаючи, що розроблений ним сюжетний ланцюг мав саме такий спосіб розгортання.

У загальній змістовій організації роману значне місце письменник надав образам природного та речового оточення. Футуристичне осмислення Гео Шкурупієм дійсності було засобом передачі художнього зображення урбанізованого опису. Розроблений письменником контрастний опис міста з його необхідними атрибутами розширював і доповнював зміст роману "Міс Адрієна". Система образів топосу та його підрозділів була побудована на постійному русі як визначального чинника Гео Шкурупія.

Місто у письменника становило єдине ціле із його мешканцями. Рухи людей були позбавлені зайвої метушні та квапливості, таким чином органічно доповнюючи топос. Автор "Міс Адрієни" наділив краєвид імпресіоністичними рисами: переламані будівлі, краєвиди з обов'язковими проваллями. Локусами виокреслено вулиці, що "котили гамірливе життя", тротуаром "йшли люди", бруківкою їхали або мчали автомобілі, наповнюючи оточуючих "безтурботністю і бензиновим запахом" [209, 5], проїжджали торговці з зеленню на базар, пройшов трамвай. Подробицями передано робітниче селище як доповнення великого міста. На безрадісне існування його мешканців вказували маленькі котеджі та брудні й високі мури робітничих будинків, вузькі двори. Місцевість доповнював індустріальний пейзаж із димарями заводів із гудками. Окремо, як і в "Дверях в день", митець зупинився на спогляданні головним персонажем вітринних крамниць. Але, на відміну від попереднього роману, вітрини позбавлені міщанських ознак, визначаючи тим самим в експозиції наступний розвиток подій. Адже, якщо Теодор Гай перебував у моральній недузі, то Франц Каркаш відчував свою фізичну слабкість від голоду. Саме тому Шкурупій розробив контрастне зіставлення між "обпатраним й веселим поросям" [209, 5] та бажанням Каркаша поїсти.

Розроблені письменником образи речового оточення окреслювали соціальне становище персонажів. Так, на фізично-душевні страждання Жакеліни Лябур вказували дрібні деталі побуту: портрет на стіні у чорній жалобі, колиска із хворою дитиною, чисто прибраний, без жодної крихітки кухонний стіл, розкритий порожній гаманець, голий столик. Про затяжну хворобу дитини свідчила пляшечка із довгим рецептом, що із сторінок роману неодноразово був названий "монументом людського страждання". Мент вирішального зламу у житті Франца Каркаша підкреслювали стіни

в'язниці. Цей нетиповий образ з'явився у творчості Гео Шкурупія вперше. Замкнутий простір, у якому опинився головний персонаж, мав зламати його як особистість: у камері була ніч, самота, бо про Франца, здавалося, забули, постійні зміни сокамерників, "страшний несамовитий крик катованої людини" [209, 51], розстріли. Натомість, життя у в'язниці було школою виживання Франца. Він не боявся його, а навчився співіснувати та боротися, не здогадуючись, що його арешт був помилкою. Оточення не тільки вирізняло психологічний стан Каркаша і конкретизувало місце події, а й було продовженням руху сюжетних елементів.

Образною композицією у розв'язці роману був і опис клубу, в якому опинилися моряки. Засобом передання ідейно-композиційного значення речового оточення Франца та його однодумців став прийом повідомлення суб'єктів розповіді. Виразна антитеза підкреслювала життєву прірву, що виникла у двох різних соціумах: жебрацьке становище співробітників "Компанії" та дозвілля робітників заводу "Марті". Автор "Міс Адрієни" відтворив атмосферу невимушеності та внутрішньої розкутості одеситів через підкреслювані елементи дії. За столиками грали в шахи, в кімнатах працював гурток ППО. Вивчення нового маршу аматорським оркестром підкреслювала неритмічна гра флейти і тромбона. Без таких демонстративних художніх деталей текст роману видавався неповним і логічно незавершеним у теоретичній налаштованості на відтворення реалій у практичному відтворенні: "Грачі в шахи припиняли гру, у мизикантів одразу виходив бравурний марш, а радіоаматор зустрічав гостей одразу цілою промовою із гучномовця" [209, 61].

Тож кореляція глобальних і локальних топосів у романі Гео Шкурупія "Міс Адрієна" відтворювала виразні авангардні концепти. Головною особливістю модельованого образного світу письменника було його сприйняття очима Франца Каркаша. Так само як і у романі "Жанна батальйонерка" головний персонаж був виразником поглядів автора.

Головні та епізодичні образи-персонажі роману навмисно позбавлені автором детальної описовості. Це дало змогу митцю змодельовати персонажів художнього твору лише в дії, зосередившись на їхньому прагненні до розв'язання однієї проблеми: що чекає на них усіх? Озвучена Францем Каркашем, саме вона і визначила ядро задуму "Міс Адрієни".

У романі об'єктивний виклад Гео Шкурупія супроводжувався неточністю викладу. На образному рівні це простежується нами у зіставленні поліцаїв та фашистів. Невмотивованими відзначалися дії, що за текстом роману стосувалися зіткнень страйкарів то з фашистським патрулем, то з поліцаями. Неумисно "безвусим фашистом" названо епізодичного штрейкбрехера студента-практиканта. Така паралель на формальному рівні роману (зокрема у 10 розділі) призвела до схематизму у розвитку дії.

Авторському коментарю про комсомольців та комуністів завадила поверхова обізнаність, що припустимо пов'язана із наміром Гео Шкурупія не бути творцем тенденційної прози. Ці зауваги лише підкреслюють, що зусилля письменника було зосереджено не на передачі змісту, а в авторській

системі сюжетотворення, образів та мовостилю.

У моделюванні власного варіанта роману, автор під час створення образів не просто описував перебіг подій, а й додав пригодницькі елементи. Проте, якщо засіб втечі та погоні зустрічався у зразках малої прози та у двох попередніх романах Гео Шкурупія, то новаційним був елемент інтриги, введеної у момент розповіді-знайомстві читача із позитивним персонажем (Леоном Мустаком) через зіставлення. Рішучість та впевненість у власних діях організатора страйку (Мустака) автор протиставляє пригніченому стану головного персонажа (Франца). Відсутність зовнішньої описовості Гео Шкурупій компенсує фрагментарним портретним та психологічним зображеннями. Насамперед чуттєва даність стосувалася розставленим акцентам у пантоміміці. Якщо обличчя Франца Каркаша було понурим, то його двійник, а саме так вводиться у роман образ страйкаря Леона Мустака, позбавлений негативних емоцій через впевненість у своїх діях, на що вказував блиск в очах.

Гео Шкурупій, використавши, за текстом роману, пригоду та інтригу як засоби розгортання сюжету, застосовував вторинні смислові значення для характеротворення образів. В авторському викладі двійниками-персонажами (Франц та Леон) могли бути люди не з схожими рисами обличчя, а "цілком тотожними" [209, 7] деталями зовнішнього вигляду: пальто, черевиками, кепі

Наступною виразною характеристикою під час створення письменником епізодичних образів була часово-просторова віддаленість. Саме ця налаштованість різнила прозу Гео Шкурупія від інших творів української літератури: його персонажі не були всезнаючими і категоричними, їхнє мислення та поведінка не відзначалися тверезим глуздом та практичністю. Досить часто персонажі діяли інтуїтивно, на рівні візій формуючи своє майбутнє.

Бачення автором основних складників творення образів природного та речового оточення здійснювалося через енергетику футуристичного сприйняття дійсності, коли візії, введені автором, "пересувались і в просторі і в часі" [209, 62]. Крім того, концепт міста, заявлений письменником на початку творчості, зберігав у "Міс Адрієні" виразні авангардні інтенції у його змалюванні зі споду, без романтичних захоплень.

Тож функції образного світу письменник продукує на розкриття формального задуму твору в умовно-реальному авторському життєвому зображенні.

4.3. Поетика мовостилю роману "Міс Адрієна"

Від часу написання першої збірки юного Гео Шкурупія "Психетози" до останнього роману "Міс Адрієна" пройшло 12 років. Упродовж усієї творчості автор експериментував спочатку із поетичними формами, надалі – із прозовими. Результатом постійних пошуків став виокремлений мовостиль митця із виразно-характерною художньою формою та оригінальним

використанням художніх прийомів та засобів, вільним володінням різними мовними стихіями. Ідейно-змістова настанова авангардної прози Гео Шкурупія підпорядкована єдиній меті – фактичному матеріалу, джерелом якого було сучасне романістів життя. Тому, хибними були критичні зауваги критиків-ідеологів, схильних розглядати творчість митця не стільки залежно від українського футуризму, скільки в позаестетичних параметрах соціалістичного реалізму. Як літературного явища загалом.

Насамперед Гео Шкурупій у романній прозі цілком відмовляється від містифікованих героїв, прославлення радянських вождів та виключно виробничої тематики. Художні тексти письменника відтворювали соціум, в якому образи були позбавлені ідейного засобу їх передавання. Більш того, митець виробив індивідуально-авторський архетип із виразними стильовими ознаками внутрішніх образів уяви, що пов'язані, за К.-Г.Юнгом, із несвідомою активністю людини.

Так, основа пізнання образу Франца Каркаша співвідноситься з певною алегорією доби через двопланове художнє зображення образу міс Адрієні. Тлумачення образів уяви персонажа відбувається у контексті його прагнень реалізувати себе. Початок сюжетних колізій у "Міс Адрієні" пов'язано із низкою видозмінених у мрії образів із конкретними предметно-чуттєвими ознаками. Спільним для трансформованих ілюзій Франца лишилося лише його обличчя. Фрагментарний акцент на одному елементі зовнішності, що був типовим для кожного із трьох романів Гео Шкурупія, мав на меті витлумачити внутрішню розбіжність. Спершу персонажа "Міс Адрієні" бачимо за грою на роялі. Це – "гладкий, здоровий, з обличчям Франца Каркаша, піаніст" [209, 3] із рудим, як вогонь, буйним волоссям. Наступний образ ученого, із обличчям Франца, мав ошчасливити людство знову за допомогою вогню: "схиливши голову трохи на бік, він розглядав у пробірці якусь рідину, а поруч синім вогником горіла спиртовка, що на ній поволі згорів і цей образ" [209, 3]. Надалі Каркаш став підкорювачем землі через виписані образи шахтаря та косаря, води – інженера та моряка. Як і у попередньому романі "Двері в день", персонажі письменника позасвідомо були підкорювачами трьох основних стихій, що засвідчувало умотивовану налаштованість на життєві реалії: в основі еволюції людини закладена боротьба. Неоформлені позасвідомі почуття, віддзеркалені через призму візій, спонукають Франца до більш активного пошуку роботи. Але, якщо Теодор Гай ("Двері в день") уявляв себе лише в одній іпостасі – першодослідника вогню, Стефан Бойко ("Жанна батальйонерка") – в образі гравця із "Дами пік" Пушкіна, то розмаїття візій Каркаша пов'язане із життєвою невлаштованістю, намаганням знайти своє місце в соціумі.

Домінанту поетики мовою Гео Шкурупія, насамперед пов'язану із проблемою композиції прози, був вибір назви. Теоретична налаштованість автора на епатаж та нові форми втілювалася на практиці в коротку словесну формулу творів. Поезія, мала та велика проза митця через символіку назв моделювали образне мислення автора-футуриста. Зокрема, налаштована на ерудицію читача, закодована "Психетози. Вітрина третя" та "Барабан.

Вітрина друга", "Лікарепопеніада". Символічно навантаженими були і прозові заголовки: "Переможець дракона" та "Зустріч на перехресній станції", "Гарун-аль-Рашид". Іронією насичено назви романів "Жанна батальйонерка" та "Двері в день". Нетиповий заголовок "Міс Адрієна" зумовлений протагоністикою та сюжетними колізіями. Вперше у назві твору Шкурупій використав уривок із невідомої пісні про "повчальну географічну історію двох коханців на Міссісіпі": "Мій любий хлопчику, нам весело удвох на Міссісіпі..." та "О, люба Адрієно, Ти, як висока щогла радіоантени..." [209, 14-15]. Веселому змісту обох уривків автор протиставив тематику роману, сувору дійсність життя героїв. Алогічним було б припущення, що вказівкою на визначення місця романних подій була географія ріки. Адже, якщо у попередніх творах географічні координати були чітко окреслені, приміром, Петербург – Київ ("Повість про гірке кохання Тараса Шевченка", "Жанна батальйонерка"), Дніпропетровськ ("Двері в день"), то в "Міс Адрієні" назва країни відсутня. Навіть поодинокі вказівки митця на місце дії, швидше поглиблювали інтригу, аніж розв'язували її. Приміром, американське авто "Бюїк" містера Білдінга та думки Каркаша про стару Європу, портове місто та фашисти, завод, що в авторському правописі мав назву "Хаймніцер й Хаммтер" – радше належали до закодованих чинників прозописьма Гео Шкурупія. Цей контекст "Міс Адрієні" був насамперед спрямований на образ потенційно мислимого читача, образ якого як безпосереднього героя твору відсутній у всій творчості Шкурупія.

Чинниками, що за слушним зауваженням О.Блока, визначали "творче обличчя" [165, 21] стилю письменника, були, окрім розглянутих у попередніх частинах елементів внутрішньої форми, зовнішня форма художнього твору та розуміння контексту доби, в якій творив митець.

Визначення самого поняття "індивідуального стилю" на сьогодні не має однозначного тлумачення не лише в царині літературознавства, а й лінгвістики, мистецтвознавства, естетики, культурології. Так, Л.Тимофєєв розглядав стиль як сукупність "особистого досвіду, таланту, манери письма та ін." [129, 64]. В.Жирмунський наголошував, що поняття стилю треба пов'язувати не лише із мовними засобами, а й "темами, образами, композицією твору, його художнім змістом, втіленими словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами" [40, 200]. У "Літературній енциклопедії термінів та понять", виданій за редакцією О.Ніколюкіна, термін стиль вжито до "естетичного загалу всіх сторін та елементів твору", що складаються із системи стильових домінант: характеристики, художньої різноманітності, психологізму внутрішнього світу персонажів, художньої мови та безпосередньої функції слова. Виходячи із схожих рацій, ми схильні подавати проблему мовостилю Шкурупія через призму художньо-мовленнєвої організації роману "Міс Адрієна".

Розуміння принципів поетики художнього мовлення роману "Міс Адрієна" Гео Шкурупія здійснюється нами через розгляд вжитих індивідуалізованих емоційно-сміслових явищ, засоби вираження яких зведені митцем до зображувальної, характерологічної, оціночно-виражальної

функцій. Виходячи із теоретичних засад літературознавства, нині поетика цих функцій розглядається на детальному текстологічному мовленнєвому аналізі "Міс Адрієни". Так, вжиті автором засоби передачі зображувальності створювали індивідуалізовано-конкретизований мікрообраз різноманітних предметів та явищ. Наприклад, головний персонаж, уявно акомпануючи на роялі, не просто торкався руками його клавіш. В авторському словесному виразі гра його рухів на "блискучому чорному інструменті" зіставлялась із підстрибуванням м'ячика. Поступове зникнення пароплава на морі порівнювалося із свічкою, що "тане". Лексичні засоби увиразнення контрастують із пересічним уявленням про відозви, метафористично названі "паперовими айстрами" чи жмут паперу, що своїм виглядом нагадував "білу айстру". Настання ранку, а відповідно й нових сюжетних подій, сконцентровано Шкурупієм у творі до невизначеного "лише почав народжуватись у золотих і рум'яних муках" [209, 23]. Час, що його провів Каркаш у в'язниці, увиразнено стилізовано митцем до днів, що "минали й миготіли, наче освітлені вікна нічного поїзда" [209, 51]. Слухове сприйняття митця радіонастройки поетично обіграно як вереск "тисячі дияволів на торф'яному болоті" [209, 61]. Саме тому для радіоаматора була виділена окрема кімната, бо таке мистецтво давало "насолоту лише йому одному". Отже, метою використання письменником наведених прикладів влучного вживання зображувальної функції була свідомо проекція на емоції читача та позасвідоме його враження від окремих предметів та явищ.

Наступна індивідуально-авторська характерологічність стосувалася мовленнєвої манери системи образів твору, що була засобом вираження сукупності їхніх психологічних особливостей, які виявляли себе на рівні дії та поведінки. Настанова Гео Шкурупія на міцний подієвий сюжет позбавила персонажів виразних характерних мовленнєвих проявів. Натомість автор більше уваги звертає на зорове сприйняття читачем внутрішньо-емоційного стану. Письменник створює певний дієслівний ряд, що відтворює настрій персонажа у даний мент розповіді: "Він підняв руки вгору і, розмахуючи кулаками, закричав, загрожуючи небові й місту:

– Роботи! Я хочу лише роботи! Ви чуєте, я хочу лише роботи!" [209, 5].

Мова персонажів, позбавлена контексту чи авторського коментаря, фрагментарно і опосередковано вказує на соціальну належність цих образів, їхні світоглядні риси. Митець творить образи, що, за його власним виразом, "пересувались і в просторі і в часі" [209, 62]. Тому їхня мова персонажів проста, лаконічна, позбавлена зарозумілості, синонімічних засобів увиразнення. Риса була типовою для прози Гео Шкурупія. Такий спосіб організації роману був виключно індивідуальним і уможливив вирізнити мовостиль письменника в українській літературі.

Найбільш повно митець виразив себе на оціночно-виражальному романному рівні. Влучні авторські слова, звороти, грамотне оперування українськими фразеологічними зворотами (на зразок, "коли б ми всі міркували отак, як цей фашистик у чорній сорочці, нам би довелось сидіти з порожнім черевом під голим небом" [209, 34] чи "брів світ за очі, сам не

знаючи, куди й чого" [209, 47]) та мовними стихіями (передача стану зненависті прирівнюється до води, що клекотіла, як окріп, "і обварювала обох смертельних ворогів" [209, 9]) ненав'язливо створюють естетичне предметне пізнання дійсності. Як і на зображувальному рівні, слова в оціночно-виражальній функції спрямовані на конкретно-чуттєвий образ, вибудовуючи поетику роману. Невимушена розкутість візій Каркаша осягається через вислів "симфонія просторів розсувала обрії" [209, 3], його наступне всеохоплююче та реальне бажання працювати прирівнюється до "нападу малярії".

Загалом, саме порівняння та метафори у Гео Шкурупія відтворюють ставлення до зображуваного, створюючи образні мікроелементи цілого (мотиви міста або людини) та його частин (вулиці, окремих частин тіла та одягу). Похмурий Франц вертався додому вулицями, що "були знайомі йому, як власні черевики, стерті об ці остогидлі тротуари" [209, 5]. Пересування людини у просторі міста особливо виокремлене в "Міс Адрієні". Соціальний статус мешканців, що "пливли" тисячами ніг, письменник детально визначив очима головного персонажа, який позасвідомо зафіксував ходу людей. Саме ноги взяли на себе характеротворчість хазяїв. "То були ноги дівчат у блискучих шовкових панчохах, що на них ледве помітна стрілка була дороговказом, яким ніхто ніколи не користувався. То були ноги чоловічі й жіночі, худі й товсті, неспокійні й солідні, які, здавалось, були створені для того, щоб лежати під широким бюрком" [209, 6].

Відтворення сучасного індустріального темпоритму митець посилив метафорами: "довгі конвеєрні стрічки автомобілів" [203, с.10]. Ліхтарі Гео Шкурупій уподібнив до "жовтих електричних груш", що "виростали на чорних платанах парку" [209, 42]. Казкову асоціацію викликав лише їхній світ, що нагадував "чарівні плоди в казці про жар-птицю" [209, 42].

Порівняння з'являється у "Міс Адрієні" і при зіставленні негативних в авторському розумінні образів. Так, поліцей нагадував кажана, що своєю зненацькою появою наводив жах на безпритульних у парку. Постаті їхніх колег, що вартували коло заводу, асоціювалися із "церберами, що охороняють усі входи" [209, 23]. Гладка людина, яка нагадує "велику кулю збитої білої піни" [209, 5] не виходить, а викатується.

Враження, що справляло місто на його мешканців, передано через кольорову семантику. Домінантним був чорний. Таким в авторському розумінні виглядав пролетаріат, "викинутий на вулицю підприємцями": "чорні, як чорне було і їхнє буття" [209, 42]. Підкресленою ознакою їхнього існування, позбавленого радощів, слугували "безрадісні" казарми, вузькі двори, що нагадували "глибоку кам'яну криницю", кволі діти, які росли, як квіти, позбавлені сонця.

Підсиленням сюжетної авантюри була сцена самогубства Франца, спричинена не тільки внутрішніми переживаннями, а й урбанізованим природним оточенням. Письменник виписав річкову воду, що утаємничено джурчала, в ній "булькотіла твань". Більш того, емоційну градацію підсилюють прикметники "брудна", "тьмяна", зворот "повна покидьок від

міста". Образ завершується метафористичними рисами: "ледве помітно коливалась, здавалося, що то ворущаться міриади бактерій" [209, 48]. Безутішність зображеного письменник скерував на емоційно-інтелектуальний задум роману.

Наступні оціночні деталі лише посилюють контрастне враження від соціального устрою завуальованої країни. На брак грошей вказували розкриті порожні кишені головного персонажа, нагадуючи своїм виглядом "голодні роти удавів" або "порожні бочки, що чекають на манну небесну" [209, 5]. Враження, що оті "порожні бочки" кишень наповняться, йшло від уряду. Адже їхав "авантурницький синкліт" так урочисто і з "повагом, ніби везли молоко у відкритих кришталевих вазах" [209, 8].

Вправно обігруються автором на словесному рівні прізвища героїв. Та, на відміну від дослідницької етимології прізвищ у романі "Двері в день", у персонажах "Міс Адрієни" вони були антитезою у вмотивованому смислового значенні. Жовта і ввічлива людина, за визначенням митця, із "оксамитовим ім'ям" Самюель Плюш, виявила не тільки огидну зовнішність (обличчя та миршавість), а й потворною внутрішньо. Несподівана фізична сила, що видавала себе як "стиск клешні", психологічно впливала на людей, підкоряла, ламаючи волю, примушувала відчувати несподівану слабкість. Негативне сприйняття оціночно-виражальних якостей Плюша підсилюють його образне сприйняття як антиперсонажа. Персонаж із нетиповим для української літератури прізвищем містер Білдінг на мить асоціювався із "будовою" на тематичному рівні, врятувавши Франца від самогубства, та на ідейному рівні саме методи його керування спричинили безробіття і страйк.

Засоби словотворчого увиразнення характеризуються індивідуально-авторськими неологізмами. Саме вони підсилюють оціночно-виражальну функцію. За текстом новоутвори з'явилися на означення блискучих поручнів, що "пояснили, як ясніє ранок" [209, 4], ним автор назвав магазин – "ковбасня". Натомість, на позначення елементів праці Гео Шкурупій використовував архаїзми, на зразок: бригада колгоспників збирала хліб "лобогрійками" [209, 62].

Авторські синтаксичні засоби увиразнення мови прикметні вживанням комунікативно-логічних норм оформлення фрази. Риторичні фігури, вжиті письменником для увиразнення мовлення персонажів. Синтаксична система "Міс Адрієни" характеризується більшістю окличних речень. Тим самим Шкурупій акцентував увагу читача на зображуваних подіях. Випадкове знайомство Леона Мустака та Франца Каркаша починається із споглядання останнього вітрини з наїдками. В ту ж мить Леон із словами "Найдешевша вечеря для безробітного!" [209, 7] кладе у кишеню Франца "цілий жмут паперу". В такий спосіб відбулася фіксація персонажа, що аж "здрігнувся" після таких слів, на іншому об'єкті.

Зненависть головного персонажа, скерована на тих. Хто довів його до безробіття та відчаю, передана у підрядно-окличному реченні, що, окрім становлення Франца як особистості, скероване на розкриття ідейного задуму автора "Міс Адрієни". За допомогою градації письменник подавав низку

опосередкованих постатей, що своєю діяльністю призвели до соціальної нерівності: "... я присягаюсь перед вами віддати всі свої сили на боротьбу з тими, хто утопив мого друга Матіяша Лябура, хто умертвив дитину й отруїв газом Жакеліну, хто придушує робітників, катує їх у в'язницях і вночі стріляє з "мотоциклетки"! [209, 58]. Останнє слово, вжите Францем, виконувало функцію авторської неологізації мови. Цей стилістичний ефект на ознаку пострілів з рушниць у в'язниці притаманний більше Гео Шкурупію-футуристу із колишньою програмовою домінантою на "механізацію життя". Риси стильових футуристичних експериментів, внесені митцем у композиційний розвиток дії "Міс Адрієні", органічно поєднують прозове й поетичне мовлення:

Поліцаїв ніжна мова
Тільки бе, тільки му...
Так рогата ця корова
Хвалить пана і тюрму [209, 40].

Подальше нагнітання сюжету письменник здійснював у діалогах персонажів, користуючись умовчанням. Зненацька обірвана, незакінчена думка відтворювала миттєвість вирішення ситуативної проблеми, що вимагала термінового вирішення. У такий спосіб за допомогою апосіопези відбувається розмова між Францем та Жакеліною:

– Вони скажуть, що ти штрейкбрехер Франце! І...

– Не бійся, Жакеліно, у мене кулаки ще міцні! У них є, мабуть, багато їжі, що вони страйкують, а я мушу працювати, бо ... [209, 17].

Настанова на нетрадиційний розвиток композиційно-сюжетних колізій, введення нових образів втілилась і у використанні риторичних питань. Так, увиразнення участі Жакеліни Лябур на початку дії роману "Міс Адрієна" відбувається після монологічного питання старого Андріяша Вале: "А як Жакеліна, Франце?" [209, 14]. Іронія автора, скерована на безглуздість та вислугу перукаря перед собакою багатого клієнта, передає звертання останнього до бульдога: "Джентельмен буде бритися? Чи тільки зачіску?" [209, 11].

Отже, мовно-синтаксична багатосмисловість художнього тексту Шкурупія продукувала ідейно-тематичне тло композиційно-сюжетної поетики роману. Автор "Міс Адрієні" – непрофесійний лінгвіст та літературознавець – користувався мовою, за слушним висловом Л. Ставицької, як естетичним засобом та формою існування конкретно-чуттєвого образу на вираження ідеї твору. Натомість використання романного синтаксису осмислювалось митцем на рівні стислих діалогів чи монологів, скерованих на поглиблення подієвого сюжету. До індивідуальних особливостей прозового мовостилю письменника належить відхилення від сукупності розмовних прийомів із широким використанням розповіді у динаміці.

Іманентність індивідуального стилю Гео Шкурупія та роману "Міс Адрієна" зокрема знаходить свої прояви в усіх структурних рівнях змістової організації та формах художнього твору. Прозова творчість митця

характеризується специфікою мовних засобів, продуманою галереєю образів, нетиповою композицією та динамічним сюжетом. До стильових носіїв прозовисьма Гео Шкурупія належать елементи змістової організації. Так, дворівневий зміст "Міс Адрієні" розкриває себе, за О.Галичем, В.Назарцем, Є.Васильєвим, як на об'єктивному, так і на суб'єктивному рівнях. Об'єктивна основа роману вичерпується через сукупність застосованих автором елементів. Коло охоплених проблем та життєвих явищ осмислюється через тему. Закладене письменником тло "Міс Адрієні" віддзеркалює розроблену тему осмислення і трактування Гео Шкурупієм класового суспільства. Зовнішній рівень її розгортання – тяжкі соціальні умови, що в них перебувають персонажі. Внутрішня тема виокремлює проблематику роману через символіку його назви, зображувану автором дійсність, створений образний ряд, змістові елементи.

Розгортання вихідного положення здійснюється через оригінальну фабулу роману. Її епічна особливість відзначалася, за задумом письменника, як конкретизована подієвість єдиного фрагменту життя персонажів (реалізація бажання працювати заради майбутнього), що надалі злився в логічно розвинутий конфлікт. Початок подієвого тла, що визначає наступний розвиток сюжетних елементів, відбувається в "Міс Адрієні" впродовж декількох діб. Проте письменник навмисно акцентує увагу на часовому проміжку окремих конфліктних подій: перебіг страйку – зміна ранку та ночі, безвихідь Франца, щораз наголошувана письменником чорна ніч, хронічне виснаження Жакеліни та її остання надія перебороти становище – сірий ранок. Натомість згортання подієвості було розмито митцем у часі, не вказувало на чітко визначений хронотопний проміжок.

Наступною відмінною рисою індивідуального стилю автора "Міс Адрієні" були створені ним характери, розкриття яких відбулося на рівні фабули. Домінанта творчої думки письменника підпорядковувалась відображенню реальних подій, викликаних контекстом доби. У романі, за визначенням В.Домбровського у монографії "Українська стилістика і ритміка", письменником презентовано два типи характерів: загальнолюдський та побутовий. Зразком першого є створений митцем соціальний персонаж Жакеліна Лябур – знедолена жінка-матір, яка повна рішучості у протистоянні із життєвими негараздами заради майбутнього дитини, соціальної епохи часів написання роману. Зображуваний характер у розумінні Гео Шкурупія мав стати, але не знайшов свого подальшого продовження у творчості через розстріл митця, типовим для відображення об'єктивних реалій життя.

Побутовий тип класових характерів як пізнання представників певних суспільних кіл створений письменником низкою персонажів: головних – Франца Каркаша, який пройшов шлях від робітника-штрейкбрехера до політичного в'язня, керівника пікетчиків Леона Мустака, епізодичних – шпика Самюеля Плюша та "кваліфікованого майстра електрозварника машинобудівного заводу" [209, 12] Андріяша Вале, фрагментарних – містера Білдінга, робітника Одеського судноремонтного заводу ім. Марті Остапа Назарчука. Гео Шкурупій, створюючи у "Міс Адрієні" життєві типи,

визначив соціально-політичну специфіку зображеного ним буржуазного суспільства.

Проте авторське ставлення до зображуваного, виокреслюється у поетиці драматичного пафосу роману. Задана письменником емоційність скерована на загострений перебіг дій через ситуативні конфлікти та зіткнення характерів. Лише за такої умови, відчуючи ідейну переконаність та правдивість автора у відтворенні життєвих явищ, читач проникнеться проблемами персонажів "Міс Адрієни". Фактаж словесно викладених митцем подій не сприймається сухим переліком подій. Навпаки, майстерність письменника виявилася у тому, що до останнього рядка роману читач, з огляду на час написання твору, враховуючи, що на сьогодні твір загалу невідомий, може лише здогадуватись, а не передбачити розв'язку подій.

Роман "Міс Адрієна" знаковий в українській літературі й ідейною цілісністю між задумом фізичного автора та ідейною позицією текстуального автора. Гео Шкурупій відстоював ті життєві реалії, у правдивість яких вірував без жодних тоталітарних гасел та партійних замовлень. На жаль, через відсутність листів митця, його щоденникових записів, що, за свідченням домогосподарки, даним слідству, усі матеріали спалені дружиною на прохання письменника, не дають змоги тлумачити, що спричинило Гео Шкурупія звернутися до цієї теми роману. Але світоглядне переконання автора "Міс Адрієни" у певній системі ідей майстерно втілювалося у творчому задумі. Твір, окрім головної ідеї відстоювання власних прав пролетаріату у боротьбі та усвідомленням людини як особистості, має і похідну, пов'язану із закодованим образом міс Адрієни, що втілює у себе авторську ідею пробудження Європи.

Зазначимо, що успіх роману Гео Шкурупія "Міс Адрієна" природно пов'язаний із художньою стороною, ідейно-тематичною змістовою організацією, структурними елементами внутрішньої та зовнішньої форм. На початок тридцятих років XX століття письменник вперше в українській літературі видав індивідуально-авторський роман, позбавлений епігонства та запозичення. Твір не вкладається у рамки традиційного для літературознавства жанрового різновиду. Адже, розвиток сюжету був спроектований автором через поєднання елементів соціального (життя пролетаріату та відносини між людьми у суспільстві) та авантюрного (позасвідоме самогубство Франца Каркаша, його ув'язнення, переслідування Самюеля Плюша) романів. Незважаючи на звертання автора до робітничої тематики, роман позбавлений заангажованості у фальсифікації життєвих явищ, продукування твору на сконструйовані методи та канони соціалістичного реалізму. Письменник мав на меті правдиве та конструктивне відтворення явищ дійсності.

Центральний персонаж – людина без героїчного минулого та революційних заслуг. Виписуючи образи, автор спроектував увагу насамперед на індивідуалізацію Франца Каркаша, а не комуніста Леона Мустака. Романом "Міс Адрієна" письменник охопив не знайоме йому українське суспільство, а свідомо зорієнтував проблему на боротьбу

закордонних робітників. Такий підхід митця цілком виправданий, бо була реальна настанова на відтворення дійсності.

Виключно мовно-стильовими домінантами у зображенні художньої дійсності роману став перебіг подій у теперішньому часі: "Коли з того боку брами підійшов воротар і почав відчиняти хвіртку, боротьба її з жебраком стала ще напруженіша" [209, 55]. Акцент на зовнішніх проявах дії та міміці обличчя персонажів: "Коло брами зав'язалась мовчазна боротьба, яку жадібно спостерігали жахливі обличчя людей, понівечині й спотворені голодом та хворобами" [209, 54]. Зорове сприйняття читачем персонажів відбувається через елементи їхніх рухів.

Найвищої майстерності Гео Шкурупій досяг, зображуючи дію як реальні візії персонажів: "Враз усе обірвалось і вона побачила саму себе коло ресторана, на тому місці, де щойно стояла. Потім вона знов побачила дитину, що лежала в колисці" [209, 46]. Просторово-часову градацію дійового ритму роботи Жакеліни посудомийничею: "Вона тримала велику тарілку на підборідді і ще дві витирала рушником" [209, 28]. Наростання темпу збігається із грою піаніста: "Гості нагорі танцювали фокстрот, і Жакеліна пересувалася в тому ж ритмі, тільки в руках у неї були все нові й нові тарілки" [209, 29]. Натомість за текстом логічно виписана контрастність ритму роботи Франца: "Він чує навколо себе ритм машин і рук, і це п'янить його. Його спів зливається з шумом опорскувача. Франц працює завзято й чітко". Зненацька грубий окрик майстра призводить до уповільнення темпоритму: "Ритм спадає. Колеса машини обертаються мляво. Опорскувач захлинається" [209, 29].

Романна творчість письменника потребує глибшого аналітичного осмислення в контексті національних літературних здобутків ХХ століття. Історія розвитку "лівої" романістики, що за своїм змістом та формою відповідала вимогам доби, пошуки митцем власного варіанта, визначили концепт нового осмислення компонентів твору, руху головних його елементів, виявили потребу опанування митцем художньої форми, що осягається через систему творчих засобів індивідуально-авторського сприйняття дійсності.

Насамперед Гео Шкурупій послідовно дотримувався іманентної стильової романної тенденції, домінантами якої були використання оригінальних форм. До них належать сукупні текстуальні ознаки, що вказували на авторське "я" Гео Шкурупія. У творчій системі митця знаковими стали звертання до актуальної у відношенні до реальності тематики та проблематики (спільною для всіх трьох романів було осмислення героями Гео Шкурупія сенсу існування в сучасному митцеві суспільстві). Теодор Гай ("Двері в день"), Стефан Бойко ("Жанна батальйонерка"), Франц Каркаш ("Міс Адрієна") – характерні представники свого часу – долали перешкоди, викликані реаліями доби. Відповідно коло подій у вибудованому автором художньому світі віддалено окреслювало співіснування із назвами творів. Естетичне сприймання романів віддзеркалювалося крізь призму пригодницького перебігу подій, спільного для вищезазначеної прози.

Панівними носіями великої прози Гео Шкурупія були і мовні виразові форми. Композиційно-сюжетні колізії романів органічно наповнені авторськими лексико-синтаксичними структурами. Твори насичені авторськими неологізмами ("запарижанені власною тупістю міщани й непмани" [196, 21], роман "Двері в день"), нетрадиційними порівняннями (жовті лани, як шкірка помаранчі [209, 4], "Міс Адрієна"), архаїзмами як художньо-стилістичним засобом для надання пафосу у змалюванні подій (машталір, шанці, городовики, філери, поручник – роман "Жанна батальйонерка"). Вживання індивідуальних новотворів, відсутність запозичень підкреслювали темпоритм сучасного письменникові життя суспільства.

Художній синтаксис Гео Шкурупія характерний реченнями, що здебільшого акцентують увагу читача на діях: "Натовп поворухнувся. Поблизу, нарешті винирнув переслідувач і майже біля себе помітив знайому спину, з пальта якої буйно росла паперова айстра" [209, 9] ("Міс Адрієна"). Застосування письменником таких конструкцій зосереджує увагу читача на динаміці, що призводить до швидкої зміни описуваних подій (рух пароплава супроводжується видозміненими візіями Франца Каркаша, "Міс Адрієна").

Для інтонаційно-звукових особливостей романів характерна ономотопея імітації почуттів та праці, найбільш виражена у "Дверях в день". У "Жанні батальйонерці" оригінальність звуконаслідування відтворила оптимальне звучання, зближення описуваної словом події: переліт птаха: "хур-хур-хур-хур", сурма: "тру-ра-ра-ра", гармата: "тах. Бум-грр...", розкладання ім'я на атоми звуків: "І-ра! І-ра-ра! Ра-ра!". Натомість у "Міс Адрієні" звуконаслідування відсутнє. Замість нього Гео Шкурупій звертається до цитування пісень, які, в свою чергу, безпосередньо пов'язані із тематикою роману.

Реалізація концепції Гео Шкурупієм авангардного роману втілилась у "Міс Адрієні" через скерованість письменником на детальну описовість дії роману, мінімальне повідомлення про життєве становлення задіяних у ньому персонажів. Репортажні прийоми, використані автором як повідомлення про перебіг сюжетних колізій, в свою чергу, дають власне розуміння митцем художніх реалій 20-х–30-х років ХХ століття. Своєрідну композицію роману створював його зміст, коли письменник розташовував усі компоненти на певному часовому проміжку: сформовані особистості, що, через об'єктивні життєві труднощі, вступають у конфлікт із реаліями капіталістичного суспільства 20-х–30-х років минулого століття.

До особливостей розвитку зовнішнього конфлікту "Міс Адрієні" належить сприйняття його Францем. Характерний образний світ митця показовий моделюванням цілком сформованих особистостей, що, через свої характери, проходячи певні життєві випробування, здатні відстоювати себе та близьких. Система художніх образів у означеному романі Гео Шкурупія вибудовувалася через об'єкти справжнього оточення автора, із настановою на обов'язкову дію. Письменник підпорядковував їхні функції на розкриття ідейно-композиційного задуму "Міс Адрієні" в умовно-реальному авторському життєвому зображенні.

Поетика мовостилю створювалась за допомогою мистецького володіння автором мовними стихіями. Композиційно-сюжетні колізії роману досягаються через традиційні авторські лексико-синтаксичні структури, детально простежені нами у третьому підрозділі. Застосування цих конструкцій дало змогу авторові роману "Міс Адрієна" створити динамічний сюжет, побудований на реальних життєвих фактах доби письменника.

Висновки

Індивідуальна самотність прозописьма Гео Шкурупія, що різнить її від творчих пошуків авангардних митців 20–30-х років минулого століття, складає неповторне явище в національній літературі. Спрямована на інваріантність естетичної самореалізації українства, вона, безперечно, мала вплив як на розвиток авангардного мистецького мислення означеного періоду, так і на формування теоретичних постулатів футуризму в Україні в сучасних літературних та наукових працях.

Діалектика становлення та розвитку українського футуризму прикметна непослідовністю: від цілковитого заперечення та відмови від художнього набутку попередників до примусової відмови від виголошених поглядів представників "лівої" течії. Тож грані творчої манери Гео Шкурупія, що по-різному розкриваються на кожному з етапів його авангардної діяльності, були взаємопов'язані зі становленням футуризму і впровадженням його теоретичних засад у поезії та прозі. Задекларовані панфутуристичні настанови Гео Шкурупія на деструкцію-знищення мистецтва у його текстах здобули текстуально нетипове художнє оформлення. Словогра та алітерація ставали домінантою самовияву теорії панфутуристів.

Осмислення Гео Шкурупієм засад футуризму брало початок від гасел, надрукованих на титульній сторінці "Semafora u majbutn'e", спрямованого у майбутнє, позбавленого мистецтва, до панівного впровадження у всі сфери життєдіяльності лівої формації через "Нову генерацію".

Теоретичний дискурс, широко представлений рядом публікацій Гео Шкурупія у тодішній пресі та твором "Зустріч на перехресній станції", зорієнтований на послідовне всеохоплення засадами футуризму літературної продукції: руйнація усталених форм, динамічний сюжет, авангардна композиція художнього твору, зруйнований словоподіл, урбанізовані персонажі, творення митцем власного, подекуди маргінального, концепту міста.

Нині інтерпретація футуристичних поезій митця осмислюється нами як поєднання естетики "лівого" мистецтва та національної культури. Пріоритети письменника були чітко спрямовані на футуристичне самоозначення. Домінантами самоідентифікації Гео Шкурупія у поезії були епатаж, руйнування звичної версифікації, впровадження нових ідей та образів, активне використання асонансних та дисонансних рим та відмова від класичного віршування. Структурна побудова поезій Гео Шкурупія ідентична стильовій манері В.Маяковського у побудові фраз із використанням "драбинки". Однак згадана форма не була сліпим структурним копіюванням. Перенесена на український ґрунт, вона спричинила появу неоднорідного акцентного вірша із перевагою змінних анакруз.

Пошуковий та поетичний експеримент уможливив самоідентифікацію митця засобами інноваційних мовних та звукових організацій із розкладанням слова на атоми звуків. Це була своєрідна реакція відходу від традиційних текстів. Використані поетом прийоми словогри, транслітерації,

поезромалярства були проекцією теоретичних засад панфутуризму. Синтез необхідного літературного оновлення вбачався футуристами і Гео Шкурупієм зокрема у марш-пісні, сатиричному памфлеті, ударній агітці, гаслі, плакаті.

Заслугу Гео Шкурупія в еволюції ліричного дискурсу 20-х років ХХ ст. вбачаємо також у використанні нових поетичних тем. Зокрема, це стосується розроблення поетики космічних мелодій як знакового моделювання суспільно-політичних змін. Через футуристичну поезію Гео Шкурупій логічно переосмислював навколишнє. Діапазон його зацікавлень у поезії охоплював усі сфери авторського сьогодення. Виходячи із розумінь футуристів, така умова якнайповніше відповідала їхнім теоретичним засадам. Події громадянської війни, трудові будні, морська тематика, протистояння всередині наряду, осмислення ролі Т.Шевченка, власне бачення його життєвого шляху – таке всеохоплююче коло проблем, що знайшли свій вияв у поезії авангардиста.

Деструктивістсько-конструктивістські новації та епатаж у поезії, шукання першооснов футуристичного руху, концепції творення урбаністичних мешканців, часом маргіналів, із філософським осмисленням їхнього існування, своєрідних міських топосів та локусів заклали підвалини формальних новаторських прозових експериментів. Попередником Гео Шкурупія в експериментуванні із формою у національній літературі перших десятиріч ХХ ст. був Гнат Михайличенко. Зокрема його "Блакитний роман" – твір-сповідь, твір-вирок, в якому осмислюється людське буття. З його нечіткою межею життя-смерть. Окрім того, в останні місяці життя, коли Гнат Михайличенко переймався лише літературними справами, за ініціативою Михайля Семенка він планував створення нової літературної організації "Здоровий футуризм".

Розроблені Гео Шкурупієм футуристичні настанови у статтях "Чому ми завжди на барикадах" та "Реконструкція мистецтва" цілеспрямовували його до переосмислення мистецтва, що на практиці виявилось в оповіданнях та новелах.

Теми буття, розроблені письменником, продукувалися ним радше як філософом, аніж епатажним футуристом. З огляду на це, піддаються новому прочитанню оповідання Гео Шкурупія "Штаб смерти" та "Страшна мить".

Самовияв авторського трактування реалізовано в нетиповому тлумаченні образу України, виразним асоціюванням персонажів, усвідомленням того, наскільки неоднозначним є плин людського життя. За Гео Шкурупієм, дуалізм узагальненого етнічного топосу полягав у тому, що Україна не зазнала стабільності. Сумній і трагічній історії своєї землі письменник протиставляє її крайобрази: ліси, степи, балки, широкі та биті, заховані у нетрі шляхи, дороги і стежки. Емоційним узагальненням пейзажу був авторський висновок, коли задля екзотичності, що з'явилася у 20-х роках минулого століття, Україну порівнювали із іноземними державами, наприклад, Слобожанська Швейцарія у М.Йогансена. За Гео Шкурупієм, рідний край – Українське Мехіко, поряд із яким Каліфорнією золотих ланів жита й пшениці бувають поля.

Вчинки головних героїв та авторські зіставлення у малій прозі Гео Шкурупій супроводжує авангардним "очудненням". Споглядання письменника за людськими характерами, підґрунтя психологічних порухів поширяться й на велику прозу.

Індивідуальний почерк письменника характеризує і синтаксис: короткі влучні речення, емоційної виразності яким надавали порівняння. Багатосмисловість художніх текстів авангардиста відтворюється через синкретизм образного мислення автора та поетику його назв (наприклад, "Гарун-аль-Рашид", "KIM" (екстрективне оповідання), "Страшна мить", "Штаб смерти", "Зруйнований полон"). Новаторство письменника у малому епічному жанрі вбачаємо у графічно виділених частинах творів: незвичні заголовки до розділів, що кондесовано пояснюють події ("Кодня мусить умерти" – 5 розділ у новелі "Чучупак", подані без нумерації "Темп", "Думки, що заважають працювати" – "Зруйнований полон", "Лівіше 005" – "Місяць із рушницею"). Вправно обіграні події, незвичні зіставлення, контрастність у змалюванні персонажів стали зразками його експериментальної малої прози.

Окреме місце у творчому доробку Гео Шкурупія обіймає "Повість про гірке кохання Тараса Шевченка". Автор "Повісті..." розробив власний концепт трактування образу Тараса Шевченка. Насамперед увагу письменника було зосереджено на правомірній відмові від наукового прочитання постаті Т. Шевченка. Продукування письменника йшло у царину приватного життя людини, здатної кохати і страждати від кохання. "Легке" прочитання повісті зумовлювалося авторською концепцією у розробленні теми, образів, фактів, власного погляду на розповідь про життя поета. Більш того, заслуга Гео Шкурупія у творенні образу Т.Шевченка вбачається нами у новому прочитанні "свого" поета.

Прозові пріоритети Гео Шкурупія у малій та середній жанрових формах були спрямовані на самоозначення життєвих реалій 20–30-х років ХХ ст. Авангардні концепції письменника означили головні елементи змістової внутрішньої форми прози і поєднали у собі риси найкращих національних (М.Коцюбинський, Б.Лепкий, В.Петров, Василь Стефаник) та європейських новел (Х.Борхес, Дж.Джойс, Г. Де Мопассан, Ф.Кафка), зокрема в:

- експерименталізмі нової системи образів (головний персонаж – сучасник автора – діяв у незвичних життєвих обставинах);
- продукуванні автором тези "ворожа дійсність" щодо головного персонажа;
- фрагментарної композиції;
- гостроті конфлікту, з маніакально нав'язливими в українській літературі 20–30-х рр. ХХ ст. сюжетом із різними знищувальними та каральними інстанціями;
- лаконічно-напружений, яскраво вимальованій дії;
- непередбачуваному фіналі із концентрацією автора на моменті ситуаційної або психологічної несподіванки;
- стислості викладу із використанням поетичної фоніки.

Рецепція дійсності Гео Шкурупієм, згущена до надреальності, зумовила створення нового топосу міста в національній літературі перших десятиліть ХХ століття. Творення цього образу у письменника постало на основі того, що до уваги автор брав не велично-споглядалне, а, навпаки, приземлено-побутове. Впродовж подальшої творчості письменника це дало змогу показати умови життя міських персонажів "зі споду", акцентуючи увагу на подробицях у відтворенні дійсності.

У "Новелях нашого часу" письменник використав фрагментарну композицію, крізь призму якої читач дізнавався про зображуване. Вкраплення у сюжет були подані Гео Шкурупієм як біографічні факти (згадка про сина, якому 2,5 роки у творі "Місяць із рушницею"), вивершені антивоєнні думки ("Чорна німіч", "Місяць із рушницею"), що знайдуть продовження у романі "Жанна батальйонерка".

Заслугу письменника вбачаємо і в актуальному у 20–30-х рр. ХХ ст. творчому переосмисленні сталої епічної форми романного жанру. Формальними експериментами позначені твори найкращих представників національної літератури В.Домонтовича, М.Йогансена, В.Підмогильного, М.Хвильового, Ю.Яновського та ін. У проголошеній авангардистами теорії "лівого" роману вбачалося створення футуристами докорінно нової системи у мистецтві, принаймні на формальному рівні. Розроблена теорія становлення "лівого" роману, що відрізняла його від зразків класичного епосу, на певному часовому проміжку в українській літературі зводиться нами до таких висновків:

- дефініція "лівий" вживалася авангардистами стосовно тих творів, що докорінно відрізнялися способом подачі фактичного та змістового матеріалу з-поміж інших епічних творів;

- на змістовому рівні експерименталізм теми та ідеї втілювався у відтворенні письменниками у текстах екзистенційних ситуацій, в які потрапляв пересічний громадянин – сучасник авторів.

Головні положення теорії "лівого" роману впливали з розуміння та вміння авангардистами реорганізувати форму художнього твору. Зокрема, у порівняно невеликих за обсягом творах усі події автори розгортали навколо одного персонажа (як, наприклад, пошуки сенсу існування Теодора Гая у романі Гео Шкурупія "Двері в день", Стефана Бойка, Жанни Барк у "Жанні батальйонерці", Франца Каркаша у "Міс Адрієні"). Обов'язковою була настанова на відтворення реальних подій, покладених в сюжетно-композиційну основу "лівого" епосу. Увагу в теорії було приділено і образній системі. Її специфіка виокреслила новий тип урбаністичної прози та способи існування людини у ньому.

Функціонування жанру було позбавлене подальшого масового наслідування в національній літературі через політичне згортання напруги в умовах зароджуваної тоталітарної системи і в частковій агресивності адептів Михайля Семенка, у неналежній оцінці вартісності їхньої літературної продукції.

У великій прозі письменник правомірно відмовився від містифікованих героїв та міфологізування радянської влади. Хоча, повного зречення символів доби "соцреалізму" у романах не відбулося. Однак вони не були домінантними у творах. Лінгво-прозове тло романів характеризується докорінно зміненими тропами, нетиповими образами, специфічністю художнього оформлення.

Так, "Двері в день" Гео Шкурупія стають практичним віддзеркаленням деструктивної романістики, що враховує специфічну проблематику сталого та нового на всіх структурних рівнях епосу. Настанова Гео Шкурупія на "руйнацію канону" призводить до головного нововведення у "Дверях в день", а саме: митець відмовляється від сюжету й конфлікту в їхньому традиційному розумінні. Письменник, випереджаючи художню практику постмодерністів, формував своєрідну композицію, яка складалася із реалістично-жанрових компонентів: новелістичного, репортажного, сценарного, лекційного, невеликого повістєвого. Набуток роману "Двері в день" в українській літературі полягає, насамперед, у написанні багатопрофільного роману із реалістично-жанровими компонентами, психоаналітичними художніми концептами, оригінальною новаторською побудовою сюжету, новими жанрово-композиційними формами із незвичним використанням хронотопу (своєрідна інтелектуальна гра автора із читачем, коли одночасно поєднується минуле, сучасне та майбутнє).

Настанова на "руйнацію канону" реалізувалася і у романі Гео Шкурупія "Жанна батальйонерка". Оновлення романного жанру у творі відбулося в індивідуально-авторському розумінні сюжету. Композиційна майстерність виявилась у поєднанні кіносценарного типу монтажу, в опосередкованому сприйманні подій (вигадане як справжнє), у художній системі образів, в інтерпретації характерів та подій, спроектованих на реалії України 20-х років ХХ ст. Довільна архітектоніка "Жанни батальйонерки" вмістила ряд мікротем: осмислення буття людини на війні та після її закінчення, усвідомлення історичної та політичної долі України, авторське олітературення глибинності дефініцій (дружба, кохання, почуття обов'язку). Кожен розділ роману ставав мікротвором із власною художньою організацією. Ідеологічні пріоритети Гео Шкурупія, висловлені у творі, спрямовані на розуміння національно-політичного устрою України. Заявлена письменником позиція ішла врозріз з офіційною лінією партії на розвиток республіки як складової СРСР. Саме вона зумовила арешт митця.

Новаторське експериментування Гео Шкурупія у жанрі авангардного прозописма відбувалося через заперечення традиційної епічної форми, через усвідомлення Гео Шкурупієм того, що усталена форма сковувала як змістові, так і формальні пошуки українського роману. Натомість "ліва" естетика відкривала для національного письменства практично необмежені перспективи. Саме роман "Міс Адрієна" дав чітке бачення як традиційних сюжетних рис, прикметних для творчості Гео Шкурупія в цілому, так і новаторської форми розгортання й конкретизації фабули через первісні образи, ідеї письменника: головний персонаж – типовий представник

українського суспільства 20–30-х років минулого століття. Розроблена прозова авторська схема творення представника урбанізованого соціуму, взята за основу, подана на рівні інтелектуального розуміння читачем вчинків персонажа.

Новаторською для романної творчості Гео Шкурупія в цілому була тема показу в "Міс Адрієні" не українського, а європейського суспільства. Навмисна завуальованість автором країни, у якій відбувалися події, свідчила про далекоглядне розуміння Гео Шкурупієм соціальних проблем та логічну спроможність митця ідентифікувати актуальність езопівського письма. Осмислення системи художніх образів у романі Гео Шкурупія "Міс Адрієна" не може відбуватися без урахування контексту доби. Основними складниками творення образів дійових осіб, природного та речового оточення стали об'єкти дійсності автора із настановою на обов'язкову дію. Письменник продукує функції образів на розкриття ідейно-композиційного задуму твору в умовно-реальному життєвому зображенні. Носіями ознак "лівого" епосу в "Міс Адрієні" були відтворення подій через наратора, мінімальний розвиток характерів персонажів, репортажні прийоми як повідомлення про перебіг сюжету, мистецьке володіння мовними стихіями.

Детальний аналіз художньої спадщини Гео Шкурупія дає підставу для розуміння неоднозначності футуристичного дискурсу митця. Через множину елементів у текстах письменника, з огляду на футуристичні настанови, творилися практично нові форма та зміст, спрямовані на зміну та розширення канонізованих уявлень про жанри літератури. Все це було свідченням реалізації концепцій авангарду в поезії та прозі.

Уся творчість Гео Шкурупія – приклад послідовного втілення естетичних ідей українського футуризму на трьох його етапах в національній літературі. Значення художнього доробку Гео Шкурупія для української літератури полягає в оновленні формальних чинників ліричних та епічних творів.

Список використаних джерел

- 1.Адельгейм Є.Г. Крізь роки: Вибрані праці. – К.: Дніпро, 1987. – 398 с.
- 2.Балдинюк В.Д. Наративні моделі сучасної української прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка – К., 2004. – 20 с.
- 3.Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
- 4.Бахтин М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
- 5.Бернадська Н. Український роман 20-х років ХХ століття в оцінці футуристів // Філологічні семінари. Художня форма. – 2005. – Вип. 8. – С. 92–98.
- 6.Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
- 7.Билецкий А. Аркадий Любченко // Любченко А. Далекие и близкие. –Харьков: Рух, 1927. – С. 8.
- 8.Бичко А.К., Бичко І.В., Табачковський В.Г. Історія філософії: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 408 с.
- 9.Біографія Т.Г.Шевченка за спогадами сучасників. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1958. – 440 с.
10. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях.– 1925. – № 3. – С. 153–163.
11. Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. – Т.3. Українська радянська література. Теорія літератури.–К.: Наук. думка, 1966. – 608 с.
12. Боярчук О.М. Експериментальна проза 20-х рр. ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
13. Бурбела В. "Двигун" пан футуризму // Друг читача. – 1991. – № 10. – С. 4.
14. Васьків М.С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка. – Кам'янець-Подільський: Буйницький О.А., 2007. – 208 с.
15. Ведміцький Ол. Літературна дискусія 1925–1928 рр. – Харків–Полтава: Плужанин, 1932. – 104 с.
16. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–44.
17. Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л.: Худож. лит, 1939. – 572 с.
18. Волинський П.К. Основи теорії літератури. – К.: Рад. школа, 1967. – 366 с.
19. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 281 с.
20. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук . ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
21. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. – М.: Наука, 1984. – 320 с.
22. Голубєва З.С. Український радянський роман 20-х років. – Харків: Вид-во Харківського університету, 1967. – 216 с.

23. Гончаров Р.Є. Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський державний університет – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
24. Грифцов Б. Теория романа. – М.: Типография "Мосполиграф", 1927. – 151 с.
25. Гречанюк С.С. На тлі XX століття: Літ.-крит. нариси. – К.: Рад. письменник, 1990. – 311 с.
26. Гуляк А., Савченко І. Основи віршування: Навч. посібник. – К.: ТОВ "Міжнар. фін. агенція", 1997. – 110 с.
27. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / Упорядник В.Г.Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
28. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції. – К: Наук. думка, 1968. – 220 с.
29. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). – К.: Наук. думка, 1969. – 555 + 2 с.
30. Днепров В.Д. Черты романа XX века. – М.–Л.: Советский писатель, 1965. – 548 с.
31. Доленго М. Жовтневий збірник панфутуристів // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 253–254.
32. Доленго М. Імпресіонізм, ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. – 1914. – № 1–2. – С. 173.
33. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. – Мюнхен: УВЦ, 1993. – 128 с.
34. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Ліга визволення України, 1958. – 296 с.
35. Донцов Д. Націоналізм. – 3-є вид. – Лондон: Укр.вид. спілка, Торонто: Ліга визволення України, 1966. – 363 с.
36. Дончик В.Г. Український радянський роман. – К.: Наук. думка, 1987. – 195с.
37. До утворення революційного блоку в літературі // Літературна газета. – 1929. – № 21. – С. 8.
38. Ейхенбаум Б. Теорія "формального" методу // Червоний шлях. – 1926. – № 7–8. – С. 182–207.
39. Єфремов С. Історія українського письменства. Вид.4, т.2. – К. – Ляйпціг: Дніпрова хвиля, 1919. – 459 с.
40. Жирмунский В. Теория литературы. – Л.: Наука, 1977. – 404 с.
41. Жур П. Труді і дні Кобзаря: літопис життя і творчості Т.Г.Шевченка / Вст.ст. М.Павлюка. – К.: Дніпро, 2003. – 520 с.
42. Журенко О.М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX століття: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України. Ін-т літератури ім.Т.Г.Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
43. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 498 с.
44. Зеров М. Воскресла! (початок української літератури) // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 69–70.

45. Зеров М. Українське письменство. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 1302 с.
46. Зеров М. Твори в 2 т. – К.: Дніпро. 1990. – Т.2: Історико-літературні та літературні праці. – К.: Дніпро, 1990. – 601 с.
47. З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій / Авт. кол.: Бойко Л.С. та ін. Вип.1. Упоряд. О.Г. Мусієнко. – К.: Рад. письменник, 1991. – 494 с.
48. Ільницький Олег. Відлучення від футуризму // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 39–44.
49. Ільницький Олег. Полеміка футуристів з Хвильовим у період ПРОЛІТФРОНТУ // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – Т.ССХХІ. – С. 136–155.
50. Ільницький Олег. Український футуризм (1914–1930). – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
51. Ільницький Олег. Шевченко і футуристи // Світи Тараса Шевченка. Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета. Нью-Йорк, 1991. Записки наукового товариства імені Шевченка. Філологічна секція, т.214, ч. 1914. – С. 149–160.
52. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. – Кн.1: 1910–1930-ті роки: Навч.пос. / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1993. – 784 с.
53. Йогансен Майк. Гео Шкурупій. "Барабан", вітрина 2-га. Київ, 1923. Король футуруперій. "Психетози", вітрина 3-тя. Київ, 1922 // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 70.
54. Йогансен М. Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. – 1932. – № 2. – С. 55.
55. Йогансен М. Як будується оповідання. – Харків: Книгоспілка, 1928. – 148 с.
56. Карабанов Р. Сюжет і жанр: рівні аналізу й аспекти інтерпретації художнього твору // Радянське літературознавство. – 1987. – № 9. – 80 с.
57. Качанюк М. Матеріали до історії футуризму на радянській Україні // Літературний архів. – 1930. – № 3–4. – С. 312–318.
58. Качуровський І. Напівзабутий Гео // Березіль. – 2004. – № 1. – С. 134–137.
59. Ключек Г. Енергія художнього слова. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. – 448 с.
60. Книги і долі. Митці Розстріляного Відродження. Біобібліографічний покажчик / Упорядник Г.Єфімова. – Одеса: Друк, 2002. – 368 с.
61. Ковалів Ю. Михайло Семенко і футуристи // Скрипторій. – Біла Церква, 2004. – С. 81–100.
62. Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика. – К.: ПЦ "Фоліант", 2006. – 336 с.
63. Кодак М.П. Поетика як система. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
64. Козир О. Інтерпретація символу вогню в прозі Гео Шкурупія // Молода нація. – 1997. – № 3. – С. 141–146.

65. Коляда Г. Ей, Ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка! // Нова генерація . – 1929. – Ч.1. – С. 37.
66. Корж О. Хоробрий товариш // Нова генерація. – 1929. – ч.10. – С. 17–18.
67. Корсунська Б. Поезія нового світу. Ідеї та образи української радянської лірики 20-х–30-х років. – К.: Наук. думка, 1967.– 332 с.
68. Коряк В. Українська література перед VII Жовтнем // Червоний шлях. –1923. – С. 204.
69. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. – К.: Либідь, 1993. –143 с.
70. Кошелівець І. Літературний процес дещо з віддалі. – Париж: Наукове товариство імені Шевченка в Європі, 1991. – 94 с.
71. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 35.
72. Лакиза А. На меті (літературні силуети). – Харків: Держвидав України, 1930. – 145 с.
73. Ланський М. Лівий роман // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 34–38.
74. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Даугавпилс. пед. ин-т. – Рига: Зинатне, 1990. –510 с.
75. Левченко М. Маяковський та український футуризм // Рад. літературознавство. – 1971. – № 6. – С. 88–89.
76. Лейтес А. Авантюрний роман // Культура і побут. – 1927. – Ч.2. – С. 2–3.
77. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927) / За заг. ред. С.Пилипенка. – Т.1.: Бібліографічний. – Харків: Держвидав Укр., 1928. – 673 с.
78. Літературознавча енциклопедія: У 2-х тт. (Т.1). Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 608 с.
79. Літературознавча енциклопедія: У 2-х тт. (Т.2). Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 624 с.
80. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. –К.: ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.
81. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н.Николюкин (гл. ред. и сост.), РАН. – Институт информации по общественным наукам. –М.: НПК"Интелвак", 2003. – 1600 стб.
82. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Стр-ра стиха / Пособие для студентов. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
83. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. – К.: Гелікон, 2000. – 248 с.
84. Маловічко І. Геній по-шкурупіївському // Нова генерація. – 1930. – № 11 – 12. – С. 65–66.
85. Мельник П. Функціональний вірш // Нова генерація. – 1930. – № 8–9. – С. 36–49.
86. Мифы народов мира. – М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1998 . – Т. 2. – 720 с.

87. Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч.1. Укр. літ-ра: Навч.пос. – Луцьк.: Ред.-вид. відділ "Вежа" Вол. держ. ун. ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.
88. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 327 с.
89. Наєнко М. Наука і кон'юнктура (українське літературознавство 1917–1992 років). – К.: ПБМП "Фотовідеосервіс", 1993. – 142 с.
90. Ніковський А. Vita Nova. Критичні нариси: П.Тичина – М.Семенко – Я.Савченко – М.Рильський. – К.: Друкар, 1919. – 143 с.
91. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
92. Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.
93. Палійчук Ю. Екстрективна лірика // Авангард-Альманах. – 1930. – № а. – С. 74–76.
94. Перетц В.Н. Национальная политика в СССР/ Успехи украинского литературоведения в 1917–1932 гг. Труды ноябрьской юбилейной сессии АН УССР. – Л.: Изд-во АН УССР, 1933. – 54 с.
95. Перцов Б. Матеріали з 8 книги журналу "Красная Новь" // Нова генерація. – 1927. – № 1. – С. 66.
96. Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.) – жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – 80 с.
97. Підгайний Л. Двері в день // Критика. – 1930. – № 6. – С. 148–150.
98. Підгайний Л. Гео Шкурूपій. Жанна батальйонерка // Критика. – 1930. – № 6. – С. 148–152.
99. Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова генерація. – 1928. – № 1. – С. 50–60.
100. Полторацький О. Про фактичну літературу // Нова генерація. – 1930. – № 8–9. – С. 30–33.
101. Полторацький О. Як виробляти роман // Нова генерація. – 1928. – № 5. – С. 34–39.
102. Пономарів О. Стилїстика сучасної української мови: підручник. – К.: Либідь, 1992. – 248 с.
103. Радько М. Українська поезія перших повоєнних років. – К.: Наук. думка, 1971. – 310 с.
104. Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX в. – М.: Наука, 1982. – 392 с.
105. Семенко Михайль. Будущее панфутуристов // Катафалк искусства. Газета панфутуристов-деструкторов. – Гольфштром. – 1922. – № 1. – С.1.
106. Семенко М. Ну й репліки // Нова генерація. – 1930. – № 10. – С. 30–35.
107. Семенко Михайль. Листи із закордону (з переднім словом Галини Черниш) // Прапор. – 1989. – № 2. – С. 85–102.
108. Семенко М. Поезії. – К.: Рад.письменник, 1985. – 311 с.
109. Семенчук І.Р. Юрій Яновський: Життя і творчість. – К.: Рад. шк., 1990. – 256 с.

110. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академ.експрес, 2002. – 239 с.
111. Сидоренко Г. Віршування в українській літературі. – К.: Рад. письм., 1962. – 176 с.
112. Сироткин Н. "Приказ" в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. – 2001. – № 4. – С. 3–10.
113. Сінченко О.Д. Горизонт сподівань та його функціонування в літературному процесі (на матеріалі української літератури 20–30-х років ХХ ст): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України. Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. – 20 с.
114. Скрипник Л. "Звенигора О.Довженка", стаття про останню роботу лівого кіно-режисера // Нова генерація. – 1927. – № 3. – С. 56–58.
115. Славутич Яр. Розстріляна муза: мартиролог. Нариси про поетів. – 2-ге вид., випр. і доп. / Вст. ст. К.П.Волинського. – К.: Либідь, 1992. – 184 с.
116. Словарь иностранных слов. – 16-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1988. – 624 с.
117. Словарь литературных терминов. Ред.-сост.: Л.Тимофеев и С.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
118. Смілянський Л. "Двері в день". Роман Гео Шкурупія // Літературна газета. – 1929. – № 8. – С. 4.
119. Сорокин О. Метафізика чи діалектика // Гарт. – 1930. – № 4. – С. 182.
120. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст. – К.: Правда Ярославичів, 2000. – 156 с.
121. Стислий зміст лекцій і методичні вказівки до спецкурсу "Український літературний авангард" (Ч.1. Дискурс 1920–30-х рр.)" (для студентів-магістрантів спец-ті 10.01.01 – українська літ-ра) / Укл. Г.Давидова-Біла. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 32 с.
122. Субтельний Орест. Україна: Історія. – К.: Либідь, 1992. – 512 с.
123. Сулима Матвій. Історія українського письменства. – Харків: Держ.вид-во України, 1922. – 38 с.
124. Сулима Микола. "Дух мій в захопленні можливостей футурних" // Слово і час. – 1992. – №12. – С. 28–33.
125. Сулима Микола. Михайль Семенко: У зб. "Письменники Радянської України". – Вип. 14: 20–30-ті рр.: Нариси творчості. – К.: Рад. письменник, 1987. – С. 284–304.
126. Сулима Микола. Повість Гео Шкурупія про Тараса Шевченка як "реабілітація" Великого Кобзаря // Зб. праць міжнар. 35-ї наук. Шевченківської конф. – Черкаси: Брама-Україна, 2004. – Кн.2. – С. 189–192.
127. Сухино-Хоменко В. На пролітфронті без змін // Гарт. – 1930. – № 3. – С. 165–166.
128. Сучасна українська проза (Ін-т Тараса Шевченка): ред. Е.Перлін. – Вип. 1. – К.: Держвидав України, 1930. – 145 с.
129. Тимофеев Л. Советская литетратура: Метод. Стилль. Поэтика. – М.: Просвещение, 1964. – 234 с.

130. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.
131. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Просвещение, 1977. – С. 256.
132. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О.Дзеверін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988. – Т. 1: А–Г. – 536 с.
133. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О.Дзеверін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1990. – Т. 2: Д–К. – 576 с.
134. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О.Дзеверін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1995. – Т. 3: К–Н. – 496 с.
135. Українські письменники. Біо-бібліографічний словник: У 5 т. – Т. 5. – К.: Дніпро, 1965. – 856 с.
136. УСЕ. Універсальний словник-енциклопедія / Гол. ред. ради чл.-кор. НАНУ М.Попович, Львів: ЛДКФ Атлас, 2001. – VII + 1575 с.
137. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Спб.: Азбука, 2000. – 352 с.
138. Філософія: Підручник / За заг. ред. Андрущенко В.П., Кременя В.Г., Рибалка В.К. – Харків: Консум, 2001. – 672 с.
139. Філософський словник. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
140. Хвиля А. Нотатки про літературу // Критика. – 1930. – № 4. – С. 34–35.
141. Хуторян Антін. У полоні експериментів // Літ. газета. – 1929. – № 23. – С. 4.
142. Черниш Г. Семенко брате я теж кудлатий наробим дива у світа хаті // Прапор. – 1990. – № 7. – С. 22–26.
143. Чеховий М. В путях безхребетности або "авангардизм" "Нової генерації" // Літ. газета. – 1930. – № 13. – С. 3.
144. Чижевський Д. Історія української літератури. – К.: Вид. ц. "Академія", 2003. – 568 с.
145. Шамрай Агапій. Українська література. Вид. 2-е., вип. Корпорат. вид-во "Рух". Фотопередрук з післясловом О.Горбача. – Мюнхен: УВЦ, 1989. – 323 с.
146. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К.: Дніпро, 1993. – 590 с.
147. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 51–57.
148. Шкловський В. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
149. Шкурупій Гео. Без полеміки // Літературна газета. – 1931. – № 8. – С. 1.
150. Шкурупій Гео. Монтаж слова // Гонг Комункульта. – 1924. – № 1. – С. 10–11.
151. Шкурупій Гео. На штурм лінощів і незнайства // Нова генерація. – 1928. – № 3. – С. 211.

152. Шкурупій Гео. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури // Авангард-Альманах. – 1930. – № а. – С. 37–74.
153. Шкурупій Гео. Реконструкція мистецтв // Авангард-Альманах. – 1930. – № б. – С. 3–12.
154. Шкурупій Гео. Черговий блеф М.Хвильового // Авангард-Альманах. – 1930. – № б. – С. 63–66.
155. Шкурупій Гео. Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.
156. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: ВО Наука, 1993. – Т.1: Образ и действительность / Пер. Н.Ф.Гарелина. – 592 с.
157. Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.
158. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 204 с.
159. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків: У 3-х т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1990. – 592 с.
160. Якименко М. "Двері в день". Роман Гео Шкурупія // Літ. газета. – 1929. – № 19. – С.2.
161. Якубовський Ф. Українська художня проза в Києві // Глобус. – 1927. – № 4. – С. 55–58.
162. Якубський Б. Михайль Семенко // Червоний шлях. – № 1–2. – 1925. – С. 239.
163. Андрухович Ю. Перверзія: Роман. – Львів: Класика, 1999. – 291 с.
164. Антологія сучасної української поезії: Поети 1920-х років / Ред. і вст. ст. Є.Ю. Пеленського. – Львів: Комунар, 1936. – 128 с.
165. Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми т. – М.-Л.: Гослитиздат, 1962. –Т. 5. Проза. 1903–1917. – 1962. – 799 с.
166. Большаков Л. Їхав поет із заслання. – К.: Дніпро, 1977. – 328 с.
167. Бузько Дм., Шкурупій Гео. Старим Дніпром в останній раз // Нова генерація. – 1927. – № 1 – С. 21–35.
168. Бумеранг. Журнал памфлетів. – 1927. – № 1. – 32 с.
169. Винниченко В. Вибрані п'єси / Упоряд.: М.Г.Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
170. Генри'О. Сочинения: В 3-х т. – Т.3. – М.: Правда, 1975. – 416 с.
171. Гончаров И. Обломов / Вступительная статья и примечания В. Сквозникова. – М.: Худ. лит., 1973. – 495 с.
172. Джером К. Джером. Троє в одному човні (як не рахувати собаки). – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 369 с.
173. Довженко О. Зачарована Десна. Кіноповісті. – К.: Рад. письменник, 1957. – 611 с.
174. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох: Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан. – К.: Бумеранг, 1927. – 48 с.
175. Избранное / Александр Блок. Сергей Есенин, Владимир Маяковский. – М.: Дет. лит., 1979. – 736 с., 9 л.ил. (Б-ка мировой лит-ры для детей, т.20).

176. Йогансен М. Вибрані твори / Передм. Р.Мельникова. – К.: Смолоскип, 2001. – 516 с.
177. Купер Дж.Ф. Прерія: Роман. Для серед. та ст. шкіл. в. / Пер. з англ. Є. Д. Крижевича; Мал. І.О. Ільїнського; Післямова Н.М. Ейшискіної. – К.: Веселка, 1982. – 366 с.
178. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933. – К.: Смолоскип, 2003. – 984 с.
179. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Тарас Шевченко / Упоряд., авт. передмови і коментарів М.Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 2002. – 440 с.
180. Панфутурист. Рура марш // Більшовик. – 1923. – № 108. – С. 2.
181. Підмогильний В. Місто: Роман, оповідання. – К.: Молодь, 1989. – 448 с.
182. Плужник Є. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1988. – 415 с.
183. Пушкин А.С. Избранное. – М.: Детская литература, 1976. – 734 с.
184. Semafor u majbutn'e. – К.: 1922. – № 1. – С. 55.
185. Сосюра В.М. Твори у двох томах. – Т. 2: Поеми. – К.: Дніпро, 1978. – 221 с.
186. Сулима Микола. Український футуризм. – Ніредьгаза: Педагогічний інститут імені Дьордя Бешшенєї, 1996. – 256 с.
187. Турянський О.В. Поза межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Опов. / Вступ. слово Р.Федоріва; Упоряд., передм. та підгот. текстів С.П. Пінчука. – К.: Дніпро, 1989. – 335 с.
188. Уэллс Герберт. Рассказы. – М.: Правда, 1983. – 416 с.
189. Хвильовий М.Г. Твори: У 2 т. Т.2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи – К.: Дніпро, 1990. – 925 с.
190. Чужий Андрій. Ведмідь полює за Сонцем // Нова генерація. – 1927. – №3. – С. 17–23.
191. Шкурупій Гео. Барабан. Вітрина друга. – К.: Panfuturysty, 1923. – 62 с.
192. Шкурупій Гео. Божественна комедія. Памфлети. – Харків–К.: Держ. вид-во "Література і мистецтво", 1931. – 64 с.
193. Шкурупій Гео. Бракон'ери (уривок) // Більшовик. – 1923. – № 227. – С.5.
194. Шкурупій Гео. Всі на допомогу Японії // Більшовик. – 1923. – № 205. – С. 3.
195. Шкурупій Гео. Гарун-аль-Рашид // Глобус. – 1927. – № 17. – С. 258–261.
196. Шкурупій Гео. Двері в день. – Харків–К.: Література і мистецтво, 1931. – 231 с.
197. Шкурупій Гео. Двері в день. Вибране. – К.: Рад. письменник, 1968. – 323с.
198. Шкурупій Гео. Десятий // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С.5–8.
199. Шкурупій Гео. Для друзів поетів сучасників вічності. – Харків: ДВУ, 1929. – 172 с.
200. Шкурупій Гео. Доктор Ствард (уривок із роману) // Червоний шлях. – 1925. – № 1–2. – С. 37–39.

201. Шкурупій Гео. Жанна батальйонерка. – Харків–К.: Книгоспілка, 1930. – 167 с.
202. Шкурупій Гео. Жанна батальйонерка // Сучасність. – 1982. – Ч.1–2. – С. 38–81.
203. Шкурупій Гео. Жарини слів. Вибрані поезії. – Харків: Книгоспілка, 1925. – 40 с.
204. Шкурупій Гео. Збори в сельбуді // Життя й Революція. – 1931. – № 7. – С. 54–64.
205. Шкурупій Гео. Зима 1930 року. Фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою. – Харків–К.: Література і мистецтво, 1933. – 159 с.
206. Шкурупій Гео. "КІМ" (екстрективне оповідання) // Більшовик. – 1923. – № 108. – С.2.
207. Шкурупій Гео. Листування з ЕМ Іраном // Катафалк искусства. Газета панфутуристів-деструкторів. – 1922. – № 1. – С.2.
208. Шкурупій Гео. Марш росту // Нова генерація. – 1930. – № 3. – С. 5.
209. Шкурупій Гео. Міс Адрієна. Роман. – Харків: Рад. література, 1934. – 64 с.
210. Шкурупій Гео. Монгольські оповідання. – Харків: Рух, 1932. – 116 с.
211. Шкурупій Гео. Нарком. – Харків: Книгоспілка, 1930. – 86 с.
212. Шкурупій Гео. Памфлети. "Божественна комедія". – Харків–К.: Література і мистецтво, 1931. – 38 с.
213. Шкурупій Гео. Повість про гірке кохання Тараса Шевченка // Життя і революція. – 1930. – № 6. – С. 6–28.
214. Шкурупій Гео. Повість про гірке кохання Тараса Шевченка // Нова генерація. – 1930. – №5. – С. 8–17.
215. Шкурупій Гео. Повстання (з Верхарна) // Червоний шлях. – 1923. – № 4 –5. – С. 7–9.
216. Шкурупій Гео. Проза. – Т.1. Новелі нашого часу. – Харків–К.: Література і мистецтво, 1931. – 212 с.
217. Шкурупій Гео. Психетози. Вітрина третя. – К.: Panfuturysty [Vydavnyctvo Golfstrom], 1922. – 32 с.
218. Шкурупій Гео. Романи баналі // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 20–21.
219. Шкурупій Гео. Рура марш // Більшовик. – 1923. – № 209. – С. 3.
220. Шкурупій Гео. Страшна мить. – Харків, Одеса: Держ. вид-во України, 1930. – 32 с.
221. Шкурупій Гео. Штаб смерті. – К.: Універсальна бібліотека "Час", 1926. – 72 с.
222. Яновський Юрій. Вершники. Мир. – К.: Рад. письменник, 1976. – 288 с.
223. Яновський Юрій. Твори в 5 томах. – Т. 1 – Оповідання – К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1958. – 644 с.
224. Яновський Юрій. Твори в 5 томах. – Т. 2. – Романи – К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1958. – 456 с.

225. Futuryzm na Ukrainie/ Manifesty i teksty literackie. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. 122 p.
226. Grabowicz George G. Toward history of Ukrainian literature (Harvard Ukrainian research inst.). Cambr., Nass.: Harvard UP, 1981. 101 p.
227. Ilnytzkyi Oleh S. Ukrainian futurism, 1914-1930: A historical and critical study. Cambr., Mass: Harvard UP, 1997. 413 p.
228. Ilnytzkyi Oleh. S. Ukrainian Futurism: History, Theory and Practice, 1914-1930. Harvard University, 1983. 204 p.
229. Ilnytskyi Oleh S. Two New Editions of Semenko. Harvard University, 1983. 123 p.
230. Russian Futurism through its manifestoes, 1912-1928. Ithaca; I., 1988. 206 p.
231. Russian and Ukrainian avant-garde and constructivist books and serials in the New York Public Library: a first census and listing of artists represented / R.H. Davis a.o. (comp.); G.Harrison Roman, R.Davis (introd.). N.Y.: Ross, 1998. 75 p.
232. The Futurist imagination: Word + Image in Italian futurism, painting, drawing, collage and free-word poetry. New Haven, 1983. 235 p.
233. Колекція позасудових справ реабілітованих // Архів громадських об'єднань України. – Ф. 263. – справа № 38460. – 183с.
234. Шкурупій Гео. В час великих страждань // Архівний журнал "Гроно", лютий 1920 року. Київ. – Ф. 248. – № 27. – С. 5.
235. Шкурупій Гео. Ми // Архівний журнал "Гроно", жовтень 1920 року. Київ. – Ф. 248, № 28. – С. 1.