КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

*На правах рукопису*

**УДК 821.161.2:82-92**

**НАЗАРЕНКО ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА**

# ІГРОВІ СТРАТЕГІЇ АЛЬМАНАХУ «ЛІТЕРАТУРНИЙ ЯРМАРОК» У КОНТЕКСТІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1920-30-х РОКІВ

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата наук

Науковий керівник
Ковалів Юрій Іванович,
доктор філологічних наук, професор

**Київ – 2016**

**ЗМІСТ**

Вступ..... 3
Розділ 1. Гра як культурний феномен..... 8
Розділ 2. Українські літературні часописи у добу експерименту..... 45
2.1. Ідейно-естетичний контекст доби..... —
2.2. «Літературний ярмарок» на тлі журналів кінця 1920-х років..... 60
Розділ 3. Форми втілення ігрової поетики альманаху «Літературний ярмарок»..... 97
3.1. Елементи ярмаркового дійства в альманасі «Літературний ярмарок»..... —
3.2. Риси барокової поетики в «Літературному ярмарку»..... 109
3.3. Карнавал у «Літературному ярмарку» ..... 121
3.4. Містифікації та маски в «Літературному ярмарку» ..... 130
Висновки..... 171
Список використаних джерел..... 179

# ВСТУП

Літературні періодичні видання впродовж століть відігравали важливу роль у мистецькому процесі, а для художнього контексту «розстріляного відродження» переоцінити їхнє значення неможливо. Літературний журнал у цей період не лише знайомить читацьку аудиторію із новими художніми та критичними текстами, а й слугує втіленням ідейно-естетичної платформи авторів або ж угрупування, відображає літературні тенденції доби. Відтак, журнал постає не просто збірником текстів, згрупованих за певним принципом, а й цілісним мистецьким явищем. Тому доречно розглядати літературну періодику 1920-х років не лише як факт історії журналістики, але насамперед як складний історико-літературний феномен. В українському літературознавстві журнали й альманахи 1920-х років опрацьовані побіжно. Дослідження журналу «Червоний шлях» здійснила Н. Лощинська. Загалом проблем літературної періодики торкаються у межах вивчення інших історико-літературних питань. Так, Л. Кавун докладно проаналізувала збірник «ВАПЛІТЕ» у рамках дослідження прози ваплітян; часопис «Нова генерація» розглядався при вивченні українського авангардизму у працях А. Білої та О. Ільницького. Єдине спеціальне дослідження про «Літературний ярмарок» здійснила у 2005 р. Г. Гринь, розглядаючи видання як зразок українського модернізму. Журнал також аналізували Т. Гундорова, розробляючи поняття серединної культури, В. Кисіль, досліджуючи пародійну творчість К. Буревія, та ін. Теоретичних праць з питань поетики журнальної форми також небагато. Започатковані такі дослідження ще російськими формалістами – В. Шкловським («Журнал як літературна форма») та Ю. Тиняновим («Журнал, критик, читач і письменник»). Серед праць останнього часу, в котрих періодика осмислюється як цілісне явище, необхідно назвати, зокрема, дисертацію Г. Зикової «Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х годов», дослідження О. Ільницького «From under Imperial Eyes in Kyiv and Kharkiv Magazines» («З-під очей імперії в київських

і харківських журналах») у колективній монографії “The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines” за редакцією П. Брукера та ін., дисертацію В. Лубчака «Південноукраїнські літературні альманахи кінця XIX – початку XX століття в контексті розвитку української літератури» тощо.

Альманах «Літературний ярмарок» постав у добу, коли в українській культурі широко розроблялись нові напрями, стилі, жанри, випробовувалися найсміливіші експерименти. 1920-ті роки перейняті ігровою атмосферою, що позначилося на усіх формах літературного процесу. Європейська наука напрацювала достатній інструментарій для глибокого аналізу ігрових феноменів культури – це, зокрема, антропологічна концепція Й. Гейзінги, герменевтична концепція Г.-Ґ. Ґадамера, структурно-семіотичних підхід тощо. Сучасні літературознавці теж звертаються до проблем ігрових елементів у літературі (так, однією з найґрунтовніших праць на цю тему є дисертація С. Жигун «Гра як художній прийом в епічному тексті»). Оскільки «Літературний ярмарок» має виразно ігрову наснаженість, розгляд тексту альманаху саме крізь призму особливостей ігрової поетики видається найбільш доцільним. **Актуальність** роботи зумовлена потребою комплексного дослідження ігрових стратегій альманаху «Літературний ярмарок» у контексті естетичних пошуків доби.

**Об’єктом** дослідження став текст альманаху «Літературний ярмарок» як цілісність, що складається з різнорідних складників. Ми зосереджуємо увагу на тих елементах, які інтегрують матеріал журналу в єдиний текст, тобто на обрамленні (прологах, епілогах, інтермедіях, візуальному оформленні). **Предметом** дослідження є ігрові стратегії та специфіка їхньої реалізації в журнальному тексті.

**Мета** роботи – багаторівневий аналіз ігрових стратегій в альманасі «Літературний ярмарок», котрі є однією з провідних тенденцій української експериментальної літератури 1920-30-х років. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких конкретних **завдань:**

- окреслити поняття гри у літературі, відповідно до якого здійснюється аналіз художнього тексту у роботі;
- схарактеризувати ідейно-естетичний контекст доби, у яку постав «Літературний ярмарок», передовсім – експериментальне письмо;
- розглянути специфіку «Літературного ярмарку» на тлі інших оригінальних зразків журнального тексту доби «розстріляного відродження»;
- з'ясувати особливості текстової моделі «Літературного ярмарку», елементи ярмаркового дійства;
- розглянути елементи барокової естетики в поетиці «Літературного ярмарку»;
- проаналізувати ігрову наснаженість журналу крізь призму концепції карнавалізації М. Бахтіна;
- розглянути представлені у виданні типи містифікацій;
- з'ясувати особливості авторських масок оформлювачів кожної книги «Літературного ярмарку».

**Теоретико-методологічним підґрунтям** роботи стали праці, присвячені концепціям гри, ігровим елементам та прийомам у культурі та літературі, – І. Канта, Ф. Шиллера, Г.-Ґ. Ґадамера, Й. Гейзінги, Р. Кайуа, Д. Лихачова та ін., також використано концепцію карнавалізації М. Бахтіна та напрацювання його критиків (Ю. Лотман, Б. Успенський, Б. Ґройс, С. Аверинцев та ін.). Також враховано ідейно-естетичні особливості доби, у якій постав досліджуваний журнал, тож залучено праці про літературний процес 1920-х років, у тому числі й присвячені питанням експериментального письма: Т. Гундорової, С. Павличко, Г. Костюка, Ю. Шевельова, М. Шкандрія, Ю. Коваліва, І. Смірнова, Л. Кавун, О. Ільницького, А. Білої, Я. Цимбал, О. Боярчук, О. Романенко, І. Бондаря-Терещенка та ін. Долучено також праці, присвячені дослідженню журнального тексту (як окремих видань, так і журнальної форми): Б. Шкловського, Ю. Тинянова, Г. Зикової,

Н. Лощинської, В. Лубчака, колективну монографію “The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines” та ін.

Відповідно до поставленої мети в роботі застосовується комплекс таких **методів**: описовий, історико-типологічний, структурно-семіотичний, інтертекстуальний, герменевтичний.

**Наукова новизна** роботи визначається тим, що *вперше* здійснено комплексне дослідження тексту альманаху «Літературний ярмарок» крізь призму його ігрових стратегій. Журнал розглядається як складна багаторівнева текстова структура. *Вперше* окреслено своєрідність «Літературного ярмарку» на тлі інших зразків літературної періодики кінця 1920-х років. На основі детального аналізу структурних елементів альманаху показано, як у тексті знаходять вияв традиції української ярмаркової культури, сміхової культури бароко та вертепної драми. *Вперше* розглянуто типи і функції містифікацій у структурі журнального тексту альманаху й, у зв’язку з цим, досліджено індивідуальні маски оформлювачів «Літературного ярмарку». Подальшого *розвитку* набуло вивчення феномену експериментального письма у його проекції на сферу літературного побуту і показано, що журнал як літературна форма конструюється у річищі експериментальної поетики 1920-30-х років.

**Теоретичне значення** дисертації зумовлене її внеском у подальший розвиток осмислення журналу як цілісної літературної форми, багаторівневої текстової структури; дослідженням функціонування ігрових стратегій та прийомів у тексті журналу як цілого; вивченням типології виявів ігрової поетики у складних текстових структурах.

**Практичне значення** роботи визначено тим, що її фактичний матеріал та узагальнення можуть бути застосовані для подальшого вивчення української літературної періодики 1920-х років, особливостей літературного процесу доби «розстріляного відродження» та явища експериментального письма, а також для викладання курсу історії української літератури, розробки спецкурсів та спецсемінарів, присвячених літературній періодиці,

українській експериментальній прозі, укладання підручників і посібників для вищих навчальних закладів, написання дипломних і дисертаційних робіт.

**Апробація дослідження** відбувалася на таких наукових форумах: Міжнародних наукових конференціях «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 2013), «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 2013), «Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми» (Київ, 2014), Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014), Йогансенівських читаннях – 2014 (Харків, 2014), Всеукраїнських наукових читаннях за участі молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 2015), XII Міжнародній конференції молодих учених Інституту літератури НАН України (Київ, 2015).

Загальна кількість публікацій за темою дисертації – 7, з них 6 – у фахових виданнях, затверджених ВАК України, та 1 – у зарубіжному виданні, що входить до індексу РІНЦ.

**Структура** дисертації зумовлена загальною концепцією та завданнями дослідження**.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (244 позиції).

# РОЗДІЛ І.
# ГРА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Гра – багатоманітний феномен, що є предметом дослідження багатьох наук: психології, антропології, філософії, педагогіки, культурології, літературознавства тощо. Розгляд теорій гри – тема окремого дослідження. Наразі необхідно окреслити явище гри у контексті культури та літератури, тому, природно, поза увагою цієї роботи психологічні та педагогічні підходам, а філософські теорії гри розглянуто лише настільки, наскільки вони можуть бути дотичними до аналізу конкретних текстів.

Феномен гри цікавив дослідників та мислителів різних епох. Підґрунтя для основних концепцій гри у європейській науці було закладене ще в добу античності. Як зазначає К. Ісупов, «тлумачення гри в ранніх пам'ятках філософської творчості – це завжди спроба створити образ діяльної, енергійної, евристичної свідомості, а опис сфери її проявів – це опис експериментального, випереджаючого свій власний розвиток, відношення до світу» [74, с. 154]. Для філософів давнини гра була однією з категорій універсального змісту. Так, «дитина, що грається», у Геракліта втілювала «ідею хисткої гармонії космосу; Сократу в операціях з грою відкривалась форма діяльного втручання в життя, а у сфері словесній – можливість використовувати іронічний погляд на світ з дидактичною метою (у вигляді філософського навчання вільної інтелектуально-діалогічної гри з речами і думками про них); для софістики і стоїцизму гра лежала в основі рольового життя індивіда» [74, с. 154]. Найважливіший внесок у цій царині належить Платону. На думку С. Жигун, погляди філософа стали квінтесенцією давньогрецького розуміння ігрових феноменів, адже саме Платонові належить перша класифікація ігор: неструктурована гра без чітко встановлених правил та визначеної мети (paidea) і гра за певними правилами та з визначеною метою (ludus). Таким чином Платон протиставив "вільну гру" "грі" [65, с. 10]. Саме феномен гри за правилами та з визначеною метою

надалі стане предметом дослідження цілої низки наук. Платонівське трактування гри містило основні смислові парадигми, які розгортатимуться у доробку мислителів та науковців пізніших епох. За влучним висловом К.Ісупова, «античність передасть середнім вікам “тотальне” розуміння гри: все – гра. Людина Ренесансу прийме обернений смисл цієї тотальності: гра – це все» [74, с. 155].

До епохи Нового часу гра не була предметом власне наукового аналізу, однак цей феномен завжди привертав увагу мислителів. На думку С. Жигун, «найяскравішим теоретиком літературної гри у XVII ст. був Г.-Ф. Гарсдьорфер, який намагався за допомогою гри оновити німецьку мову і розробив методику національно-патріотичного вивчення мови за допомогою гри слів. У творах Жана-Луї де Бальзака теорія літературної гри пов'язується із бурлеском. А після роботи Вавассера “De ludica dictione” гра трансформується з літературно-теоретичного терміну в термін, що застосовується у критиці стилю» [65, с. 33].

Наукове дослідження феномену гри бере свій початок у філософії Нового часу. Відтоді напрацьовано багато різноманітних концепцій гри з погляду різних наук та сфер діяльності. Л. Бевзенко виокремлює дві основні групи теорій гри. До першої належать підходи «утилітаристського напряму», які намагаються пояснити феномен гри через його функції. Відштовхуючись від базового протистояння гри та серйозного, дослідники та мислителі обстоювали важливість гри, намагались повернути їй статус «серйозної», тому основний акцент робиться на функціональності та корисності ігрових процесів як невід’ємних атрибутів серйозності. У рамках таких підходів гру трактували «як покликану задовольняти найрізноманітніші людські потреби – у русі, у наслідуванні, у відпочинку, у розрядці, у розвагах – й розглядали її як засіб соціалізації, розвитку лідерських якостей особистості тощо» [11, с. 4].

До другої групи належать теорії, які наголошують на неутилітарності гри, розуміючи її як засіб проникнення та перенесення у сферу сакрального.

«Гру подавали як певну, багато в чому чарівну територію, де людина відірвана від світу повсякденності та емпіричної необхідності й переходить у світ свободи та відкритих можливостей» [11, с. 4]. До першої групи належать головно представники природничих наук та близьких до них сфер знань (психологи, соціологи, педагоги), до другого – філософи, культурологи, філологи, теоретики мистецтва. З огляду на специфіку дослідження, головний інтерес становлять теорії та концепції гри, представлені другою групою.

Вивчення гри як феномену культури та людської свідомості започатковано у європейській філософії XVIII ст. Естетика пов’язувала поняття «видимості» та «ілюзії» з поняттям «гри», крім того, на це вказує й етимологія: латинське «ludus» споріднене із «illusio». І. Кант у «Критиці спроможності судження» визначив гру як «заняття, яке приємне саме по собі» [92, с. 219] та говорив про «стан вільної гри пізнавальних здібностей» [92, с. 319]. Варто зауважити, що у Канта поняття гри скоріше метафоричне, оскільки, порівнюючи мистецтво з грою, філософ протиставив його ремеслу, заняттю для заробітку. Гра у мислителя пов'язана із видимістю: «Видимість, яка просто обманює, не подобається, але та, яка грає, дуже подобається і приносить насолоду» [119, с. 285]. Відтак, для І. Канта гра нерозривно пов'язана зі свободою.

Крім того, важливо, що у процесі сприймання І. Кант виокремив споглядання, насолоду, оцінку та «гру душевних сил». Остання відбувається «за власними законами і є внутрішньою творчістю, яка за ближчого розгляду виявляється відновленням первинної творчості митця. Тому проблему художнього сприйняття І. Кант визначає як співучасть у грі, адже світ мистецтва поєднує у собі ті самі два плани, що й гра. Залишивши поза увагою один із планів, людина опиняється поза сферою мистецтва» [65, с. 16–17].

Ф. Шиллер продовжив роздуми І. Канта, розглядаючи гру в естетичному вимірі у своїх «Листах про естетичне виховання людини».

Ф. Шиллер також пов'язував феномен гри зі свободою та творчістю і визначав об'єктом «ігрової спонуки» красу, «оскільки дух, споглядаючи красу, перебуває у щасливій середині між законом і потребою, то, саме завдяки своїй причетності до обох, не боїться насильства ні з одного, ні з другого боку» [221, с. 165]. Ф. Шиллер так само, як і Кант, пов'язував гру із видимістю, називаючи естетичну видимість, на відміну від логічної, грою, тобто феноменом людської свободи та творчості: «Реальність речей – справа самих речей; видимість речей – справа людини, і дух, котрий втішається видимістю, милується вже не тим, що він сприймає, а тим, що він творить» [221, с. 210]. Такі роздуми привели мислителя до славнозвісного парадоксального твердження про те, що «людина грає тільки тоді, коли є людиною в повному значенні слова, і цілковитою людиною вона стає тільки тоді, коли вона грає» [221, с. 167]. Розуміння гри, подане у працях І. Канта і Ф. Шиллера, сформувало естетичну парадигму вивчення феномену гри.

Теорії гри XIX ст. продовжували напрацювання Шиллерової естетики, тому природно призвели до універсалізації поняття. Так, Ф. Шлейєрмахер стверджував, що мистецтво – «від початку до кінця заняття людини із самою собою, і саме тому воно гра, на противагу його повсякденним справам і клопотам» («Естетика»). Ф. Шлегель у «Розмові про поезію» писав: «Усі священні ігри мистецтва – це тільки віддалені копії нескінченної гри всесвіту, такого твору мистецтва, який вічно утворює сам себе» [46, с. 105]. Отже, спільним моментом у романтичних теоріях гри лишався тісний зв'язок цього феномену з ілюзією та творчою свободою.

XIX ст. – доба розквіту природничих та технічних наук, а в культурному плані період позначений розвитком ідей позитивізму та реалізму. Це наклало певний відбиток і на мистецтво, де переважали форми виразності, чужі будь-якій грі, і на модус дослідження феномену гри після романтиків. Дуже влучно ситуацію схарактеризував Й. Гейзінга: «Якщо яке-небудь століття сприймало себе самого і все суще всерйоз, то це було XIX століття» [204, с. 217].

Позитивістська парадигма визначила призму, крізь яку розглядалась гра, тому на перший план виходить спостереження за грою тварин та дітей, а треба зазначити, що ігри немовлят усіх народів (культур) та ігри тварин мають дуже багато спільного. На цьому ґрунті виникають психологічні та біологічні теорії ігор. Відтак, гра розглядалася як така діяльність, що має певну біологічну мету. За Г. Спенсером, завдяки грі знаходить вихід надмірна енергія. «Моріс Лазарус вважав, що гра забезпечує потребу в відпочинку та в розвазі, відновлюючи сили, перенапружені в одному напрямку. Дітріх Дернер наполягав, що задоволення від гри полягає у гордості за подолані труднощі; Карл Грос вважав гру підготовкою до дорослого життя; а Г. Холл розвинув теорію короткого повторення: у грі дитина знову переживає історію свого роду, а Карл Буелер вважав, що грають заради задоволення, яке отримує дитина від реалізації прагнення відповідати поставленим вимогам» [65, с. 12]. За твердженнями інших дослідників, гра виконує функцію тренування перед серйозною діяльністю (наприклад, полюванням); у грі проявляється інстинкт наслідування, прагнення домінування; гра дозволяє компенсувати бажання того, що нездійсненне у реальному житті. Спільним у всіх цих підходах є трактування гри як явища вродженого, інстинктивного, тобто природа будь-якої гри біологічна. Подальший розвиток біологічний підхід до вивчення гри отримав у педагогіці, зокрема у працях Ж. Піаже, А. Макаренка, Д. Ельконіна та ін.

Розвиток природничих та психологічних концепцій гри не став на заваді розвитку романтичної традиції. Естетична парадигма отримала своє продовження уже в ХХ ст. У філософських працях поширюється уявлення про гру як «спекулятивну метафору світу», а також метафору «кінцевої творчості у магічному вимірі видимості». Так, наприклад, розглядав гру Е. Фінк, послідовник і близький учень Е. Гуссерля. Філософ виділяє п’ять феноменів людського буття: смерть, праця, кохання, панування та гра. Це «способи розуміння, за допмогою яких людина розуміє себе як смертну, таку, що працює, кохає; борцем та гравцем і прагне через смислові горизонти

пояснити воодночас буття усіх речей» [65, с. 18-19]. Особливість гри у цьому випадку полягає в тому, що вона здатна відбивати у собі як усі інші феномени, так і саму себе.

Такий універсалізм у потрактуванні феномену гри призвів до того, що сама культура сприймалась як така, що має ігровий характер. На чому ґрунтується антропологічна парадигма вивчення гри, яку ми приймаємо у нашому дослідженні. Найвизначнішим представником антропологічного підходу є Й. Гейзінга, автор засадничої праці «Homo ludens».

Насамперед розглянемо, як Й. Гейзінга окреслив поняття гри, в яку систему координат вписав та які характеристичні ознаки виділив. Як і його попередники-романтики, Й. Гейзінга тісно пов'язував поняття гри зі свободою, вказуючи, що «всяка гра є насамперед вільна діяльність» [204, с. 17]. Гра протиставляється і чітко відмежовується від «буденного» життя, ізольована від зовнішнього світу та замкнена на себе саму, тобто перебіг та смисл гри полягає у ній самій. Ізольованість гри, замкненість та окремішність її учасників (гравців) породжує особливий настрій: усі гравці охоплені почуттям своєї винятковості, вони разом роблять щось важливе, їхнє коло відокремлене від усіх інших, від решти світу. Такий особливий ігровий настрій зберігається, впливає на людину ще дуже довго після завершення самої гри. Цей момент психології людини важливий у нашому дослідженні, адже нам ідеться про вивчення журналу, який є твором колективним, хоча й об'єднує дуже яскраві індивідуальності. Ще один аспект гри, який стосується атмосфери дійства, не можна не врахувати. Оскільки гра тісно пов'язана із видимістю та творчістю, вона часто втілюється у переодяганні (в широкому смислі – в набутті гравцем певної ролі або функції). Й. Гейзінга вказував: «Інобуття і таїна гри разом наочно виражаються в переодяганні. Тут досягає завершеності “незвичність” гри. Переодягаючись або одягаючи маску, людина “грає” іншу істоту. Вона і є цією “іншою істотою”!» [204, с. 24]. Отже, ігрова поетика пов’язана із театралізацією, маскою, образом блазня тощо.

Виходячи із основних ознак, Й. Гейзінга сформулював таке визначення поняття: «гра є добровільною дією або заняттям, що здійснюється всередині встановлених меж місця і часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами з метою, що полягає в ній самій, що супроводжується почуттям напруги й радощів, а також усвідомленням "іншого буття", ніж "буденне" життя» [204, с. 41]. Це визначення гри стало хрестоматійним для усіх подальших досліджень феномену гри у XX–XXI ст. завдяки своїй повноті й точності.

Й. Гейзінга вписав гру в антонімічну пару «гра – серйозне», де останнє має негативну конотацію. Вчений наголошував, що гра є поняттям ширшим, ніж «серйозне», оскільки цілком може включати його в себе, тоді як серйозне є не що інше, як «не-гра». Розглядаючи цю опозицію у контексті розвитку культури, Й. Гейзінга вказував на первинність, архаїчність поняття гри порівняно із формуванням культури: «У цій двоєдності культури і гри гра є первинним, об'єктивно сприйнятим, конкретно визначеним фактом, тоді як культура є лише характеристикою, яку наше історичне судження прив'язує до даного випадку». Безперечно, з історичним розвитком культури співвідношення елементів «гри» та «серйозного» постійно змінюється, що й забезпечує різноманіття проявів та феноменів культури. На думку Й. Гейзінги, з історичним розвитком культури ігровий елемент відступає на задній план. Так, ігрові форми асимілювались у сфері сакрального, увиразнились – у різних видах мистецтва, у політичному та суспільному житті. Проте, на якому б етапі розвитку не перебувала культура, ігровий елемент може знову посісти важливе місце як для окремої особистості, так і для людей у цілому. Треба пам'ятати, що «гра» та «серйозне» тісно пов'язані історично: «[...] життєдіяльність культури помалу проводить певну межу між обома сферами, які ми розрізняємо як серйозне та гру, котрі однак на своїй ранній стадії утворювали нерозчленоване духовне середовище, де й зароджується культура» [204, с. 131].

Важливим ігровим елементом, що так чи інакше представлений у різних галузях людського життя та культури, Й. Гейзінга називав «агон», точніше – агональне начало, тобто дух змагальності на тих чи інших засадах. Агональність у класичному вигляді – це спортивні змагання у Давній Греції, середньовічні турніри тощо. У культурі агональність може набувати найрізноманітніших форм і проявів. Важливо пам'ятати, що агональне начало дуже активно присутнє в соціальному житті людських груп та спільнот. Відтак, щоразу, коли культура має справу з поведінкою спільноти, ймовірний певний прояв агонального начала. Тому сфера побутування мистецтва завжди пов’язана з формами змагальності.

Й. Гейзінга детально розглянув різні форми та пласти культури з погляду представлення в них ігрового елементу. Особливо цікавими є розділи, присвячені поезії, літературі загалом та міфу, адже саме ці дискурси дають уявлення про побутування та функціонування гри у літературі, тексті.

Поезію Й. Гейзінга цілком вивів із гри в архаїчних культурах: «Поезія […] це освячена гра, але у своїй святенності ця гра все ж постійно залишається на межі незагнузданості, жарту, розваги. Про свідоме задоволення потреби в прекрасному ще дуже довго нема й мови. Воно таємно присутнє у воскресінні священного акту, який через поетичну форму реалізує себе і переживається як чудо, як святкове сп’яніння, як екстаз. Але це ще не все, бо водночас поетична здатність розквітає і в радісній та захоплюючій суспільній грі, і в бурхливих змаганнях окремих груп архаїчного колективу» [204, с. 142]. Бачимо тут і прояв агонального компоненту гри, адже в архаїчних культурах лірика існує як жанр громадський, інтимною (як жанр) вона стає набагато пізніше. Відтак, поезію, на думку Й. Гейзінги, не можна трактувати лише як твір мистецтва: «Poesis є ігровою функцією. Вона існує в полі діяльності духу, у власному світі, створеному для себе духом, де речі мають інше, ніж у “буденному” житті, обличчя і пов'язані між собою іншими, не логічними, зв'язками» [204, с. 139-140]. Й. Гейзінга застерігає від сприйняття поезії як суто естетичного явища. Передовсім в архаїчних

культурах, а також у розвинених цивілізаціях поезія виконує низку функцій: вітальну, соціальну і літургійну. Вона є одночасно елементом культу, святкових веселощів, колективної гри, проявом управності в якому-небудь змаганні чи випробуванні, пророцтвом тощо. Тривалий час поезія сприймається не як задоволення естетичних потреб, а як форма висловлення чогось важливого для спільноти. Така насиченість поезії, специфіка її функцій, безперечно, своєрідно впливає і на особу поета. Це фігура складна, багатоманітна: «З поета-ясновидця лише поступово виділяються фігури пророка, жерця, оракула, містагога, віршотворця, а також філософа, законодавця, оратора, демагога, софіста і ритора» [204, с. 140]. Поет у культурі виступає не лише фактичним автором певного тексту, а й виконавцем певної ролі, носієм художньої або соціальної маски.

Дуже близьким до цілісності гри та серйозного є міф, адже він сягає своїм корінням у глибоку давнину, але водночас постійно супроводжує людську культуру на різних її етапах. З одного боку, міф «кодує» священне знання, тому належить сфері серйозного. З другого – оперує образами і знаками уяви («живими образами», за Ф. Шиллером), тобто тісно пов'язаний зі сферою гри. Й. Гейзінга підкреслював, що міфологічні уявлення не можуть існувати без елементу віри. Якщо міф передається у формі традицій, то він більше не відповідає духовному рівню. Відтак, міф може посісти важливе місце у культурі лише у двох випадках: або завдяки містичній інтерпретації, або у формі літератури. «Відтоді, як з міфу зникає елемент віри, все сильніше звучить ігровий тон, який присутній у ньому від початку. Вже Гомер не був віруючим. Однак міф як поетична форма вираження божественного навіть після того, як він втратив властивість адекватно передавати пізнане, зберігає ще важливу функцію, окрім суто естетичної» [204, с. 150].

Форма поетичного твору також має ігрову природу. Власне, Й. Гейзінга саме метафорчність та ритмічність поетичної мови як прояв гри і вважає суттю поезії: «Навряд чи можна заперечувати, що цій формі гри належать за своєю природою усі способи поетичного формотворення: метричний або

ритмічний підрозділ мовлення, що промовляється або співається, точне використання рими й асонансу, маскування смислу, витончена побудова фрази. І той, хто слідом за Полем Валері називає поезію грою, у якій грають словами та мовленням, не вдається до метафори, а схоплює глибинний смисл самого слова “поезія”» [204, с. 152-153]. Оскільки гра тісно пов'язана із почуттям напруження та інтересу, то й ігрові елементи літератури покликані провокувати в реципієнта такі ж почуття. Незалежно від роду, жанру, особливостей наративії, образної системи, сюжетності, періоду створення, стилю, поетикальних особливостей, свідомо чи несвідомо для автора, текст матиме на меті прикувати до себе читачеву увагу. Природа цього напруження – ігрова. Читач і автор (або оповідач) залучені у текст як у гру, і їхні почуття такі самі, як у гравців, – винятковість, відокремлення від світу, залученість в ігровий настрій. Організація образного та метафоричного словесного матеріалу є втіленням гри: «Слово, що вбирається в образ, знаходить речам вираження, просвічує їх променями поняття. Тоді як буденна мова, цей практичний та загальновживаний інструмент, постійно нівелює образну природу слова й отримує зовні строго логічну самостійність, – поезія, як і раніше, навмисне культивує здатність мови творити образ. Те, що поетичне мовлення робить з образами, є гра. Вона розташовує їх у стилістичному порядку, вона вкладає в них таємниці, так що кожен образ, граючи, відповідає на певну загадку» [204, с. 154]. У цих міркуваннях Й. Гейзінги багато спільного із тим розподілом на поетичну та практичну мову, що бере свій початок у теорії О. Потебні, а надалі розроблений формалістами та структуралістами.

Проте й внутрішня структура художнього твору має ігрову природу. На думку Й. Гейзінги, мотиви художніх творів можна типізувати за головним героєм і, відповідно, за джерелом напруження у тексті. Так, першу групу мотивів становлять такі твори, де перед героєм стоїть надзвичайно складне завдання, яке він має виконати, випробування, яке він має пройти, або перешкода, яку він має подолати. Завдання для героя, як правило,

надскладне, часто пов’язане із викликом, проявом майстерності, виконанням бажання або обіцянкою. Цю групу мотивів Й. Гейзінга виводить зі сфери гри-агону. У другій групі мотивів напруження викликане тим, що герой невідомий, невпізнаний. Він може приховувати свою сутність, не знати про неї, змінювати личини, перетворюватись. Йдеться про героя-маску. Ця група мотивів пов’язана із таємницею, сокровенною сутністю, яка відкривається лише колу посвячених. Обидві групи мотивів пов’язані з архаїчними ігровими формами. Отже, напруження, що створюється фабулою та сюжетом, має агональну природу, а напруження, що створюється метафорикою та образністю поетичного мовлення, – ігрову природу. Цими зауваги Й. Гейзінга характеризує мистецтво слова загалом як таке, що будується на ігрових принципах. Переживання реципієнта тексту схожі на почуття гравця, захопленого непередбачуваними змінами ігрової ситуації.

Не можна оминути ще один важливий аспект літератури, а власне – побутування літератури, що має ігрове походження. Вже йшлося про ізольованість гри, відокремленість самої гри та її учасників від зовнішнього світу. Для літератури така ізольованість дуже характерна, навіть може бути визначальною (у випадку, наприклад, герметичних текстів): «І змагання в загадках, і поезія передбачають коло посвячених, якому зрозуміла їхня особлива мова» [204, с. 154]. Це визначає й риси автора літературного тексту, адже ним може бути лише той, хто володіє мовою мистецтва: «Від буденного поетичне мовлення тим і відрізняється, що воно навмисне послуговується особливими образами, які не всім зрозумілі» [204, с. 154]. Сама поетична мова обмежує коло потенційних реципієнтів.

Крім «посвячених» читачів варто говорити й про кола або угруповання авторів, вірних тим чи іншим ідейно-естетичним принципам. Коли група авторів творить певний текст (у широкому розумінні, текстом може бути й стиль поведінки), вона також підкреслює свою окремішність від інших, власну специфічну мову, зрозумілість і доступність лише певному колу реципієнтів, тобто тих, хто розуміє правила такої гри. Цей момент особливо

важливий у контексті розгляду літератури початку ХХ ст., коли літературні групи були дуже поширеним явищем.

Й. Гейзінга також розглядає різноманітні вияви ігрового елементу у різних родах літератури. Найбільш охоплена сферою ігрового лірика не лише в розумінні роду літератури, а й у значенні поетичного настрою і виразу в цілому, «все, що можна назвати екстазом, фактично потрапляє в її коло. Ліричне знаходиться найдалі від логічного і найближче до танцю та стихії музичного» [204, с. 163]. Епосові Й. Гейзінга відмовляє у здатності до яскравого ігрового забарвлення. Дозволимо собі не погодитись із дослідником. Епос загалом, як рід літератури, тісно пов'язаний із поняттям фабули та сюжету. Як уже йшлося вище, розгортання сюжету здатне створювати потужне ігрове напруження. Також ігровим виявом може бути сама мова художнього тексту, її образність та метафоричність. Тому епос, на нашу думку, також надає широке поле для реалізації гри.

Зв'язок драми з грою очевидний, оскільки сама вона існує як дійство, у якому широко реалізується «переодягання», «перелицювання». Й. Гейзінга виводить ігровий потенціал драматичних текстів із діонісійського начала: «Атмосфера драми – це діонісійський екстаз, святкове сп’яніння, дифірамбічний захват, в якому актор, що знаходиться стосовно глядача за межами звичайного світу, завдяки одягнутій масці ніби переноситься в інше “я”, котре він уже не представляє, а здійснює, втілює» [204, с. 166]. Підсумовуючи цей огляд, варто зазначити, що ігровий елемент зберігається у всіх родах літератури, адже література походить із гри, з неподільного цілого гри та серйозності. Додамо до цього важливе зауваження Ю. Коваліва: «Виявлення спорідненості художньої літератури з ігровою діяльністю людини увиразнює проблему специфіки літератури, протистоїть спрощеному гносеологізму в літературознавстві, дає змогу розкрити іманентні засади художнього твору, що концентрує, за спостереженням Г.-Г. Гадамера, мету у собі, дійсність, яка перевершує індивіда, формує іншу реальність» [133, с. 238].

Й. Гейзінга не лише дослідив функціонування ігрового елементу в різних пластах та галузях культури. Дослідник був переконаний, що природа культури є ігровою: «справжня культура не може існувати без певного ігрового змісту, бо культура передбачає певне самообмеження і самовладнання, певну здатність не бачити у своїх власних устремліннях щось граничне і вище, але розглядати себе всередині певних, добровільно прийнятих меж. Культура все ще хоче певною мірою гратися – за спільною згодою стосовно певних правил. […] Порушник правил гри нищить саму культуру. Для того, щоб ігровий зміст культури міг бути креативним або таким, що просуває культуру, він має бути чистим. Він не повинен бути засліпленим чи відступником від норм, що прописані розумом, людяністю чи вірою» [204, с. 238]. Отже, гра є не просто невід'ємною складовою культури, допіру її фундаментом. Сама культура «грається», зберігаючи себе у «правилах» гри, відтворюючи їх у різних формах впродовж свого розвитку.

Одним з послідовників Й. Гейзінги в рамках антропологічної школи є Р. Кайуа. Приймаючи визначення гри, розроблене в «Homo Ludens», Р. Кайуа протиставляє гру не серйозному, а примусу. Дослідник убачає певний прогрес цивілізації, яка за допомогою гри переходить «від первозданно-грубого світу до світу керованого, заснованого на стрункій і врівноваженій системі або прав і обов’язків, або привілеїв та відповідальності. Гра задає і підкріплює цю рівновагу. Вона постійно являє нам образ чистого, автономного середовища, де добровільно виконувані правила нікому не дають ні переваг, ні шкоди. Вона творить острівець ясності й досконалості [...]» [91, с. 38–39]. Отже, гра у трактуванні Р. Кайуа є формою внутрішньої свободи людини, способом перебування людини у світі та модусом відношення людини до оточуючих. Ігри автор класифікує (праця «Людина, гра та ігри») за чотирма групами залежно від важливості у тій чи іншій грі змагальності, випадковості, симуляції чи запаморочення; відповідно: Agon, Alea, Mimicry, Ilinx [91, с. 50]. Таким чином,

антропологічна парадигма розглядає гру як невід'ємну частину людської природи та характерну особливість людської культури.

Ідеї романтиків у XX столітті отримали новий розвиток також у рамках герменевтичної парадигми. Крім цитованого вище Ф. Шлеєрмахера, звернемося головно до роздумів Г.-Ґ. Ґадамера. Якщо для Й. Гейзінги культура має ігрову природу, тобто гра є універсальним принципом культури, то Г.-Ґ. Ґадамер був схильний розглядати власне естетичне (у тому числі й художню творчість) скоріше як окремий момент гри. Г.-Ґ. Ґадамер процес гри визначав ключовим явищем, якому підпорядковані всі інші елементи гри. Полемізуючи із І. Кантом та Ф. Шиллером, філософ наголошував: «Коли ми у зв'язку з художнім досвідом говоримо про гру, то гра розуміється не як поведінка й навіть не як душевний стан того, хто створює чи насолоджується, і взагалі не як свобода суб'єктивності, що включена до гри, а насамперед спосіб буття самого твору мистецтва» [46, с. 102]. Цікавим з цього погляду видається співвідношення «серйозного» та «несерйозного» у грі. Все, що є винятково грою, належить до сфери несерйозного. Те, що процес гри має певну мету, теж не можна розглядати як свідчення тісного зв'язку зі сферою серйозного. Суттєвішим для мислителя видалося те, що у грі закладено її власну, «священну» серйозність. Процес гри тільки тоді може досягнути своєї мети, коли учасник (або учасники) повністю перейнявся ним: «Гру робить грою в повному розумінні слова не співвіднесеність із серйозним, що випливає з неї, а винятково серйозність самої гри. Той, хто не сприймає гри серйозно, лише псує гру. Спосіб буття гри не сприймає від гравця ставлення до неї, мов до предмета». Таке трактування процесу гри логічно приводить мислителя до висновку, що «Гравець – не суб'єкт гри, у кращому випадку гра набуває свого втілення через тих, хто грає» [46, с. 102-103].

Через почуття напруження та непередбачуваності Г.-Ґ. Ґадамер ототожнив гру із художнім твором: «Гра як така, разом із непередбачуваністю імпровізації, є принциповою неповторюваною, а тому

постійною. Для неї властивий характер твору, “ергону”, а не тільки “енергейї”. Саме в такому розумінні я й називаю її структурою» [46, с. 110]. Тобто герменевтичний підхід довів висновки Й. Гейзінги до логічного завершення, розкривши конститутивний, творчий характер гри.

Ще в одному погляди Й. Гейзінги та Г.-Ґ. Ґадамера збігаються. Обидва дослідники вважали невід’ємним елементом гри прагнення гравця до «перевдягання», до набуття певної ролі, набуття своєрідної естетичної видимості (коли послуговуватись термінологією романтиків). Г.-Ґ. Ґадамер вказував: «Якщо гру описувати з погляду гравця, то буде, звичайно, не перетворення, а перевдягання. [...] для всіх довколишніх він (гравець – В. Н.) прагне не бути більше самим собою, він хоче, щоб його визнали за когось іншого, й тому не бажає, аби його впізнали чи розгадали. Він грає іншого, але так, як ми граємо щось у практичному сьогоденні, й це означає, що ми легко прикидаємося, змінюємося й створюємо видимість» [46, с. 111]. У цьому твердженні простежуємо важливість зв’язку гри з видимістю, ілюзією, на чому наголошували ще романтики.

Таким чином, гра та художня творчість тісно пов’язані, близькі за своєю природою. Притаманний грі аномально високий (у порівнянні з буденною реальністю) ступінь внутрішньої непередбачуваності значною мірою поділяється літературою: читач, як і гравець, поміщений у ситуацію невизначеності, що провокує на очікування продовження, того, «що буде далі». Варто зазначити, що розглянуті дослідження найповніше вивчають конструктивний потенціал гри. Тут варто додати ще одну класифікацію ігрових елементів, а саме: поділ їх на імітаційні та комбінаторні, адже обидва види так чи інакше представлені в літературі. «У створенні ігрових ситуацій (які нагадують “ілюзорну” реальність літератури) використовуються як засоби імітації, так і прийоми комбінування – перестановки й поєднання за певними правилами набору готових елементів; імітація і комбінаторика є двома основоположними моментами гри, які значною мірою протистоять один одному: якщо гра-імітація передбачає створення певної цілісної

ситуації і тим самим представляє гру в її конструктивному аспекті, то комбінаторна гра, у якій перехідні комбінації елементів постійно розпадаються на складові частини й комбінуються наново, містить у собі й сильно виражений деконструктивний момент» [119, с. 285]. Романтики, а за ними – Й. Гейзінга, Г.-Ґ. Ґадамер та інші, найбільше уваги приділяють саме конструктивному елементу гри.

Конструктивність гри тісно пов'язана з необхідністю правил, наявність котрих, проте, не суперечить розумінню гри як простору свободи. Правила гри визначають її перебіг, особливості процесу гри, а не її сутність. Л. Бевзенко зазначає: «Гра без правил – це антигра, це замах на саму суть та призначення гри. […] Ворог – це просто той, хто грає в іншу гру, а точніше – просто представник іншої команди в тій самій грі. А зрадник – той, хто порушив правила гри. Він порушив її засади – той лад, який вона створює» [11, с. 16]. Далі дослідниця додає: «[…] ігровий лад – це передусім лад естетичний» [11, с. 17]. Правила гри – це ті засади, на яких створюється відокремлений, особливий універсум, у якому ця гра розгортається та у який занурені гравці. Для нашої роботи таке тлумачення необхідне, оскільки досліджуваний альманах «Літературний ярмарок» є зразком наскрізь ігрового тексту. Відтак, аби збагнути самі принципи побудови такого тексту та характер його функціонування, необхідно розглянути феномен гри у широкому спектрі його виявів.

Принципово інша парадигма дослідження ігрових текстів представлена у працях М. Бахтіна, його послідовників та критиків. Це підхід до художнього тексту з погляду понять «сміхової культури» та «карнавалізації», викладені та детально розроблені у дослідженні «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу». Перш ніж детально їх розглянути, необхідно зробити кілька важливих зауваг.

По-перше, неабияке значення має те, що з доробком Й. Гейзінги М. Бахтін ознайомився після того, як написав свою працю про Ф. Рабле. Як вказують коментатори М. Бахтіна, «"Homo ludens" на початку 1960-х рр. він

читав за амстердамським виданням 1939 р.» [161, с. 844]. Незалежність поглядів мислителя від розробок нідерландського колеги робить концепцію М. Бахтіна ще цікавішою в теоретичному плані.

По-друге, у працях 1920-х рр. М. Бахтін не визнавав ігрової природи культури і вважав недоцільним аналізувати художню творчість у термінах гри. Зокрема, в одній зі своїх ранніх праць дослідник зазначав: «Саме те, що докорінно відрізняє гру від мистецтва, є принципова відсутність глядача й автора. Гра з точки зору самих гравців не передбачає глядача, який знаходиться поза грою, для якого здійснювалось би ціла зображувана грою подія життя» [6, с. 148]. Єдине зближення між грою та мистецтвом М. Бахтін вбачав у зближені гри з драмою: «Гра справді починає наближатись до мистецтва, саме до драматичного дійства, коли з'являється новий відчужений учасник – глядач, який починає милуватись грою дітей з точки зору зображуваної нею цілої події життя, естетично активно її споглядаючи і частково створюючи (як естетично значуще ціле, переводячи в новий естетичний план) [...]» [6, с. 149]. Відтак, єдиний спільний момент гри і мистецтва – заперечний, оскільки в обох випадках йдеться не про справжнє життя, і навіть не про його зображення, бо зображенням життя мистецтво може бути лише в активно-творчому спогляданні глядача. Однак, не можна оминути увагою й те, що, розглядаючи поняття «карнавалізації», М. Бахтін ніяк не вказував на його близькість чи неприйнятність щодо феномену гри. Для нашого дослідження важливо враховувати і цей, другий підхід до ігрових текстів, адже аналізований у роботі альманах «Літературний ярмарок» нерозривно пов'язаний зі сміховою стихією та народними формами сміхової культури.

М. Бахтін у своєму аналізі спирався на матеріал доби Середньовіччя та Ренесансу, проте, зазначимо одразу, він виводив закономірності загальнокультурні, допіру антропологічні, хоча і з певними застереженнями, мова про які піде нижче. У своїх міркуваннях М. Бахтін, як і інші дослідники, відштовхувався від опозиції ігрове – серйозне, де серйозне представлене

«офіційною культурою», а ігрове – сміховою, «карнавальною» стихією. Багата, інтенсивна, різноманітна за формами вияву сміхова культура була потужною реакцією народної свідомості на виняткову серйозність середньовічної культури, її похмурий світогляд, а також – на суворі норми феодального теократичного ладу.

Середньовічний сміх визначають чотири основні риси. М. Бахтін зазначав, що вони були майже цілком втрачені сміховою літературою впродовж наступних віків.

1) Універсальність. Об’єктом сміху необов’язково мало бути щось окреме, негативне, низьке. Всі без винятку явища та процеси могли розкриватись в аспекті сміху: «[...] саме на високе й священне переважно й був спрямований середньовічний і ренесансний сміх: у нього той самий об'єкт, що у благоговіння й високої серйозності» [9, с. 100–101].

2) Амбівалентність. Оскільки сміхова культура постала як святкова, то сміх тісно пов’язаний із часом, а відтак – зі становленням, зміною та оновленням. М. Бахтін наголошував, що сміх охоплював у єдиному акті обидва полюси: смерть і народження, минуле і майбутнє. Тому сміх водночас радісний і нищівний, викривальний і веселий. На відміну від офіційної культури з пафосом вічності й непорушності, народна сміхова стихія перейнята радістю зміни [9, с. 93-94].

3) Матеріальність. У системі сміхових образів переважали образи тілесного низу, первинні прояви тілесного життя: харчування, пологи, агонія, запліднення, випорожнення тощо. Прикметно, що низ мислився як у тілесному, так і в космічному плані. З одного боку, такі сміхові образи знижували пафос, розвінчували, отілеснювали високе, а з іншого, низ – це місце зачаття і народження нового. Саме тілесні образи найповніше розкривали нерозривну єдність смерті старого та розквіту нового.

4) Зв’язок із уявленнями про свободу та правду. Під час карнавалу та святкових веселощів втрачали силу усі норми, табу та ієрархії, знімались усі бар’єри. Простір карнавалу – це простір майже утопічної свободи, коли

життя виходило зі своїх традиційних узвичаєних рамок. Ця надзвичайна свобода провокувала радикалізм образів, а її мовою могла бути лише мова сміху: «вільне слово – сміхове слово», тому «влада і насилля ніколи не говорять мовою сміху». Ситуація зняття усіх обмежень і табу вказує на ще одну важливу функцію сміху – він долає страх. У цьому разі мова йде не лише про страх порушити певні заборони чи переступити загально прийняті межі, а й про перемогу над «страхом божим», перед усім священним, перед владою, злом, смертю і пеклом [9, с. 102–103].

На цих чотирьох рисах середньовічного сміху й засноване поняття «карнавалу» та «карнавалізації» М. Бахтіна. Це форма вияву сміхової стихії, направлена на оновлення та вивільнення емоцій. Ситуація «карнавалу» (беремо в лапки навмисне, аби підкреслити, що йдеться саме про термін бахтінської теорії) дозволяє зняти всі умовності соціуму, ієрархії, статуси, соціальні ролі. Тут реалізується особливе, святкове, право дивитись на світ без «страху божого» і без благоговіння. «Карнавал» є простором відмирання старого та народження нового, а сміх є засобом долання страху і смерті. М. Бахтін визначав карнавал як ігрове явище, адже «у карнавалі саме життя грає, а гра тимчасово стає самим життям. У цьому специфічна природа карнавалу, особливе його буття […] Карнавал – це друге життя народу, організоване на началі сміху» [9, с. 16]. Тому недивно, що одним із важливих елементів «карнавалу» є конструювання «світу навиворіт», що означає зміну у влаштуванні світу і, що принципово, моральну оцінку цієї зміни. М. Бахтін вказував на такі риси карнавальних веселощів, що збереглися впродовж віків: «святковість без благоговіння, тимчасове звільнення від будь-якої серйозності і від норм і заборон звичайного життя, відміна всякої ієрархії, специфічна атмосфера рівності, вольності і фамільярності, блазнярські увінчання-розвінчання, карнавальні війни та побоїща, пародійні диспути, різні варіації карнавального “пекла”, карнавальні страховиська, гіперболізовані бенкетні образи, переміщення верха й низу, переду й заду,

амбівалентні непристойності, поєднання смерті (вбивства) з родовим актом; благословляючі прокляття та ін.» [10, с. 994].

Розкриваючи ідеологічний зміст карнавальної системи образів, М. Бахтін узагальнив її в чотирьох положеннях:

1) Народ на карнавальному майдані відчуває свою чуттєву матеріально-тілесну єдність і спільність як у просторі, так і у часі.

2) Народ відчуває і розігрує в образах карнавалу свою земну колективну вічність, своє історичне народне безсмертя і неперервність свого росту-оновлення, що поглинає смерть.

3) Народ розвінчує всі претензії на вічність старої влади і старої правди, втілюючи в образах розвінчань і знижень радість змін й оновлень.

4) Народ відчуває час як веселу всеоновлюючу силу [10, с. 994].

Розуміння карнавальної сміхової культури як такої, що протистоїть офіційній, високій, серйозній культурі, засноване на уявленні про амбівалентну природу людини та світу (співіснування в людині божественного і тварного начала). Внаслідок цього «слово потенційно двотонне, а жест двонаправлений. Бахтін досліджує сміховий аспект у слові, жесті, інтонації і виділяє такі форми побутування “сміхової культури”: свята карнавального типу, сміхові жанри усної і письмової словесності, фамільярно-майданне мовлення» [160, с. 589].

Із огляду на поняття місце зміни, переходу, незавершеності в «карнавалі» треба згадати деякі моменти тлумачення М. Бахтіним тіла. Мислитель вказує, що «карнавал» актуалізує гротескну концепцію тіла. Амбівалентність та незавершеність призводять до того, що тіло показується у момент становлення, «воно ніколи не готове, не завершене, воно завжди будується, твориться і саме будує і творить інше нове тіло. Крім того, гротескне тіло не відмежоване від світу: воно поглинає світ і саме поглинається світом, тобто перебуває у неперервному обміні з ним; воно не замкнене, відкрите у всі боки» [10, с. 995]. Концепція гротескного тіла підкреслює одну з важливих рис «карнавалу» – стирання будь-якої

індивідуальності, бо на «карнавалі» існує лише «тіло “велике”, “народне”, безсмертне, оскільки смерть для нього лише зворотній бік народження» [10, с. 995].

В аспекті нашого дослідження важливо зробити ще таку заувагу. Для М. Бахтіна проблема карнавалу «не зводиться до історичного, психологічного й релігійного аспектів, вона оприявнюється образом і мовою (“лексичним карнавалом” Франсуа Рабле): тобто М. Бахтін досліджує не релігійний акт очищення і не акт історичної психотерапії соціуму, що проходить через катастрофу віри й історії, через нищення “щастя, ладу й спокою”, а естетичний катарсис, але не трагічний, а сміховий, або карнавальний» [160, с. 559]. Тобто мова тексту може організовуватись за «карнавальним» принципом, бути відповідно наснаженою у своїй образності.

«Карнавалізація» стосується не лише наснаженості, принципів організації та образної системи твору, а й самого слова, мови. Як сміхова культура протистоїть серйозній офіційній, так розкутість карнавального слова протистоїть мовному догматизму. Це протистояння призводить до багатомовності, радикалізму у мові, «виняткової свободи образів, свободи від усіх мовленнєвих норм та умовностей і від усієї встановленої мовної цінності і с м и с л о в о ї ієрархії» [10, с. 998] (розрядка авторська). Карнавальне вивільнення емоцій має своїм наслідком також злиття протилежностей в одному художньому засобі. Злиття хвали та лайки М. Бахтін також вважав спадком майданного народно-святкового слова і пов’язував з амбівалентністю сміхового образу. Така амбівалентність пов'язана із розімкненістю світу «карнавалу», направленістю на зміну: «Майданне народно-святкове слово мало своїм адресатом світ у стані його неготовності, у стані його переходу від смерті до народження, від старого до нового, від минулого до майбутнього» [10, с. 996]. Амбівалентність слова на карнавалі втілює амбівалентність світу.

Із народної сміхової та карнавальної традиції М. Бахтін вивів жанр меніппеї. Він узагальнив риси не лише Меніппової сатири, а й літературні

явища низки текстів інших епох (середньовічні сатири, новели доби Відродження, філософські повісті тощо). Головна характеристика меніппеї як жанру – «виняткова свобода сюжетного та філософського вимислу» [7, с. 129]. Внаслідок чого текстам, котрі можна визначити як меніппею, притаманна цілковита розкутість як на рівні сюжету, так і на рівні мови. М. Бахтін зазначав, меніппеї властиві «сцени скандалів, ексцентричної поведінки, недоречних промов і виступів, тобто всілякі порушення загальноприйнятого і звичного ходу подій, встановлених норм поведінки й етикету, у тому числі й мовного» [7, с. 132].

Виняткова свобода авторського вимислу призводить до появи у жанрі меніппеї потужного фантастичного елементу. Однак, М. Бахтін підкреслював специфічну функцію фантастики, яка «слугує тут не для позитивного втілення правди, а для її пошуку і, головне, для її випробування. З цією метою герої "Меніппової сатири" піднімаються на небеса, спускаються у пекло, мандрують невідомими фантастичними країнами, ставляться у виняткові життєві ситуації […]. Дуже часто фантастика набуває авантюрно-пригодницького характеру, іноді – символічного чи навіть містико-релігійного. Але у всіх випадках вона підпорядкована суто ідейній функції провокування та випробування істини» [7, с. 129]. Саме ця особливість не зводить меніппею лише до фантастики.

З огляду на структуру альманаху «Літературний ярмарок», в якому власне художні тексти з'єднані прологами, інтермедіями та епілогами, варто взяти на увагу ще одну характеристику меніппеї: «широке використання вставних жанрів: новел, листів, ораторських промов та ін., характерне змішування прозаїчного та віршованого мовлення. Вставні жанри подаються на різних дистанціях від останньої авторської позиції, тобто з різним ступенем пародійності та об'єктності» [7, с. 133]. Ця структурна особливість, близька і меніппеї, і журналу, надає широке поле для використання ігрових елементів у тексті.

Отже, «карнавал» нас цікавить насамперед як специфічний ігровий простір, у якому реалізується сміхова культура. А меніппея – особливий жанр цієї культури. «Карнавал» як простір свободи у площині літературного твору стає простором експерименту та звільнення від будь-яких усталених норм.

У контексті нашого дослідження необхідно розглянути ще одну роботу М. Бахтіна – статтю «Рабле і Гоголь». По-перше, ця стаття розширює розуміння бахтінського поняття сміху та сміхової культури. По-друге, автори «Літературного ярмарку» пов'язували свій альманах (структурно та засадничо) із гоголівським ярмарком. Наведемо красномовну цитату з книги 131 (1): «Нам залишається одна суперечка: про ярмарок! [...] Невже Ви не помічаєте, що “ярмарок” для нас – це величезна червона пляма (аж сліпить!) на голубому фоні, це – строкатий натовп веселих, добродушних людей, це, коли хочете – “сорочинська” вигадка нашого трагічного земляка – Ніколая Васільєвіча Гоголя?» [55, с. 3–4]. Відсилки у наведеному фрагменті цілком очевидні.

Розглядаючи цілу низку текстів М. Гоголя, М. Бахтін вказував на їхню святкову наснаженість, «вільно-веселу святкову атмосферу»: «Свято, пов'язані з ним повір'я, його особлива атмосфера вільності і веселощів виводять життя з його звичних рейок і роблять неможливе можливим (у тому числі й укладання неможливих раніше шлюбів). І у названих нами суто святкових оповіданнях, і в інших найважливішу роль грає весела чортівня, дуже близька за характером, тоном і функціями до веселих карнавальних видінь пекла і дьяблерій» [8, с. 512]. Підкреслено фамільярна балаканина із читачем у передмові також зарахована М. Бахтіним до ознак сміхового слова.

Гоголівські веселощі тісно пов’язані із західною культурою. Скажімо точніше – із культурою українського бароко, власне, з його низовим варіантом: «Фігура демократичного безродного бурсака, якого-небудь Хоми Брута, що поєднує латинську премудрість з народним сміхом, з богатирською силою, з безмірним апетитом і спрагою, надзвичайно близька

до своїх західних братів, до Панурга й особливо – брата Жана» [8, с. 513]. Крім того, така фігура близька й до образів блазня та трикстера.

Однак, сміх М. Гоголя не суто карнавальний і не суто сатиричний. Метою сміхового слова у Гоголя є не вказівка на якісь конкретні недоліки чи окремі негативні явища. Гоголівський сміх викриває особливий аспект світу як цілого. «У цьому сенсі зона сміху у Гоголя стає зоною контакту. Тут поєднуються суперечливе й непоєднуване, оживає як зв'язок. […] У цій мові здійснюється неперервне випадіння з літературних норм епохи, співвіднесення з іншими реальностями, що підривають офіційну, пряму, "пристойну" поверхню слова [...] одночасні зриви – комічне травестування слова, що викриває його багатомірну природу і показує шлях його оновлення» [8, с. 519]. Отже, сміх М. Гоголя – сміх відкритий, що викриває незамкненість світу, його розмаїття, а відтак – принципово змінює мову й образність, знімаючи з них будь-які обмеження. Сміх М. Гоголя, коли трактувати його як літературний прийом, відкриває простір для сміливого експериментування. Важливо, що це сміховий світ постійно відкритий для нових взаємодій. Традиційне розуміння цілого та його елементу, що своє значення отримує тільки в цілому, тут необхідно переглянути: «[…] кожен такий елемент є одночасно представником якого-небудь іншого цілого (наприклад, народної культури), у якому він насамперед й отримує свій смисл. Цілісність гоголівського світу, таким чином, є принципово не замкненою» [8, с. 520]. Отже, для М. Бахтіна важлива незамкненість гоголівського сміху, його викривальний характер та здатність мови бути простором діалогу.

Ю. Лотман погоджувався не з усіма положеннями бахтінської концепції. Зокрема, не приймав трактування сміху як вивільнення страху в системі карнавального дійства. З внутрішньої точки зору світ карнавальних веселощів міг уявлятись поза оцінками, амбівалентним. У західній культурі він міг успішно нав'язувати свою внутрішню позицію культурі в цілому, адже карнавал допускався офіційною культурою у певні календарні терміни

як вид обов’язкової соціальної поведінки, «сміховий катарсис серйозного середньовічного світу». Натомість у православній культурі середньовічної Східної Європи «відбувалось протилежне: офіційна оцінка карнавалу як бісівського дійства проникала у його внутрішню самооцінку. Дозвіл у певні терміни карнавальної поведінки пов'язувався з вірою в те, що на цей час Бог дозволяє дияволу керувати світом. Таким чином, те, що учасники карнавалу реалізують узаконену поведінку, не відміняє того, що сама ця поведінка лишається гріховною. Якщо у вивченій М. Бахтіним традиції сміх відміняє страх, то у нашому випадку сміх має на увазі страх. Вивернутий навиворіт світ масок і ряджених смішний і жахливий одночасно» [135, с. 684]. Специфіку творів сміхової культури, що вплинули на феномен гоголівського сміху, Ю. Лотман та Б. Успенський також пов'язують саме з традицією українського бароко, яка була досить близькою західноєвропейській [138]. Для нас ця заувага має принципове значення, адже українські літературні 1920-ті активно звертались до практик попередніх епох, де бароко посідало чільне місце.

Концепція М. Бахтіна стала основою для низки подальших досліджень не лише в галузі сміхової культури, але й гуманітарних наук у цілому. У царині сміхової культури засадничого значення набула праця Д. Лихачова «Сміх як світобачення», де автор розглядає сміхові прояви у культурі Давньої Русі. Спостереження вченого розширюють розуміння сміхової культури взагалі, тому ми їх також залучаємо до нашого дослідження. Важливою видається заувага дослідника про те, що автори середньовічних і зокрема давньоруських творів найчастіше смішать читачів безпосередньо собою. Вони постають голими, погано одягненими, оголюються повністю або заголюють сокровенні місця, удають із себе бідних, невдах або голодних. «Зниження свого образу, самовикриття типові для середньовічного і зокрема давньоруського сміху. Автори удають дурнів, “корчать дурників”, роблять дурниці і вдають, що нічого не розуміють. Насправді ж вони почувають себе розумними, дурнями вони лише зображують себе, щоб бути вільними у

сміхові. Це їхній “авторський образ”, необхідний їм для їхньої “сміхової роботи”, яка полягає в тому, щоб “дурити” все суще» [120, с. 343]. Сміх із себе мав неабияке значення в художній структурі «Літературного ярмарку», що виявилося в оригінальному жанрі «автобіографії» оформлювачів журналу. Тут автор зближується із ярмарковим блазнем, отримує свободу говорити правду, незважаючи на соціальні ролі, статуси та ієрархію. «При цьому дурість – це та ж оголеність за своєю функцією. Дурість – це оголення розуму від усіх умовностей, від усіх форм, звичок. Тому й говорять і бачать правду дурні. Вони чесні, правдиві, сміливі. Вони веселі, як веселі люди, що нічого не мають. Вони не розуміють ніяких умовностей» [120, с. 351]. Дурень, як і блазень на карнавалі, не просто вільний від системи прийнятих правил чи соціальних ролей, він стоїть поза такою системою.

Також Д.Лихачов вказує на характерну особливість пародійного дискурсу: «Смисл давньоруських пародій полягає в тому, щоб знищити значення і впорядкованість знаків, позбавити їх значення, дати їм неочікуване й неупорядковане значення, створити невпорядкований світ, світ без системи, світ безглуздий, дурнуватий, – і зробити це за всіма статтями і з найбільшою повнотою. Повнота знищення знакової системи, упорядкованого знаками світу, і повнота побудови світу невпорядкованого, світу “антикультури”, у всіх відношеннях безглуздого, – одна з цілей пародії» [120, с. 348]. Тут також простежується зв'язок із традицією українського бароко. Впізнаваність пародії – одна з умов її сприйняття читачем.

Розглядаючи «Літературний ярмарок» як витвір колективний, вважаємо принагідним таке зауваження Д. Лихачова: «Індивідуальний стиль як поведінку письменника можна зрозуміти в двох смислах. По-перше, у стилі може бути відкрито поведінкове начало, стиль може розглядатися як особлива поведінка письменника – “поведінка в письмі”. По-друге, стиль може розглядатися як відображення реальної поведінки людини, як щось невіддільне від поведінки письменника у житті, як прояв єдності його натури і його діяльності» [120, с. 360]. Доба 1920-х рр. загалом характеризується

постійним експериментаторством, як у творчості, так і в житті. Тому поведінкові елементи у творенні такого оригінального журналу, як «Літературний ярмарок», є надзвичайно цікавими. Тут важливий момент інтеграції яскравих індивідуальностей конкретних письменників у загальний ігровий та експериментальний простір альманаху.

Якщо Д. Лихачова та А. Гуревича [див.: 45] цікавив сміх у контексті середньовічної культури (давньоруської та західноєвропейської відповідно), то С. Аверинцев та Б. Ґройс розкритикували бахтінське трактування стосунків сміхової культури з офіційною. Цей аспект видається нам особливо цікавим, оскільки для адекватного розгляду «Літературного ярмарку» необхідно враховувати суспільний контекст, а саме: стосунки «ярмарківців» (та й літературної спільноти загалом) із владою, тоталітарним режимом.

С. Аверинцев погоджується з М. Бахтіним, що сміх є переходом від певної несвободи до певної свободи, але вказує, що М. Бахтін бере до розгляду лише «той випадок, коли звільнитися треба від соціальної маски, нав'язаної переляканій людині “офіційною культурою”, тобто [...] начальством» [2, с. 347]. Але сміх з певних усталених норм чи сміх з інших пов’язаний також зі сміхом із себе: «Найбільш благородні види сміху над іншими також певною мірою можна інтерпретувати як сміх над собою; сміх вільнолюбства над тираном – це сміх насамперед над власним страхом перед тираном; взагалі, сміх слабшого над загрозою з боку сильнішого – це сміх насамперед над власною слабкістю, як сміх над фальшивими авторитетом – сміх над власною замороченістю, здатністю до замороченості, – і так далі» [2, с. 349]. Однак, попри таку очевидну функцію нищення норми, сміх може норму (статус, поведінку, судження) й нав’язувати. Так це пояснює С.Аверинцев: «[…] створювати догмати – це не функція сміху, не своєю силою нав’язувати незрозумілі, недоказані і недоказувані думки й судження, уявлення й оцінки, тобто ті ж “догмати”, тероризуючи непевних тим, що французи називають peur du redicule, – така здатність для сміху дуже характерна, і будь-який авторитаризм нею енергійно користується. Сміхом

можна заткнути рота, як кляпом. [...] Терор сміху не тільки успішно замінює репресії там, де останні чомусь не застосовуються, але й не менш успішно співпрацює з терором репресивним там, де той застосовується» [2, с. 352]. С. Аверинцев наводить яскравий приклад дії принципів карнавального сміху в соціальній реальності сталінського СРСР: «[...] сталінський режим просто не міг би функціонувати без свого "карнавалу" – без гри з амбівалентними фігурами народної уяви, без гробіанського "запалу" преси, без психологічно точно розрахованого ефекту нескінчених непередбачуваних поворотів колеса фортуни, увінчувань-розвінчувань, піднесень-звержень, так що кожному загрожує розправа, але для кожного притримано й азартний шанс» [2, с. 354]. Цей приклад дуже вдало характеризує ситуацію, у якій існувала українська культура кінця 1920-х років, коли репресивна машина лише починала набирати обертів.

Б. Ґройс іде ще далі, вказуючи на тотальність та безжальність бахтінського «карнавалу», який розчиняє у масовій стихії все індивідуальне: «[…] якщо Бахтін на чому і наполягає, то саме на тотальності карнавалу, який нищить і поглинає будь-яке індивідуальне тіло: карнавал для Бахтіна насамперед загальнонародний [...] бахтінський карнавал жахливий [...] Про демократію тут не доводиться й говорити: нікому не дано у Бахтіна демократичного права ухилитись від тотальної карнавальної повинності, не брати участі в карнавалі, залишитись осторонь нього» [41, с. 78]. Б. Ґройс надає новий смисл зв'язку бахтінського «карнавалу» із діонісійськими містеріями. Жертва терору інтерпретує його як акт ритуального діонісійського саморозтерзання – «і тим долає цей терор, зсередини змінюючи його зміст, перестаючи бути внутрішньо його пасивною жертвою» [41, с. 80]. Спільним моментом із попередніми дослідженнями тут є підкреслення зв'язку сміху й страху, коли сміх не вивільнює від страху, але допомагає його якщо не подолати, то пережити.

Не оминули своєю увагою феномен гри також представники структуралістського напряму гуманітарних наук. Наведімо трактування

поняття гри Ю. Лотманом. Як зазначалось вище, він пов'язує гру з двома нероздільними почуттями (які можуть бути в сміхові) – веселощі та страх. «Гра не виводить за межі світу як такого, а дозволяє проникнути в його заповітні сфери, туди, де серйозне перебування було б рівносильним загибелі. Тому вона завжди – смішна й небезпечна одночасно» [138, с. 692].

У «Структурі художнього тексту» Ю. Лотман розглядає гру з погляду моделюючих систем. Гра – є такою системою, якій не притаманний поділ на практичну діяльність та власне роботу з моделлю. Тому Ю. Лотман відкидає протиставлення гри пізнанню: «[…] що особливо важливо, гра ніколи не протистоїть пізнанню – навпаки, вона є одним із найважливіших засобів оволодіння різноманітними життєвими ситуаціями, навчання типам поведінки» [136, с. 71]. Ситуація моделювання дійсності приводить до двох важливих ознак гри – необхідності сформульованих правил, а крім того, «[...] гра дає людині можливість умовної перемоги над непереможним (наприклад, смерть) чи дуже сильним (гра у полювання в первісному суспільстві) супротивником» [136, с. 71].

Важливою рисою гри Ю. Лотман називає двопланову поведінку. Будь-яке випадіння з цієї двоплановості в бік «серйозності» чи «умовності» нищить гру. Саме з переважанням одного модусу дослідник пов’язує сюжети про те, як одягнута на людину маска, стає її сутністю. В ігровій моделі кожен елемент і вся система в цілому є сама собою і не лише сама собою. «Гра моделює випадковість, неповну детермінованість, вірогідність процесів і явищ. Тому логіко-пізнавальна модель зручніша для відтворення *мови* пізнаваного явища, його абстрактної сутності, а ігрова – її мовлення, інкарнації у випадковому стосовно мови матеріалу» [136, с. 74]. Поєднання закономірностей та випадковостей у процесі гри дуже специфічне. Оскільки гра будується на підкресленій повторюваності, закономірності ситуацій та дій (правила гри), то особливого значення набувають відхилення від закономірності. Проте, «вихідні правила не дають можливості передбачити всі “ходи”, які постають як випадкові стосовно вихідних повторювань. Таким

чином, кожен елемент (хід) отримує подвійне значення, оскільки є на одному рівні утвердженням правила, а на іншому – відхиленням від нього» [136, с. 84]. У застосуванні до аналізу літературного тексту важливим є таке зауваження Ю. Лотмана: «Механізм ігрового ефекту полягає не в непорушному, одночасному існуванні різних значень, а в постійному усвідомленні можливості *інших* значень, ніж те, яке зараз приймається. “Ігровий ефект” полягає в тому, що різні значення одного елементу не непорушно співіснують, а “мерехтять”. Кожне осмислення утворює окремий синхронний зріз, але зберігає при цьому пам'ять про попередні значення й усвідомлення можливості майбутніх» [136, с. 77]. Ідеться наразі про можливість різноманітних інтерпретацій художнього тексту, постійне розширення, гру значень. Проте Ю. Лотман далекий від ототожнення гри з мистецтвом, оскільки ці моделі мають принципово різні цілі: «Гра представляє оволодіння умінням, тренування в умовній ситуації, мистецтво – оволодіння світом (моделювання світу) в умовній ситуації. Гра – “ніби діяльність”, а мистецтво – “ніби життя”. З цього випливає, що дотримання правил у грі є метою. Метою мистецтва є істина, висловлена мовою умовних правил. Тому гра не може бути засобом збереження інформації і засобом вироблення нових знань (вона лише шлях до оволодіння вже здобутими навичками). Між тим саме це є сутністю мистецтва» [136, с. 78]. Отже, з погляду структуралізму гра цікава для літературознавця як така, що дозволяє відшукувати та відчувати у тексті постійне мерехтіння значень, одночасну присутність різних смислів, багатовимірність тексту.

Для постструктуралістської та постмодерністської парадигми дуже важливою є постать та концепції М. Бахтіна. Досить згадати лише, яке засадниче значення мала ідея «діалогічності» роману для витворення теорії інтертекстуальності в працях Ю. Кристевої та Ж. Женетта. Дослідження феномену гри постструктуралісти також торкались, однак для нашого дослідження їхній підхід є нерелевантним та принципово відмінним методологічно. Обмежимось кількома промовистими цитатами зі статті

Ж. Дерріда «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук». Так, французький мислитель постулює: «Концепція зцентрованої структури за своєю сутністю – це концепція вільної гри, що сперта на базисну основу, гри, яка полягає в нерухомості і заспокійливій впевненості, яка сама знаходиться поза обширами вільної гри. З цією впевненістю можна подолати тривогу, бо саме тривога завжди є результатом певного способу буття, закладеного в грі, буття, огорнутого грою, буття, яке ніби з самого початку входить до гри» [49, с. 460]. Ж. Дерріда пов'язує гру із онтологією та філософським поняттям присутності. Саме гра з присутністю/відсутністю надзвичайно важливе для дослідника поняття: «Крім напруження між вільною грою та історією, існує напруження між вільною грою та присутністю. Вільна гра означає руйнування присутности. Присутність цього елементу завжди є значущим і заміщуваним посиланням, що вписане в систему різниць, у механізм якогось ланцюга. Вільна гра завжди є грою між відсутністю і присутністю [...] буття треба сприймати як присутність чи відсутність, що починаються з можливости вільної гри, а не навпаки» [49, с. 471]. Як бачимо, такі тлумачення не можуть скласти необхідний інструментарій для дослідження ігрового літературного тексту.

Вище, у зв'язку із антропологічною парадигмою дослідження гри, йшлося про імітаційний та комбінаторний компоненти гри, а також репрезентацію конструктивного боку гри. Поструктуралістський підхід натомість засвідчує деструктивну складову гри, передбачену комбінаторним компонентом. Деструктив гри набув важливого значення у літературі модернізму, а в постмодернізмі посів особливе місце. Комбінаторна гра в культурі представлена менше, адже принцип вільної перестановки елементів суперечить ідеї твору як завершеного цілого. Однак принцип комбінування проявлявся на локальному рівні, у грі слів і звуків, не зачіпаючи структуру твору як цілого. «Відмова від строго заданої однонаправленої структури твору передбачає й відмову від сильної позиції автора-деміурга: подібно до того, як “граюча свідомість” відрізняється “специфічною нерішучістю”,

автор, допускаючи у свій текст комбінаторну гру, також проявляє “нерішучість”, залишаючи за читачем вибір щодо напрямку подальшого руху; зрештою кожен “хід” тексту може стати перехрестям, яке пропонує читачеві нові альтернативи. Така “нерішучість”, перші симптоми якої проявились вже в літературі класичного реалізму, у постмодернізмі з його ідеєю “вільної гри структури” стає одним із важливих композиційних принципів» [119, с. 287]. З цього випливає певна закономірність: що глибше проникають ігрові елементи у структуру твору, то більшим стає простір для експериментування, і з самою організацією твору, і з читацьким сприйняттям та інтерпретацією тексту.

Навіть побіжний погляд на основні парадигми дослідження гри показують, що інтерес мислителів та дослідників до цього феномену не вщухав. Причина постійної актуальності гри насамперед у складності та багатоманітності змісту поняття, адже воно здатне покривати найрізноманітніші прояви культурної діяльності та психіки людини. Влучно схарактеризував цю актуальність гри К. Ісупов: «Гра була й лишається властивістю свідомості людини як творця культурних цінностей. Пам’ять культури (в тому числі й художньої) проявляє особливу турботу про категорії загальнолюдського змісту, адже втрата їх або забуття характеризують її вже як некультуру. Гра – об’єктивно функціонуючий фактор культурного розвитку, культурного прогресу й творчості» [75, с. 148].

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що умовно у дослідженнях феномену гри в культурі та літературі можна виокремити два основних напрями. Перший бере свій початок від романтиків (насамперед Ф. Шиллера) і найповнішого вияву набув у концепції Й. Гейзінги. Іншу ж парадигму представляє концепція «карнавалу» та сміхової культури М. Бахтіна, а також її подальші осмислення та критика. На перший погляд, це принципово різні, навіть взаємовиключні, підходи до вивчення ігрових феноменів. Однак, як переконливо доводить М. Хрєнов, ці парадигми доповнюють одна одну, репрезентують акцент на аполлонічному (Гейзінга) та діонісійському

(Бахтін) в ігрових елементах. Згадуючи вислів Й. Гейзінги про поступове зникання ігрових елементів з культури, М. Хрєнов уточнює: «Власне, оминувши ігрову атмосферу Нового часу, пов'язану з придворними й аристократичними прошарками, М. Бахтін виявляє набагато давнішу ігрову традицію, котра впродовж XX ст. знову викликається до життя. Саме ця, а не елітарна традиція ігрового самовираження особистості, що має місце в Новий час, набагато більшою мірою відповідає тому етапу в історії культури, коли в результаті процесів дестратифікації й масовізації людство опинилось далеко від аристократичних салонів. [...] Актуальність відкритих М. Бахтіним архаїчних форм гри полягає в тому, що більшою мірою, ніж салонні її форми, вони звернені в майбутнє» [205, с. 556]. М. Хрєнов вказує, що ці два підходи доповнюють одне одного, розглядаючи гру у різних формах культури. Отже, використання обох підходів до вивчення ігрових феноменів у нашому дослідженні дозволить якнайповніше виявити природу, структуру та характер функціонування ігрових елементів у тексті «Літературного ярмарку».

Отже, з огляду на специфіку досліджуваного матеріалу, ми використовуємо таке робоче визначення гри (за Й. Гейзінгою): «Це – дія, що протікає у певних рамках місця, часу й смислу, в осяжному порядку, за добровільно прийнятими правилами і поза сферою матеріальної вигоди чи необхідності. Настрої гри є зречення і захват – священний або просто святковий, зважаючи на те, чи є гра сакральною дією чи забавкою. Сама дія супроводжується почуттями підйому та напруження і несе з собою радість і розрядку» [204, с. 152]. Відтак гра у просторі літературного тексту може розгортатись на рівні смислів, ідей, концепцій, жанрових схем, а поруч з тим – на рівні образів, стилю, мови. Щодо останнього важливе зауваження Ірина Берлянд про зв'язок ігрової дії з мистецтвом: «Автоматично грати не можна. Ми, граючи, не обираємо щонайближчий шлях, навпаки, граючи, ми гальмуємо дію, вповільнюємо її. Саме це зближує гру з мистецтвом. […] Ігрова дія завжди свідома, ігрова діяльність самоспрямована, проблемна, як і

діяльність у царині мистецтва, завжди вільна» [12, с. 95]. Ця особливість – своєрідна відчутність гри – зближує її з поняттям «одивнення», запропонованим В. Шкловським. Залучення формалістичної парадигми важливе, адже йдеться про дослідження експериментального тексту.

Таким чином, літературна гра у межах нашого дослідження – це своєрідна гра авторів «Літературного ярмарку» у загадки з читачем. Автори (як власне художніх творів, так і журнального обрамлення) наповнюють текст різноманітними відсилками, оригінально трансформують жанрові та стильові моделі, працюють з прецедентними текстами, апелюють до загальнокультурного контексту, опрацьовують матеріал в іронічному та пародійному ключі, сміливо експериментують з мовою та образністю тощо. Завдання читача – розгадати всі зашифровані у тексті відсилки й алюзії, а також пізнати принципи побудови літературного твору. Тобто перед нами складна мистецько-інтелектуальна гра, розрахована на «посвяченого» читача – інтелектуала з вишуканим естетичним смаком, який отримує задоволення від «дешифрування» такого складного художнього тексту. Тут також доречно скористатися поняттям двох типів «зразкового читача», запропонованих У. Еко у книзі «Межі інтерпретації». Італійський дослідник розрізняє два рівні інтерпретації тексту – семантичний та критичний. Семантична інтерпретація постає результатом процесу співвіднесення адресатом мовленнєвої (синтагматичної) презентації тексту з конкретним значенням. Будь-який рецептивний підхід спирається насамперед на цей вид інтерпретації. Натомість критична інтерпретація – це металінгвальна діяльність – семіотичний підхід, мета якого описати та пояснити, для якої формальної мети даний текст продукує дану відповідь/реакцію (і в цьому значенні він може бути формою естетичного аналізу). Відтак, якщо кожен текст моделює/направлений на свого власного Читача, то існує чимало текстів, які моделюють одночасно двох читачів: першого рівня, наївного, що сприймає семантику, висловлену текстом; другого рівня, критичного, котрий може оцінити, як текст висловлено [239, с. 54–57].

Якщо розглядати літературний текст з погляду його насиченості ігровими елементами та прийомами, то найбільш насиченими і, відповідно, найцікавішими для аналізу є текстові структури, адресовані «критичному» читачу. Властивий грі особливий настрій піднесеності та напруження досягається в тексті не лише за допомогою цікавої фабули та непередбачуваних сюжетних ходів, а й завдяки обігруванню різноманітних ідей та концепцій, поєднанню різних сюжетних та жанрових моделей, значній кількості відсилок, алюзій та цитат, своєрідній мові твору тощо. Все це вимагає від читача інтенсивної роботи свідомості, надзвичайної уваги до найдрібніших деталей тексту, а поруч з тим – широкої обізнаності, ерудиції, літературного смаку.

Оскільки нам ідеться про аналіз ігрових феноменів у літературі 1920-х років, то продуктивною видається типологія, розроблена Р. Мовчан. Дослідниця визначає такі основні типи гри, реалізовані у тогочасних літературних текстах:

1) творча гра як особлива життєдіяльність, яка створює особливий піднесений стан душі, відтак, постає проявом вітаїзму через слово. Гра допомагає впорядкувати хаос навколишнього світу через утвердження авторської індивідуальності.

2) Гра з читачем, у якій реципієнт постає не менш важливим творцем смислу тексту, що й сам автор.

3) Культурологічна гра, в якій письменники апелюють до різноманітних культурних пластів, мистецтва інших епох, знакових постатей і творів, широко вдаються до цитування та алюзій, обігруючи їх у новому контексті, наділяючи новими смислами та кодами.

4) Гра на рівні ідей. Письменники апелюють до певного кола ідей, нерідко віртуозно вплітаючи їх у художню канву твору. Це одразу надає художнім текстам певної публіцистичності та інтелектуального спрямування, а також дає змогу авторам переглянути та переосмислити ідеї та ієрархію цінностей [148, с. 274–287].

Використання типології ігрових феноменів, запропонованої Р. Мовчан, дозволить врахувати особливості літературної гри в експериментальному письмі. Саме тенденція до експериментування на всіх рівнях була визначальною для цілого комплексу текстів 1920-х років, що ми не можемо ігнорувати у нашому дослідженні.

Виходячи із зазначеного розуміння феномену гри, поняття «ігрові стратегії» ми застосовуємо до комплексу механізмів, засобів та прийомів, за допомогою яких гра реалізовувалась у тексті альманаху «Літературний ярмарок» на всіх рівнях його структури. Тобто під «ігровими стратегіями» ми розуміємо певний аспект феномену гри та його реалізацію у тексті. Відтак, у нашому дослідженні варто розглянути ігрові стратегії альманаху «Літературний ярмарок» за такими напрямами:

1) «Літературний ярмарок» створювався у добу експерименту, постав на тлі широкого спектру літературної періодики. Важливо з’ясувати, у чому оригінальність журнальної форми альманаху.

2) Агональність як ознака «літературного побуту» (в розумінні формалістів) та літературного процесу доби «розстріляного відродження». Треба пам'ятати про полемічну насиченість тогочасних текстів, з огляду на жорстку боротьбу між літературними угрупованнями, їхніми ідейно-естетичними платформами, а також конкретними авторами. Це є своєрідним перенесенням ігрових принципів на позатекстову реальність. Окремим випадком такої позатекстової гри є невдалі «ігри» з владою, специфічна «карнавальність» тоталітаризму, в умовах якого існував альманах.

3) Автори «Літературного ярмарку» активно звертаються до культурної традиції, обігруючи різноманітні її елементи. Тут представлені як власне українська барокова і фольклорна традиція, так і апелювання до західноєвропейських взірців, що принципово важливо для розуміння ідейно-естетичних засад літярмарківців.

4) Ярмарковий ігровий простір, яким виступає журнал, можна розглядати як простір карнавалу, де знаходить свій вияв сміхова культура та панує повна творча свобода.

5) Оскільки ми маємо справу з карнавальним, ярмарковим дійством, то на особливу увагу заслуговує одна з найважливіших його фігур – блазень. У «Літературному ярмарку» його функцію виконує автор-оформлювач номеру. Із цим явищем нерозривно пов'язане поняття авторської маски.

# РОЗДІЛ ІІ.
# УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ЧАСОПИСИ
# В ДОБУ ЕКСПЕРИМЕНТУ

## *2.1. Ідейно-естетичний контекст доби*

Епоха «розстріляного відродження» позначена сміливими та різноплановими естетичними пошуками. Після революції постало питання про те, якою має бути нова українська (вже «пролетарська») література, що стала полем зіткнення різних естетичних концепцій, практик та ідеологій. Свобода творчого «Я» та свобода художніх пошуків актуалізували ігровий дискурс. С. Жигун наголошує: «Модернізм утверджує право на тотальний експеримент, декларує ідеї повної і безмежної свободи. У цій свободі "Я" стає єдиною мислячою субстанцією, що володіє неподільною життєвою цінністю і значимістю. Світ уявляється митцями як алогізм, абсурд, тому конструктивною стає довільна гра зі смислами, як із фрагментами реальності» [65, с. 37].

Безперечно, ігровий аспект у літературу принесено задовго до ХХ ст., однак характер ігрових виявів принципово інший: «[...] постклaсичній [літературі] характерні намагання приголомшити читача чимось таким, про що він і подумати не міг» [65, с. 37]. Радикальних змін зазнає як поезія, так і проза. Ще 1923 р. в оглядовій статті «Двадцять років нової української лірики» О. Білецький підкреслював: «Нова ідеологія видвинула нові теми, нові форми, зруйнувала старий вірш, мало цього, саму мову вона примусила інакше звучати» [15, с. 40]. У прозі ці процеси розвинулися пізніше, але повніше, особливо з появою численних текстів великої епічної форми (наприкінці 1920-х). Не лише література йшла шляхом гри та експерименту. Активні шукання нового притаманні сценічному мистецтву (театр Леся Курбаса), живопису і скульптурі (авангардисти, бойчукісти, О. Архипенко), кінематографу (О. Довженко).

Гра та експериментаторство, що виявили сутність художньої творчості, поширилися і на сферу літературного побуту (в розумінні Б. Ейхенбаума [228][1]). Йдеться про створення особливої літературної ситуації та відповідної поведінки автора й аудиторії. С. Жигун зазначає, що особливі форми поведінки, спричинені літературним процесом, траплялися й у попередні літературні епохи, наприклад, в архаїчному мистецтві, де текст тісно пов'язаний з ритуалом, доба Романтизму тощо. Що ж до модернізму, то «[...] ігрові, карнавальні моменти так глибоко проникають у поведінку художніх кіл, що межі між текстами мистецтва та позахудожньої поведінки розмиваються, побут театралізується, перетворюється у багатожанрове та синкретичне дійство. Формується тип "митця життя"» [65, с. 40]. Літературний процес 1920-х років набував масштабних ігрових форм: складні для інтерпретації, багатопланові тексти, активне словотворення, численні містифікації, епатажні акції тощо. Гра стала конструктивним принципом (за термінологією Ю. Тинянова), адже «Конструктивний принцип, що проводиться на якій-небудь одній царині, прагне розширитися, розповсюдитися на якомога ширші царини» [190, с. 267].

Такі спільні тенденції не свідчать про однорідність літературного дискурсу доби, навпаки – літературний процес 1920-х характеризується надзвичайно широкою амплітудою художніх відкриттів, естетичним плюралізмом. Однак про свободу митців та їхньої творчості можна говорити лише в межах невеликого періоду, доки не почався наступ радянської репресивної машини на культуру. З цього приводу Ю. Ковалів зазначав: «[...] приголомшує масштабами нереалізованих можливостей нашої культури та мистецтва пожовтневого п'ятнадцятиліття. Тут і підрізаний при корені авангардизм, і спаплюжена "неокласика", і упосліджений неореалізм марсівців та ваплітян та інші жанрово-стильові спрямування, що розбилися об вульгарно-соціологічні настанови тогочасної критики та директиви

[1] Докладніше про різне трактування терміну «літературний побут» у працях Б. Ейхенбаума та Ю. Тинянова див.: [68].

партійно-бюрократичного апарату сталінського взірця. Був позбавлений права на розвиток і ренесансний тип особистості, породжений революційними потрясіннями, представлений Л. Курбасом та О. Довженком, М. Хвильовим та М. Зеровим, П. Тичиною та М. Рильським тих літ...» [99, с. 116].

Попри полістильність український літературний дискурс 1920-х, як європейська культура того періоду, позначений співіснуванням двох напрямів – модернізму й авангардизму. Так, група «неокласиків», безперечно, близька до «олімпійців» ВАПЛІТЕ, що підтверджується насамперед настановою на елітарність та інтелектуалізм творчості, довершеність художньої форми твору, орієнтацію на кращі зразки європейської культури. Не останню роль у цьому зіграла й дружба М. Зерова та М. Хвильового. Співвідношення модернізму та авангардизму специфічне для кожної національної літератури. За спостереженням С. Павличко, «В американській критиці, наприклад, ці два поняття майже синонімічні. В іспанській, навпаки, вони є протилежними. Загалом європейська критика не схильна ототожнювати модернізм і авангард» [154, с. 187]. Що ж до українського літературного дискурсу, то модернізм та авангардизм, як правило, протиставляються.

Модернізм виникає хронологічно раніше, ніж авангардизм, наприкінці XIX ст., набуває поширення у різних європейських літературах передовсім через умонастрій декадансу та стиль символізм. Модернізм від самого початку свого існування був відкритою до трансформацій художньою системою; ідея свободи індивідуальності закономірно переросла у прийняття та схвалення полістильності, тому до модернізму зараховують неоромантизм, символізм, неореалізм та інші стильові тенденції, «які часто набували синтетичного вигляду в доробку того чи іншого автора» [100, с. 123]. В ідейному плані «Модернізм фіксував кризу просвітницько-раціоналістичної моделі прогресу, наголошуючи роль підсвідомого та особливу трансісторичну функцію поетичного висловлювання. Він стверджував право

індивідуальности на свободу, а формами ствердження ставали мова, естетика й мистецтво» [43, с. 18]. Першими носіями модерністської свідомості були представники богеми, для яких самопрезентація була не менш важливою, ніж власне художня творчість. Тобто саме з модернізмом пов'язана тенденція поширення естетичних принципів на царину побуту, що особливо яскраво оприявлено у 1920-ті роки. Попри зв'язок із топосом богеми, модернізм проголошував елітарність мистецтва, інтелектуальність. Отже, неминуче з'являється гра з каноном, яка виявляється в інтертекстуальній насиченості творів, обігруванні міфу та канону. Автори апелювали до надбань минулого як до джерел творення власного космосу за принципами нової поетики. Тобто модернізм позиціонувався як мистецтво нового. Для української літератури модерністичні впливи пов'язані також із опором народництву та орієнтацією на західноєвропейські зразки (починаючи від поезії «Молодої музи»).

Із модернізмом генетично пов'язаний і авангардизм (т. зв. «історичний авангард»), для якого було дві головні передумови: відкритість модернізму до різних стильових модифікацій та антиципація нового. Художня практика митців-авангардистів відштовхнулася від принципів і настанов модернізму, але трансформувала їх настільки радикально, що зрештою задекларувала свою опозицію до модернізму. О. Ковальова зазначає, що розрізнення цих систем «проходить у межах бінарної опозиції “конструкція – деструкція”, “космос – хаос”, “елітарність – масовість”, “храм – вулиця” і т.п.» [105, с. 7]. С. Павличко наводить слушні міркування М. Калінеску про тісний зв'язок цих двох систем: «історично авангард почався з драматизації певних складових елементів ідеї модерності і з перетворення їх на наріжний камінь революційного етосу. [...] Авангард запозичує практично всі свої елементи від модерної традиції, але водночас їх підриває, перебільшує, ставить у найнесподіваніший контекст, змінюючи їх при тому до цілковитої невпізнаваності» [154, с. 187–188]. Ю. Ковалів трактує авангардизм як «стильове відгалуження модернізму, що існує, на відміну від нього, за

рахунок інших художніх структур» [100, с. 165]. О. Ковальова зазначає: «Авангардизм сприймається не лише як опозиційне протистояння модернізму, а швидше його “задзеркалля”, де відбувається все навпаки. Водночас жоден із компонентів бінарної опозиції не заперечує іншого, вони часто взаємодоповнюють один одного у ситуації взаємного несприйняття та відмінного розуміння історико-літературних ситуацій» [105, с. 7–8]. Така трансформація художньої системи у практично протилежне утворення цілком узгоджується із механізмом історичного літературного розвитку, характер якого окреслив І. Смірнов: «Один динамічний стан словесного мистецтва не просто переходить, але й входить у наступний. Вкорінення нової норми — процес, розтягнутий у часі, причому оновлення розповсюджуються в системі нерівномірно, захоплюючи різноманітні структурні шари в різноманітних індивідуальних підсистемах» [175, с. 35].

Авангардизм теж був полістильним явищем, яке охоплювало експресіонізм (хронологічно найперший і найближчий до модерністської поетики), футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм та ін. Авангардисти «проголосили програму відкритої соціальної ангажованості творчості, розрив із класичною художньою традицією, яка вважалася такою, що вичерпала свої естетичні можливості, та необхідність сміливого експерименту з метою виробити нові, неканонічні способи відтворення, інтерпретації, оцінки явищ дійсності» [119, с. 11]. Однак думка про цілковиту зневагу авангардистів до традиції є дещо спрощеною. Слушно зауважує О. Журенко: «Пропаговане авангардистами заперечення літературної традиції часто відбувалося через відштовхування від неї до пародійного обігравання складових поетики класичної прози, літературних кліше, психологічних моментів, загальновідомих образів і сюжетів» [66, с. 18]. Авангардизм перейнятий атмосферою гри не лише на рівні «іронічного заперечення» (О. Журенко) та пародіювання традиційних форм. Авангардисти націлені на деконструкцію усталених систем – мови, жанрів, стилів, мистецтва як такого, тому постійно грають із формами, змішуючи їх

якомога незвичніше (зорова поезія, жанри «екранізованого роману», «лівого оповідання», «прозаїзація» поетичної мови). Ідея твору як відкритого тексту породжує множинність інтерпретацій, отже, націлює на гру з читачем. Авангардизм характеризується провокативністю, епатажністю, скандальністю. Як і у разі з модернізмом, ігрова поетика творів розширюється і на царину літературного побуту. Сюди варто також додати значну маніфестографію, зокрема футуристів, адже маніфести – це теж форми презентації та гри. Для української літератури поява авангардистських тенденцій (насамперед йдеться про футуризм) теж пов'язана із опором народництву. Футуристи скептично ставилися також і до ранніх модерністів (тріада М. Вороний – О. Олесь – Г. Чупринка прямо називається в пародійному вірші М. Семенка). Як і модернізм, авангардизм в українській літературі був проявом орієнтації на західноєвропейські зразки.

Спробу формулювання світоглядно-естетичних розбіжностей між художніми системами модернізму й авангардизму подає, зокрема, А. Біла:

- якщо модернізм орієнтований на *літературоцентризм*, то авангард розглядає життя як *суцільний художній проект*. Згідно з вужчим тлумаченням, «модернізм — явище художнє... авангардизм — явище суспільне»;
- модернізм видає себе за «новий гуманізм», лише *почасти ревізуючи* цінності гуманістичного наративу, тоді як авангард проявляє *позаетичність*, що уможливлює деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу;
- модернізму властиве вибірково критичне ставлення до традиції, натомість авангард перебуває в абсолютній опозиції до минулого (і традиції в тому числі), що спонукає до фетишизації новизни;
- для модернізму характерні *поміркованість, інфантильність, індивідуалізм*, тоді як пафос авангарду передає поняття *«оптимістичний апокаліпсис»* (богохульство, скандальність, груповізм) [14, с. 33–34].

Провести чітку межу між модернізмом та авангардизмом досить складно, оскільки явища споріднені. Ігнорувати ж розбіжності між напрямами некоректно. Найпродуктивніше «[…] інтерпретувати модернізм та авангардизм, не протиставляючи їх, а зіставляючи, знаходячи в них відмінні та спільні ознаки» [105, с. 5]. Обидві художні системи тісно пов'язані з ігровою поетикою літератури «розстріляного відродження». Враховуючи цю специфіку, надалі ми послуговуватимемось терміном «експериментальне письмо» як таким, що характеризує естетичний дискурс доби з урахуванням співвідношення модерністських та авнгардистських тенденцій та ігрової настанови літератури 1920-х років.

У науковій літературі найчастіше, як правило, вживається термін «експериментальна проза». Однак вище уже йшлося про те, що не лише прозі, але й літературі загалом (а також іншим видам мистецтва) притаманна експериментальна поетика, через це у роботі вживається саме термін «експериментальне письмо». Крім того, досліджуваний альманах «Літературний ярмарок» видавався у 1928–1930 рр., у період активного розвитку прози, тому в рамках подальшого аналізу термін «експериментальна проза» вживатиметься як синонімічний.

Перші спроби осмислення феномену експериментального письма робилися ще у період розквіту цього явища. Так, Ф. Якубовський у праці «Від новелі до роману: етюди про розвиток української художньої прози XX ст.» (1929) аналізує твори В. Підмогильного, Є. Плужника, Ю. Смолича, Г. Шкурупія, Ю. Яновського. Творчий доробок письменників-експериментаторів дослідник розглядає як відхід від усталеної норми, певного єдиного стилю у бік оригінальності, індивідуальності. Ф. Якубовський також дав першу класифікацію експериментальних особливостей у художніх текстах. Аналізуючи новелістику Г. Шкурупія, він виділив «експеримент образовий» – на рівні деталей та персонажів, «експеримент психологічний» (символи та узагальнення), «експеримент суто сюжетний» (композиція, інтрига, загадки, підтекст) [234, с. 253]. По тому

експериментальне письмо досліджувалось побіжно, переважно у рамках ширших праць (детально їх проаналізувала О. Боярчук). Більше уваги питанню приділяли заокеанські вчені. Так, необхідно згадати про роботи М. Шкандрія, який, щоправда, вживав означення «авангардна проза» [223, с. 51]. На нашу думку, тут ідеться не про характеристику стилю, а лише про вплив традиції англомовних країн, де модернізм та авангардизм ототожнені. М. Шкандрій слушно пов'язує розвиток експериментальних тенденцій у тому числі із надбаннями формалізму: «Засвоєння формалістичних теорій (особливо Ейхенбаума, Шкловського і Тинянова), а також прагнення писати по-сучасному, для нового українського читача, призвело до появи багатьох повістей, витриманих в річищі експерименту» [223, с. 51]. Ідеї формалістів були засвоєні українськими митцями та вченими, однак зазнали творчого переосмислення у тому чи іншому руслі (залежно від конкретного автора чи літературної групи). Детально це питання розглянуто у працях Т. Коваленко [Див., наприклад: 98].

Серед найважливіших експериментальних творів М. Шкандрій визначає: «Блакитний роман» Г. Михайличенка, поетика якого будується на складній системі символів; збірки М. Хвильового «Сині етюди» (1923) та «Осінь» (1924), які подали нові зразки революційної прози; «Двері в день» (1929) і «Жанна Батальонерка» (1930) Ґео Шкурупія, «де святкував перемогу техніки над пересудами, раціонального над емоціональним, революційної свідомості над національною романтикою» [223, с. 53]; роман Дмитра Бузька «Голяндія» презентує експеримент у сфері відносин автора із текстом та читачем, а також обігрує літературні кліше; «Інтелігент» (1929) Леоніда Скрипника – експеримент на межі літератури та кіно; «Майстер корабля» (1928) – експеримент зі структурою романного тексту. Варто додати до цього переліку ще принаймні «Золотих лисенят» Ю. Шпола, романи В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена, «Місто» та «Невеличку драму» В. Підмогильного та ін.

Поняття експериментального письма детально розробила у своїй дисертації О. Боярчук. Окреслюючи термінологічне поле, дослідниця відкидає цілу низку недосконалих визначень, наприклад: «Означник “маргінальна” по відношенню до оригінальної белетристичної продукції доби зрілого модернізму має поступитись перед означником “закономірна”. Адже в контексті 20-их експериментальний напрям був далеко не периферійним, задавав тон теорії та художній практиці, мав своїх апологетів і послідовників, розвинену образну, жанрову, стильову систему» [21, с. 3]. Неадекватиними також є терміни «ліва» та «деструктивна» проза, оскільки характеризують лише поетику авангардистську. Визначення «орнаментальна» також відображає тенденції, притаманні лише деяким творам, переважно перших пореволюційних років. Отже, термін «експериментальне письмо» є найадекватнішим і у плані характеристики мистецьких явищ, і у плані конкретно нашого дослідження.

Характеризуючи експериментальну поетику, насамперед треба сказати про діалогічність текстів, як її представлено у семіотичному трактуванні М. Бахтіна, Ю. Лотмана, У. Еко (О. Боярчук та С. Жигун вживають термін «комунікабельність»). Тобто йдеться про те, що сам художній текст налаштований на діалог із читачем. Діалогічність змінює характер стосунків між автором та читачем, де останній виступає співтворцем художнього світу. Таким чином, «Смак, рівень ерудиції, літературної підготовки реципієнта істотно впливають на інтерпретацію того чи іншого твору. У волі читача вибрати відповідний рівень прочитання: зупинитися на поверховій лінії пригод, вдовольнитись цікавими хитросплетіннями сюжетних інтриг чи піти далі, до глибших текстових нашарувань, завуальованого полемічного, філософського, іронічного підтексту» [21, с. 60]. Читач перестає бути лише пасивним реципієнтом тексту, він долучається до творення завдяки розкриттю творчої лабораторії письменника (техніка оголення прийому). Текст вибудовується як складна структура з підтекстами, алюзіями, натяками і навіть пастками. Експериментальне письмо вимагає активного читача, який

буде достатньо уважним, щоб розшифрувати такий непростий текст. Із цієї моделі стосунків автор – читач природно витікає множинність інтерпретацій художнього твору, його багатогранність. Як зазначає М. Зубрицька, «Довільна зміна тем, дискурсів, стилів, нашарування і переплітання різних сюжетів, повтори – це ознаки своєрідної форми запрошення до очевидної гри з потенційними читачами. Ці вияви гри можуть бути досить виразними як на загальнотекстуальному рівні (алюзії, цитування), так і на композиційному рівні (ретардація, повторення, синхронність), а також на жанровому рівні (пастиш, пародія)» [71, с. 280]. На думку С. Жигун, «Саме у грі з читачем ці автори [доби "розстріляного відродження"] відчували смисл повноцінної творчості і прагли реалізувати текст у численних інтерпретаціях» [65, с. 78].

Ускладнена структура тексту, його ігрова природа творять ще одну характерну ознаку експериментального письма – підкреслену умовність, яка виконує функцію правил гри для автора і читача, а на рівні поетики реалізується в оригінальній презентації авторського «я» (автор не просто творець тексту чи оповідач, він – активний учасник літературної гри); розмаїтті стильових фактур; іронічній тональності, обігруванні літературних зразків попередніх епох; словогрі, словотворенні та найповнішому використанні можливостей художньої мови. Такий текст не уподібнений до реальності, а творить свою, «запрошуючи» читача «пограти́ся» в межах умовності. Автор може використати й іншу стратегію – розгортання тексту як постійної зміни «реального» та «умовного», що вимагає від читача вміння швидко змінювати своє сприйняття прочитаного.

Варто акцентувати на ще одному зауваженні О. Боярчук: «З модельованою "несерйозністю" (М. Коцюбинська) до літератури входять теми маски, двійництва, метаморфоз; мотиви іншої реальності, віртуального світу, кількаплощинного дзеркального відображення; персонажі з одним тілом і кількома душами, так само, як слово з багатьма значеннями. Гра розуму всюди розмножує двозначність» [21, с. 60].

Експериментальне письмо тісно пов'язане із поняттям традиції та канону, оскільки мистецтво нової доби прагнуло позбутися рамок старих жанрів, стилів, прийомів, схем як власної національної літератури, так і світової. С. Жигун вказує на тенденцію до інтелектуалізації української літератури у 1920-х років: «Це пов’язано як із загальноєвропейською тенденцією (адже інтелектуальність – одна з головних рис модернізму), так із особливістю ситуації в українській культурі: одночасна потреба і залучити духовні надбання, і переглянути їх» [65, с. 123]. Перегляд класики спричинив високу інтертекстуальну насиченість літературних творів, а вона вимагає ерудованого та уважного читача. Низка творів цілком справедливо може вважатися «літературоцентричними» (скажімо, «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена або поезія «неокласиків»).

На «літературоцентричності» заснована ще одна риса експериментального письма, пов'язана зі специфікою тогочасного літературного процесу, її влучно схарактеризувала О. Боярчук: «Експериментальні твори за браком адекватної правдивої критики самі перебирають на себе критичну функцію (так звана саморефлексуюча література)» [21, с. 61]. Це переводить літературу у площину сучасності, надає їй гостроти та особливої актуальності. Залучення критичного дискурсу у власне художній надає полемічності літературним творам. Крім того, це теж форма реалізації ігрової поетики та вияв ігрової атмосфери доби. Не поодиноким явищем стає сатира на опонентів чи їхні твори, натяки на дискусійні питання та суперечки тощо. Отже, поетика експериментального письма нерозривно пов'язана із ідейно-естетичними пошуками митців «розстріляного відродження» та ігровою атмосферою доби. Таким чином, розгляд основних рис експериментального письма треба доповнити розглядом деяких явищ та тенденцій літературного побуту 1920-х років.

Література досліджуваного періоду стала майданчиком для зіткнення та розробки нових ідей та естетичних концепцій. Характерною рисою літературного процесу була своєрідна змагальність – агональність (яку ми

розглядали у першому розділі у трактуванні антропологічного підходу Й. Гейзінги). Прояви цієї агональності можна простежувати на різних рівнях організації літературного процесу. Наприклад, С. Жигун вказує на випадки агональності у стосунках між авторами чи конкретними творами: «[...] поява “Блакитного роману” Г. Михайличенка викликала “Червоний роман” А. Головка, “Сині етюди” М. Хвильового викликали “Червоні етюди” І. Микитенка. Крім того, трапляються випадки письменницьких змагань за домовленістю (наприклад, Хвильовий – Епік) або ж написання роману “на спір” (Є. Плужник творить роман “Недуга”, посперечавшись із В. Підмогильним; М. Яловий обіцяє подвійний гонорар О. Слісаренкові, якщо той напише роман за місяць)» [65, с. 41]. Утім, основним виявом агональності літературного процесу 1920-х років, безперечно, було існування різноманітних літературних угруповань зі своїми ідейно-естетичними платформами, концепціями та поглядами. Двома найвпливовішими та найчисленнішими літературними організаціями були спілка селянських письменників «Плуг», очолена С. Пилипенком, та організація «Гарт», від якої відокремився М. Хвильовий з однодумцями («Урбіно») і в 1925 р. заснував ВАПЛІТЕ. Паралельно існували у різних формах об'єднання футуристів (АсКК, Аспанфут, «Нова генерація»). У Києві створено організацію «Ланка», яка пізніше стала називатись «МАРС» і була за своїми поглядами близькою до ВАПЛІТЕ. Група «неокласиків» – поетів і головно науковців високого рівня – не була оформлена організаційно, але виразно виділялася із загального потоку літератури й критики. Також існувала група критиків і авторів, які представляли вульгарно соціологічний, ідеологічно ангажований підхід до літератури (наприклад, І. Микитенко, І. Кулик). Згодом вони отримали покровительство компартії й організаційно оформились як ВУСПП. Можна ще згадати «Молодняк», «Забій» та ін. За винятком «неокласиків», кожна із цих груп претендувала на розуміння «правильного» шляху подальшого розвитку української (пролетарської) літератури і презентувала твори своїх учасників як втілення засад нового мистецтва

(детальніше див., наприклад: [47]). Саме так сформувалися принципові розбіжності між різними літературними таборами, що спричинило знамениту Літературну дискусію 1925–1928 рр. За висловом М. Шкандрія, позицію ВАПЛІТЕ та «неокласиків» можна означити як «[...] засвоєння західноєвропейських моделей, для того, щоб облишити наслідування й відкрити власну неповторну ідентичність. Вони, по-перше, закликали до постійного всебічного вивчення європейської наукової думки, знання мов і пізнання внутрішньої логіки европейських процесів на противагу поверхневій вестернізації, ґрунтованій на наївній вірі в проґрес і технологію. По-друге, вони вимагали від письменників ретельно вивчати власну літературну традицію» [222, с. 25]. Отже, позиція М. Хвильового та його однодумців (насамперед М. Зерова) гостро поставила питання художньої якості творів та високого рівня кваліфікації письменника.

Йдеться не лише про характерну для модернізму елітарність, але й про вже згадувану інтелектуалізацію літератури, утвердження нового типу письменника – високоосвіченого ерудита, який добре знається на різних питаннях культури. А це, природно, вимагало й іншого читача, здатного сприйняти й оцінити інтелектуальну експериментаторську творчість. Ю. Шевельов вказує: «На поверхні найчастіше обговорювано дуже специфічне питання: масовізм чи “олімпійство” в літературі, що, спрощено кажучи, означало чи писати для масового читача [...], чи для інтеліґентного; і чи письменників треба організовано рекрутувати з “мас”, чи лишити справді гідних виявитись самим силою своїх талантів» [219, с. 12]. Це дотепно схарактеризовано у М. Хвильового: «[...] ми народ все таки будемо поділяти на народ і “народ”. Бо один народ візьме мистецтво, а другий покрутить з нього... цигарки. Служити цьому останньому ми будемо... в лікнепі» [199, с. 256–257]. Опонентами «олімпійців» виступали насамперед «плужани», очолювані С. Пилипенком, та представники вульгарної соціологічної критики на кшталт В. Коряка. Для цієї групи авторів і критиків ключовими були «витримана ідеологічна установка» та масовізм («червона просвіта», за

визначенням М. Хвильового). Дискусія розгорнулася на сторінках літературних видань, диспутах, письменницьких акціях тощо.

«Літературна дискусія за свій короткотривалий час пережила стрімку еволюцію – від специфічно літературної проблематики, висвітленої у серіях (виданнях) памфлетів “Камо грядеши” й “Думки проти течії” М. Хвильового, у статті “Євразійський ренесанс та пошехонські сосни” М. Зерова до усвідомлення загальгальнокультурних, екзистенційних концепцій національного життя» [101, с. 394]. М. Хвильовий висунув ідею «романтики вітаїзму» як головного стильового напряму доби; «пропонував конструктивні проекти, що стали визначальними для Літературної дискусії і покоління “розстріляного відродження”» [101, с. 395]. Також він сформулював одне з ключових питань дискусії – «Європа чи Просвіта?» й однозначно вибрав Європу. Заклик орієнтуватися на високі зразки світової культури, знаменита «психологічна Європа», закономірно поставили питання стосунків української літератури з російською. У «Думках проти течії» М. Хвильовий вказує на провінціалізм української літератури XIX ст. як наслідок впливу російської: «Від Котляревського, Гулака, Метлинського через “братчиків” до нашого часу включно, українська інтеліґенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського дириґента наш культурник не мислить себе. […] Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку» [200, с. 177]. А вже в «Апологетах писаризму» безапеляційно проголошує: «[...] оскільки наша література стає нарешті на свій власний шлях розвитку, остільки перед нами стоїть таке питання: на яку із світових літератур вона мусить взяти курс? **У всякому разі не на російську**» [199, с. 315] (підкреслення авторське).

Таким чином, дискусія вийшла з площини власне культурної у площину політичну. Наступ на М. Хвильового особисто та його однодумців провадить радянська влада, їх звинувачують в ухилах від лінії партії, помилковому трактуванні пролетарського мистецтва і т. п. Уявлення про розмах цькування

М. Хвильового засвідчує те, що вже у 1927 р. він змушений виголошувати прямо протилежні принципи, наприклад, у статті «Одвертий лист до Володимира Коряка» (опублікована у 5-му випуску журналу «Вапліте»): «Все одно Вам не вдасться посварити товаришів пролетарських письменників із Росії з товаришами пролетарськими письменниками з України. Теорія боротьби двох культур – є теорія буржуазна, і ми не підемо за Вами “на Захід – туди, де догорає старий світ”. Наша орієнтація на Москву!» [203, с. 398]. Як відомо, каяття і вихід з ВАПЛІТЕ М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього ситуацію не врятували, і ВАПЛІТЕ самоліквідувалась у січні 1928 р., така ж доля спіткала і київський «МАРС». А у лютому того ж 1928 р. в газеті «Комуніст» виходить ще одне каяття М. Хвильового, яке вважають кінцем Літературної дискусії. Про політизованість літературної сфери та пряме втручання партії свідчить така заувага Ю. Шевельова: «[...] з України видалено до Москви провідних українців-партійців Ол. Шумського й Гр. Гринька (20 вересня 1926 р.) і роблено заходи створити організацію письменників, беззастережно відданих лінії партії, щоб протиставити її ВАПЛІТЕ; ця організація остаточно оформилась в січні 1927 року як ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників)» [219, с. 17]. Разом із самоліквідацією ВАПЛІТЕ і «МАРСУ», угруповання «“Плуг”, “Молодняк” і “Західня Україна” (щойно створена група письменників-комуністів із західноукраїнських земель) офіційно визнали першість ВУСПП» [222, с. 188].

Створення журналу марксистсько-ленінської критики і бібліографії «Критика» у 1928 р. дослідники пов'язують із необхідністю утвердження тих принципів, які було сформульовано після дискусії. Тому й редакційне ядро складали літературознавці й критики, які проводили політику партії в галузі літератури (В. Коряк, І. Кулик, Я. Савченко, В. Десняк та ін.) [70, с. 34]. Саме ВУСППівці «оголосили непримиренну війну таким зловорожим, “ідеалістичним” стилям, як романтизм, імпресіонізм, символізм. Натомість

безапеляційно насаджувався “монументальний реалізм” [...] – найпередовіший, найбільш марксистський, з погляду цих теоретиків стиль», який можна вважати попередником соцреалізму [3, с. 175]. Все це протиставлялося «романтиці вітаїзму» М. Хвильового та його соратників. Як бачимо, Літературна дискусія набирала все гостріших форм, а її провадження спричинило наскрізну полемічність художніх творів. У публіцистиці надзвичайно популярним стає памфлет. Такі умови літературного процесу неминуче позначилися і на поетиці художніх текстів, про що йтиметься у наступному розділі.

Однак брутальне втручання тоталітарної системи призвело спершу до згортання дискусії, а потім і до цькування та знищення цілого покоління письменників. Влада постійно змінює правила гри, використовує ідеологічні суперечки для зачистки інтелектуального простору – це теж своєрідний ігровий феномен, «тоталітаризм карнавалу», про який ішлося у першому розділі нашого дослідження. Додамо до цього влучне спостереження Н. Лощинської: «Саме художня інтелігенція першою запровадила політичні налички, брутальну лайку стосовно “інакомислячих”. Зрештою більшість “викривальних” статей, написані не чиновниками, а представниками мистецької еліти, стають безпосередньо політичними доносами» [139, с. 45-46].

### *2.2. «Літературний ярмарок» на тлі часописів кінця 1920-х років*

В атмосфері експерименту та гри, змагання різних літературних угруповань, ідейно-естетичних концепцій, стилів та напрямів, Літературної дискусії неабиякої ваги в літературному процесі набуває періодика. Ще на початку 1920-х Г. Коцюба слушно зауважував, що літературу варто вивчати в рамках літературно-мистецьких видань, через те, що «в них в найбільш

виразній формі відбивається творчість сучасна» [Цит за: 140, с. 141][2]. Журнали виконували кілька важливих функцій: знайомили читацьку аудиторію з новинками літератури; представляли актуальні критичні розвідки; були майданчиком для презентації ідейно-естетичної платформи літературних груп (коли йдеться про журнали закритого типу, друковані органи літературних організацій). Ігрова поетика літератури та ігрова поведінка письменників також позначилися на характері творення журналу. Постає необхідність розглядати журнал саме як текст, а не як механічно скомпонований збірник художніх та критичних матеріалів, «оскільки літературний процес у кожен історичний момент включає в себе як самі художні тексти, так і форми їхнього суспільного побутування. Водночас журнальна книга є самостійною художньою цінністю як цілісний і завершений текст» [178, с. 6].

На цей же період (1920-ті рр.) припадає й літературознавче осмислення специфічності журналу російськими формалістами, про вплив яких на український дискурс уже згадувалося. Вони досліджували періодику в рамках теоретичної розробки «літератури факту». Так, у 1924 р. В. Шкловський писав: «Журнал може існувати тепер тільки як своєрідна літературна форма. Він повинен триматися не лише інтересом окремих частин, а інтересом їхнього зв'язку. Найлегше це вдається в ілюстрованому журналі, який народжується на редакційному верстаку. Малюнок і підпис утворюють тут дещо нове, зв'язне» [224, с. 386]. Проте В. Шкловський пов'язує розвиток журналу із кризою великої форми, насамперед роману: «Коли ми говоримо, що роман буде витіснено газетою, то ми не думаємо, що роман буде витіснений окремими статтями газети. Ні, сам журнал представляє собою певну літературну форму, що було ясно в епоху створення англійської журналістики, коли так чітко відчувалось авторство редактора» [225, с. 411]. Для української літератури це вочевидь не так, адже

[2] Через помилкове покликання у статті Н. Лощинської оригінальне видання відшукати не вдалося.

саме на 1927–1930 рр. припадають активні пошуки романної форми, коли один за одним виходить ціла низка експериментальних романів.

Натомість видається суголосним ситуації в українській літературі трактування журнальної форми Ю. Тиняновим. Літературознавець розглядає журнал крізь призму поняття літературного побуту, на який поширено конструктивний принцип художньої творчості (у нашому випадку – експериментальне письмо та ігрова поетика): «Газети і журнали існують багато років, але вони існують як факт побуту. В наші дні загострено інтерес до газети, журналу, альманаху як до своєрідного літературного твору, як конструкції. Факт побуту оживає своїм конструктивним боком. Ми не байдуже ставимось до монтування газети чи журналу. Журнал може бути за матеріалом хорошим, проте ми можемо його оцінити як бездарний за конструкцією, за монтуванням, і тому засудити як журнал» [190, с. 268]. Крім того, Ю. Тинянов акцентує на самій конструкції журналу, на принципах компонування матеріалу, який вміщено у номері чи випуску: «[...] сама конструкція журналу має своє значення; адже весь журнальний матеріал може бути хорошим, а сам *журнал* як такий поганим. Адже те, що робить журнал потрібним, – це його літературна потрібність, зацікавленість читача журналом як журналом, як літературним твором особливого типу» [189, с. 147] (курсив авторський).

В українській літературі другої половини 1920-х років, як уже говорилося, журнал неодмінно був платформою для полемічних випадів, особливо це стосується групових альманахів. Враховуючи популярність памфлету, візьмемо на увагу ще й таке зауваження Ю. Тинянова: «[...] основне життя журналу завжди в критиці і полеміці. Критику нікуди дітися без журналу; а журнал без критики неможливий [...] *Критика повинна усвідомити себе літературним жанром насамперед*» (курсив авторський) [189, с. 147–148]. Таку ж роль критичних матеріалів визнає і дослідниця періодики Г. Зикова: «[...] кожен окремий номер бачиться й упорядникам, і рецензентам як своєрідний цілий текст, який скріплюється насамперед

“критикою”, “керівною статтею”» [72, с. 126]. Т. Снєгірьова пов'язує критичний дискурс журналу із орієнтацією редакційного колективу на очікування читача: «Читач чекає наступну книгу журналу з двох причин: “далі буде” і буде продовження давно початого діалогу журналу з читачем про найважливіші проблеми сучасного йому життя» [178, с. 10]. Ця риса споріднює періодику із поетикою експериментального письма, а саме з його діалогічністю.

Розгляд журналу як цілісного тексту, «літературної форми», уможливлює його суто естетичну оцінку, адже журнал постає як «“комбінація стилів”, як монтаж різнорідних жанрів в одному “над-жанрі”. Звідси лишається тільки один крок до трансформації цього гібридного журнального жанру у самостійний літературний жанр, в якому “журнальність” як стилізація виявляється вже не фактором “побуту”, а естетичним явищем» [197, с. 522]. З погляду розвитку цієї тенденції прикметне зауваження О. Галети: «Поширення антологій зміцнило протилежну тенденцію, котра, зрештою, приводить до схожих наслідків: замість використання структури колективного видання як принципу організації власних творів упорядник створює власний текст, використовуючи сказане іншими авторами» [33, с. 100]. Розмаїття форм, жанрів та стилів, яке пропонує журнал, дозволяє конструювати нові літературні тексти.

Журнал як форма, що об'єднує різнорідний матеріал (крім власне художніх творів у текст журналу включаються, наприклад, ілюстрації), «передбачає співіснування і взаємодію протилежних принципів: з одного боку, вимагає строкатості й різноманіття, з іншого – певної єдності, загального стилю» [72, с. 124]. Поєднання цих двох протилежних тенденцій є конструктивним принципом журнального тексту як такого. Не викликає сумніву й те, що співвідношення прагнення до єдності чи до «строкатості» відрізняється у кожному конкретному випадку. Особливо цікавими для аналізу є механізми інтеграції журнального тексту. До них необхідно

насамперед зарахувати ідейно-естетичну настанову видання, жанрово-стильові особливості вміщуваних матеріалів, структурно-композиційні елементи, наскрізні теми, рубрики та серії, усталені форми спілкування із читачами та ін. Для цілісності журнального тексту не обов'язкова єдність позиції всіх авторів, тоді текстова структура ускладнюється і «єдність номера може бути забезпечена лейтмотивними темами, а не лише єдністю позиції всіх авторів» [72, с. 128].

Попри широку практику, в українському літературознавстві та критиці 1920-х років не було розроблено теорії журналу. Однак очевидно, що осмислення журнальної форми велося у подібному річищі. Промовисте зауваження М. Зерова з рецензії на журнал «Музагет», зроблене ще у 1919 р.: «Добре було б, коли б редакція “Музаґета” внесла в свій журнал більше життя й руху – завела огляди нового мистецтва, польського та російського, дала побільше заміток та статей про нові художні змагання на Заході, означила своє відношення до видатніших представників нового українського мистецтва. Такі статті та огляди [...] вияснили б власні позиції керівників журналу, а нам – читачам – дали певність, що ми маємо перед собою виразну літературну течію, а не просто випадкове коло літературних діячів» [69, с. 277]. Такі вимоги до видання свідчать, що журнал мислився як літературна форма, що заснована передовсім на певній ідейно-естетичній платформі, певній системі поглядів і критеріїв оцінки літературної творчості та літературного процесу.

Спираючись на щойно описане розуміння журналу як тексту, зауважимо деякі особливості літературної періодики 1920-х років. Окрім чинників власне мистецьких, були й позалітературні передумови для активного розвитку газет та журналів. Цікаві дані наводить І. Бондар-Терещенко: «Одним із перших актів НЕПу був дозвіл у листопаді 1921-го року на заснування приватних видавництв, тож якщо у 1920-му році в УРСР існувало близько 136 журнальних назв (російською та українською мовами), то в 1923-му їх було вже більше 250-ти» [20, с. 164]. Безперечно, журнальна

культура доби «розстріляного відродження» мала своїх попередників у XIX ст. та на рубежі віків (наприклад, видання «молодомузівців»). Цей сегмент періодики потребує свого ґрунтовного дослідження, одним із важливих кроків у цьому напрямку слугує дисертація В. Лубчака «Південноукраїнські літературні альманахи кінця XIX – початку XX століття в контексті розвитку української літератури» [141].

Художні видання 1920–30-х рр. можна поділити на дві групи – позагрупові та групові. Першим українським радянським журналом було редаговане М. Семенком та Г. Михайличенком «Мистецтво», яке проіснувало недовго – 1919–1920 рр. Серед найактивніших співробітників треба назвати В. Блакитного, В. Чумака, Д. Загула, В. Коряка, В. Ярошенка, П. Тичину. Хоча журнал не мав виразної мистецької програми, у ньому пропагувались ідеї пролеткульту. Певною мірою як продовження «Мистецтва» треба розглядати журнал «Шляхи мистецтва», який редагував В. Еллан; через війну та загибель Г. Михайличенка і В. Чумака перший номер вийшов після значної перерви – у 1921 р. «Пам'ятаючи досвід попередньої роботи в “Мистецтві”, В. Еллан підкреслює в редакційній статті, що “єдиним критерієм для редакції буде художність твору і його поступовість – без жодної вузької фракційності, без обмеження якоюсь школою чи напрямком”» [139, с. 22]. Політика «українізації», проголошена у 1923 р., сприяла створенню головних «товстих» журналів – «Червоного шляху» (Харків) та «Життя й революції» (Київ). Спільною рисою для всіх названих видань є те, що вони об’єднували літературні сили, працювали на створення єдиного інтелектуального простору, залучення великої кількості письменників, митців, критиків та вчених до творення й осмислення культури молодого («пролетарського») суспільства.

Групові журнали з'являються трохи пізніше, коли формуються перші впливові літературні організації. До цієї групи видань належать: «Плужанин» (1925–1927) і «Плуг» (1928–1932) спілки селянських письменників, альманах «Гарт» (1924–1925) однойменного угруповання, «Вапліте» (1927,

однойменна організація), «Нова генерація» (1927–1930) футуристів, «Авангард» (1928–1929) конструктивістів, журнал «Гарт» (1927–1932), «Літературна газета» (1927–1932) і почасти «Критика» (1928–1932), які були органом ВУСППівців. Головна мета цих видань не так об'єднання літературних сил, як просування своїх ідейно-естетичних поглядів, презентація того чи іншого напряму / стилю, тому «Цілісність, смислова єдність кожної журнальної книги визначені напрямом журналу, його етико-естетичною стратегією» [178, с. 3].

Оглядаючи журнальну продукцію за 1928 р., Ф. Якубовський так характеризував групові видання: «[…] майже кожне літературне угруповання має вже свій груповий орган, намагаючись там зосередити все найхарактерніше, все найкраще з продукції членів свого угруповання й надати своїому органові виразного, певного обличчя» [236, с. 137]. Така концептуальність позначилась і на стосунках письменників у колективі, що підкреслює Г. Зикова «[...] у часи відносно вільної ідеологічної полеміки й розмежування позицій, єдність журналу все частіше розуміється як єдність майже партійна, як колективна позиція однодумців» [72, с. 125]. Оскільки журнал виконував функцію презентації певної ідейно-естетичної концепції, то і його поетика безпосередньо пов'язана із поетикою та стилем конкретного літературного угруповання; цей зв'язок не можна ігнорувати у дослідженні журнального тексту.

Такими були головні особливості літературного процесу та розвитку літературної періодики, тобто той контекст, на тлі якого постає альманах «Літературний ярмарок». Необхідно також враховувати специфіку появи цього журналу, адже вона також прояснює певні особливості концепції та формату видання.

До створення «Літературного ярмарку» М. Хвильовий та його однодумці взялися по завершенні Літературної дискусії. «Попередником» альманаху треба вважати журнал «Вапліте», який був трибуною однойменної літературної організації. Цей зв’язок був очевидним ще для критиків і

літературознавців радянської доби, зокрема А. Тростянецький назвав «Літературний ярмарок» «фактично другим виданням “Вапліте”» [188, с. 208]. Видання побачило світ після першого покаяння М. Хвильового, М. Ялового та О. Досвітнього, де письменники, зокрема, зрікаються орієнтації на Європу та спілкування з неокласиками. До речі, сам тон покаяння разом із виданням концептуального «олімпійського» журналу дозволили Ю. Шевельову припустити, що покаянний лист 1926 р. був пародією [219, с. 18]. Вийшло лише 5 номерів журналу, 6-ий (із другою частиною «Вальдшнепів» М. Хвильового) було вилучено цензурою.

Безперечно, «Вапліте» як груповий журнал належить до концептуальних видань і презентує ідейно-естетичну платформу «олімпійців», що добре видно із наповнення номерів. До постійних співробітників редакції належали (крім фактичного головного редактора М. Хвильового): М. Яловий, І. Сенченко, А. Любченко, М. Куліш, В. Сосюра, М. Йогансен, Ю. Яновський, В. Державин та ін. Матеріал номеру був організований просто – традиційними для читача блоками: поезія, проза, статті, бібліографія, хроніка; за потреби додавалась інформація щодо поточних справ самої організації «Вапліте». Прикметно, що в кожному числі друкувалися переклади з єврейських та західноєвропейських авторів, а також хроніка закордонного мистецького життя. Тобто ваплітяни не відмовилися від зв’язків із європейським мистецтвом. Більше того, редакція ставить собі за мету допомогти читачеві зорієнтуватися у напливі західноєвропейського мистецького продукту, про що заявлено перед оглядом: «В хронікальних оглядах, [...] хочемо створити конкретний провідник по західніх книжках, що такою бурхливою і строкатою масою щороку забивають наші книгарні» [4, с. 127]. Принципи добору редакція окреслює так: «[...] ми будемо мовчки минати стандартизовану белетристику Заходу “на сон грядущий”, яка власне становить 9/10 усієї так званої “художньої” продукції. Нас цікавить передусім ламання цього стандарту, нові теми в літературі, нове розроблення старих тем і нарешті нові явища в творчім житті знайомих нам письменників,

до яких ми вже звикли» [4, с. 127]. Отже, навіть у закордонному матеріалі ваплітяни дотримуються певного елітаризму, і на нього орієнтують свого читача.

Теоретичні статті свідчать про інтерес ваплітян до вишуканої літературної форми, проблем розробки нових, ще не освоєних жанрів: М. Йогансен «Аналіза фантастичного оповідання» [80], Ю. Смолич «Nature morte в художній літературі» [177], Г. Майфет «З уваг до новелістичної композиції» [144] та ін. Не поривали «ваплітяни» і з формалізмом, адже у 2-му випуску журналу вміщено статтю Р. Якобсона «Про реалізм у мистецтві», хоча її супроводжувала редакційна примітка: «Що ж до другої частини, редакція вважає, що, взявши приклади виключно з сфери слова-образа (а не, скажімо, з сфери художньої прози, що користується дуже широко також і словом-терміном), автор подався вбік чистого потебнянства, з яким редакція солідаризується тільки в сфері поетичного слова (не в сфері всієї белетристичної фактури)» [23, с. 202]. Отже, журнал витримано цілком у дусі ідейної позиції та естетичних поглядів організації ВАПЛІТЕ.

У бібліографічному відділі зошиту № 2 подано огляд матеріалу, друкованого у періодиці. Для нашого дослідження він особливо цікавий. Показово, що журнальний матеріал «ворожих» угруповань коментується дуже гостро, саркастично. Наведемо кілька промовистих прикладів: «Плужанин №№ 1, 2 і 3. [...] перш за все треба було подумати про обкладинку: невже не можна зробити кращої? Це ж таки орган спілки письменників, а не автокефальних хліборобів. Бо й справді: тхне такою безвихідною просвітою, що далі й нікуди»; «У всякому разі “Молодняк” уже сьогодні багато вище стоїть “Плужанина”, цього недоноска просвітянщини. Уже зараз можна сказати, що “Молодняківська” художня установка веде “літературний комсомол” у всякому разі не до пролетарських “письмоводителів”»; «В статейному відділі звертає на себе увагу розвідка Гр. Майфета “З уваг до новелістичної композиції” [...] Очевидно, випадково потрапивши на сторінки “Плужанина”, цей молодий талановитий критик і

тут залишається таким же вдумливим, культурним і спостережливим, яким ми його знаємо по його роботах в “Черв. Шляху”» [13, с. 187]. Останнє зауваження тим цікавіше, що саме ця стаття Г. Майфета надрукована також у № 4 «Вапліте», тому схвальний відгук на цю статтю тільки увиразнює нищівну критику «Плужанина». Загалом же, як бачимо, ці дошкульні формулювання, в яких одразу вгадується манера памфлетів М. Хвильового, спрямовані проти видання ВУСППівців. Треба взяти на увагу такий промовистий коментар оглядача (теж стосовно «Плужанина»): «Далі йде винегрет. Тут вам і спогади, і автобіографії, і хроніка, і рецензії і різні поточні нотатки. Все це не систематизовано, фейлетонно і у всякому разі *не журнально*» [13, с. 187] (курсив наш). Це формулювання свідчить, що для ваплітян журнал постає як текст зі своїми внутрішніми закономірностями, де художнього значення набуває сама конструкція, принцип монтування різнорідного матеріалу в рамках літературної форми.

Період видання «Вапліте» (1927 р.) збігся із найзапеклішими суперечками Літературної дискусії. Це також позначилося на матеріалах журналу, «в яких було заявлено позиції авторів у Літературній дискусії 1925–1928 років, спроби “позбутися вікового епігонізму, позбутися комплексу духового рабства” (Г. Костюк)» [101, с. 323]. Уже в першому номері вийшов «Соціологічний еквівалент» М. Хвильового, а у 5-му – «Одвертий лист до Володимира Коряка». Памфлет «Наше сьогодні» вміщено у № 3 як редакційну статтю, без підпису. До речі, Г. Зикова вважає подібну «анонімність» (власне, «непідписуваність») журнальних матеріалів ознакою вже згадуваного соратництва письменників, єдність членів редакції мислиться як «колективна особистість» [72, с. 119]. Найбільш гострі, навіть провокативні, статті з'явились у двох останніх числах «Вапліте» (зошити №№ 4 і 5): Обсерватор (І. Сенченко) «Думки про молоду белетристику», М. Куліш «Критика чи прокурорський допит?», В. Державин «Уваги з “марксівської” літературної критики», І. Сенченко «Зачароване коло», П. Христюк «Розпеченим пером». Об'єднує всі ці статті гостра критика

ВУСППу та його представників, а також спростування цілої низки закидів, звинувачень та ярликів, що їх навішано на ВАПЛІТЕ. Впадає в око, що суперечок з приводу власне мистецьких питань майже немає. Різкий осуд викликала стаття П. Христюка, де він критикує висунуту ВУСППом вимогу оптимістичного зображення дійсності в літературі й проголошення будь-якого негативу «ухилом» і назадництвом. П. Христюк підкреслює: «Треба вразно підкреслити тут хибність та шкідливість того “механічного підходу” до тематики й способу трактування тем, який набирає все більшої сили в останній час і виявляється в тому, що письменника хочуть зобов'язати писати лише про позитивні явища життя й лише в так званому бадьорому життєрадісному тоні» [206, с. 201]. Натомість основна увага приділена проблемам адекватної критики та власне ведення полеміки. Обсерватор вимагає конструктивної критичної оцінки молодого письменства: «Коли молодий письменник написав річ невдалу, то бити його кілком по голові не треба, на те він молодий письменник, щоб писати недосконалі твори, – навпаки, кіллям треба бити тих редакторів і критиків, що друкують, а потім вихваляють ті недосконалі молодечі вправи» [152, с. 195], а потім додає: «Мистецтво – жорстока Спарта, в якій недорозвинених дітей, не питаючись їхніх батьків, кидають із скелі... В серйозних справах не мусить бути сантиментів, а лише обережність» [152, с. 195].

В. Державин, аналізуючи книжки ВУСППівського критика Я. Савченка, викриває його цілковите невігластво, пояснюючи його на прикладі незнання античного гекзаметра: «Силкуючись довести (в “Азіятському апокаліпсисі”), що за наших часів не можна писати гекзаметром на суспільні теми, Савченко, ігноруючи такі шедеври соціяльної поезії XIX сторіччя, як “Герман і Доротея” та “Рейнеке фукс”, навів, як приклад російського гекзаметру, не гекзаметр, а елегічний дистих, що в свій час і викрив М. Зеров [...]» [48, с. 180]. Ваплітяни лишаються вірними настанові на елітарність та інтелектуалізм, тому для них такого значення набула професійна критика.

Ідеологічна ангажованість чи вульгаризація в системі цінностей цих авторів була неприпустимою.

До найгостріших форм та найдошкульніших випадів проти опонентів ваплітяни вдаються, коли йдеться про конкретних ВУСППівських діячів. Наведемо приклади, що свідчать самі за себе: «Є два способи полеміки: 1) спершу розглянути і з'ясувати думку супротивника, потім спростовувати її; 2) спершу спростовувати будь-яку явно помилкову думку, потім намагатися накинути її супротивникові. Перший спосіб – совісний, другий – Савченківський» [48, с. 177]; «Щоб бути інженером, треба школу, щоб бути Едісоном – треба талант. Але, щоб бути діячем літорганізації ВУСПП – не треба ні того, ні другого» [170, с. 185]; «ВУСПП – це організація письменників, критиків, чи це гурток аматорів-юристів? [...] якщо під пролетарськими організаціями треба розуміти ВУСПП, а за марксівську критику правитимуть Машкін, Доленго, Савченко, і якщо ВУСПП вважає свою полемічно-прокурорську скеровану проти Вапліте літературу, за товариські “етичні методи і засоби полеміки”, то ми їх будемо бити, бити, аж поки у них не вистачить охоти покривати своє безголов'я дешевенькою демагогією у християнській мантії слинявого фарисейства» [114, с. 151]. Отже, суперечки з ВУСППом вийшли за рамки літературної дискусії, а ВАПЛІТЕ піддавалися не просто критиці, а відвертому цькуванню. Тому, природно, що полемічні виступи характеризуються різкістю, нищівним висміюванням, сатиричною манерою. Це також прояв ігрової поетики, адже в публіцистиці реалізується агональність, а дошкульна сатира будується на обігруванні висловлювань та побудов опонента.

За таких умов непримиренної боротьби між угрупованнями ВАПЛІТЕ самоліквідовується (січень 1928 р.). Хоча у політичному полі України ВУСПП здобув перемогу над опонентами, колишні ваплітяни не віддали поле культурне – у грудні 1928 р. почали видавати «Літературний ярмарок». Від «Вапліте» новий журнал отримав: письменницьке ядро (М. Хвильовий, М. Куліш, М. Йогансен, А. Любченко, І. Сенченко, О. Досвітній та ін.);

основні ідейно-естетичні погляди («романтика вітаїзму», елітарність та інтелектуальність літератури, проєвропейська орієнтація), запеклу боротьбу проти ВУСППу, а також – експериментальну ігрову поетику. Були й зв'язки на іншому рівні: так, в «Літературному ярмарку» зберігається як постійний компонент номеру перекладний твір, найчастіше з єврейської літератури. У зошиті № 5 «Вапліте» опубліковано «Подорож до Червонограда» І. Сенченка, а в «Літературному ярмарку» виходять його ж «Червоноградські портрети» [173].

Через постійні цькування, які підігрівала влада, новий альманах позиціонується як позагруповий і не має відділу критики чи статей. Весь полемічний та критичний дискурс переходить в ігрове поле – в обрамлення у формі прологу, епілогу та інтермедій. Отже, ігрові прояви, які у тексті «Вапліте» окреслювались лише частково, на рівні деяких художніх творів і загальної тональності публіцистики, в «Літературному ярмарку» реалізуються повною мірою. Одним із перших вказав на таку «спадкоємність» журналів М. Неврлий: «Супроти одвертого тону в ж. “ВАПЛІТЕ”, “Літературний ярмарок” вдавався частіш до езопівської мови, пародій та різного роду літературних містифікацій» [150, с. 108]. М. Шкандрій також вказує на зв'язок «Літературного ярмарку» із продовженням попередньої полеміки: «Літературна дискусія тривала в прихованій формі: за щільною завісою містифікацій, пародій, літературних алюзій автори альманаху кепкували зі своїх опонентів у ВУСПП» [222, с. 189]. Т. Гундорова трактує експериментальну поетику «Літературного ярмарку» в межах ідеї серединної культури: «Якщо ВАПЛІТЕ будувалося на платформі високої культури, то в “Літературному Ярмарку” колишні ваплітяни апробують модель популярної культури. Точніше навіть говорити, що вони вибудовують власну модель популярної культури за принципом *інтермедіальної серединної культури*» [44, с. 293-294] (курсив авторський). Підкреслимо: йдеться не про «середній стиль» чи «середні» за художньою вартістю твори, а фіксацію змінності самого літературного поля, широкі

перспективи експериментування із журнальною формою. Отже, стосовно журналу «Вапліте» «Літературний ярмарок» є принципово новим етапом художнього експерименту та творення форм ігрової поетики.

Для подальшого аналізу журнального тексту необхідно схарактеризувати основні риси «Літературного ярмарку», що вирізняють його з-поміж інших зразків оригінальної літературної періодики (детальний розгляд поетикальних особливостей представлено у наступному розділі дослідження). Промовистою і зовсім не випадковою була насамперед назва альманаху. Ю. Смолич пов'язує її із побутом харківських письменників: «“Літературним ярмарком” прозвано, власне, спочатку відтинок Сумської вулиці від кафе “Пок” і Театральної площі, де обабіч бульвару розташувалися редакції газет і журналів, – аж до площі Мироносицької, де містилося тоді ДВОУ (“Державне видавниче об’єднання України”). На тротуарах цих трьох кварталів завжди можна було зустрітися з ким-небудь із письменників та редакційних працівників: тут обмінювались літературними новинами й редакційними сенсаціями. Тут можна було “продати” й “придбати” вірші, поеми, оповідання, п’єси й романи. Тут же, забігши до видавництва та редакцій, можна було перехопити й аванс і зразу ж “розміняти” його – в кафе “Пок”, у більярдній Парфішки або й в ресторані “Ділового клубу” за рогом Римарської» [176, с. 135]. Використання назви видавничого кварталу пов'язане із позагруповістю альманаху, яку проголошувала редакція; це підкреслена відкритість до представників різних літературних організацій, стилів і напрямів. Попри те, що основний штат «ярмарчан» становили колишні ваплітяни, долучалися й представники інших груп, наприклад, авангардівець Л. Чернов і навіть ВУСППівець І. Кулик.

Вище неодноразово говорилося про важливе значення для 1920-х років літературного побуту. Припускаємо, що він позначився і на зовнішньому оформленні «Літературного ярмарку». Звернімося до спогадів Ю. Смолича: «Редакція журналу-альманаху [...] розташувалася в будинку ДВОУ, на першому поверсі, хід з двору. Була то одним одна невеличка кімнатка –

якоїсь дивної, із зрізаним кутом, конфігурації [...]. У кімнаті-редакції стояв один стіл і один стілець – там возсідав одним один редакційний працівник, секретар “Літературного ярмарку” Іван Сенченко. Всі стіни кімнати були пописані віршами, афоризмами, гаслами, помальовані контурами письменницьких профілів. Від другої до шостої тут щоденно товклися літератори всіх жанрів і напрямків, а Анатолій Петрицький приходив сюди малювати» [176, с. 135–136]. «Пописані» стіни редакційної кімнати, вочевидь, пов'язані із написами на берегах альманаху, а також із титульним аркушем (починаючи з книги 132-ї), де вміщувалися виконані тушшю автографи письменників і художників, які долучилися до роботи над випуском. Портрети письменників, хоч і рідше, але теж з'являлися на сторінках «Літературного ярмарку», наприклад, у книзі 134 великий пасаж інтермедії Л. Чернова, присвячений мотоциклетному спорту, ілюстрований портретом самого автора на мотоциклі. Зовнішнє художнє оформлення альманаху визначає його як ігровий простір.

Не викликає сумніву, що формат «Літературного ярмарку» був опозицією до уніфікації літератури та припасовування естетичного плюралізму до вузьких рамок, продиктованих вульгарно соціологічною критикою. Поетику журналу, незалежно від його наповнення, можна розцінити як полемічний випад. Назву і концепцію журналу, за свідченням Ю. Смолича, М. Хвильовому запропонував М. Йогансен: «Ідея утворення журналу-альманаху “Літературний ярмарок” належала Майку Йогансену. Та тільки підхопив її гарячий та беручкий до всього гострого й сенсаційного Микола Хвильовий. [...] Майкові досить було підкинути йому саму назву “Літературний ярмарок”, що вичерпно і надзвичайно точно визначала і характер майбутнього журналу, і жаданий принцип організації літературного буття: “безорганізаційна організація літературного процесу”, вільне козакування, запорозька січ» [176, с. 136]. Відповідальний секретар «Літературного ярмарку» І. Сенченко у своїх мемуарах (1970) хоча й заявляє: «[...] не знаю і того, як зароджувалися “Літературний ярмарок”,

“Пролітфронт”» [172, с. 548], однак називає засновником альманаху М. Хвильового [172, с. 550], так само, як і в листі до В. Півторадні (1966) [35, с. 239].

Структура «Літературного ярмарку» є цікавим експериментом із журнальною формою. Кожна книга альманаху відкривалась прологом, далі йшли художні тексти, між якими вміщувались редакційні інтермедії, а завершувався номер епілогом. Натомість у журналі не було ні критичних або літературознавчих розвідок, ні публіцистичних виступів, ні памфлетів, ні бібліографії або хроніки. Критичну і полемічну функцію на себе перебирають інтермедії, в яких концентруються ігрові прийоми та техніки. Тут подибуємо уїдливі іронічні коментарі, численні пародії, містифікації, дошкульні дотепи, відверте глузування з опонентів та ін. Інтермедії представляють редакційний текст і водночас слугують обрамленням для художніх творів, що характеризує структуру журналу як «текст у тексті». На ігровий потенціал структур такого типу вказував Ю. Лотман: «“Текст у тексті” – це специфічна риторична побудова, за якої відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим фактором авторської побудови та читацького сприйняття тексту. […] Така побудова насамперед загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл і т. д.» [137, с. 431]. Оскільки можливості прямо й гостро висловлювати свою позицію для колишніх ваплітян уже не було через цькування, то редакційні погляди презентувалися в ігровій, карнавальній формі.

Ю. Шевельов у зв'язку із форматом журналу вказує ще на один важливий аспект: «Якщо важчезна цитатобійна полеміка періоду ВАПЛІТЕ нічого не осягла, заступімо її жартом, езопівськими натяками. Адже працюємо на інтеліґентного, не на масового сірого читача, йому не треба розставляти дбайливо всі крапки над кожним “і”, він розбереться» [219, с. 21]. Так реалізовується притаманна експериментальному письму риса –

діалогічність, орієнтованість на активного читача, який здатен долучитися до літературної гри та дешифрувати всі натяки, алюзії та підтексти. Відтак, імпліцитний читач (за Ізером [244, с. 34])[3] «Літературного ярмарку» – це обов'язково інтелектуал, що підкреслює елітарність журналу.

У книгах 131-й та 132-й не вказане авторство інтермедій, функцію коментаторів перебирають на себе вигадані персонажі: Циган з батіжком, Золотий Півник у синій свитці наопашки, сірий чортик Зануда. З книги 133-ї кожен випуск отримує свого редактора, чий образ також карнавалізується, тому оформлювача названо «редакційним блазнем». Першим одноосібним редактором «Літературного ярмарку» був М. Йогансен, потім над альманахом працювали: Л. Чернов (кн. 134), В. Юринець (кн. 135), О. Вишня (кн. 136), Е. Стріха (кн. 138). Кожен із них виконував обрамлення в індивідуальній манері. У книгах 137-й та 139-й інтермедії замінено листуванням ярмарківців. Ігрове наснаження у цьому випадку зменшується, проте актуалізується критичний та літературознавчий дискурс, а разом із тим виразніше проступає полеміка з опонентами. У трьох останніх книгах альманаху (140–142) ігрові елементи обрамлення зведені до мінімуму (передмови та лист із засудженням звинувачених у справі СВУ), до чого спричинили фактори позалітературні, цькування опонентами за широкого сприяння тоталітарного режиму.

Ю. Луцький стверджував, що за стилем та форматом «Літературний ярмарок» значно вирізнявся серед тогочасної періодики: «У ньому востаннє, спонтанно відбилося художнє життя України, яке так добре передавала барвиста обкладинка Петрицького» [142, с. 101]. Думка слушна, проте говорити про експеримент та оригінальність «Літературного ярмарку» без порівняння з поетикою інших журналів було б некоректно. Коротко оглянемо найважливіші в цьому контексті видання, порівнюючи їх із «Літературним ярмарком».

[3] Про співвідношення «імпліцитного читача» Ізера та «зразкового читача» Еко див.: [240, с. 15–16].

Хоча «Літературний ярмарок» позиціонувався як позагруповий альманах, він від початку свого існування принципово відрізняється від інших позагрупових (відкритих) журналів, насамперед – від «Червоного шляху» та «Життя й революції». Н. Лощинська у своїй дисертації, присвяченій дослідженню «Червоного шляху», спираючись на архівні документи, доводить, що виходом та наповненням журналу опікувались у найвищих партійних колах. З одного боку, це було пов’язано із впровадженням політики українізації, проголошеної у 1923 р., з другого, на думку Н. Лощинської: «Одним із завдань, яке покладалось на журнал партійними функціонерами, було завдання протидії деяким органам національно-свідомої еміграції. [...] У стані нав'язаної згори холодної війни, прихованої чи відвертої ворожнечі перебували “Червоний шлях” і “Нова Україна”. Останній видавався у Празі [...] В. Винниченком і М. Шаповалом, починаючи з 1922 року. [...] Особливо дратувала радянську верхівку раз у раз повторювана теза, ніби справжня українська література представлена тільки за кордоном; ніби та частина старої інтелігенції, яка залишилась на батьківщині, не спроможна з мистецького погляду» [139, с. 29–30].

З огляду на таке зацікавлення влади, цілком природним виглядає і те, що два головних літературних журнали України, утворювалися за зразком російських столичних видань: «[...] на зразок ленінградського журналу “Книга и революция” був створений місячник “Життя й революція” в Києві; [...] за типом російського видавництва “Красная новь” з'явилось велике об'єднане видавництво “Червоний шлях”. Запозичивши структуру, завдання, принципи компонування матеріалу, перший редакторський колектив “Червоного шляху”, по суті, використав “Красную новь” як каркас для свого видання, де схожість зовнішня не відповідала внутрішній» [139, с. 58-59].

«Червоний шлях» – це класичний «товстий» журнал переважно літературного спрямування, хоча названий «громадсько-політичним» місячником. Рубрикація журналу цілком відповідала формату: великий блок художніх творів, переклади, історико-літературні та критичні матеріали,

листи до редакції, а також ґрунтовна хроніка (важливі суспільні події, книжкові, журнальні й театральні новинки). Прикметно, що у літературному блоці «Червоного шляху» друкувались не лише сучасні письменники, але й представники давнішої доби, наприклад у першому ж номері поруч із творами Г. Епіка та І. Багряного уміщено твори І. Франка і Г. Хоткевича.

«Життя й революція» близький за структурою, журнал має рубрики: «Красне письменство», «Культура. Мистецтво. Побут», «З нашого минулого», «Мистецька трибуна», «Політика. Наука. Техніка», «З поточних нотаток» і «Серед книжок та журналів». На сторінках часопису публікувалися матеріали Літературної дискусії 1925–1928 рр., зокрема відомі статті М. Зерова «Європа – просвіта – освіта – лікнеп» і «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни». Серед авторів, які публікувалися: С. Пилипенко, А. Панів, І. Сенченко, А. Головко («Плуг»), П. Тичина, М. Йогансен, В. Сосюра, О. Досвітній («Гарт», а згодом ВАПЛІТЕ), Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник («Ланка»/»Марс»), М. Рильський, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара («неокласики»), В. Поліщук, Л. Чернов («Авангард»), М. Семенко, Ґ. Шкурупій («Нова генерація»); старше покоління – С. Васильченко, Г. Хоткевич, Христя Алчевська, Наталка Романович-Ткаченко та ін.

Очевидно, що обидва журнали мали на меті згуртування літературних сил та вироблення певного рівня літературних творів та критики шляхом добору найкращих матеріалів. Якщо із завданням широкого представлення української літератури «товсті» журнали впоралися пристойно, то критичні відділи характеризувалися безсистемністю та хаотичністю щодо проблематики й актуальності. Звертали на це увагу й тогочасні оглядачі: «Де, справді, система? Де постійне, добре, доладне вивчення поточних літературних питань? [...] Чому в нас критичні відділи переважно робляться за принципом “писатель пописывает, читатель почитывает”? Чому це все виглядає до краю випадковим, безсистемним, спорадичним? Це – запитання, на які повинні відповідати й наші критики, але в першу голови редакції»

[236, с. 140]. Попри це «журнал відгукувався на найгостріші питання, оперативно вміщаючи важливу і найновішу інформацію. Він надавав свої сторінки діячам різних ідейно-естетичних, стильових напрямів, охоче публікував дискусійні матеріали, хоча не завжди уникав ортодоксальної однозначності у постановці акцентів» [139, с. 150].

Отже, окрім цілком очевидних структурних відмінностей, «Літературний ярмарок» від позагрупових журналів відрізнявся насамперед формальною відсутністю критичного відділу, оскільки все це переходило в ігровий простір обрамлення. Редакція «Літературного ярмарку» обстоювала виразно антивусппівські позиції та була тісно пов'язана із колишніми ваплітянами, тому, звісно, сторінки альманаху не могли бути майданчиком для зіткнення дискусійних поглядів. Якщо «Червоний шлях» і «Життя й революція» спрямовані на залучення широких читацьких мас, то «Літературний ярмарок» адресований лише обмеженому колу читачів-інтелектуалів. У цьому плані він набагато ближчий до групових видань.

Серед низки журналів закритого типу цікавим експериментом із журнальною формою був часопис футуристів «Нова генерація». Варто нагадати, що ця група завжди сприймала ваплітян як опонентів, тому реакція на вихід «Літературного ярмарку» була очікувано негативною. Втім, уваги цьому альманаху на сторінках «Нової генерації» приділялось не дуже багато. Як правило, футуристи обмежувались уїдливими коментарями в рубриці «Блокнот Нової генерації» на зразок: «Чому 131-а? А тому, що початок цей альманах бере аж з 1918 р. Проглядаючи ж “коментарії”, інтермедії й т.і., можна констатувати, що такої “малоросєйщини” навіть у 1918 р. вже не було» [17, с. 63]; «Ніхто, безумовно, не буде заперечувати, що однією з найхарактерніших ознак ярмарку є дешевка щодо дрібного продажу. [...] Отже, з'явився у нас нещодавно і літярмарок. Ярмарок, як ярмарок. Особливо щодо дешевки. Крику теж досить» [19, с. 39].

Неприйнятним для футуристів є насамперед карнавальний формат «Літературного ярмарку» та грайливий тон інтермедій. Також критиковано

елітарність альманаху, адже вона не узгоджувалась із масовізмом «лівих» письменників: «Коли марксист-філософ береться за перо, [...] сподіваєшся, що він зробить глибокі логічні ходи крізь пасма літературно-обивательських уявлень в гущавину діялектичних узагальнень дійсности і дасть сміливу й свіжу картину загальноцікавої ділянки філософської аналізи. [...] Безумовно, що коментарі т. В. Юринця розраховано на “ізбраних”, але які ж то ізбрані, цікаво? По-перше, це ті, що добре знають чужоземні мови, не тільки добре, а, мабуть, краще за українську, бо В. Юринець пише “style moderne” 1) тому, що “стиль модерн” ізбраний, мабуть, не зрозуміє. Проте не заперечуємо – надмірне вживання чужоземних слів завжди свідчить про “образованість”» [19, с. 39]. Такого штибу коментарі з'являлись у «Блокноті» протягом майже усього 1929 р.

Ігровий характер «Літературного ярмарку» викликав у футуристів лише сарказм, хоча «Нова генерація» також представляла цікавий експеримент із журнальною формою у межах авангардистської поетики. Як зазначає А. Біла, «цей журнал мав за основу досить цілісну теоретичну концепцію, вироблену на практиці у творах різних жанрів, підтриману науковою публіцистикою і регулярними диспутами довкола полемічних питань» [14, с. 163]. Оригінальні художні твори слугували втіленням футуристичного бачення мистецтва. Це передовсім експериментальна лірика у відповідних жанрах (наприклад, каблепоема, футурепопея), проза різного характеру (ліве оповідання, нарис, лівий репортаж, зразки експериментального роману), великий блок статей, переклади, рецензії, листи до редакції тощо. Крім практичного втілення футуристичної поетики, автори розробляли й теорію. О. Ільницький зауважує: «Для жодної з літературних груп 1920-х років, за винятком футуристів, теоретичні шукання не мали такого великого значення і не відбирали так багато уваги. Футуристи наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва й культури. Це наводить на думку, що для них однаковою мірою важливими були і сама творчість, і теоретизування про мистецтво» [76, с. 221]. Матеріали «Нової генерації»

щонайповніше ілюструють це твердження, адже на сторінках часопису послідовно представлено цілу низку праць теоретичного характеру. У чотирьох номерах вийшов «Панфутуризм» О. Полторацького, «Теорія екструкції» С. Войніловича, серія статей Ланського та Полторацького про специфіку жанрів та стилю прозових творів («Як виробляти роман», «Мова поетична і мова практична», «Лівий роман» та ін.). Послідовна розробка теорії мистецтва була однією з найважливіших стратегій часопису.

Футуристи декларували поступове стирання меж між різними видами мистецтв, тому представлено багато матеріалів про тогочасну архітектуру, з особливою увагою до питань планування міської забудови, живопис (постійним автором був К. Малевич), кіно, театр тощо. Прикметно, що у художньому сегменті представлено чимало синтетичних жанрів, найяскравіший приклад – екранізований роман Л. Скрипника «Інтелігент». Ця різнорідність матеріалу слугувала як для синтезу мистецтв, так і для іншої, не менш важливої функції, – культуртрегерської. Серед своїх завдань редакція вказувала неодмінне інформування читачів про новинки у тій чи іншій культурній сфері. Саме тому в кожному номері були представлені переклади. Явища того ж порядку – серії на кшталт «Футуристи на село» чи «Автодор». Жвавий інтерес до сучасності та новинок, безперечно, тісно пов'язаний із самою ідеологією футуризму. Зазначимо, що серії публікацій різних авторів на певну тему були неодмінним структурним елементом «Нової генерації». Найцікавішою для нас видається серія «Реабілітація Т. Г. Шевченка», представлена віршами та памфлетами М. Семенка, Ґ. Шкурупія, Е. Стріхи, Ґ Коляди, О. Коржа. З одного боку, бачимо футуристичну деструкцію канону, з другого – вписування Т. Шевченка в актуальний для футуристів дискурс: «Ви тепер /були б опудалом, / як і ми, / для всіх / просвітительських орд!» [226, с. 327]; «...схиляють в пошані / голови / перед першим українським / футуристом. [...] Неокласик Безштанькович – / учорашній, / сьогоднішній, / завтрішній – / в полум’ї нових пожеж / вмре» [180, с. 8], очевидно, йдеться про дослідження

П. Филиповича про Т. Шевченка. Крім яскравого вияву ігрової поетики, тут реалізується одразу кілька особливостей журналу як тексту: поєднання ідейної єдності з індивідуальною манерою різних авторів, вже згадувана лейтмотивність та ефект відкритого діалогу з читачем.

У «Новій генерації», як і в «Літературному ярмарку», публікувалося листування учасників, однак мало воно іншу мету. Коли для ярмарківців листи замінювали інтермедії й актуалізували критичний дискурс, то футуристи таким чином оголювали творчу лабораторію журналу. Наприклад, у віршованому діалозі В. Вера та С. Голованівського наголошуються ключові принципи футуристичної поетики і підкреслено соратництво авторів: «Важко! / знаю і я / продиратись крізь лірику як, / і мені по знаку / метрики давньої кут. / Тяжить / над нами всіма / барахла/ старого вантаж / по-новому сприймать! / всі речі на абордаж!» – пише В. Вер і отримує таку відповідь С. Голованівського: «Зрозумійте ж це, / друже, Вер. / Той огонь, / що у вас / і в мені / розламає віків тин / [...] Ліф / живе хай / на зло / холуям, / що його/ проти!..» [118, с. 193-194]. Таким чином, проаналізовані особливості вже дозволяють цілком погодитись із висновком А. Білої: «Часопис розглядався учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний “жанр”» [14, с. 163].

«Нова генерація» звертається також до містифікації, що є спільною рисою із «Літературним ярмарком». У рубриці «Листування друзів» подано діалоги М. Семенка та Е. Стріхи. Останній пише: «Чекаю на “Зозендропію”. Чи вийде вона окремим відбитком? Добре було б вмістити мій портрет – незабаром я вишлю вам фото». Едвард Стріха – це маска, вигадана К. Буревієм, настільки блискуча, що досить довго зберігалася ілюзія реальності існування письменника Е. Стріхи, і його пародії сприймалися як футуристичні вірші. У цьому контексті показовий рядок з листа М. Семенка: «К. Буровій під вашим впливом теж може виробитися. Запрошуйте і його». Е. Стріха був одним із постійних авторів «Нової генерації», але у № 10 за 1928 р. вміщено некролог і лист «дружини» Е. Стріхи до редакції журналу.

Блискучу містифікацію доведено до кінця. Автор пориває стосунки із футуристами і переходить у «ворожий табір» – «покійний» оформлює 138-у книгу «Літературного ярмарку».

Друга яскрава містифікація футуристів є суперечкою між «Новою генерацією» та «Літературним ярмарком». Мається на увазі «Справа про труп», яка є виразно карнавальним явищем. Полеміка почалася поза літературною сферою, з гострих атак футуристів на художників АРМУ (найбільше – на М. Бойчука та його учнів), які були соратниками «Літературного ярмарку». Наведемо один промовистий приклад – так коментувалося у «Блокноті Нової Генеації» інтерв'ю з І. Падалкою: «[...] щоб остаточно переконати читачів в якості й зрозумілості свойого мистецтва, І. Падалка повідомляє, що Горпині (з нової Даниловки) дуже сподобалась його картина “Прачки”, і вона вже запропонувала йому 5 крб. Можемо повідомити І. Падалкові, що він не єдиний художній фаворит Горпини. Їм також дуже подобаються “художні” картинки, що продаються на Благбазі і за які вони не тільки пропонують, але й платять 5–6 і навіть 10 крб.» [18, с. 49]. Подібних дошкульних закидів було безліч. Тому наприкінці 137-ї книги «Літературного ярмарку» подано саркастичний лист від групи армістів про М. Семенка, його ідеї та перспективи творчості, який також містить натяк на спілку «Нової генерації» з ВУСППом: «[...] нас сум бере, коли дивимось на семафор Вашого майбутнього. Ви мусите вмерти. Серйозно кажемо. [...] Ваші хлопці пишуть оповідання та вірші не краще, а гірше ВУСПП’івців, ті грамотніші, вони, бачте, трохи вчились, доки Ви займались деструкцією та обструкціями. Нічого нового Ваша організація не створила і в позитивній частині роботи вона лише плентається позаду за ВУСПП’ом» [42, с. 279].

У відповідь на це в № 9 «Нової генерації» за 1929 рік редакція подала епатажну «Справу про труп». Йдеться про те, що М. Семенка вбили «за допомогою якогось дуже тупого предмету, щось на зразок грубого альманаху, формату “Літературного ярмарку”. Шматки позолоти, шматок генеральського погону, німб якогось церковного святого й трошки

робітничо-селянських сліз навколо місця вбивства припускає версію додаткову – що за знаряддя вбивства послужив якийсь малюнок продукції АРМУ» [179, с. 27]. У кишенях «покійного» М. Семенка знайдено лист-попередження від О. Полторацького з такими закидами: «Мистецтва в них немає ніякого: вони слідом за Бойчуком копіюють релігійні малюнки, взяті напрокат з святої Софії, наліплюють на тарілки з написом “пролетарі усіх країн, єднайтеся”, архангелів, всунувши їм у руки по серпу й молоту, і вважають, що це зійде під пролетарське мистецтво» [179, с. 27]. З усіх матеріалів цієї тривалої суперечки бачимо, що йшлося про принципово різне бачення пролетарського мистецтва, проте найбільшої ваги набирала полеміка між різними літературними та мистецькими угрупованнями. Футуристи особливо нетерпляче ставились до використання бойчукістами традиції іконопису, тому некролог у «Справі про труп» пародіює плач. А. Біла зауважує цікаву особливість «Справи про труп», «карнавальний дискурс якої ускладнений біографічним міфом і антирекламою літературних конкурентів» [14, с. 196]. Прикметно, що футуристи вдаються до містифікації в журналі, атакуючи «Літературний ярмарок», де містифікація була концептуальним елементом поетики.

Отже, «Літературний ярмарок» та «Нова генерація» були непримиренними опонентами, стояли на принципово різних ідеологічних позиціях, що й спричинило таку яскраву несхожість їхніх видань. Однак представники обох журналів звертаються до ігрових прийомів містифікації та пародії як способу ведення дошкульної полеміки з опонентами в рамках експерименту з журнальною формою.

Наприкінці 1920-х років в українській періодиці було ще одне яскраве явище, котре неможливо оминути у нашому дослідженні, – «Універсальний журнал» (виходив з листопада 1928 по серпень 1929). Ідейним натхненником, як і у «Літературному ярмарку», був М. Йогансен. Ю. Смолич писав у спогадах: «“Універсальний журнал” Левко (Л. Б. Ковалів, письменник. – *В.Н.*) з Майком придумали колись увечері за шахматами, зразу подзвонили й

Олексі Слісаренкові [...] В редакції “УЖ” Левко став відповідальним секретарем, а заразом і оформлювачем та випусковим, взагалі — душею журналу» [176, с. 137–138]. Головна ідея нового видання полягала в тому, аби «створити зовсім оригінальний журнал, не знаного ще в українській журналістиці типу англійського “мегезін”»; «[...] відштовхнувшися від “мегезін”, “УЖ” швидко знайшов оригінальну форму, а в своєму штукарстві та різних формальних еківоках був парадоксальним і нерідко навіть “заумним”» [176, с. 137–138].

Відтак, «УЖ» не був ні літературним журналом, ні громадсько-політичним місячником, а справді позагруповим загальнокультурним виданням, розрахованим на широке коло читачів, а тому «[...] підкреслено відстороненим від тогочасних запеклих літературних дискусій» [103, с. 170]. Прикметною є постійна рекламна вставка: «Універсальний журнал – це журнал всесвітніх і наших новин, фотомови, веселої розваги, спорту, краєзнавства, мисливства, гострого фейлетону, всіх мистецтва, а насамперед – **сюжетної белетристики і сюжетної поезії**. Він багато ілюстрований. Девіз “Універсального журналу”: Нема на світі такої речі, що про неї не можна було б цікаво розповісти» (виділено у першоджерелі) [191]. Фактично перед нами концепція журналу – багато ілюстрованого, наповненого різноманітним матеріалом та розрахованого на допитливого й уважного читача. Звідси – багатство матеріалу: від художніх текстів (переважно мала форма, проте, повністю вийшов роман Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску») до великого корпусу нарисів, науково-популярних статей, письменницьких анкет та постійної рубрики «Наша система» з головоломками та загадками. Серед авторів (крім уже згадуваних) варто також назвати О. Мар'ямова, Ю. Яновського, В. Вражливого, В. Гжицького, Ю. Шовкопляса, І. Кулика, О. Вишню, Л. Чернова, В. Поліщука та ін.

Спільним в «УЖі» та «Літературному ярмарку» є наголошення теми торгу: в «Літературному ярмарку» починаючи з назви; в «УЖі» подибуємо таке редакційне самоозначення: «Універсальний журнал – це літературно-

мистецько-громадський Універмаг» [191]. Завдяки цьому ігровому елементу задаються координати, в яких існують читач та автори журналу, характер їхніх відносин: «Тексти [...] були призначені для читача, який чуттєво й невідчужено сприймає народну сміхову культуру, а водночас є інтелектуально освіченою людиною. Зона контакту між публікою і письменниками вибудовується на основі торгу – обміну цінностями» [44, с. 301].

У корпусі художніх текстів «УЖа» переважає сюжетна проза (що є концептуальною настановою) та чимало текстів з елементами екзотики, підкресленим «закордонним флером». Наприклад, «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова чи вірш Ю. Яновського «Наваха із Толедо». Своєрідним продовженням теми чужих країв та їхніх особливостей стали численні нариси, котрі часто писались після довгих подорожей авторів: «Редакція УЖ’а відрядила О. Мар'ямова в цю далеку, довгу і небезпечну подорож, щоб у кожному наступному номері журналу радувати читача описом і чарівними фотографами далеких, незнаних, привабливих країв» [193, с. 17]. Чимало уваги приділялося в «УЖі» й закордонним звичаям. Як правило, подібні статті та нариси писалися в підкреслено іронічній, навіть саркастичній манері. Найбільш уїдливо писані нариси на політичні теми, зокрема постійна рубрика огляду закордонної преси, якою опікувався М. Йогансен: «Мабуть трішки цікавіша буде для свідомого читача така подія: в чужоземній галереї під час промови містера Буті (з Абердіну) якийся молодий чоловік почав плескати в долоні. А що це порушувало парламентські звичаї, йому негайно запропонували вийти з парламенту. Він відмовився, його вивели силоміць. Виходячи, він гукнув: “Голосуйте за містера Саклаґвалу!”» [191, с. 17]. А це – з нарису «А1 проти $H_2O$» В. Бородкина: «Попереджаємо читачів, що ніякої хемії в заголовку нема – дано лише концентровану аналізу виборчої ситуації. Хоч А1 – назва напою, але одночасно й ім'я прихильника алкоголю; веселого Еля Сміта, а скромну формулу води $H_2O$ складено з перших літер “сухого” кандидата

Герберта Гувера (Hoover). Не ми винні, що на президентських виборах воює Ель з водою» [192, с. 26].

Для стилістики «УЖа» велике значення мала верстка кожного випуску. Так, № 3 за 1929 рік побудовано дзеркально, тобто читати можна і з початку, і з кінця. Перехід зроблено завдяки нестандартному розміщенню на шпальті оголошень про передплату різноманітних видань з приписку «Шановні читачі, якого крім цих журналів вам ще треба? Почне виходити незабаром!» [193, с. 58]. Прикметно, що обов'язковою була прикінцева рубрика із головоломками, загадками та ребусами. Зрештою, у № 7 ця рубрика винесена на початок номеру: «Взявши в руки свіжий номер УЖ'а завжди доводиться добре обдивитися його з усіх боків (пригадайте-но верстку номера 3-го)... Все це змушує нас винести в заголовок цього номера назву "Наша система" [...] Ввесь УЖ – це гімнастичне приладдя нашої власної системи задля розвитку розумових здібностей в легкий, приємний, цікавий, розважливий спосіб. Читайте! Дивіться! Обмірковуйте, думайте і гадайте!» [194, с. 2]. Тобто журнал позиціонував себе як інтелектуальне читання, як такий, що може давати загадки читачеві. Строкатість оформлення матеріалу в «УЖі» слугувала саме цій меті – розумовій грі з читачем. Натомість гра з читачем у «Літературному ярмарку» передбачала відгадування літературних підтекстів та натяків на літературне середовище.

Важливим є ще один аспект щодо оформлення альманахів. Інтермедії «Літературного ярмарку» завжди мали наскрізну тему та єдину стилістику, коли з'явився єдиний оформлювач кожної книги. В «УЖі» наскрізною темою об'єднаний лише один випуск – № 7 (9) за 1929 р., причому в гумористичному ключі: всі матеріали про зиму, оскільки це єдиний спосіб мистецької боротьби із липневою спекою. Окрім низки фотографій із зимовими пейзажами, нарисів про зимові види спорту та холодні краї, вміщено навіть конкурс для знавців української літератури «А ти що зробив для боротьби зі спекою?». Уміщено фото письменників, зроблене взимку: П. Іванів, О. Досвітній, М. Хвильовий, М. Йогансен, М. Куліш, І. Сенченко,

Ю. Смолич, О. Слісаренко, Ю. Шовкопляс, О. Копиленко. Під ним текст: «УЖ зробив все, що міг. Зважаючи на спеку, УЖ зібрав десятьох найсміливіших, найхоробріших, найвідважніших, найрішучіших і найзапекліших із УЖ'івських письменників. Вони зібралися ось тутечки на снігу, в кожухах та шкіряницях. І заприсяглися, що кожний з них вже написав був щось, хоч із пару слів про зиму й холод. А під таку спеку – це єдиний літературний вихід з становища. Редакція УЖ'а пропонує, отже, читачам негайно взятися до творів цих борців із стихіями й вишукати в кожного з них якусь цитату про зиму й холод [...]» [195, с. 23]. Як бачимо, ігрова стратегія реалізується в тому самому ключі – загадки для читача, активізації його інтелекту насамперед. Натомість ускладненість структури «Літературного ярмарку» апелює як до інтелекту читача (інтертекстуальна насиченість художніх текстів та інтермедій), так і до естетичних почувань, оскільки втілена у викінченій художній формі. У «Літературному ярмарку» органічно поєднувались високохудожні літературні тексти з ігровою, навіть балаганною, манерою їх подачі.

Отже, і «Літературний ярмарок», і «УЖ» – журнали, виконані у виразно ігровій манері, багаті за наповненням та оригінальні за оформленням. Однак «Літературний ярмарок» постав як явище суто літературне, в якому в ігровій формі зреалізувалася художня настанова. Ігрове обрамлення та вміщені в альманасі тексти творять єдине ціле. В «УЖі» ігрове начало виявляється насамперед у строкатості та різноманітті матеріалу, а також у широкому використанні можливостей візуального оформлення. «УЖ» не творив єдиної художньої конструкції, цілісного художнього тексту. Прикметне таке зауваження з мемуарів Ю. Смолича: «З "УЖа" пішла ціла плеяда художників-оформлювачів-графіків: Каплан, Бондарович, Брискін та інші. "УЖ" знайшов і пустив у світ журналістики кілька чудових нарисовців – Олександр Мар'ямов, Бородкін, той же Ковалів [...] Але, найголовніше, "УЖ" [...] встановив певний *еталон* для нарису в українській журналістиці, визначив *рівень*, нижче якого стало *непристойно*

писати. Якість нарису, його *цікавість* у читанні стали тоді неодмінною і найпершою умовою для публікації» [176, с. 138–140] (курсив авторський). Принциповою відмінністю між цими журналами було те, що за «Літературним ярмарком» стояла естетична платформа, а за «УЖем» – журналістська стратегія.

Як показує побіжний погляд на оригінальну літературну періодику України кінця 1920-х років, «Літературний ярмарок» був справді явищем непересічним. Ігрова, карнавальна форма журналу була епатажною навіть для своєї експериментальної доби. Це відчутно, коли звернути увагу на критичну рецепцію самого альманаху в цілому (а не вміщених у ньому конкретних художніх творів).

Справді ґрунтовних рецензій на «Літературний ярмарок» було мало. Гострі коментарі в «Новій генерації» цитовано вище. Відгукнувся на появу перших двох книг альманаху журнал «Критика». Нагадаємо, що це був місячник, присвячений висвітленню найактуальніших літературно-мистецьких питань українського громадсько-політичного життя. Журнал претендував на статус найповажнішого органу виваженої марксо-ленінської критики, однак на межі 1920–30-х років фактично перетворився на додаткову трибуну вульгарних соціологів із ВУСППу (зокрема до редакції входили А. Хвиля, В. Коряк, Я. Савченко, І. Кулик, В. Десняк), головних опонентів колишніх ваплітян. Не дивно, що відгук «Критики» на «Літературний ярмарок» досить тенденційний та далекий від розуміння формату журналу. Так, розглядаючи прологи до перших двох книг, де мовиться про ювілей Г. Квітки-Основ'яненка та згадується В. Еллан-Блакитний в іронічному та ліричному тоні відповідно, рецензент розцінює їх лише як спроби безпосереднього емоційного впливу на читача з метою навіювання певного психологічного стану. В. Василенко зазначає: «Як бачимо, нервово-ліричний автор тормосить читача своїми чудно-неорганізованими емоційно-естетичними рефлексами й асоціяціями. Якого читача ці рефлекси візьмуть, як то кажуть, "за живе"? Можна сказати, що лірична неорганізованість,

антитетичні, без певного стрижня, відрухи не можуть виконувати тої функції, на яку розраховував автора, бо ж не велике коло знайдеться аматорів розкиданих психологічно-естетських “сальто-марталів”. Часом ледве-ледве, часом виразніше почувається в цих ліричних “передовицях” іронія й сум, не зважаючи на часту патетику (“передовик” мусить бути бадьорим, хоч кров з носа!)» [24, с. 20–21].

Аналіз інтермедій також дуже поверховий: «[...] їх розраховано на вузче коло читачів, бо дієві особи (циган, чортик Зануда, Золотий півник і т. ін., і т. ін.) маловиразні і, що головне, вони висловлюються не одверто, занадто загальними натяками, що тільки де-не-де дають можливість збагнути заховану полеміку, подану в інтермедії. І на це часто-густо справедливо ремствуватиме читач» [24, с. 22]. Рецензент «Критики» сприймає інтермедії лише як коментарі до текстів, а вони, безперечно, цим не вичерпуються, і головне в них – дотепна форма вислову, тонкий натяк. Естетичний рівень літературної гри для рецензента недосяжний: «[...] інтермедії треба зробити більш змістовними, зрозумілими, конкретними та актуальними; особливо треба звернути увагу на виразнішу й докладнішу характеристику вміщуваних творів, підкреслюючи ті чи інші їхні сторони, на які варто звернути увагу» [24, с. 22–23].

Оцінка Ф. Якубовського ближча до розуміння естетичного боку інтермедій, однак теж хибує на неточність. Завдання художнього обрамлення «Літературного ярмарку» критик бачить так: «Це мала бути досить цікава прогулянка по полях літературних, немов би своєрідний твір про нашу сучасну літературу, немов би якась напівбелетрестична одміна літературної критики. Можна було від цих самих персонажів сподіватися, що вони в якомусь дзеркалі покажуть нам нашу художню літературу, зокрема, в межах того різноманітного матеріалу, що міститься на сторінках “Літературного ярмарку”» [235, с. 5]. Присуд Ф. Якубовського очікувано невтішний: «Інтермедії “Літературного ярмарку” [...] плентаються в хвості сучасної

літератури, злегка реагуючи на її питання, чи то художні, чи то ідеологічно-програмові [...]»[235, с. 5].

В. Василенко також не бачить зв'язку візуального оформлення альманаху із його концепцією: «“Літ. Ярм.” в своєму оригінальному оформленні – продукт шукань і вигадок. І якщо ідея не позбавлена сенсу, то в реалізації чимало блуду, який пояснюємо орієнтацією на обмежене коло вишуканих цінителів. Бо, наприклад, ілюстрації на полях сторінок обмежуються переважно функцією самодостатньої прикраси (отже, свідчать про нахил до естетства) і майже не зв’язані з літературним текстом. Тому й наважуємося рекомендувати Ярмаркомові шукати в іншому напрямі, а напрямі нового, головно, передового робітничого читача» [24, с. 23]. Проте загальний висновок рецензент робить на користь журналу: «[...] безперечно, зробивши відповідні зусилля, “Літературний Ярмарок” дійде неабияких успіхів. З цього погляду напрям і принцип є, загалом, правильні» [24, с. 23]. Як бачимо, тогочасна критика не побачила в «Літературному ярмарку» головного – вишуканої інтелектуальної гри разом з гострою полемічністю.

Не шкодували газетної площі для дошкульної критики «Літературного ярмарку» його головні опоненти на літературному полі – організація ВУСПП. «Літературна газета», де вони активно виступали, містить чимало матеріалів викривального характеру. Очікувати адекватної критики від політично ангажованих авторів не доводиться. Цькування «Літературного ярмарку» лише продовжує атаки ВУСППу на ВАПЛІТЕ, однак уже на новому рівні – з політичним забарвленням. Про розуміння естетичного характеру журналу чи сприйняття прихованих підтекстів не може бути й мови. Втім, цілком очевидно, націлена проти ВУСППу сатира потрапляла в ціль. На користь останнього твердження говорить така замітка в «Літературній газеті»: «За останні роки, починаючи з часів існування “Вапліте”, можна навести силу прикладів щонайвиразнішого цькування окремих представників марксистської течії, особливо ВУСПП’івців та “Молодняківців”. [...] чого, наприклад, варта полеміка “Літературного

Ярмарку” хоча б з “Літературною Газетою” і з окремими пролетарськими письменниками [...] – їх інтерлюдії. Полемізуючи в неприпустимий спосіб з представниками пролетарської літератури, [...] хіба ця група не зросталася в окремих випадках з ідеологією ворожих пролетаріятові груп» [165, с. 1].

Окреслимо загальні претензії до «Літературного ярмарку» як журналу. Насамперед для ВУСППівців, що пропонували «монументальний реалізм» як головний стильовий напрям пролетарської літератури, був неприйнятним сам формат «Літературного ярмарку» з його ігровим забарвленням: «Назва видання відбиває цю ідею “всеосяжности”, хоча й була б придатніша більше до збірки “сатири і гумору” ніж до органу, що має презентувати “поважні” жанри й виявити творчі надбання цілої сучасної радянської літератури. [...] Від об’єднаного блоку радянських письменників можна було чекати серйознішого виступу, і це стосується не лише інтермедій, а й художніх творів» [97, с. 2]. Містифікації «Літературного ярмарку» сприйняв цілком серйозно ВУСППівець І. Микитенко: «З чого ж почав “Літературний ярмарок”? З брехні. [...] На першій же сторінці першої книги автор вступної статті уже пускав дим у вічі читачеві з приводу західноєвропейської преси, що нібито “настирливо запевняє” когось у якихось властивостях “Літературного ярмарку”. [...] Для чого треба було називати першу книгу 131-ю, ніби до цього часу читач (який читач?) уже обізнаний із 130-тьма попередніми книгами?» [146, с. 93]. Високий рівень умовності та інтелектуальна насиченість «Літературного ярмарку» не узгоджувалась ні з пропагованим ВУСППом масовізмом, ні з настановою на реалістичну манеру зображення, яка насправді виливалась у лакування дійсності та ідеологічну ангажованість літератури. К. Потапчук узагалі вважає обрамлення «Літературного ярмарку» зайвим і навіть шкідливим: «Як мислить собі редакція “Літературного Ярмарку” ув'язку терпкої балаканини авторів з політичними гаслами, що їх рясно розкидано на “полях”? Може це за асоціяцією контрасту має відтінити їх гумористичність або надати ідеологічної ортодоксальности?» [162, с. 4].

І. Микитенко накидався на «Літературний ярмарок» навіть після його закриття: «Так метушився “ярмаркум” від номера до номера свого безпорадного альманаху. Під цьвохкання циганового батіжка, під зубоскальство редакційного блазня та під задоволене потирання рук обивателя і міщанина. Жодної творчої проблеми. Жодного поважного питання!» [146, с. 93]. Активно нападав на «Літературний ярмарок» Б. Коваленко, якому в альманасі не подобається жоден аспект: «Можна з певністю сказати, що ми не маємо в тому таборі нічого виключного за поодинокими винятками; там є пересічна література, з якою пролетарська успішно змагається якістю» [97, с. 2].

Не сприймає Б. Коваленко і рекламу та іронічну саморекламу ярмарчан: «[...] неприємно вражає також безцеремонне зовсім без самокритики рекламування окремих творів і авторів (ім'я, по батькові, прізвище). Може, першому числу альманаху такі новинки надають цікавости, особливо серед міщанської публіки, яка зможе в ці “загадкові малюнки” вкладати свій, близький серцю, зміст, але загалом це “оригінальничання” може скоро набриднути» [97, с. 2]. В наведеній цитаті одразу впадає в око підкреслено «класовий» підхід (міщанство). У № 21 «Літературної газети» (за 1929 р.) опубліковано стенограми письменницьких виступів на загальних зборах ВУСППу, «Плугу», «Молодняка», «Нової генерації», де С. Щупак заявив офіційну позицію своєї організації: «Ми, вусппівці, одверто визнаємо себе за політиків у літературній справі й від кожного письменника вимагаємо, щоб він виразно виявив своє ставлення до політичних проблем нашої доби. І саме тому ми ставимо питання про клясову політику в літературі, про клясових друзів і ворогів» [58, с. 8]. Тому цілком передбачуваними є такі закиди «молодняківця» Б. Коваленка: «[...] романтизм “Літ. Ярм.” переважно – романтизм дрібно-буржуазної інтеліґенції. [...] Для “Літер. Ярм.” характерне – відрив від реальної дійсности, установка на екзотизм, зловживання індивідуалістичними настроями і проблемами, рецидив націоналізму і

національної романтики, романтика минулого, української старовини, культ "героя", що протистоїть масі» [58, с. 8].

Зарахувати ці закиди до літературної критики можна дуже умовно, лише з урахуванням специфіки доби, адже саме на 1929 р. припадає згортання політики «українізації». Тоталітарний режим провадив наступ на інтелігенцію та представників національної культури, звичайно, спершу – руками ідейно відданих критиків на кшталт ВУСППу та чиновників від літератури штибу А. Хвилі. Стиль критики початку 1930-х років блискуче схарактеризував Ю. Шевельов: «З усіх "літературних жанрів" тільки два ще культивовано: оду (партії й режимові) й донос. Критика зокрема перетворилася на суцільний донос» [219, с. 21]. Яскравою ілюстрацією цього твердження стала випущена за підтримки ВУСППу розгромна книга М. Новицького «На ярмарку» (1930), яка є суцільним актом звинувачення проти редакції «Літературного ярмарку». Передовсім засуджено саме ігрові елементи в структурі журналу, саму «методу розмови з читачем»: «Езопівщина, як засіб маскування здавленої злоби, мова прихованого (для "леґалізації") рабського протесту, [...] – цей засіб почав одмирати з революцією, коли для широких пролетарських мас з'явилася можливість говорити про свої інтереси й потреби просто» [151, с. 8]. Серед функцій інтермедій тенденційний М. Новицький називає дві головні: по-перше, «авансова, настанівна хвалебно-реклямна критика творів альманаху і *деяких* авторів його»; по-друге, «угадування наперед і "дискредитація" заздалегоди тих оцінок і критичних думок, які, за передбаченнями редакції, повинні з'явитися в пресі на той чи інший твір; а поруч цього ще й посмикування і покусювання з метою дискредитації "літературних" противників» [151, с. 9]. Наскільки дошкульними для ВУСППа були уїдливі репліки «Літературного ярмарку» в бік опонентів, добре свідчить такий пасаж із книги М. Новицького: «Значить вибрики ярмаркові – це тільки недоброякісна публіцистика. Але суть цієї публіцистики... запашненька: про відношення зерово-дорошкевичівських і навіть єфремівських критико-ідеологічних

настановлень до рибного базару в альманахові нічого немає, [...] а от марксистську критику – треба з нагоди і без нагоди обгидити авансом: “взять ее под сумление”» [151, с. 15–16]. Додамо до цієї промовистої цитати лише нагадування, що на момент виходу книги саме розгорілася резонансна справа СВУ, тому будь-який натяк на близькість до кола С. Єфремова сприймався цілком однозначно. Всі докори «Літературному ярмарку» зводяться до накидання низки політичних ярликів на кшталт такого: «Може шукати ключа до псевдоніму “півника” в двойчастій, “*золото-синій*” його масті? Може» [151, с. 8]. Для риторики 1930-х років натяки такого штибу були вже навіть не звинуваченням в ухилах, а відвертим доносом.

Упродовж всього свого існування «Літературний ярмарок» грав не лише з культурними знаками, масками, полемікою з опонентами, але також і з владою. Сутність цієї соціокультурної гри полягала з боку ярмарчан у намаганні сказати якомога більше у нав’язаних межах дозволеного, а з боку влади – у постійному звуженні цих меж. Самоліквідація ВАПЛІТЕ після двох покаянь М. Хвильового була значним кроком у бік згортання свободи індивідуальності. «Літературний ярмарок» знайшов нову форму презентації своїх ідейно-естетичних поглядів – карнавальну, розрахованну на обмежене коло тих, хто зрозуміє витончену гру натяків, містифікацій та пародій. Гра і сміх були засобом примирення з реальністю, існування в нових умовах ідеологічного й політичного тиску. Однак для культури тоталітарної держави будь-який епатаж був неприйнятним, особливо такого елітарного (модерністичного) ґатунку, тоді як пропагувався масовізм та уніфікація літератури; до ліквідації літературних угруповань та запровадження соцреалізму залишалось два роки. Влада щоразу змінювала правила гри і межі дозволеного, обмежуючи свободу особистості. В таких умовах літературного і культурного процесу «Літературний ярмарок» був приречений.

Отже, оригінальне обличчя «Літературного ярмарку» витворилося під впливом двох головних чинників.

Перший чинник – зовнішній: під тиском тоталітарного режиму звужувався простір вільного творчого вияву, для колишніх ваплітян зникла можливість висловлюватись у досі доступних формах критики й публіцистики, які були обов'язковими у класичному літературному журналі. Сфера ж художньої творчості зовсім короткий проміжок часу ще зберігала простір свободи, хоча атаки лояльної режиму критики ставали дедалі сильнішими. Тому журнал став художнім текстом, що дозволило у новій (непрямій) формі продовжити Літературну дискусію 1925–28 рр. і утвердити ідейно-естетичну платформу колишньої ВАПЛІТЕ.

Внутрішній чинник: розгорталась зустрічна тенденція – конструктивний принцип експерименту розширювався на сферу літературного побуту. Саме тому «Літературний ярмарок», з одного боку, продовжив напрацювання журнальної поетики попередніх видань, а з другого – став новим етапом її розвитку.

# РОЗДІЛ ІІІ.
# ФОРМИ ВТІЛЕННЯ ІГРОВОЇ ПОЕТИКИ АЛЬМАНАХУ «ЛІТЕРАТУРНИЙ ЯРМАРОК»

## *3.1. Елементи ярмаркового дійства в альманасі «Літературний ярмарок»*

Розгляд особливостей ігрової поетики «Літературного ярмарку» необхідно почати із назви альманаху. Як уже зазначалося, Ю. Смолич виводить її із побуту харківських письменників. Використання назви видавничого кварталу пов'язане із позагруповістю альманаху, яку проголошувала редакція; це підкреслена відкритість до представників різних літературних організацій, стилів і напрямів. Редакторське ядро «Літературного ярмарку» складали колишні ваплітяни: М. Хвильовий, М. Куліш, І. Сенченко, М. Йогансен, О. Досвітній, Ю. Яновський, Г. Епік, А. Любченко, Г. Коцюба, І. Дніпровський, М. Майський, Ю. Смолич, П. Панч та ін. На сторінках «Літературного ярмарку» публікували свої твори та долучалися до редакційної роботи представники інших літературних організацій: Л. Чернов та В. Поліщук з «Авангарду», неокласики М. Драй-Хмара та М. Рильський, футурист А. Чужий, очільник «Плугу» С. Пилипенко, «молодняківці» О. Донченко та О. Кундзіч; а також письменники, що не належали до жодної літературної організації – П. Лісовий, Юр. Шовкопляс, К. Гордієнко та ін. У «Літературному ярмарку» навіть надруковано «Самбо в Гарлемі» ВУСППівця І. Кулика [112]. Слушна думка Г. Гринь, що ця відкритість до представників різних літературних груп мала на меті якнайширше представити українську літературу та консолідувати сили у боротьбі проти ВУСППу. Дослідниця наводить також цікавий факт: коли ВУСППівців запросили представити твори української літератури для ВАППівського журналу «На литературном посту», вони представили «Літературний ярмарок», а не свої твори [242, с. vii]. Над художнім оформленням альманаху працювала когорта прекрасних

художників: А. Петрицький, І. Падалка, В. Кричевський, В. Мелер, В. Брискін та ін.

Тема ярмарку вводиться на рівні візуального оформлення. На суперобкладинці книг 131–138 було зображено фрагмент завіси роботи А. Петрицького до спектаклю «Сорочинський ярмарок». Це барвиста композиція, близька за стилем до примітивізму народного мистецтва (детальніше див.: [36]). Суперобкладинка книг 139–142, теж роботи А. Петрицького, виконана у сіро-синіх тонах, вводить тему індустріалізації. Зміна стилю візуального оформлення збігається зі зміною наповнення альманаху – зникають інтермедії і, відповідно, значно зменшується ігровий елемент.

Обов'язковим елементом візуального оформлення журналу було зображення кольоровими чорнилами каруселі на титульному аркуші, яке у кожному номері модифікувалося тим чи іншим художником. У книгах 131–132 карусель також з панно А. Петрицького «Сорочинський ярмарок». Книги 133–135 та 141 – дереворит бойчукіста І. Падалки: карусель на фоні високих міських будівель. Очевидно, мається на увазі конструктивістський Будинок Промисловості у Харкові, який для авторів був одним із кращих зразків мистецтва нової доби (першою таку інтерпретацію запропонувала Г. Гринь [242, с. 133]). Книги 136–137 – карусель В. Кричевського, виконана у техніці силуету. У кн. 138 каруселі як такої нема, проте представлено композицію М. Самокиша, де козаки крутяться довкола колеса, тобто карусель імпровізована. У кн. 139 – карусель Ів. Северіна стилізована під скіфський живопис. Каруселі з обкладинок кн. 140 та 142 підписані «4 АРМУ» і виконані із залученням техніки плакату та карикатури. Таким чином, ярмарковий образ варіюється залежно від індивідуальної манери кожного художника.

Походження каруселі з титульної сторінки пояснюється у пролозі до 131 книги «Літературного ярмарку»: «Ах, Відню! […] Хіба, нарешті, можна забути тягучі пісні цих середньовічних органів з ярмаркового “Пратеру” і

химерні вогні над тим же таки “Пратером”?» [55, с. 5]. Пратер – віденський парк розваг. Протиставлення Берліну та Відня, яке подано в пролозі до 131 книги, описується через архітектуру: «[…] будинок Промисловости, ніяк не можна рівняти з такими, скажімо, будинками, як будинок “Південних залізниць” […] будинок “Південних залізниць” (що біля вокзалу) – це похмурий Берлін, будинок Промисловості – це прекрасний далекий Відень...» [55, с. 5]. Автори підкреслюють належність до традицій веселощів, протиставлення двох столиць – це протиставлення двох типів культур, двох традицій, «похмурої» та «веселої». Крім того, відбувається вписування тексту журналу у контекст європейської культури, що було принципово важливим для колишніх ваплітян. Нагадаємо також, що М. Хвильовий на час створення «Літературного ярмарку» щойно повернувся з подорожі до Відня, який справив на нього чимале враження.

Важливою у поетиці журналу є актуалізація теми торгу, на що вказує і Т. Гундорова: «Літературне виробництво мислиться за ринковими зразками: тут наявні різні продукти (різних мистецьких напрямів), тут рекламуються вироби, тут наявні місця торгівлі – ятки» [44, с. 305]. Ярмарок є простором вільної торгівлі, базованої на вільній конкуренції, а в межах журналу – це форма втілення конкуренції між літературними творами, де головним критерієм виступає їхня естетична вартість. У такий ігровий спосіб автори компенсують ідеологічно ангажований літературний простір. Вартий уваги діалог персонажів інтермедії з книги 132-ї: «О к у л я р и . [...] Я за хороший державний магазин і проти ярмаркової форми, бодай і радянської! С и в а ш а п к а . Традиції забули? Ех ви, Европа тільки на носі у вас!» [77, с. 123] (розрядка авторська). Тут теж бачимо вписування національної традиції в європейський контекст та апеляцію до української ярмаркової культури.

На підсилення ідеї торгу, вільного ярмаркування направлене візуальне оформлення альманаху. Крім уже згаданих суперобкладинки та каруселі на титулі, в «Літературному ярмарку» широко представлені рекламні оголошення, як у тексті інтермедій, так і на берегах сторінок: «О. Копиленко

пише роман», «Купуйте “Театральні строї” Анатоля Петрицького», «П'ятидесятиліття з дня народження С. Васильченка. Вітаємо шановного письменника», «Читайте “Нас було троє”, новий роман О. Досвітнього», «В № 5 Л. Ярмарку йде нова п'єса І. Дніпровського». В останньому прикладі прикметно, що п’єса не «буде надрукована», а саме «йде», тобто ярмарок – це місце вистави, демонстрації, видовища. Звернемо увагу лише на оголошення про вихід нової статті А. Хвилі (у кн. 132-й, на розвороті сторінок 208–209), котрий був зразковим представником вульгарно-соціологічної критики та літературного кар’єризму. Проте саме А. Хвиля як голова агітпропу дозволив вихід «Літературного ярмарку» після покаяння М. Хвильового у 1928 р., до того ж із чималим як для тогочасного журналу накладом – 5 тис. примірників.

Редакція «Літературного ярмарку» вдається також до самореклами в оригінальний спосіб. Так, у «Циркулярі № 1» (кн. 132) зазначено: «[...] дозволяємо собі звернути Вашу увагу також і на асортимент наших: ПОЕЗІЙ, ІНТЕРМЕДІЙ, НАРИСІВ ТА ПОДОРОЖЕЙ, що містять насправді багато прекрасних взірців, які можуть задовольнити навіть найбільш витончені вимоги. Художні речі нашого виробництва опрацьовуються скільки можна дбайливо, і їх сміливо можна поставити в рівень з першокласними фабрикантами, як з боку зовнішнього оформлення, так і з боку внутрішньої незалежности від своїх попередників» [208, с. 154-155]. Самореклама «Літературного ярмарку» пародіює тогочасні оголошення в газетах, грає з добре знайомими читачеві шаблонами.

Крім оголошень про вихід нових творів, часто на полях писалися актуальні гасла: «Мінімум сто п’ятдесят пудів пшениці з десятини!», «Кооперація – шлях до соціалізму», «Авто + деревонасадження», причому робили це так, аби слова впадали в око читачеві, наприклад, перпендикулярно до основного тексту, з розрядкою, крупними кольоровими літерами тощо. Так само писалися різні фрази або уривки фраз, часто впізнавані, фрагменти відомих цитат: «Хрущі над вишнями гудуть», «Удари

молота і серця – і перебої, і провал. Але ізнову розіллється вогнем гартований хорал» (цитата з В. Блакитного, який був знаковою постаттю для всього покоління «розстріляного відродження»). Цей прийом оформлення має на меті відтворити ефект сприйняття строкатих ярмаркових оголошень, плакатів і написів. Л. Кавун зазначає, що «Тенденція до синкретизму різних мистецтв, жанрів, стилів, на думку "олімпійців", повинна стати загальною закономірністю художньої парадигми перехідної культурної епохи» [89, с. 15]. Поєднання художнього оформлення альманаху з його текстовим наповненням – це ігрова стратегія «Літературного ярмарку», яка спрямована на ефект занурення читача у веселу ярмаркову атмосферу.

Грайливий тон усього журналу зумовлений актуалізацією ярмаркового дійства. В українській національній традиції ярмарок був не лише місцем торгу, обміну товарами, концентрації великої кількості людей із різних місцевостей, а й місцем народних гулянь, свят та розваг, «виставками ярмарково-майданних розваг епохи» [205, с. 111]. У середині XIX ст. за кількістю ярмарків Харківщина посідала перше місце серед центрів тодішньої Російської імперії – 425 у містах і селах, у самому Харкові відбувались 4 щорічні ярмарки, які тривали по місяцю [205, с. 486]. Угоди купівлі-продажу чи обміну товарами супроводжувався різноманітними ритуалами та звичаями. Поряд з ними функціонували й інші ігрові форми народної звичаєвості. На думку М. Хрєнова, ярмарок розвинувся у процесі «руйнування меж між святковими і повсякденними явищами і вторгненням святкового в усі прояви громадського життя» [205, с. 484]. Для поетики «Літературного ярмарку» продуктивною була саме модель ярмаркового дійства, де в атмосфері свята стикаються різні традиції та звичаї. Зазначимо, що ця модель була характерною і для епохи загалом: «Перевлаштування соціокультурних ідентичностей в цей період та декларована і реальна потреба формування нової – пролетарської – зумовили появу особливого типу висловлювання, з одного боку, запозиченого зі старих форм народної,

широко популярної традиції, з іншого – актуальної для пореволюційного періоду, авангардистського, експериментального» [168, с. 158].

В. Юрченко вказує на цікавий звичай, що побутував на українських ярмарках, – здійснення публічного народного суду. У винного в обмані чи шахрайстві знімали шапку та кидали в натовп, його осміювали і проганяли з торгу [233, с. 123]. Дуже важливий елемент літярмарківських інтермедій – критична оцінка вміщених творів та письменників. Це саме такий публічний суд. А самоназва редакції, Ярмаркóм, звернена до тогочасних реалій, – це пародія на численні абревіатури та скорочення назв державних установ (ревком, губком, Раднарком тощо).

З ярмарковим дійством пов'язані також персонажі інтермедій. Насамперед це Циган з батіжком. Традиційно на українських ярмарках цигани торгували кіньми, тому батіжок – невід'ємний атрибут Цигана. Цей персонаж слугує також для введення теми Зеленої Кобили. На користь цього говорить і епізод, де Циган продає кобилу: «Ц и г а н . От я й кажу: продаю кобилу ніби-то й дешево, а подивишся на людей – ніхто не хоче купувати. / П і в н и к. А ви, дядю, продавайте ще дешевше: може, хто й купе? / Ц и г а н (обурено). Ой, півнику, півнику! Дожартуєшся ти на свою голову! / П і в н и к. Чого ви, дядю, гніваєтесь? Продаєте кобилу – ну й продавайте!.. Ку-ку-рі-ку!» [61, с. 138]. Цей діалог актуалізує кліше ярмаркової культури.

Безперечно, ярмаркова модель у тексті альманаху представлена крізь призму літературного та культурного контексту. Це важливо з огляду на «олімпійство» учасників «Літературного ярмарку». «Помахуючи знервовано батіжком, циган іде до балаганчика і з незадоволенням вислухує там міщанський реферат на тему: "Життя, як веселий ярмарковий балаганчик". Золотий півник у синій свитці наопашки плигає за своїм патроном на одній ніжці і, раз-у-раз забігаючи вперед, зазирає циганові в очі» [61, с. 138], – у цьому фрагменті представлено цілий арсенал культурних алюзій, зокрема «Ярмарок марнославства» У. Теккерея, «Балаганчик» О. Блока, творчість У. Шекспіра тощо. Однак передовсім образ ярмарку пов'язаний із творчістю

М. Гоголя. Про зв’язок саме із «Сорочинським ярмарком» (крім суперобкладинки) йдеться на початку 131 книги: «Невже Ви не помічаєте, що “ярмарок” для нас – це величезна червона пляма (аж сліпить!) на голубому фоні, це – строкатий натовп веселих, добродушних людей, це, коли хочете, – “сорочинська” вигадка нашого трагічного земляка – Ніколая Васільєвіча Гоголя?» [55, с. 5–6]. Г. Гринь трактує таке написання імені й прізвища письменника (зрусифіковане ім’я та прізвище з виразно українським «г») як наголошення «трагедії» культурного колоніалізму, однак виражене у комічній формі – через змішування мов [242, с. 115]. Ще одне промовисте посилання на М. Гоголя в інтермедії: «Ярмарок шумить, кричать перекупки, завивають карусельні органи, іржать коні, мукають корови й т. д. (див. “Сорочинський Ярмарок”). В небі стоїть гаряче сонце і енергійно шпурляє свої проміння в строкатий ярмарковий натовп» [61, с. 138].

Звернення до творчості М. Гоголя часто зустрічається в українській літературі, для «Літературного ярмарку» важливі такі риси поетики письменника, як ігрова природа, тісний зв’язок із народною українською культурою, романтичне наснаження, присутність фантастичного елементу та потужна сміхова стихія. Апеляція до гоголівської традиції слугує ключем для читача, вписуючи «Літературний ярмарок» у контекст сміхової культури. У цьому плані важливе зауваження Н. Фатєєвої: «Простежується така закономірність: чим більш віддалений заново створений текст у часі від тексту-джерела, тим у ньому більше проступає ігровий характер поведінки з прототекстом, що знімає авторитетність останнього» [196, с. 49]. Звертаючись до текстів-попередників (не лише гоголівських), літярмарківці не просто використовують засоби іншої поетики, а грають із ними та запрошують до цієї гри читача.

Очевидний зв’язок з гоголівськими героями простежується у персонажах інтермедій. Саме в «Сорочинському ярмарку» Циган виступає активним учасником подій. Образ чорта теж тісно пов’язаний із ярмарковим дійством, за допомогою цього образу вводиться фантастичний елемент. У

«Літературному ярмарку» з'являється сірий чортик Зануда, однак він виконує зовсім інші функції і пов'язаний не лише з М. Гоголем. Г. Гринь вказує на зв'язок цього персонажа з творчістю М. Хвильового – лідера літярмарківців і очевидного автора інтермедій до перших двох книг альманаху. Друга частина «Арабесок» М. Хвильового (гоголівська алюзія уже в назві) «перейнята осіннім настроєм, у ній представлений маленький чортик сумніву, самоаналізу, який потім з'явиться як центральний персонаж інтермедії "Літературного ярмарку" – сірий чортик Зануда» [242, с. 203]. Модель ярмарку в альманасі подана і крізь призму попередньої традиції, і крізь контексти власної творчості авторів «Літературного ярмарку». Така семантична складність природно посилює ігровий елемент та розширює асоціативне поле. Читач щоразу має підключати різні алюзії, контексти, аби дешифрувати текст альманаху.

На тісний зв'язок тексту «Літературного ярмарку» з формами масового дійства (у т. ч. й сценічного) свідчить така деталь. Неодмінним елементом титульної сторінки кожної книги альманаху, поруч із зображенням каруселі, був напис «Галло! Галло! Галло! Усім! Усім! Усім! Говорить Ярмарком "Літературного Ярмарку" на хвилі 500.000 метрів з Харкова, столиці Української Соціялістичної Радянської Республіки». Це перегук зі знаменитим ревю «Березоля» «Алло, на хвилі 477», прем'єра якого відбулася 9 січня 1929 року. Вистава серед іншого містила рекламу «Літературного ярмарку». Як зазначає Н. Єрмакова, «Своїм народженням "Алло…" мало […] завдячити намірові Л. Курбаса культивувати в Україні масові демократичні жанри, передусім цирк та естраду» [64, с. 383]. У межах сценічного жанру ревю Л. Курбас трансформував елементи народної традиції, поєднуючи їх з американськими й західноєвропейськими здобутками. Прикметна особливість організації «Алло...» – різні номери поєднував конферанс харківських студентів Ляща і Свинки, образи яких споріднені з мандрівними дяками та бурсаками доби бароко. У структурі «Літературного ярмарку» таку ж функцію виконують персонажі інтермедій, теж тісно пов'язані з бароковою

традицією, та авторські маски оформлювачів. Як свідчить листування Л. Курбаса, попередня робоча назва ревю була «Харківський ярмарок». Отже, ярмарок мислиться як модель ігрового простору, де стикаються найрізноманітніші художні форми, втілюються сміливі експерименти, крім того, він перейнятий атмосферою веселощів і творчої свободи [63, с. 9].

Ярмаркова тема послідовно проводиться у різних випусках альманаху. Так, у 132-й кн. вміщено оповідання К. Гордієнка «Ярмарок у Славгороді», насичене відсилками до претексту М. Гоголя. Наведемо кілька прикладів. Ярмарок зображується як самостійна істота: «Ярмарок бряжчить грішми, сміхом, сипле жартами, пшеницею» [39, с. 87]. Сонце міфологізується, зображується як потужна сила природи: «Сліпить очі проміння сонячне, ясні спідниці дівочі», «Сонце порошить очі сліпучим промінням, в'ялить думи...», «Сонце ярмаркове безжалісно смалить очманілий люд, бродять збаламучені думи...», «Ярмарок! Сонце парить люд, солопіють очі, дере горло», «Сонце п'янить люд ярмарковий, чманіють голови, посоловіло лупають баньками, ноги підгинаються, заплітаються, тіла важкі втомою набряклі» та ін. Традиційне зображення людського гурту: «Славгородські парубки, в хромових чоботях, у білих мов та конвалія, сорочках, з носами, набакір, до ясноокіх чаколапівських дівчат залицяються. Чаколапівські дівчата, чорноброві, рум'яні, пишні, мов нові скрині в розписах, ходять парами в жовтих чобітках, утішно вилискують смаглявими лицями» [39, с. 89]. Нарешті пряма ремінісценція з М. Гоголя – сцена залицяння парубка Гриця до дівчини Теклюні. К. Гордієнко звертається до традиційної поетики, описуючи ярмарок іншої епохи та зміщуючи акценти на інші життєві ситуації. Власне, епоха як така у його тексті відсутня.

Відсилає Гордієнків твір також до «Ярмарку» Остапа Вишні: «А все палюче сонце – безжалісно припіка воно люд ярмарковий так, що далеко ще до півдня людину в боротьбі зі сліпими силами природи опановує дух протесту, то ж і намагається вона в нестямі, сповнена героїчного духу, перевернути весь ярмарок. І коли міліціонер, у щирому бажанні вигнати

сонячну енергію з голови, зацідив йому у вухо, той вибіг на майдан ярмарковий, став перед людом чесним, гукнув на все горло: Остап Вишня!» [39, с. 91]. К. Гордієнко в рамках свого твору поєднує різні епохи шляхом поєднання алюзій до творів М. Гоголя та Остапа Вишні. У структурі книги альманаху «Ярмарок у Славгороді» можна трактувати як авторську варіацію наскрізної теми ярмарку.

Тема ярмарку обігрується також завдяки відсиланню до творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Кн. 131-а вийшла у ювілейний рік письменника, що зазначено в редакційному календарі. Уже в пролозі письменник згадується з неприхованим сарказмом: «Слухайте, товариші, добродії й добродійки нашої Героїчної Республіки: перший український повістяр! Сто п'ятдесят років, півтора сторіччя тому, народився автор "Сватання на Гончарівці", автор "Пана Халявського". Сто п'ятдесят років, півтора сторіччя тому, народився фундатор української художньої прози. Пишайся, Слобожанщино! Пишайся, Лівобережже! Пишайся, Харкове! Пишайся, Лопане!.. [...] Так що, можна сказати, пишайтеся всі, хто щиро віддає свої сили будівництву Соціялізму в Героїчній Республіці Рад» [55, с. 6–7]. Прикметно, що серед творів *повістяра* називається п'єса «Сватання на Гончарівці» та російськомовний роман «Пан Халявський», але не названо жодної повісті. Натомість на сторінці редакційного календаря вміщено цитату із «Салдацького патрету». Безперечно, для поетики «Літературного ярмарку» саме цей текст був близьким завдяки кільком чинником. Передовсім твір є ремінісценцією античного анекдоту, вписаний у європейський культурний контекст. Близька ярмарківцям сміхова природа твору, ігрова тональність оповіді, де події розгортаються на ярмарку. А головне – твір містить екфразу, і комічний ефект вибудований на різних реакціях реципієнта на картину. Саме ця модель використана у структурі «Літературного ярмарку».

Трактування творчості Г. Квітки-Основ'яненка розкрито в нарисі Остапа Вишні «На Гончарівці», котрий побудовано як оповідь письменнику про його героїв у Харкові 1920-х років. Постійно підкреслюються зміни, що сталися за

такий довгий період часу: «Чолом тобі, перший повістяре народу малоросійського, преславний Грицьку Квітко-Основ'яненку! Чолом тобі з-поза Лопани, з тих країв, де хотів був ти посватати сто з гаком літ тому пришелепкуватого Стецька Кандзюбу, з Прокоповою Шкуратовою донькою Уляною» [29, с. 202]; «Вже на місці того болота ростуть груші та яблуні і не одна Уляна в “Яблуневий полон” потрапляє» [29, с. 203], – тут підкреслюється сучасний авторові контекст, тому згадано популярну п’єсу І. Дніпровського. Однак герої «Сватання на Гончарівці» не змінилися: «Ніяковіє стара Одарка перед Стецьком Павловичем, ніяковіє через те, що колись, сто з гаком літ тому, піднесла йому донька її Уляна гарбуза величезного. Не думала ніколи стара, що так довго проживе на світі Стецько Кандзюба і що буде він в окружному суді урядувати» [29, с. 205]. Саркастичний фінал нарису закінчує звернення, почате в пролозі журнальної книги: «Чолом тобі, перший повістяре народу малоросійського, преславний Грицьку Квітко-Основ’яненку. Як кріпко породив єси ти Стецьків, Одарок і Скориків. Півтора століття не впоралися з ними. Ще й нашим “молодим весняним квітам” буде роботи! Чолом тобі!» [29, с. 208]. Природно, що для експериментаторів-ярмарківців, які творили «нову пролетарську літературу», сентиментальна водевільна манера Г. Квітки-Основ'яненка була неприйнятною шароварщиною.

Сміхова наснаженість «Літературного ярмарку» вписує його у ще один питомо український контекст – бурлескно-травестійний, що йде від «Енеїди» І. Котляревського. На котляревщині як одному з джерел поетики «Літературного ярмарку» наголошує Г. Гринь [242, с. 113–115], хоча також вважає знаковим відсутність імені І. Котляревського у редакційному календарі. Тут необхідно зауважити кілька суттєвих моментів. Безперечно, як «Енеїда», так і «Літературний ярмарок» тісно пов’язані в рамках української сміхової традиції. Є. Нахлік зазначає, що в українській травестії авторський сміх спрямовано не так на висміювання зображуваного, як на осмішування певних реалій дійсності, створення атмосфери загальних веселощів [149,

с. 127]. Є. Нахлік також наголошує на «ярмарковому» характері сміху в «Енеїді». Саме такий «веселий життєрадісний сміх як вияв народно-язичницького світосприймання типологічно споріднює “Енеїду” з бурлескно-пародійною віршотворчістю мандрівних дяків, українськими інтермедіями, “українськими повістями” Гоголя, романом “Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле» [149, с. 131]. Отже, «Енеїда» І. Котляревського та творці «Літературного ярмарку» вписані в контекст тієї ж української сміхової традиції.

Проте, як слушно зазначає Г. Грабович, основна функція котляревщини полягає в (свідомому чи несвідомому для автора) осміюванні пихатого штучного світу нормативного імперського суспільства. З цього логічно випливає й теза дослідника про те, що більшою чи меншою мірою імперська дійсність вимірює світ, відтак котляревщина суттєво залежна від колоніального статусу [40, с. 298]. Щодо алюзій на «Енеїду», то подибуємо її тільки в інтермедії Едварда Стріхи, в епізоді суду над Зозе. Махно звинувачує її у тому, що вона напівжінка і напівкобила, про яку ще Котляревський колись написав [185, с. 132-133]. Прикметно, що творець Едварда Стріхи – К. Буревій – прийшов в українську літературу з російського культурного простору, відтак, мав певний горизонт очікувань. Проте «велика російська культура», тобто культура імперії, в «Літературному ярмарку» відсутня як певна цілісність. Будь-які апелювання до російської культури – це апелювання до надбань світової культури загалом, наприклад, як ремінісценція «Пана із Сан-Франциско» в «Яхті “Софія”» І. Дніпровського [51]. Проте цілісний образ імперської культури відсутній. Тобто це класичний мінус-прийом. Навіть якщо читач очікує певної гри з імперською традицією – її немає. І ця відсутність дуже промовиста в контексті поглядів ваплітян та Літературної дискусії 1925–1928 рр. Прикметна деталь: П. Куліш вважав грубий комізм І. Котляревського, а тим паче котляревщину, хибним шляхом, який ледь не занапастив українську літературу [113]; а

М. Хвильовий саме Панька Куліша вважав «за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилась до типу західнього інтеліґента» [200, с. 179].

Спільним же моментом для «Літературного ярмарку» та котляревщини як стилю є роль «маски-щита», що «уможливлювала відкритість до правди, яка на той час не дозволялася у вигляді прямого тексту» [40, с. 300]. Саме такий ігровий прийом використано авторами «Літературного ярмарку», які приймали позу блазня, забезпечуючи собі право на висловлення правди, чи стосувалася вона вміщених в альманасі текстів, чи реалій літературного процесу, чи позалітературної дійсності.

Отже, апеляція до образу ярмарку в альманасі має на меті насамперед окреслити ігрове поле, в рамках якого вибудовано текст. Модель ярмаркового дійства, простору, де стикаються різні семантичні коди, традиції, культури, де відбувається торг на засадах вільної конкуренції, – це модель самого журналу. Ярмарок актуалізує ігрову літературну традицію (через апелювання до претекстів) та слугує кодом для читача. Стилістика ярмаркового дійства визначає те, як читач має інтерпретувати складний текст «Літературного ярмарку». На це ж направлене й візуальне оформлення альманаху, яка покликане відтворити веселу ярмаркову атмосферу.

### *3.2. Риси барокової поетики в «Літературному ярмарку»*

Ярмаркова веселість, сміхова стихія «Літературного ярмарку» вказує на ще один важливий контекст, у рамках якого необхідно розглядати поетику журналу. Йдеться про українське бароко. Одразу варто вказати, що до авторів-експериментаторів чимало барокових традицій прийшло «через українських романтиків, які не приховували свого барокового родоводу» (Василь і Микола Гоголі – від Котляревського та “Історії русів”, Шевченко – від тієї-таки “Історії русів” та Сковороди)» [37, с. 235]. Як показує попередній аналіз, автори «Літературного ярмарку» у цьому випадку не винятки. Як і ярмаркова культура, бароко часто звертається до комічного.

Д. Чижевський вважав одним із найхарактерніших елементів барокового мистецтва дотеп. Літературна вартість цього засобу полягає головним чином у тій інтелектуальній насолоді, яку він дає читачеві [217 с. 79]. Комічний ефект у «Літературному ярмарку» будується саме так – через зчитування відсилок та алюзій, оперування різними культурними контекстами.

На структурному рівні «Літературний ярмарок» запозичив із барокової традиції, а точніше – з драматургії тієї доби, жанр інтермедії. Нагадаємо, «інтермедії (інтерлюдії) – невеличкі комічні сценки, що гралися в перервах між діями серйозних шкільних драм і повинні були розважати глядачів. До кожної з шкільних драм додавалося по кілька інтермедій як "междувброшенные забавные игралища" (Митрофан Довгалевський), що мали часто побутово-етнографічний характер і порушували істотні соціальні, національні і релігійні проблеми свого часу» [147, с. 19]. До жанрових ознак інтермедії зараховують: «напруженість ситуацій, динамічність дії, жвавість і дотепність діалогу, натуралістичність описів, антитетичність ситуацій, реакцій і деталей обстановки [...]. Персонажі інтермедій – маски визначених соціально-психологічних типів – хазяйновитого селянина, крутія, шляхтича, козака тощо» [111, с. 21]. Інтермедії в «Літературному ярмарку» покликані насамперед коментувати вміщені в альманасі твори, однак цим не вичерпуються. Оскільки автори журналу не мали змоги вільно висловлювати свої думки та погляди, то в інтермедіях доводилось робити це в завуальованій формі, езоповою мовою, з туманними натяками та дошкульною сатирою. Тому інтермедії в «Літературному ярмарку» – злободенні, полемічні, направлені на реалії літературного процесу.

У межах розгляду рис барокової поетики в «Літературному ярмарку» зосередимось на інтермедіях до перших двох книг, а інтермедії конкретних оформлювачів проаналізуємо далі (у розділі 3.4.). Очевидно, що редактором двох перших випусків «Літературного ярмарку» був М. Хвильовий, якщо не одноосібно, то принаймні писав значну частину тексту. Прикметне таке зауваження зі спогадів І. Сенченка: «Він [Хвильовий] був лише майстром

початку. Почне, а закінчують уже інші. “Гарт” від Хвильового перейшов до Блакитного, звідти до Микитенка. ВАПЛІТЕ почав він, закінчував Куліш, а “Літературний ярмарок” закінчував Григорій Епік...» [172, с. 551]. Індивідуальна манера письменника простежується в інтермедіях дуже чітко і на рівні проблематики, і на рівні стилістики.

Персонажі інтермедій теж пов’язані з бароковою традицією, але не запозичені з неї. Скажімо, Циган – з’являвся серед дійових осіб інтермедій XVII–XVIII ст. як втілення хитрості та шахрайства. Золотий півник у синій свитці наопашки – ад’ютант Цигана, вони обговорюють питання літератури, але не мають чітко визначених ролей, не презентують певної системи поглядів. Отже, це симулякри у строгому смислі слова – ярлики, за якими немає конкретного смислу, проте імена персонажів вбудовані в стилістику ярмарку та викликають асоціації з відповідними літературними текстами (передовсім гоголівським). Сірий чортик Зануда також формально пов’язаний і з бароковою драматургією, і з гоголівським претекстом. Чорт, як правило, вводить тему потойбічних сил. Однак у «Літературному ярмарку» сірий чортик (саме *чортик*, а не чорт) має тільки одну більш-менш сталу характеристику – похмурий погляд на життя. В кн. 131 читаємо: «Сірий чортик (*по-гамлетівськи*). Все нудно! Все! Рішуче все!.. І так, що я хочу застрелитись!» [78, с. 200]. Про зв’язок із «Арабесками» Хвильового вже йшлося. Г. Гринь робить слушне припущення, що сірий чортик Зануда втілює скептичний погляд на рожеве майбутнє радянського суспільства [242, с. 219]. Отже, у головних персонажах інтермедій «Літературного ярмарку» зводяться разом різні контексти – бароковий, гоголівський, творів М. Хвильового тощо. Читач щоразу повинен підключати той чи інший контекст, ту чи іншу множину асоціацій, аби правильно інтерпретувати текст «Літературного ярмарку».

Крім Цигана, Півника і сірого чортика, в інтермедіях принагідно з’являються й другорядні персонажі. Як правило, вони ведуть короткі й експресивні розмови. Цей елемент інтермедій можна трактувати як апеляцію

до драматичної форми діалогу, яка теж була вживаною в добу бароко. У цих діалогах «дійові особи не просто декламують свої віршові партії, а репрезентують певних персонажів і від їхнього імені виголошують репліки, пов'язані між собою сюжетно» [111, с. 20]. У кн. 132 «Сива шапка» та «Окуляри» – цілком промовисті імена – обговорюють «Червоноградські портрети» І. Сенченка [173]. Вдамося до розлогої цитати: «С и в а  ш а п к а. Прекрасно! Талановито! Яскраво-огидні оці рідні типчики. Як за Марксом! Тільки чи були справді вони на Україні? / О к у л я р и. Таких достотно не було, це певно. Хіба ми не знаємо історії, економіки, процесу накопичення? І тут, скажу під секретом, не зовсім за Марксом. От подивіться на благодушно-рожеву ретроспективність малюнку, на ідилічно-історичний факт. [...] де ж там справжні робітники – селяни, за цим возом прогресу капіталістичного, що на нім сидять радісні Кішка Самійло та Головатий. / С и в а  ш а п к а. Ну й що ж? Киньте ви теорію і те, чого нема! Дивіться на те, що є. Гарно? / О к у л я р и. З одного боку, прекрасно, а з другого, як то кажуть... Тільки-но гляньте: в нашу фарбу червону авторові хтось підсипав рожевої, знаєте – струвіської, он оті рожеві риски!» [77, с. 123–124]. У цьому діалозі персонажів «Літературного ярмарку» моделюються два можливі погляди критики на «Червоноградські портрети» І. Сенченка. «Сива шапка» бачить у них реалістичні образки із селянського життя, а «Окуляри» – ідеологічно хибне зображення дореволюційного села. Безперечно, обидва трактування неадекватні тексту, який вибудовано значно складніше – як галерею психологічних типів, уписаних в український культурний контекст (насамперед – апеляція до доби Козаччини як вона представлена в народних піснях та думах). Моделюючи таку критичну реакцію, автори «Літературного ярмарку» одразу її висміюють, що розуміє освічений читач.

Загалом текст інтермедій розгортається як ***діалог*** із читачем, до якого долучаються репліки інших учасників або персонажів. Так, у книзі 131-й вводяться репліки миші та оселедця. До мишей: «Ах ви миші, миші, проклятущі миші! Скільки ви погризли дуже корисних і цікавих книжок!

Коли б ці книжки та раптом удалось зібрати докупи, то їми можна б було обгорнути всі оселедці всього світу і навіть оселедці якоїсь иншої планети...» [55, с. 2]. Очевидний перегук зі славнозвісним памфлетом М. Хвильового «Камо грядеши», де мовиться: «“Молода” молодь мусить, нарешті, довідатись, що причина ходкости макулятури криється не в “читабельності”, а в простісінькій українізації, яка примушує деякі благодійні установи купувати її тюками і зносити в підвали, де її гризуть і читають звичайнісінькі миші» [202, с. 82].

Миша звинувачує Оселедця, якого загортають у листки з книжок. Оселедець, як і миша, обурюється: «Я протестую! Я тут зовсім ні при чому. Хіба це я купую, друкую чи то продаю з пуда ваші “корисні та цікаві книжки”? Мене зґвалтовано. Мені, можна сказати, навіть неприємно обгортатися в надрукований папір, бо він тільки бруднить мене» [55, с. 3]. Текст, який використовують з «кулінарною метою», – одне з втілень мотиву vanitas (життєвої суєти, минущості), дуже розповсюдженого в бароковій літературі, в т. ч. українській. Імовірно, цей фрагмент інтермедії містить алюзію на повість М. Гоголя «Іван Федорович Шпонька і його тітонька», котра, як відомо, лишилась незакінченою, нібито тому, що дружина Рудого Панька забрала листки під пироги.

Прикметні також слова автора після того, як він припиняє суперечку миші та оселедця: «Вельмишановний читачу! Ну, скажіть: навіщо нас беруть на “арапа”? При чому тут миша й оселедець? Невже ми й досі не зрозуміли один одного? [...] Ви, шановний читачу, давно вирішили стати нашим, так би мовити, вічним річним передплатником [...]» [55, с. 3]. Таким чином, редакція вказує на формат того діалогу, який провадитиметься з читачем. Оскільки говорити прямо немає можливості, то автори вдаються до натяків, емблем, культурних знаків та алюзій. Переконаність у тому, що читач все розуміє та давно читає «Літературний ярмарок», свідчить про міцний зв’язок із попереднім етапом – добою ВАПЛІТЕ. Це звернення до «свого» читача – ерудита, що добре знається на реаліях літературного процесу. Про те ж

свідчать і такі слова: «[...] ми б з великою охотою почали з Вами, шановний читачу, розмови на инші, так би мовити, справжнє-ліричні, напівзідхательні теми, та взявшись зробити [...] цікавий альманах, [...] ми ніяк не хочемо, щоб наші книжки находили свого читача, тільки добре підгодувавши підвальних мишей» [55, с. 2]. У такій грайливій формі висловлено концептуальні для «Літературного ярмарку» речі.

Головна функція інтермедій в структурі альманаху – ***коментування*** уміщених у журналі творів. Цим вони відрізняються від інтермедій барокових, котрі, як правило, не були пов'язані з основним текстом драми. Коментарі стосувалися різних аспектів творів чи творчості певного автора загалом і набували найрізноманітніших форм. Обговорення «Сивою шапкою» та «Окулярами» «Червоноградських портретів» І. Сенченка розглянуто вище. За тією ж моделлю вибудовано обговорення оповідання «Обов'язок» Г. Коцюби [110] між Магістром, Циганом та Золотим півником. Магістр схарактеризований дуже промовисто: «[…] він одразу ж запротестував! […] Він сідає за стіл і пише 9 журналів, 15 літературних газет і 44 конспекти "історії літератури". Вся ця, можна сказати, література моментально розходиться по базарах і по тих же таки рибних крамницях» [67, с. 74]. Як і «Окуляри» в уже цитованому діалозі, Магістр аналізує не естетичні якості оповідання і не складний моральний вибір головного героя, який пожертвував собою, аби врятувати кохану. Головний акцент – на правдоподібності: «Таких людей, як Семко і як підпільна організація в К., ніколи не існувало. Це не революціонери, а... якісь парикмахери, міщани типові, філософи задрипанські» [67, с. 74]. Золотий півник і Циган сперечаються із Магістром і наголошують, що саме такі люди, як Семко – справжні, хоч і складають меншість серед революціонерів. Зрештою, Циган завершує суперечку: «Почекайте, друже! Точнісінько так протестував і оселедець... Але, до відому Вашого, його й досі все-таки обгортують в надрукований папір» [67, с. 74]. Магістрові критерії оцінки творів прямо пов'язуються із літературою, яка варта тільки того, аби в неї загортали

оселедці. Очевидно, що обізнаний читач у Магістрові впізнає вульгарних тогочасних критиків, насамперед із ВУСППу.

Ще цікавіший для аналізу коментар до перших двох частин «Подорожі ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена [88]. З'являється «український історик літератури» і виголошує такий монолог: «О Майку Йогансене! [...] Одинадцять років я, "український історик літератури", замовчував Вас у своїх не малочисленних читанках та хрестоматіях, але тепер я вже не можу замовчувати Вас, о Майку Йогансене! [...] Сьогодні Ви, нарешті, написали такий твір, з якого я буквально (по правді кажучи) нічого не зрозумів, що, одначе, мене ніскільки не турбує. Будучи, так би мовити, від природи щирим українцем, я, о Майку Йогансене, все-таки ніяк не можу не вітати Вас і Вашої Леонардо да-Вінчі. Тепер я Вас завжди буду брати в свої читанки, тим паче, що я маю великі замовлення від Соцвиху, а також заберу Вас у свою останню хрестоматію (вона в проєкті!), бо мені бракує півaркуша письменницького матеріялу!» [78, с. 198–199]. Натяк на автора цілої низки хрестоматій та книжок з історії української літератури – О. Дорошкевича. Сатиричний ефект у цьому випадку досягається не лише через перекручення імені героя твору, а й завдяки поєднанню пафосного тону промови з дріб'язковими мотиваціями історика літератури (бракує півaркуша матеріалу). Коментар у всіх цих випадках направлений не на обговорення власне твору, а на сатиричні відгуки про опонентів та критику загалом.

Якщо у книзі 131-й послідовно розгорталася тема рецепції творчості Г. Квітки-Основ'яненка, то в 132-й – В. Еллана-Блакитного (також зазначений у редакційному календарі), який був надважливою постаттю для покоління митців «розстріляного відродження». Тому тон прологу не іронічний, а ліричний: «Навколо тиша (тільки зрідка проскочить повз Вас брукованим шляхом якийсь мотоцикл). Ви згадуєте Вас. Еллана, нашого веселого сучасника з блакитними очима, і Ви згадуєте події останнього десятиріччя. І в цей момент Ви чуєте далекий, неясний гул. То десь, очевидно, ревуть гармати громадянської баталії, то десь, очевидно, мчаться

полки неповторної кавалерії, то десь...» [54, с. 2]. Спогади про самого В. Блакитного тут переплетені з його творами, значна частина яких присвячена подіям революції та громадянської війни.

В інтермедіях набагато менше сарказму, пафос романтичний, наскрізний мотив – різдвяна святковість: «...Падають сніжинки. Саме ті дікенсівські сантиментальні сніжинки, що ще так недавно прилетіли з далекого північного бігуна і що ще так недавно, зробивши мініятюрну метелицю, впали на брук, на асфальт і на дахи хмародряпів та домиків нашого, повного своєрідної екзотики, столичного міста» [54, с. 2]; «Казковий коник біжить. Попереду якась оселя і здіймаються в небо вранішні димки. Тоді думаєш і про метелицю, і про Світлану, і про черевичок за ворітьми, і про Татьяну Ларіну (“дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива”) і про багато дуже цікавих речей, про давно забуте і неповторне, але, як і молодість, патетичною кішечкою ніжиться на серці твоїм» [54, с. 3]. У першому фрагменті опис снігу відсилає до класичних у європейській літературі творів про Різдво – повістей Ч. Діккенса. У другому фрагменті пряма цитата з О. Пушкіна та згадки про героїню балади В. Жуковського, що входять до кола класичних описів гадань на зимові свята в російській літературі. У випуску також вміщено кілька спогадів про В. Еллана, наприклад «Хай ясніє ім’я його!» Остапа Вишні [30]. Тобто тема пам’яті про письменника послідовно розкривається.

***Оцінка*** уміщуваним творам дається завжди в іронічному тоні, незалежно від того, позитивна вона чи негативна. Наприклад, таке зауваження передує поезіям О. Влизька: «Перед, як бачите, веде “Лірика Фавста” О. Влизька [31] – саме того поета, що дуже не любить, коли його порівнюють з Шиллером чи то з Пушкіним. Нелюбов цю Ви, шановний читачу, не можете не вітати. Але коли Ви не привітаєте і “Лірики Фавста”, то ми вже не знаємо чим Вас і почастувати» [54, с. 7]. Коментарі можуть ***імітувати читацьку реакцію***, як у цьому відгуку на оповідання Ю. Шовкопляса [227]: «О, Ви йому, авторові “Генія”, поки що нічого не скажете, але Ви (без сумніву!) подумаєте, що він,

цей автор подає не аби-які надії і Ви думаєте, що дуже добре було б, коли б автор “Ґенія” зробив спробу одійти (на якийсь рік чи то два) від драматичних закутків нашого життя і зробив спробу подивитись на нашу дійсність очима, припустім, наших нащадків» [166, с. 78–79]. У такий спосіб підкреслюється мелодраматичність твору.

Ще один прийом гри з уміщеним в альманасі текстом – ***буквалізація*** сприйняття. Прикладом слугує коментування славнозвісного сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» [59]. Прикметно, що вірш надруковано у 131-й кн., а коментар до нього – у 132-й. Його (коментар) подано у формі діалогу між батьком та сином, останній сприймає вірш буквально: «– Тату, хіба лебеді співають? / – Ці, синку, якраз “співають”. – А чому? / – Тому, що вони співці [...]» [77, с. 125]. Цей сонет Драй-Хмари викликав чимало осуду, особливо на сторінках всесппівської «Літературної газети» (див. зокрема: [97; 104]). Також в інтермедії є й такі слова: «Якщо читач справді цікавиться цією породою птахів, що про них ще Олесь у дусі тов. Драй-Хмари писав: “На болоті спала зграя лебедина”, ми прийдемо на допомогу...» [77, с. 124]. Згадка про однойменний вірш О. Олеся тут пов'язана саме з наявністю в обох поезіях підтексту, неочевидно для багатьох читачів. Крім того, сонет надруковано після сумнозвісного червневого пленуму 1926 р., де неокласиків засудили, тому глузування з примітивного сприйняття сонету М. Драй-Хмари можна розцінювати і як полемічний випад на адресу опонентів. Прикметно, що Оксана Драй-Хмара, дочка поета, вказувала, що автором цього діалогу був М. Хвильовий [60].

Нерідко в інтермедіях ішлося і про твори, які прямо не пов’язані з «Літературним ярмарком». Наприклад, такі міркування автора-оформлювача: «[...] ми ніяк не можемо не порадити Вам, шановний читачу, ще раз подивитись його, О. Довженкову, кінокартину “Звенигора” (це ж для неї написав сценарій Майк Йогансен, діставши в нагороду від рецензентів цілковиту мовчанку), і тільки потім чекати його, О. Довженкової, нової і, будемо сподіватися, не менш цікавої кінокартини “Арсенал”» [157, с. 44].

Фільм «Звенигора» викликав захоплення у критиків, а прізвища М. Йогансена та Ю. Тютюнника було знято з титрів. Ще один дошкульний коментар: «До речи: що Ви можете сказати про “Бур’ян” письменника Андрія Головка? Коли Ви скажете, що це цікавий і безперечно видатний роман – Ви цим нічого не скажете (хто ж тепер не погоджується, що “Бур’ян” письменника Андрія Головка є цікавий і безперечно видатний роман?)» [157, с. 43]. Поетика цього роману, звичайно, була абсолютно чужою естетичним поглядам літярмарківців. Таким чином, редакція «Літературного ярмарку» висловлювала свої погляди стосовно культури загалом.

Отже, коментарі «Літературного ярмарку» – це складна текстова структура, яка розгортається як діалог з читачем про конкретні твори і про літературу взагалі. Насичення діалогами, введення персонажів-емблем та цілих епізодів, а також постійне залучення значної кількості алюзій та відсилок, вписування одразу в кілька контекстів – усе це робить текст альманаху багаторівневим. Читач мусить встигати за думкою автора, бути уважним до найдрібніших деталей та готовим до будь-яких поворотів сюжету. Через цю ускладненість структури текст інтермедій такий хаотичний. Ця риса властива також памфлетам М. Хвильового, на що вказував Ю. Шевельов: «[...] позірний хаос викладу [...] доносить до читача те, що Хвильовий високо цінив у літературній творчості і що він називав “запах слова”. Письменник викликає цей запах, і це робить читача співучасником гри. “Хаос” у дійсності показується нехай експериментальною, але високою організацією тексту. Памфлет стає літературою, “хаос” – літературним засобом» [219, с. 46–47]. Своєрідна хаотичність характерна і для культури бароко. З одного боку, хаотичність стає полем для витворення комічного за рахунок неочікуваних поєднань (як у випадку з монологом «історика літератури» про «Подорож...» М. Йогансена), проте з іншого – «Через хаос бароко інколи доторкується до вищих істин, до таємниць буття. У поета мазепинської доби Величковського зорові поезії-лабіринти ведуть нас до Христа і Марії» [38, с. 184]. З веселого ярмаркового

гамору та інтермедійних дотепів твориться ціла естетична система – та призма, крізь яку сприймається література. Тобто перед нами цілком бароковий принцип – із хаосу твориться космос.

З огляду на таку складну структуру можна розглядати «Літературний ярмарок» і як текст, вибудований за моделлю вертепу. Горішнім поверхом виступають власне літературні твори, а нижнім – інтермедії, в яких діють персонажі-емблеми, звернені до позахудожніх реалій. Така увага до нижнього поверху вертепу у нашому дослідженні зумовлена тим, що саме інтермедії, прологи та епілоги забезпечують естетичну та концептуальну єдність альманаху як тексту. Саме інтермедії дозволяють інтегрувати різнорідний матеріал, утверджуючи своєрідну поетику «Літературного ярмарку». Через сміх, дотепи та відверте глузування в інтермедіях виразніше проступає оригінальність та естетична вартість творів, друкованих у «Літературному ярмарку». Додамо до цього цікавий факт, який наводить Н. Пелешенко: «1924 р. на сторінках газети “Література. Наука. Мистецтво” була розпочата дискусія щодо використання вертепу в пропагандистській роботі, де йшлося про наповнення його новим змістом, сюжетом, ідеєю, які зробили б зі старовинного театрального жанру рупор проблем, висунутих революцією» [156, с. 84]. Як бачимо, вертепна драма як жанр була добре відома письменникам 1920-х років.

Зв’язок із поетикою бароко є не лише у тексті журналу як цілому, а й у творах, що друкувались на сторінках «Літературного ярмарку». Насамперед треба назвати повість «Вертеп» А. Любченка [143]. З барокового жанру автор запозичив структурно-композиційні елементи, прийом дзеркального відбиття, проблематику смерті, символічність та метафоричність художньої мови. Прийоми вертепу використав і М. Йогансен у першій редакції «Подорожі вченого доктора Леонардо...» [88; 87]. Як зазначає Л. Кавун, «Буденне життя мешканців Слобожанської Швайцарії тримається на законах «низового світу» (не надміру веселих, але іронічних), які протиставляються законам “верху”, світові ідеалу. Колишній верхній ярус, власне містерійний,

зв'язаний у тексті з подіями, оповитими романтикою вітаїзму, як-то сфера творчості, чуттєвості, природи, духовного відродження» [90, с. 192]. Композиційно-структурні елементи з барокової драми запозичив також М. Куліш («Мина Мазайло» [115]). Поема М. Бажана «Гофманова ніч» [5] повністю вибудована на бароковій образності та метафориці. Образи головних героїв «Червоноградських портретів» І. Сенченка [173] походять із національного фольклору, однак форма їх презентації – близька до барокової. Образ Феська Андибера запозичено із народної думи, а в цій редакції твору (на відміну від пізнішої книжкової) його образ зберігає тісний зв’язок із травестійно-фольклорними джерелами. Мова багата на довгі переліки, барвисті порівняння («Михайло Самійло іде, як бог-громовержець»), контрасти матеріальних багатств із внутрішньою ницістю та дріб’язковістю тощо.

Отже, в поетиці «Літературного ярмарку» присутні такі елементи барокової поетики: жанр інтермедії з його комізмом та динамічністю дії, персонажі-емблеми як дійові особи, розробка мотиву vanitas, витворення космосу тексту із хаосу. Н. Пелешенко слушно зазначає, що «спільним знаменником для творів першої половини ХХ ст., у яких художньо переосмислювалося створене добою бароко, був насамперед формальний експеримент» [156, с. 84]. Бароко грало значеннями та символами «в переконанні, що все, що існує, є символом» [216, с. 73]. У. Еко наголошував, що саме поетика чудесного, дотепного, метафоричного вимагала від людини Нового часу, щоб та бачила у художньому творі «не якийсь об’єкт, заснований на очевидних відношеннях і призначений для того, аби насолоджуватись ним як проявом краси, а таємницю, яку треба досліджувати, завдання, яке треба вирішити, стимул, що сприяє жвавості уяви» [238, с. 39]. Текст «Літературного ярмарку» постає як суцільна загадка. Прояснити значення певного образу чи метафори – непросто, для цього читач має підключати різні контексти та багату ерудицію. Смислом наділена кожна дрібниця.

Численні подібності пов’язані з тим, що атмосфера 1920-х років була близькою до періоду бароко, яке в Європі припало на роки Тридцятилітньої війни, а в Україні – на добу Козаччини та Руїни. Як барокова людина осмислювала довколишній хаос і творила з нього гармонію, так і автори 1920-х років творили нове мистецтво у дисгармонійній пореволюційній дійсності. Близькість експериментального письма першої половини ХХ ст. та барокової літератури зумовлена передовсім схожістю світовідчуття двох епох.

### *3.3. Карнавал у «Літературному ярмарку»*

Назва альманаху та його яскраво виражений ігровий характер дозволяють розглядати «Літературний ярмарок» крізь призму карнавалу у трактуванні М. Бахтіна. За характером дійства ярмарок близький до карнавалу, адже він завжди мав святкову рамку – ярмарок був «супутнім елементом кожного свята» [205, с. 487]. Неодмінною рисою карнавальної поетики є театралізація. В «Літературному ярмарку» вона представлена інтермедіями, імітацією діалогу з читачем та авторськими масками оформлювачів. Постійна зміна контекстів, натяки та алюзії, що змушують читача бути уважним, втілюють постійну мінливість карнавалу. Розмовна інтонація, якої дотримуються автори інтермедій «Літературного ярмарку», має на меті підкреслити залучення читача у гру, яка провадиться на сторінках журналу. Так само й у карнавальне дійство залучені усі, там не може бути спостерігачів чи глядачів, перед якими розігрується дійство.

Карнавал як святковий хронотоп протиставляється звичному ходу речей і прийнятим у суспільстві правилам та обмеженням, створює «тимчасову відміну усіх ієрархічних стосунків привілеїв, норм та заборон» [9, с. 17]. Це стосується також інтермедій у структурі «Літературного ярмарку», які використовувались для коментування опублікованих в альманасі текстів та характеристик культурного поля взагалі, виконуючи таким чином функцію

критичних та публіцистичних матеріалів. Коментарі текстів та авторів в інтермедіях функціонують так само, як і репліки блазня на карнавалі, автори володіють повною свободою висловлювання і претендують на об'єктивність у своїх провокативних оцінках. Тому недивно, що характеристики опонентів набувають різких саркастичних відтінків, хоча часто висловлені езоповою мовою. Наприклад, О. Копиленко пише про колег по цеху: «Знаю, що сидиш ти зараз десь в глуші нашої українізованої України на березі якоїсь тихої річки і ловиш окунів та матеріял для нового прекрасного оповідання. Правда, це ухил з твого боку. Бо інші пролетарські письменники сидять в цей час десь на димарях заводів і спостерігають звідти робітничий побут, щоб написати епопею карамельно-сахаринову під назвою: "Татко", "Дядько" або "Здрастуйте, ми ваші родичі". І за це під шумок від таких самих писальників, одержують звання: заслуженого пролетарського, революційного, радянського, народнього, міжнароднього, інтернаціонального, всесвітнього писальника» [108, с. 101]. Автор натякає на вимоги ВУСППу орієнтуватись на пролетарську тематику, необхідність письменнику не відриватись від життя робітників, а під «карамельно-сахариновою епопеєю» мається на увазі повість І. Микитенка «Брати». Не менш жорсткий у своїх оцінках і Едвард Стріха (авторська маска К. Буревія): «Слово чести, що не встигнемо ми викинути в Европу ще й двох десятків отаких романів, як "Арсенал сил" Гео Коляди, як гнилий Захід догниє остаточно й окачуриться. Від скуки здохне» [181, с. 6]. Ґ. Коляда входив до футуристичної групи «Нова генерація», яка теж була непримиренним опонентом «Літературного ярмарку». Все, що автори не могли висловити у критичних статтях, вони озвучували в інтермедіях у дотепній саркастичній формі, що цілком відповідає логіці карнавального дійства.

Для авторів «Літературного ярмарку» творча й естетична свобода були одним із найважливіших принципів. Уже для ВАПЛІТЕ головним критерієм літературного твору були його художні якості. Гра й експериментаторство слугували проявом саме такої творчої свободи. Висловлює цю думку,

зокрема, О. Влизько: «Ігриве нахабство – це є й поезія. І я переконаний, що мої чудернацькі поетичні синтези, завдяки своєму нахабству, будуть за стимул для майбутніх пролетарів-винахідників. Бо, зрештою, кожний винахід є нахабство...» [230, с. 276].

«Літературний ярмарок» з огляду на його полістильність, багатство жанрів, різноманіття авторських масок і, нарешті, складність культурних контекстів, до яких апелює текст журналу, зближується з жанром меніппеї як його реконструював М. Бахтін. Нагадаємо, що меніппея «характеризується винятковою свободою сюжетного і філософського вимислу» [7, с. 129]. В інтермедіях «Літературного ярмарку» розгортаються найбільш неймовірні сюжети і з'являються вражаючі деталі. Наприклад, 132-у кн. альманаху завершують три редакторських циркуляри, причому другий уміщено після третього. В циркулярі перераховано усіх співробітників редакції: «Аркадій Коцюбинський; Михайло Любченко; М. Майський; Іван Тобілевич; Генріх Куліш; Микола Ібсен; І. Ю. Кулик; М. Кропівницький; Ю. Шовкопляс; Н. Щербина; Г. Мейринк Дніпровський; Павло Сковорода; Григорій Тичина; Іван Мірбо; Октав Сенченко; Наталя Українка; Мігуель Йогансен; М. Доленго; Іван Котляревський; П. Куліш; Леся Забіла; Борис Хвильовий; Автоном Худоба; Марко Вовчок; Жорж Занд; Іван Савич Тургенєв; Б'єристьєрне Б'єрнсон; Г. Епік, Валеріян Уітмен; Ю. Шпол; Юрій Кіплінг; О. Досвітній; *Зелена Кобила*; Рідіярд Яновський; Г. Кониський; Рабіндранат Тагор; Гулак Артемовський і т. д.» [209, с. 204]. Поруч з реальними авторами журналу (Г. Епік, М. Майський) названо письменників минулого (Г. Кониський, Іван Тобілевич), але головне – «гібридні» імена, які складаються з імені одного письменника і прізвища іншого, й утворюють пари: Аркадій Коцюбинський і Михайло Любченко, Генріх Куліш і Микола Ібсен, Павло Сковорода і Григорій Тичина. Це не випадкова гра, а концептуальна деталь, оскільки поєднано лише авторів, близьких за стилем або тематикою. Так, творчість неоромантика Ю. Яновського розвивалася під значним впливом Р. Кіплінга, звідси пара Юрій Кіплінг і Редіярд Яновський.

Порівняймо цей перелік із тим, який подає Ю. Ковалів з видання «Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростихи, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури» (1927) в упорядкуванні В. Атаманюка. М. Кічура, перераховуючи футуристів, додав вигаданих персонажів: «Семенко, Савченко, Слісаренко,/ Бажан, Ірчан, / Ковжун, Кажан, / Осел. Бовван» [102, с. 129]. На відміну від вигаданих персонажів у «Літературному ярмарку», у наведеному переліку вони слугують для висміювання та пародіювання футуристів.

Концентровані риси меніппеї знаходимо в інтермедіях 138-ї кн., оформлювачем якої був Едвард Стріха. Нагадаємо, що Стріха – це блискуча містифікація К. Буревія, вигаданий персонаж, який писав такі точні пародії, що їх друкували у футуристичному журналі «Нова генерація». Уже наявність такої маски, навколо якої розгортається авантюрно-любовний сюжет, значно посилює ігрову умовність тексту. Стріха коїть неймовірні вчинки, позбавлені будь-якої правдоподібності: «Добре вам говорити спати, ви вже давно прочитали сто тридцять восьму книгу “Літературного Ярмарку”, а я тільки починаю. / – Як? Ви ж писали інтермедії. / – Писати – писав, а читати – не читав. / – Як же ви змогли?.. / – Геній усе може» [182, с. 320-321]. Крім того, ексцентричність і скандальність цього персонажа також притаманні персонажам меніппеї. Таким чином, весь текстовий комплекс, пов’язаний з маскою Едварда Стріхи, втілює карнавальну поетику.

Карнавальна свобода пов’язана зі скасуванням будь-яких ієрархій: «[…] на карнавалі всі вважались рівними. Тут – на карнавальному майдані – панувала особлива форма вільного фамільярного контакту між людьми, розділеними у звичайному, тобто позакарнавальному, житті нездоланними бар’єрами станового, майнового, службового, родинного і вікового стану» [9, с. 18–19]. Прикладом іронії над соціальними (ідеологічними) умовностями може слугувати фрагмент із інтермедії 132-ї кн., вже згаданий уривок, де «Червоноградські портрети» І. Сенченка порівнюються з іконами: «О к у л я р и. Та ви не турбуйтесь! Молотися на ці іко... чи пак портрети,

певно, не будуть... / Ярмарком з останньою думкою погоджується, бо він таки й не мав на увазі розводити релігійну пропаганду і складається з 100%-их безбожників. Факт, а не реклама!» [77, с. 124]. Тут висміюється офіційна радянська антирелігійність. Яким би не було особисте ставлення до релігії кожного автора «Літературного ярмарку», релігійна (насамперед – біблійна) образність виконувала функцію універсального культурного коду. Така її роль у новелі М. Хвильового «Із Варіної біографії» [201], де сюжет зачаття та народження Христа та поневірянь Богоматері розігрується у реаліях громадянської війни. У самих «Червоноградських портретах» детально виписаний епізод знущання Михайла Кішки-Самійла з жінки, а після цього одразу – палка молитва про щастя для самого героя та його родини. Ефект будується на контрасті жахливої жорстокості та цілком щирої молитви.

Слідом за М. Бахтіним, «необхідно підкреслити, що карнавальна пародія дуже далека від суто негативної і формальної пародії нового часу: заперечуючи, карнавальна пародія одночасно відроджує та оновлює» [9, с. 19]. Карнавальний сміх не тільки зневажний і критичний, але насамперед він «спрямований на все і на всіх (у тому числі й на самих учасників карнавалу)» [9, с. 20]. Тому «Літературний ярмарок» наповнений самопародіями та самоіронією. В інтермедії 134-ї кн. її оформлювач Л. Чернов описує процес роботи над випуском журналу: «[...] ці інтермедії, любий читачу, писано в найнесподіваніших місцях нашої дорогої столиці: в Утодіку (де заважала авторові шанована представниця утодіківського апарату Христина Данилівна), за лаштунками Березоля (заважав пожежник), в кафе Пока (заважали співробітники “Н. Ґенерації”, що окупували Пока під свою редакцію), на радіостанції Наркомосу України (заважав секретар скаргами), а частина інтермедій писалася навіть в ліфті готелю “Асторія”, в співробітництві з українською балериною, коли він, ліфт, по дорозі з першого поверху на третій застряв на тридцять п'ять хвилин між третім і четвертим поверхом. / Цікаві літексперименти!» [214, с. 170]. Навіть ідею літературного експериментаторства автор пов’язує лише з побутовими

незручностями. Комізм у цьому випадку досягається шляхом зниження пафосу, переключення з теми художньої на побутові дрібниці.

Іронія авторів «Літературного ярмарку» направлена і на альманах та його принципи. Так мовиться про рекламу у першому випуску: «Але коли Ви скажете, що наші інтермедії – це просто реклама авторів, ми з Вами можемо й погодитись, бо ми багато більше боїмося не того, що Ви маєте на увазі, ми багато більше боїмося бути подібними до відомого китайського композитора, котрий ходив по всіх мандаринах і скрізь гукав: / – Ви бачите, я себе не рекламую. Я мовчу. Ніхто не може сказати, що я себе рекламую. Я мовчу» [157, с. 43-44]. Навіть таку звичну для журналу річ, як рекламу, літярмарківці подають іронізуючи над собою.

Нерідко іронія та самоіронія «Літературного ярмарку» зрозумілі тільки для вузького кола читачів, а іноді – тільки для самих членів редакції. В афоризмах Едварда Стріхи читаємо: «21. Остап Вишня любить вишні, а епік – епос. / 22. Панч – панує. / 23. Сенченко – Іван Семенович. / 24. Спіраль – крива лінія, що робить безліч оборотів навколо Валеріяна Поліщука» [185, с. 86–87]. Сміховий ефект досягається завдяки співзвучності прізвищ з іншими словами. Як зазначає В. Кисіль [93, с. 179], по батькові Івана Сенченка було Юхимович, однак колеги називали його Семеновичем через схоже звучання прізвища. Обігрування імен письменників Г. Епіка та П. Панча вибудоване на очевидних співзвуччях. Згадка про спіраль пов’язана з іменем В. Поліщука, оскільки свою авангардну теорію він називав спіралізмом-динамізмом. У наведеному прикладі виразно проявилася ще одна важлива риса ігрової поетики «Літературного ярмарку» – інтелектуальність. Повністю дешифрувати підтекст і впізнати усі алюзії, сховані в тексті, могли, певно, тільки автори журналу, значну частину – читач, який добре знається на історико-літературному та культурному контексті епохи. Зрозуміло, що така елітарність карнавалу не притаманна, адже виключає з літературної гри «наївного» читача.

Розглянемо ще один епізод, у якому яскраво представлені різні риси карнавальної поетики. В інтермедії 131-ї кн. читаємо: «І дійсно: чому це всі думають, що “Сірко” є сатира на наших дорогих і “великолепных” “критиків”? Чому це всі думають, що “Сірко” є сатира на наших блискучих Лессінґів? Чому це всі так думають? Нічого подібного: “Сірко” – звичайний собі твір, і поки що тільки, здається, один Бальзак з задоволенням відгукнувся на нього, приймаючи, таким чином, на увагу, що в Семкові, з “Обов’язку”, вже встигли взнати себе декілька покійних та живих “революціонерів” із К.» [67, с. 76]. В новелі О. Досвітнього «Сірко» [57] на головного героя – милого й доброго професора-ботаніка – нападають собаки, хазяї спершу нічого не роблять, тільки дивляться. Коли великий рудий собака стрибнув професорові на груди, той дістав пістолет і застрелив тварину. Хазяїн агресивного собаки за це б’є професора палицею по голові. Підкреслене заперечення будь-яких натяків тільки підсилює упевненість читача у тому, що в образах агресивних нападників (і тварин, і людей) представлено тогочасних критиків. Саркастичний відтінок підсилюється згадкою про «великолепных» Лессінгів, а також тим, що вводиться російське слово. Згадка про відгук Бальзака – неймовірна меніппейна вигадка. Таким же фантастичним припущенням є й останнє зауваження про новелу Г. Коцюби «Обов’язок». Головний герой, революціонер-підпільник Павло Семко у фіналі твору гине, пожертвувавши собою заради звільнення з полону коханої дівчини Міри. Тому не дивно, що в ньому себе впізнають не лише живі, а й покійні революціонери з міста К., де відбуваються події «Обов’язку». Таким чином досягається ігровий і комічний ефект.

Прекрасний зразок меніппейного вільного вимислу знаходимо у коментарі про поему М. Бажана «Гофманова ніч» (коментар – у кн. 131, сама поема – у 132). «[…] коли незабутнього Гофмана спитали недавно, кого, на його погляд, із поетів молодої України, треба негайно і якмога сильніш зрекламувати, то він, зовсім не задумуючись, рішуче й упевнено відповів: / – Миколу Бажана! / – Почекайте! – заперечили ми. – Чому ж про нього так

мало пишуть наші критики? / – Чому? – сказав незабутній Гофман. – Хіба ви не знаєте, чому? / Тут Гофман таємниче усміхнувся […] і... раптом примарою розтанув у мрійних далях нашої романтичної уяви. Ми стояли серед кімнати й думали: Гофман має рацію радити нам обов'язково ознайомитись з віршами Миколи Бажана […]. І, подумавши так, ми вирішили дати в 131 (в крайньому разі в 132) книзі нашого альманаху нову поему Миколи Бажана про Гофмана» [157, с. 42–43]. У цитованому епізоді змішано різні часові пласти: автор інтермедії розмовляє із Е. Т. А. Гофманом, тобто присутній фантастичний елемент. Зникнення Е. Т. Гофмана у «мрійних далях *романтичної* уяви» – це стилізація поетики самого письменника-романтика. До того ж обговорювана поема побудована на образності різних текстів Е. Т. Гофмана. Сміховий ефект досягається за рахунок того, що явленням письменника попередньої доби пояснюється рішення редакції про уміщення поеми у наступному випуску «Літературного ярмарку». Зниження пафосу переключає увагу читача з постаті німецького романтика на реалії літературного життя М. Бажана.

Проте за низкою характеристик «Літературний ярмарок» не вписується у карнавальну поетику. Насамперед через уже згадану інтелектуальність. Долучитись до літературної гри, яка розгортається на сторінках журналу, може лише ерудований читач, здатний актуалізувати різні асоціативні поля та підключати різні культурні контексти. Ідеальний читач «Літературного ярмарку» має також добре орієнтуватись у реаліях українського літературного життя 1920-х років, аби зрозуміти цілий пласт натяків, алюзій та пародій.

Випадає з карнавальної поетики також сатира, яку М. Бахтін називав «редукованим сміхом». Сатиричний сміх апріорі вивищує того, хто сміється, над об’єктом сміху, що неможливо на карнавалі, де панує тотальна рівність. Прикладом сатиричного сміху в «Літературному ярмарку» слугують, зокрема, такі рядки з інтермедії Л. Чернова: «Ви вже, мабуть, чули, як зворушливо дякували Миколу Куліша видатні робітники московського

друку: / – Ви стільки насолоди дали нам своїм незрівнянним твором “Чорна Рада”. І до речі, що поробляють ваші друзі: Іван Франко, Шевченко і Леся Українка? […] Зате наші письменники їхали до Москви в справжньому пасажирському вагоні, на якому не було традиційного написа: “Для устриц” або “Скоропортящийся груз”. Нічого подібного! Вагон мав цілком відповідний урочистий напис: “Харьков – Москва”» [214, с. 176–177]. У поетиці «Літературного ярмарку» зустріч авторів із письменниками іншої доби цілком можлива. Однак у цитованому фрагменті підкреслюється саме їхня належність до різних часових епох. Поплутати представників різних письменницьких поколінь може собі дозволити тільки той, хто добре на цьому знається, тому сатиричного ефекту нема у наступній книзі, де діалоги ведуть, наприклад, Й. Гете і Дж. Конрад з М. Хвильовим, Ю. Яновським та І. Куликом. Однак у даному контексті поплутання письменників різних епох, поплутання двох Кулішів тільки підкреслює реальну необізнаність російських літературних кіл зі станом справ у літературі українській. Згадка про напис на вагоні робить ще більший акцент на цій необізнаності та зневажливому ставленні до письменників, але вже до власних, російських. Труну з тілом А. Чехова на похорон привезли у вагоні із написом «Устрицы». Отже, єдина шана, яку українські письменники побачили у Москві, – пасажирський вагон із написом «Харьков – Москва». Цей невеликий епізод цілком характеризує стосунки між представниками двох національних літератур у 1929 році. І сміх Л. Чернова у цьому випадку – це сміх нищівний, призирливий. Він не має рекреаційної сили, що є неодмінною рисою сміху карнавального. До того ж сатира «Літературного ярмарку» завжди інтелектуальна, а це теж виводить її за рамки карнавального дійства, оскільки елітарність для нього чужа. До таких самих висновків приходить і Г. Гринь, але спираючись на інші приклади [242, с. 19].

Карнавал передбачає злиття усіх учасників дійства в єдине карнавальне тіло, розчинення одного голосу в єдиному гаморі карнавалу. В «Літературному ярмарку» цей механізм не працює, навіть незважаючи на

умовну анонімність перших двох книг та вживання номінації «Ярмарком». Передовсім анонімність оформлювача зникає з третьої книги альманаху. Індивідуальна манера кожного редактора яскраво позначилась на тексті обрамлення журналу. Навіть у містифікованому листуванні редакції зберігається обличчя кожного автора. Відтак, формат журналу, його експериментальна форма сприяли проявам яскравих індивідуальностей, стилю кожного оформлювача, не кажучи про авторів, чиї твори уміщено в альманасі. «Літературний ярмарок» цілком можна назвати карнавалом індивідуальностей, де кожен голос звучить ще виразніше і повніше на тлі інших голосів.

Отже, в «Літературному ярмарку» представлена низка принципово важливих рис карнавалу і меніппеї в концепції М. Бахтіна: універсальний святковий сміх, направлений на літературні тексти, реалії позалітературного життя та на авторів журналу, свобода авторського вимислу, фантастичні припущення, які слугують для випробування правди, стирання всіх ієрархій та умовностей. Однак, є й риси, що виводять «Літературний ярмарок» за межі карнавальної поетики. Це наявність сатири («редукованого сміху»), інтелектуалізм та елітарність тексту альманаху, а також збереження та увиразнення індивідуальної манери кожного автора в рамках журнального тексту. Саме такий набір рис дозволяє втілити експериментальну форму альманаху.

### *3.4. Містифікації та маски в структурі «Літературного ярмарку»*

Найяскравіше експериментальна ігрова поетика «Літературного ярмарку» виявилась у численних містифікаціях. Використання саме такого художнього засобу мислиться цілком логічним із огляду на специфіку журналу, його структуру. Оскільки редакція не могла висловлювати свої погляди відкрито у критичних і публіцистичних статтях, то шукала відповідних ігрових форм. Однією з них і була містифікація.

Одразу треба зазначити, що поняття містифікації трактується у вузькому смислі та у широкому. У першому випадку мета літературної містифікації – ввести в оману читача, змусити його повірити, що твір належить певному автору чи певній епосі і т. п. Ширше розуміння містифікації включає також авторські маски та тексти з підкресленою умовністю, тобто випадки, коли містифікація не має на меті ввести читача в оману, а лише грає з ним. Обидва різновиди представлені у тексті «Літературного ярмарку».

Поняття містифікації у вузькому значенні детально описав та проаналізував у своїй роботі Є. Ланн. Він акцентує насамперед на новизні такого твору: «Якщо в манері автора створюється твір н о в и й, можна говорити про містифікацію. [...] новим літературним твором ми би назвали такий, в якому рівновага [...] усіх боків естетичного об'єкту покоїться на цілком оригінальних структурних координатах. [...] такі літературні підробки, в результаті яких в історію літератури входять самостійні твори, написані однією особою і приписані нею іншій» [117, с. 14]. Тим, кому приписаний містифікований твір, може бути не лише конкретна людина, а й цілий народ (наприклад, «Пісні Оссіана» Макферсона, «Краледворський рукопис» Ганки). Розглядаючи різноманітні підробки, вчений зазначав одну з найхарактерніших особливостей містифікації: «[...] вона або безпосередньо йде по слідах літератури, або виростає на тих ділянках літературного фронту, яким забезпечена увага певної суспільної групи» [117, с. 36]; далі уточнює: «Матеріал підроблюється тільки той, в якому є потреба, який не лежатиме дарма, який знайде читача у тому чи іншому таборі» [117, с. 37]. Так, підробки фольклорних текстів найчастіше з'являлись у добу Романтизму – період великого інтересу до національних культур та їхньої самобутності. Містифікація може слугувати презентацією поглядів на певні питання суто літературні чи естетичні: «Підробка була свого часу літературним ж а н р о м, який вирішував складні проблеми стилю» [117, с. 48] (розрядка авторська). О. Білецький, рецензуючи працю Є. Ланна, пов'язав такі зразки містифікацій із періодами розвитку т. зв. «чистого мистецтва» (або «мистецтва для

мистецтва»), коли активно обговорюються питання естетичної форми: «Під цю пору літературна містифікація служить цілям гри, розваги, жарту: але і в цьому випадку часто-густо виконує певну естетичну функцію щодо пропаґанди певної художньої (а значить і громадської) програми, щодо утворення нового літературного стилю» [16, с. 206]. В «Літературному ярмарку» містифікації саме такого типу: вони вбудовані у загальну літературну гру з читачем, і цим самим презентують певну естетичну платформу. Підкреслена елітарність та інтелектуальність «Літературного ярмарку» знайшла свій найяскравіший вияв насамперед у містифікації (жанрі містифікації, якщо застосувати термінологію Є. Ланна).

О. Білецький, на відміну від Є. Ланна, виділяє окремо свідомі підробки, які мають на меті гру і жарт. Прикметно, що вони стоять практично на межі, що відділяє містифікацію від звичайного літературного вимислу: «[…] це ті твори, де підставна особа є машкарою, що здатна обдурити лише надто наївного читача – машкарою, що час від часу злізає з обличчя справжнього автора. [...] це – твори, написані в формі щоденників, листів, нотаток та інших документів особистого характеру. Далі межі, що відокремлюють містифікацію від літературної вигадки, взагалі зникають» [16, с. 209]. Важливо, що у журналі – структурі, що об’єднує різні жанри та форми в рамках певної цілісності – літературні містифікації можуть виконувати різні функції на різних рівнях журнальної структури. Тому містифікації можуть бути як цілісним витвором (як інтермедії Едварда Стріхи, об’єднані єдиним сюжетом), так і елементом текстової структури.

Спершу розглянемо ті містифікації «Літературного ярмарку», які вкладаються у вузьке визначення поняття. Найперше варто звернути увагу на незвичну нумерацію альманаху, перше число якого вийшло як книга 131-а. У вступній статті мовиться до читача: «Редакція (Ярмарко́м, скажімо) [...] за два місяці відчиняючи двері в 12 рік свого, можна сказати, скромного існування, тисне Вам Вашу шляхетну руку [...]»; а трохи вище розшифровано, чому перша книга має номер 131: «Грудень 1928 р.

12 х 10 + 11» [55, с. 1]. У науковій літературі традиційно виводять історію альманаху від революції 1917 р. (дванадцять номерів щорічно протягом 10-ти років, з 1917 до 1927, а до них ще 11 номерів за 1928 р.). Однак, простий підрахунок вказує, що має рацію Ю. Ковалів, пов'язуючи гіпотетичний перший номер «Літературного ярмарку» (січень-лютий 1918 р.) з IV Універсалом Центральної Ради, тобто з проголошенням, бодай і формальним, незалежності української держави [101, с. 326]. Очевидно, що літярмарківці вписували свою творчість не в загальнорадянський контекст, а насамперед у власне український. Ідея незалежності України (і, відповідно, української культури) була надзвичайно важливою навіть у її радянській модифікації.

Згадки про попередні номери «Літературного ярмарку» зринають лише у перших книгах. Умовність відверто підкреслена один раз – на самому початку: «Як приємно зазирати в конторські книги річної передплати, і бачити, що Ви нас протягом ста тридцятьох, так би мовити, уявних місяців ні разу не зрадили» [55, с. 1]. Надалі ж апеляція до попередніх 130-ти номерів здійснюється дуже невимушено та без будь-яких пояснень. У тій же книзі, дещо нижче, згадується про реакцію західної преси на «Літературноий ярмарок: «[...] "строкатого" – так принаймні запевняє нас та ж таки ніби-то західньоєвропейська преса» [55, с. 2]. Проте найцікавіший з цього погляду «Циркуляр № 1 до клієнтів акційного товариства "Ліятературний Ярмарок"», у якому подано інформацію щодо передплати журналу на різні терміни. Починається циркуляр так: «Багатолітні ділові стосунки з мільйонами наших клієнтів в УСРР, БСРР, РСФРР та прекрасний збут фабрикатів фірми Акційне Товариство "Літературний Ярмарок" в торговельно-промислових підприємствах [...] дали нам привід ужити енергійних заходів, щоб поширити наше виробництво» [208, с. 154]. Так створюється ілюзія, ніби попередні номери справді існували, а також в оригінальний ігровий спосіб подається інформація для передплатників. За допомогою містифікованої нумерації редакція також мала на меті вказати на спадкоємність традиції, передовсім –

на зв’язок із журналом «ВАПЛІТЕ» та ідейно-естетичними поглядами цієї організації.

Елементом містифікації були біографії та автобіографії оформлювачів на початку книг 133–136 та 138. Часто ці біографії приписувались іншим авторам. Іронічного забарвлення вони набували вже тому, що автобіографії «писав» інший автор. Так, «Автобіографію Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу “Літературного ярмарку”. Написав І. Сенченко». Попри вказане авторство, біографія написана від першої особи і витримана цілком у стилістиці текстів М. Йогансена: він виводить свій рід від Мігеля Сервантеса, портрет іспанського письменника кольоровим чорнилом уміщений на першій сторінці. Після викладу історії стосунків М. Сервантеса та української полонянки Анни, автор дає лише трохи інформації про самого М. Йогансена: «Тепер мені тридцять літ, я молодий і здоровий. Палю люльку, маю прозоре серце і ясні очі. Я не ношу ніяких окулярів, ні ультрамаринових, ні кольору індійського індиго. Мій фах – грати у теніс, більярд і інше. Це інше і є те все, що останеться після мене, коли я, вмерши, не буду спроможний грати ні в теніс, ні на більярді» [79, с. 3]. Навіть вік М. Йогансена вказано помилково – у 1929 р. йому було 33 роки, а не 30. Інформації про самого письменника або його творчість тут практично нема, вона проходить як «інше» поруч зі спортом та звичкою не носити окулярів. Про літературну ж творчість М. Йогансена мовиться іронічно: «І ще я скажу там, у царстві тіней, що я, Майк Йогансен, був при житті і залишусь по смерті одним із кращих поетів Української оновленої землі, що я, вовік невтомний, словом і ділом ніс призначений мені прапор гордо і високо» [79, с. 3]. М. Йогансен пародіює пафос некрологів, адже йдеться про те, що він нібито скаже по смерті у царстві тіней. Авторство М. Йогансена не викликає сумнівів, адже присутня ціла низка типово йогансенівських прийомів та засобів: зв’язок із М. Сервантесом, ігрова наснаженість, нагромадження неймовірних образів тощо. Ключем до розуміння ігрової манери слугують завершальні слова

автобіографії: «Це все, що, *син Езопа*, міг сказати, підвівши голову од своїх многотомних і тяжких трудів» [79, с. 3] (курсив наш). Апеляція до Езопа вказує на містифікацію, приховані смисли за жартами та грою у текстах оформлювача.

На нашу думку, цю автобіографію приписано І. Сенченку тому, що останній був секретарем редакції «Літературного ярмарку», тому чимало часу був змушений віддавати паперовій роботі. З приводу використання біографій цілком слушна думка Г. Гринь, яка вважає їх пародією на популярні у тогочасній пресі різноманітні анкети та питальники, а також на забюрократизовану радянську систему загалом [242, с. 127]. Біографії «Літературного ярмарку» підривали серйозність цього документального офіційного жанру.

Переконують у цьому й біографії інших авторів. У кн. 134-й – «Автобіографія Леоніда Чернова – автора інтермедій, писана рукою Валеріана Поліщука». При цьому використано не запис від руки, як в автобіографії М. Йогансена, а шрифт друкарської машинки, отже, ніякого запису від руки бути не могло. Однак авторство Л. Чернова очевидне і через самоіронічну манеру викладу (про свою ж книжку «125 день під тропіками»: «[…] написано, що це краща українська книжка про подорожі в далекі краї. / Я з цим згоден, – ще б пак автор не згоджувався, коли його хвалять свої» [210, с. 3]), і через прямі вказівки, як то оповідь від першої особи («...але ні – це ще не всі характерні ознаки, щоб сказати, що це Леонід Чернов, ваш покірний слуга» [210, с. 1]). Стосунок В. Поліщука до автобіографії Л. Чернова пов’язаний із тим, що Поліщук очолював літературне угруповання «Авангард», до якого належав і сам Л. Чернов.

135-у кн. «Літературного ярмарку» оформлював не письменник, а вчений – філософ Володимир Юринець. Змінюється і стилістика автобіографії, вона називається «Матеріяли до біографії В. Юринця, автора інтермедій 135 книги». З огляду на таку назву, далі мали б бути матеріали, що належать іншим авторам, однак текст підписано «З комвітанням

В. Юринець». Матеріали починаються офіційним тоном, подано сухий виклад фактів, а ближче до кінця тон змінюється на розмовний і, нарешті, закінчується біографія так: «Ось і все. Не знаю, про що більше писати» [231, с. 2]. Отже, текст автобіографії оформлювача побудований на інверсії – він розгортається протилежно до очікувань читача і до тієї текстової моделі, яку задано на початку.

Матеріал про Остапа Вишню має заголовок «До біографії Остапа Вишні, автора інтермедій 136-ї книги “Л. Я.”». Перші абзаци стилізовано під манеру гумориста: «Остап Вишня, це так, і не може бути іншого твердження, – син двох людей, що покохавшися побралися і в цьому шлюбі мали дітей: / Івана, Петра, Тодору [...] і Павла (Павла Михайловича Губенка, що задля людської слави звеличав себе Вишнею)» [169, с. І]. Однак поступово стилістика змінюється, і біографічні матеріали закінчуються такими словами: «Він крокує, як той казковий велет, верствами – оцей веселий, всеукраїнський Остап!» [169, с. І]. Безперечно, у читачевій уяві зринає «Моя автобіографія» Вишні 1927 р., на це й розраховують автори «Літературного ярмарку». Проте стилістика тексту змінюється і, зрештою, авторство приписується І. Сенченку. Знову бачимо інверсію, як і у випадку з автобіографією В. Юринця – текст перевертає читацькі очікування.

Особливий випадок – біографія Едварда Стріхи, писана К Буревієм («Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги “Літерат. Ярмарку”»). Містифікацією вона є передовсім тому, що Стріха – вигаданий К. Буревієм персонаж. Стріха – неймовірний образ, відповідно й написана його біографія, яка відсилає до поеми «Зозендропія». Усі факти доведені до абсурду, наприклад, про одруження з Жозефіною, колишньою графівною: «[…] тут її врятовує Едвард Стріха у той момент, коли вже з неї витекла вся голуба дворянська кров. [...] Стріха наказав узяти в нього три кіло червоної крови й перелити її в Жозефіну. / Червона кров Едварда Стріхи не тільки врятувала Зозе, а й цілком одмінила її ідеологію: з колишньої білогвардійки Жозефіна Пхутюр’є стала людиною з червоною ідеологією, що

дало Стрісі можливість одружитися з цією графівною» [22, с. 1–2]. Образ Стріхи – це постійна мінливість, він приміряє різні маски, що пов'язані з усталеними на той час кліше: у Парижі живе під псевдо Штрик, революціонер Стрішинський і т.д. Всі ці образи сплітаються в абсурдний любовно-авантюрний сюжет з неймовірним Стріхою у центрі. Чимало місця займають згадки про футуристів та «Нову генерацію», адже саме там Едвард Стріха сприймався цілком серйозно як футуристичний поет (тобто це була успішна містифікація). У біографії Стріхи К. Буревій продовжує кепкувати з футуристів та М. Семенка особисто; єдиною їхньою заслугою вважається захоплення Едвардом: «Вони, зачаровані новою мистецькою силою, тільки й могли сказати: "шедевр!", можливо, що вони зробили найкраще. Їм тепер належить честь визнання великого поета. Історія української літератури за це їм оддячить» [22, с. 1-2]. Також згадується про загибель Стріхи у Мурмані, про це ж ішлося у некролозі «Нової генерації». К. Буревій спростовує це і, тим самим, кепкує з футуристів, а також додає авантюрний елемент: «Кажуть, що не обійшлося це й без самого Пуанкаре. […] старий селадон хотів спокусити дружину нашого поета – знамениту Зозе. Зірвалось!» [22, с. 3]. Ця біографія пов'язує оформлювача «Літературного ярмарку» з персонажем, який уже вдало містифікував читачів та літераторів. Водночас історія знайомства та одруження Стріхи із Зозе слугує зав'язкою для того сюжету, який розгортатиметься в інтермедіях цієї книги «Літературного ярмарку». У випадку зі Стріхою (персонажем-маскою) важливого значення набуває саме те, що він пов'язаний із містифікацією у «Новій генерації». Завдяки інформації (навіть мінімальній) про автора інтермедій «текст вводиться у певний контекст і задається його кореляція з іншими літературними та позалітературними фактами. Вся ця інформація створює певне очікування, спрямоване на текст. Тому доречно говорити про деформуючий вплив автора на текст. У принципі деформуючий вплив посилюється зі збільшенням обсягу інформації, пов'язаної з іменем автора» [95, с. 437]. Отже, абсурдність та грайлива інтонація біографії Едварда

Стріхи вводять читача у поетику його інтермедій та подають зав'язку сюжету, яким ці інтермедії об'єднані, що принципово вирізняє її серед інших біографій оформлювачів «Літературного ярмарку».

Досі йшлося про містифікації як один з елементів текстової структури. Проте в «Літературному ярмарку» представлено і містифікацію як цілісний витвір – це диспут «Зелена Кобила», вміщений у 132-й кн. До цього диспуту автори підводили читачів із інтермедій попередньої книги. Вперше про Зелену Кобилу йдеться у діалозі Цигана і Півника: «Ц и г а н (*помахуючи батіжком*). Бачив я на своєму віку мільйони коней, але – пробачте! – з е л е н о ї к о б и л и не бачив. / – Справді? Ну й чудило ж ти, добродію цигане! "Не бачив!" Як же це так трапилося? Проґавив, проморгав? Чи може не захотів на неї дивитись?.. Ну? / ...А втім, не будемо мучити вас, шановний читачу, і скажемо прямо: в 132-й книзі нашого альманаху зелена кобила (можна сказати, й кобилиця – кому ріже музичне вухо) ще не заірже, але в тій же книзі нашого альманаху Ви з задоволенням сконстатуєте, що для Вас зелена кобила вже не ребус, не шарада, не загадка» [157, с. 43] (виділення авторські). Автори інтермедій самі постійно акцентують на загадковості цього образу та обіцяють читачеві розкрити загадку. Не випадково, що мову про Зелену Кобилу починає саме Циган, як уже зазначалось, одна з функцій цього персонажа – введення теми коней і Зеленої Кобили як такої. Сцена, в якій Циган продає кобилу, уже розглядалася вище. Обидва епізоди направлені на те, аби викликати у читача цілу низку літературних асоціацій, насамперед пов'язаних із гоголівським текстом. Г. Гринь слушно пов'язує образ Зеленої Кобили із кобилою, яку циган хотів купити у Солопія Черевика (в «Сорочинському ярмарку») та у крадіжці якої його ж потім звинувачують; тобто це кобила, що зникає і з'являється у слушний момент [242, с. 223].

Із диспутом пов'язано деталь у візуальному оформленні «Літературного ярмарку». На розвороті сторінок 184–185 у кн. 131-й, поверх друкованого тексту уміщено напис крупними літерами зеленою фарбою: «ЗЕЛЕНА КОБИЛА». Прикметно, що це сторінки «Подорожі ученого доктора

Леонардо...» М. Йогансена, оскільки твір має виразну ігрову поетику та стерніанські прийоми оповіді. Тобто цілі епізоди мають неочікувану розв'язку з різким переключенням регістрів, і сюжетна лінія зрештою веде в нікуди. Редакція постійно обіцяє розкрити таємницю Зеленої Кобили, а завершує натомість містифікованим диспутом.

Звернення до форми диспуту невипадкове, адже у 1920-х роках вони були дуже популярними у різних сферах життя. І, відповідно, поруч з реальними записами різноманітних диспутів у літературі всіляко обігрувався жанр стенограми. Диспут «Зелена Кобила» – це пародія і на диспути, і на стенограми цих диспутів. Власне, редакція вказує, що це лише частина виступів промовців: «Канцелярія Ярмаркому, на жаль, не мала часу як слід попрацювати над стенограмою диспуту, і тому примушена подати тільки уривки цієї стенограми» [50, с. 238]. Диспут проводиться у харківському будинку В. Блакитного, саме там упродовж 18–20 лютого 1928 р. відбувався диспут, що закінчив знамениту Літературну дискусію.

Перша надрукована промова належить ВУСППівцю І. Кулику, який пов'язує Зелену Кобилу з образом коня Дон Кіхота: «На мою думку, Зелена Кобила – це просто... Россінант. Воскреслий Россінант, так-так. А на його згорбленій спині — навіть не воскреслий, а безсмертний Лицар Сумного Образу. [...] Я закінчую цим закликом — зробіть щось з Зеленою Кобилою, кінець-кінцем, на тяглову силу чи що вона ще може придатись» [50, с. 239]. Г. Гринь прояснює згадку канадського бізона – Кулик провів кілька років у Канаді на посаді радянського дипломата [242, с. 226]. Ніяких інших натяків чи алюзій на творчість чи біографію І.Кулика у тексті немає, тому нема ніяких вичерпних пояснень, чому саме його промова пов'язана з асоціативним полем творчості М. Сервантеса. Найбільш адекватно вона виглядала б в устах М. Йогансена, який навіть у своїй «автобіографії» звертався до образу іспанського письменника. Більше того, І. Кулик був опонентом М. Йогансена.

У промові А. Любченка образ Зеленої Кобили вписується в європейські реалії: «Дозвольте відкрити вам таку стару, як світ, істину, що Зелена Кобила лишила сліди і в Європі. [...] А чи відомо вам, що в старій Празі, на глухій Златній вуличці, де колись давно-давно сиділо сорок алхемиків, вишукуючи способи добування штучного золота, чи відомо вам, що в їхніх лабораторіях досі збереглися документи, які незаперечно стверджують, що Зелена Кобила існувала ще в сивій давнині і, між иншим, якийсь час перебувала на Закарпатських пасовиськах» [50, с. 240–241]. Згадка про алхіміків, імовірно, має викликати аналогію з одним із алхімічних символів – Зеленим Левом, який позначає азотну кислоту. Чому саме такий символ знадобився авторам, сказати неможливо, так само, як не бачимо зв'язків із постаттю А. Любченка.

У промові С. Пилипенка акцент робиться на тому, що головне у Зеленій Кобилі – її стать, а колір пов'язує з ісламською культурою: «Історія бо знає лише один приклад героїні кобилячої стати — це славнозвісний Альборак, кобила великого пророка Магомета. Вже це одне доказує наявно, що ex oriente lux і що саме зелений колір тут має найбільше значіння. Адже тільки абсолютні профани можуть не знати про зелений прапор – національний колір мусульманського сходу» [50, с. 244]. Отже, з промови С. Пилипенка додається ще один пласт культурних асоціацій, асоціативне поле образу Зеленої Кобили розширюється.

У короткій промові Ю. Яновського прикметні такі слова: «Я знаю, що промовець, котрий говоритиме після мене, буде лаяти мене за екзальтованість, за непоміркованість, за романтику. Лайте, дорогий товаришу Шполе, на всі заставки: я все рівно не виправлюсь» [50, с. 245]. Це алюзія на літературно-критичні реалії, адже стиль Ю. Яновського справді виразно романтичний, що критики нерідко вважали недоліком автора.

У промові Ю. Шпола згадується про письменників-невдах, які пишуть багато бездарних творів, даремно мріючи здобути славу, з такою ремаркою: «А звідци і всі наслідки: обтяження бюджету видавництв, непродуктивна морока редакторів і з редакторами, непродуктивна робота Головліту, а що

торкається читача, то там – кошмар такий, що й сказати не можна» [50, с. 246]. Ю.Шпол (М. Яловий) працював на посаді головного редактора у видавництві «Література і Мистецтво», тому його промова пов'язується із видавничими реаліями. А в образі Зеленої Кобили промовця бентежить колір, який не відбиває її сутності, кобила має бути «золотою».

Промова М. Куліша дуже пафосна, у ній згадується про «неспокійний тривожний тупіт кованих копит прекрасної Зеленої Кобили. В її очах червоний відблиск. Дороги ж летять у невідому голубу країну...» [50, с. 249]. Під червоним відблиском, певно, мається на увазі як більшовистська символіка, так і весь пласт асоціацій, які може викликати цей колір. «Голуба країна» відсилає до «голубих озер загірної комуни» М. Хвильового, образу прекрасного майбутнього. У тій же промові згадується анекдотичний попередник ярмаркового цигана, який хотів привчити кобилу їздити без корму. Тобто поруч із пафосом та романтичним асоціативним полем зринає і фольклорне. У промові Остапа Вишні згадуються фразеологізми, пов'язані з кобилою («віжка під хвіст») і т. ін. Остання промова на диспуті належить М. Йогансену, де він полемізує з іншими промовцями та їхніми точками зору, причому мається на увазі, що ці промовці не потрапили в стенограму.

Отже, промови від імені різних письменників нагромаджують асоціативні поля, які так чи інакше можуть викликати образ Зеленої Кобили. У промовах, як правило, є алюзії на творчість чи біографічні деталі їхнього «автора». Однак, жодна з них не є стилізацією, не наслідує авторську манеру вказаного письменника. На цій же особливості наголошує і Я. Цимбал, вказуючи, що цілком йогансенівські слова вкладено у вуста його опонента І. Кулика [207, с. 87-88]. Стилістично текст диспуту дуже неоднорідний. Хто саме були автори цього диспуту чи це був один автор, сказати напевне не можна. В уже згаданому листі до В. Півторадні І. Сенченко називає автором «Зеленої Кобили» М. Хвильового, проте зазначає: «Певна річ, щось писалося і колективно, та хіба тепер пригадаєш!» [35, с. 240]. Прикметно, що у цьому ж листі І. Сенченко вказує на І. Кулика як оформлювача однієї із книг

«Літературного ярмарку» [35, с. 239], хоча Кулик не редагував жодного номера альманаху. Серед дослідників нема одностайності у питанні авторства диспуту. Так, Н. Коберник вважає очевидним, що «Зелена Кобила» мала єдиного автора – М. Хвильового [96], а Я. Цимбал вказує на М. Йогансена як одного із можливих авторів [207, с. 89]. Утім, дати відповідь на питання про авторство може лише оригінал тексту, автограф, а він не зберігся.

Так само не можна дати остаточну відповідь на питання про смисл диспуту та його функцію в «Літературному ярмарку». Цілком вірогідно, що відсилає він до проблематики Літературної дискусії (місце проведення – будинок В. Блакитного – теж говорить на користь такого трактування). А відтак, Зелена Кобила – це українська література, точніше модус її існування (певна естетика, проблематика, річище розвитку тощо). На таку думку наштовхують і окремі висловлювання з письменницьких промов. Так, С. Пилипенко мовить: «[…] тільки Зелена Кобила повезе нашу пролетарську літературу у незнані світи, тільки Зелена Кобила поставить Укразію на належне їй чільне місце в інтернаціональному русі, і тільки орієнтація на Зелену Кобилу є єдина справедлива й правдива орієнтація» [50, с. 245]. А у промові Ю. Яновського можна побачити алюзії на літературну боротьбу між різними угрупованнями: «Зелена Кобила житиме не тільки в стайні “Літературного Ярмарку” – вона сама собі вибере стайню, коли “Ярмарок” їй не догодить» [50, с. 245]. Прикметне зауваження у спогадах П. Панча, що сама форма диспуту та його персонажі давали авторам «можливість не додержуватися збитих штампів і канонів і навіть про серйозні справи говорити з лукавим смішком або як хто уміє, аби це було не нудно і дошкульно» [155, с. 197]. На трактуванні образу Зеленої Кобили як української літератури збігаються погляди різних дослідників: Н. Коберник [96, с. 57], Г. Гринь, О. Боярчук [21, с. 21–22].

Реакція у літературних колах на цей диспут була незначною, зреагували найактивніше опоненти літярмарківців – ВУСППівці. У «Літературній

газеті» обурювалися реплікою з промови П. Панча про те, що «Літературну газету» час зробити груповим органом. Кепкуванням вона звучить у контексті суперечки П. Панча з Півником, чия голова дурніша – кобиляча чи куряча. К. Потапчук закінчує звинуваченням: «Нам здається, що знайомий “голос” “незнайомого” дбає не за загально-радянську пресу (а така має свої численні органи), а за позбавлення слова (можливости організованих виступів) пролетарської літературної організації» [163, с. 4–5]. А у «Критиці» В. Василенко (псевдонім В. Десняка) схарактеризував диспут як недоречний і незрозумілий жарт: «Ми розуміємо упорядчиків диспуту, яким хотілося дати волю міркуванням письменників про сучасне літературне становище; але, розуміється, натяки (іноді недоречні), які зустрічаються у письменницькому словоплетінні, навряд чи скажуть щось ширшому читачеві, крім самих диспутантів та їхніх знайомих. Отже “диспут” не вдався» [24, с. 37].

Як бачимо, диспут «Зелена Кобила» – найскладніша містифікація в «Літературному ярмарку». У ній актуалізовано численні асоціативні поля, за якими автор (чи автори) приховали натяки, алюзії та відсилки до реалій літературного процесу. Очевидно, що у такій складній формі редакція втілювала обговорення актуальних проблем розвитку української літератури. Безперечно, лише цим прихований зміст не обмежується. Проте, скільки-небудь прояснити цю містифікацію можна лише спираючись на редакційні матеріали та рукописи, а вони, на жаль, не дійшли до сучасного дослідника літератури.

У поняття містифікації у вузькому значенні також вписується листування учасників «Літературного ярмарку», яке замінює інтермедії у кн. 137-й, 139-й та 140-й. Серед листів редакції уміщено також лист художників-армістів до «Нової генерації» (уже проаналізований у розділі ІІ). Прикметно, що кн. 137-а починається матеріалом під заголовком «До автобіографії автора інтермедії 137 книги “Літературного ярмарку”», тобто попри зміну формату зберігається зв’язок зі структурою попередніх номерів. Щодо тематики та спрямування нового елементу редакція пояснює:

«Ярмарком дозволив собі вмістити тут цілу серію незвичайно цікавих листів, що ними оце недавно були обмінялися визначні українські діячі з приводу різних приводів, а найголовніше з приводу шляхів української пролетарської літератури. Проте ці шляхи, як відомо, бувають не тільки “впевнені”, але часто-густо просто-таки прекрасні і несуть з собою чималі перемоги» [53, с. 2]. Уже з цього коментаря зрозуміло, що справжня функція листів у журналі – замінити критику та публіцистику. Відповідне й коло питань, які обговорюють автори у листуванні.

Розглядати це листування як містифікацію варто тому, що це, звичайно, не реальний обмін листами між учасниками редакції, а лише художня форма, у якій втілилися думки авторів. М. Ковінько слушно виділяє два види епістолярної містифікації: «**власне містифікація**, коли лист належить вигаданій особі, наприклад, “Лист Мини Мазайла до наркома освіти М. Скрипника”. Другий вид – це різноманітні **формальні містифікації**: коли адресатом є нібито одна людина, але насправді лист стосується широкого кола читачів (“Лист Ол. Досвітнього до М. Куліша”); або використання уявного листа в листі (“Лист Ю. Яновського до М. Хвильового”); або лист-засідання “Літярмаркому” (Лист М. Ялового до ярмаркому)» [107, с. 313]. Як уже зазначалось, однією з головних причин для використання такої форми епістолярію був тиск влади та опонентів. Тому в містифікованому листуванні літярмарківців посилюється не лише критико-літературознавчий, а й полемічний дискурс.

Г. Костюк, говорячи про лист Т. Масенка до І. Сенченка у кн. 137-й, фактично схарактеризував епістолярій «Літературного ярмарку»: «Це зразок умілого поєднання лірики, сатири, літературної аналізи й публіцистичного памфлету» [109, с. 301]. Заміна інтермедій листами ознаменувала новий етап в історії «Літературного ярмарку» – відхід від ігрової поетики, зменшення ігрового елементу в тексті. М. Хвильовий на початку 139-ї кн. дає цьому пояснення: «[...] наші літярмаркомівські Інтермедії, Прологи та Епілоги були, є і будуть підготовчою школою до майбутнього активно-романтичного

мистецтва. Правда, в цих інтермедіях ми обминали часом окремі факти чи серію їх, але тільки для того, щоб подати все це у вищих узагальненнях; правда, нашим інтермедіям часто бракувало серйозности, але тільки тому, що треба було руйнувати пиху і закостенілу косність сучасних літературних засобів і форм. [...] Поруч з цим в наших інтермедіях квітли гумор і тепла іронія – і їх потрібно, щоб переборювати сьогоднішній день в ім'я музичного, комуністичного Завтра» [53, с. 6].

Утім, зменшення ігрового елементу оголило сарказм ярмарківців. Те, що в інтермедіях висловлювалось натяком, у листах звучить з неприкритим сарказмом. Скажімо, у першому листі, Т. Масенка до І. Сенченка, читаємо: «[...] чи не здається тобі по останніх числах газети, яка чомусь носить назву "Літературної" [...]». За цим побіжним зауваженням добре видно ставлення літярмарківців до письменників ВУСППу, чию творчість та критику вони взагалі не відносили до вартісної літератури. Прикметно, що словосполучення «критична школа» стосовно ВУСППу пишеться часто в лапках, так теж підкреслюється ставлення колишніх ваплітян до вульгарних соціологів. Сарказм авторів «Літературного ярмарку» щодо ВУСППу завжди нищівний: «Доведіть їм, в. ш. Олександре Хведоровичу, що без Київської "Літературної газети" не було, немає та навіть бути не може української літератури» [62, с. 146]. Тут, у листі Г. Епіка до О. Досвітнього, дошкульно критикується претензія ВУСППівців на єдино правильний погляд на літературу, а саме так вони декларували, вважаючи творчість письменників-експериментаторів за «ухили» і «збочення».

Некомпетентність та обмеженість ВУСППівських критиків була приводом для постійних уїдливих коментарів. Ю. Яновський у листі до М. Хвильового пише про рецензію в «Літературній газеті» на свою поетичну збірку «Прекрасна Ут»: «[...] цей провінціал наївно згадує, що декотрі з віршів моїх нагадують Асеєва й Гумільова – розміром. Я поважаю Асеєва, але чому провінціял не звернеться до більших майстрів: Едгара По, Тенісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга? […] Треба перш, ніж братися до критики […]

почитати західню літературу» [237, с. 129]. Особливо важливе це зауваження з огляду на проєвропейську орієнтацію колишніх ваплітян, які свою творчість уписували у загальноєвропейський контекст, на відміну від обмеженого ВУСППу.

Однак, саркастичні відгуки літярмарківців стосуються не лише ворожого ВУСППу. Наприклад, у тому ж першому листі Т. Масенко детально аналізує поезії М. Терещенка (письменника, який показав високий поетичний рівень лише у перших своїх збірках, а до 1929 р. остаточно «виписався» як поет): «Н е м о в  л і х т а р (?!) серед майдану / Стою схвильований один... / Ось-ось хлюпне осінній ранок / Нестримний робітничий плин. / Та й чи цілком ясно тобі, хто кого тут хлюпне? Ти не знаєш, як називаються шаради отакого ґатунку в ліриці?» [145, с. 63–64]. Детальний розбір поезій потрібен автору для такого висновку: «мертвонароджений поетичний “метр”, мертвонароджений – завдяки фетишизації і від фетишизації організаційних категорій в літературному процесові» [145, с. 66]. Крізь призму сарказму ярмарківці дивляться взагалі на все, що їх в українській літературі не влаштовувало або що вони вважали невдалим.

У листуванні автори торкаються і питань теорії літератури, зокрема актуальних тогочасних концепцій. Багато суперечок точилось довкола введеного В. Шкловським поняття «одивнення». І. Сенченко не погоджується із В. Коряком, який «міцно переконаний, що всіляко пропаґований тепер мистецький засіб, відомий під іменем “поновлення” […] може з поспіхом замінити живе поновлення і збагачення фантазії допитливого письменника-мандрівника» [171, с. 93]. Критика опонента дає можливість автору подати свої роздуми та спостереження щодо цього поняття: «Засіб же “поновлення”, в межі якого деякі наші критики прагнуть втиснути сучасну літературу, являється в ті часи, коли починає засипати суспільна думка, коли замість жадання і живих рухів трепетливого серця йде поступовий наступ на пізнання та вивчення живого життя. […] коли завмирають одзвуки боротьби за живе слово, образів і композиції, тоді і підводить голову прийом

поновлення: треба ж показати настогидлі речі так, щоб була хоч яка ілюзія новизни. Ні, Саша, ми воліємо краще показувати незнайомі речі, але так, щоб вони стали рідні і знайомі» [171, с. 94]. Далі І. Сенченко переходить до теорії літератури: «Стиль не є щось застигле, дане раз назавжди, а, навпаки, він є категорія рухлива, постійно змінна, як функція окремого об'єкту приложення письменницької сили» [171, с. 96]. Таким чином, листи, у яких нібито автори діляться своїми роздумами з приводу якихось літературних питань, стають простором висловлення теоретичних поглядів.

Ще один аспект листування в «Літературному ярмарку» – показати творчу лабораторію журналу, ніби відкрити читачеві внутрішньоредакційні обговорення. Такий ефект, наприклад, у листі О. Копиленка до Г. Епіка: «[…] чекаю твого роману про коліївщину, про трагедію українського раба, про Гонту й Залізняка. Я певен, що з твоєї легкої руки ми почнемо створювати свій справжній історичний роман. Гляди-бо, яку прекрасну історичну літературу художню має Франція» [108, с. 102]. У наведеному фрагменті редакційні плани пов’язуються із роздумами про необхідність розвитку певних жанрів в українській літературі. Тобто особистісний вимір також вплетений у критичний дискурс.

У містифікованому листуванні автори торкаються також своїх внутрішніх, суто людських, переживань: «Боляче не те, що ми малокультурні в масі – цього можна позбутися і цього ми позбудемось. Боляче, що багато у нас так званих “напівінтеліґентів” – оцієї хижої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру, шкодить робітничій клясі наплюйницьким ставленням до культури і проходить життя, ні про що ні разу не замисливши́сь» [237, с. 130], – так мовиться у листі Ю. Яновського до М. Хвильового. Роздуми такого типу разом з обов’язковими описами природи і подорожей авторів створюють ефект інтимної оповіді, що призначена лише для вузького кола адресатів. Завдяки такій ігровій стратегії автори долучають читача до кола «обраних», яким адресовано листи.

Листування, звичайно, було лише формою висловлення певних поглядів. Ігрових елементів у ньому значно менше, ніж у редакційних та авторських інтермедіях. Проте форма листа дозволяє авторам підкреслити колективність альманаху, висловлювати свої погляди на широке коло літературних питань, долучатись до полеміки з опонентами та імітувати техніку «оголення прийому», створюючи у читача ілюзію долученості до редакційної творчої лабораторії.

Досі ми розглядали містифікації «Літературного ярмарку», які мали справу із конструюванням творів (диспутів, листів). Окремим аспектом містифікації – у широкому трактуванні цього поняття – є конструювання образу автора. Літературна містифікація будь-якого типу (і підробка фольклору, і «свідома», як її називає О. Білецький) вибудовується за законами того чи іншого літературного твору, жанру чи стилю. Тільки та містифікація здатна справді захопити читача, яка точно відтворює стильові особливості автора чи епохи, яким твір приписаний, причому незалежно від того, автор реальний чи вигаданий. Цей аспект вказує на важливість моменту стилізації у процесі створення літературної містифікації. Є. Ланн робить надзвичайно важливе зауваження: «Творчий процес, знайомий стилізатору [...], розбивається на дві стадії. Перша – *створення образу того автора*, який підлягає стилізації. Друга – *створення героїв* у межах чужого психічного світу» [117, с. 52-53] (курсив наш). Інакше кажучи, стилізатор або містифікатор спершу моделює суб’єкт, якому буде приписано авторство, а потім розкриває чи описує об’єкт з точки зору змодельованого суб’єкту [117, с. 54]. На цій же принциповій особливості містифікації наголошує і О. Білецький, однак з погляду читацької рецепції: «У літературній містифікації між автором та читачем стає хтось третій – вигадана, але водночас естетично-наявна величина» [16, с. 209]. Такою величиною, як правило, є образ автора тексту. На думку Є. Ланна, «дві стадії у процесі творчості містифікатора відкриваються найбільш рельєфно у тих підробках, авторство яких приписане особам, що ніколи не існували» [117, с. 171–172].

М. Клименюк наголошує, що «з точки зору рецепції, функціонально значущий тільки той автор, чиїм іменем підписано твір» [95, с. 436]. Отже, персона автора містифікованого тексту уже вводить його у певний контекст, програмує певні читацькі очікування.

Інтермедії до кн. 133–136 «Літературного ярмарку» написані конкретними авторами. Авторська маска оформлювача конструюється на перетині індивідуальної манери письменника та ігрової карнавальної поетики журналу. Більше того, містифікації такого типу «носять комічне, напевне несерйозне забарвлення, причому вони *дискредитують* особу, якій приписуються, відчужують літературну маску від її реальних носіїв (найкращий приклад – маска Козьми Пруткова)» [174, с. 204] (курсив авторський). Є. Ланн зазначав, що саме «на ділянці містифікації ми спостерігаємо т е а т р а л і з а ц і ю  л і т е р а т у р и» [117, с. 109] (розрядка авторська). Найповніше карнавальна театралізація в «Літературному ярмарку» виявляється саме у масках оформлювачів інтермедій, відповідно, авторська манера у кожному разі визначає особливості стилю інтермедій. Для нас важливі такі особливості авторської маски: «Маска – це завжди більше, ніж одна риса, це набір певних характеристик, що створює тип, схему, стереотип, усталений спосіб переживання світу. Важливим моментом кожної маски є можливість її впізнавання читачем. Маска повинна викликати певні асоціації, змушує очікувати певної лінії поведінки, або ж, навпаки, затирає і не дозволяє проявитися очікуваним рисам та вчинкам» [134, с. 112]. Ігровий ефект створюється саме завдяки усвідомленню читачем невідповідності між маскою та біографічним автором, коли читач розуміє правила, які задаються маскою, та тими контекстами, які вона актуалізує.

Маска для авторів інтермедій – це насамперед художній прийом, форма «вишуканої тонкої гри з читачем, коли автор зовсім не одна й та ж особа з оповідачем» [34, с. 18]. Маска має потужний потенціал пародіювання, однак звузити її функції тільки до пародії некоректно. С. Ісаєв підкреслює, що специфіка літературної маски «в особливій шаруватості, яка створюється

завдяки використанню принципу *нашаровування*. Масковий художній ефект, який використовує нашарування, побудований на тому, *що* і *як* маска приховує» [73, с. 74] (курсив авторський). За допомогою маски можна не лише стилізувати текст, а й задати певні координати для читацького сприйняття, підключити певні контексти та асоціативні поля. Слушно зазначає М. Ковінько: «[...] автор, творячи свій образ за допомогою маски, одночасно і сакралізує її в процесі творчості як обраний, достойний її носити, і профануючи, оскільки не підкоряється жодним ритуалам і дозволяє собі використовувати маски у власних інтересах, і, зрештою, просто носить маску, як носять усі в своїх сферах» [106, с. 22]. Отже, маска, з одного боку, відрізняється від реального біографічного автора, а з іншого – тісно з ним пов'язана, насамперед стилістично. Авторська маска слугує своєрідним ключем до розуміння гри, яку автор веде з читачем у рамках оповіді.

Введення у текст «Літературного ярмарку» індивідуальних оформлювачів здійснено цілком в ігровому дусі двох перших випусків: «Занавіс підіймається. На кону Чортик Зануда [...]» [122, с. V]. Уже в перших словах наголошена театральність подальшого представлення, тобто редакція натякає на те, що йтиметься не про конкретних (біографічних) авторів, а про їхні маски, вони теж будуть персонажами ярмаркового дійства. Чортик представляє авторів: «Від імені літярмаркому повідомляю, що ганебну анонімку автора інтермедій навіки зірвано […] Віднині наші шановні читачі з № 3 альманаху з задоволенням законстатують, що інтермедійно-драматичне оформлення "Літературного ярмарку" взяли на себе вчені та письменники, по праву відомі всьому культурному світу. № 3-й оформить Майк Йогансен / № 4-й І. Ю. Кулик / № 5-й проф. В. Юринець, № 6-й проф. І. П. Соколянський / № 7-й Остап Вишня / № 8-й проф. О. І Білецький / № 9-й В. Підмогильний» [122, с. V]. Вказаний перелік авторів збігається з реальними оформлювачами тільки частково (Йогансен, Юринець, Вишня оформив кн. № 6, а не 7). На думку Г. Гринь, така кількість представників академічних кіл серед оформлювачів журналу зумовлена відмовою від

ігрової манери на користь серйозної критики, що узгоджувалось із ідеями високого мистецтва ВАПЛІТЕ, але водночас ігрова форма альманаху збереглась (тобто редакція дає суперечливе повідомлення) [242, с. 160]. Погодитись чи спростувати цю думку наразі неможливо, оскільки ми не знаємо (не маючи матеріалів редакції), чи цей список був реальним планом редакції, чи лише грою. На користь останнього твердження говорить, зокрема, присутність прізвища ВУСППівця І.Кулика, запеклого опонента ярмарківців.

Важлива риса оформлювача «Літературного ярмарку» – його мінливість та іронія. О. Харлан наводить слушне спостереження: «На межі XIX–XX ст. твердження про високе призначення культури не сприймалося як беззаперечне. Одним із наслідків цього була “реабілітація” трикстера. […] Трикстер відзначається лукавством, хитрістю, здатністю до трансформації чи перевтілення. Він завжди творець і руйнівник, той, хто обманює – і жертва обману» [198, с. 49–50]. Тому не дивно, що в межах карнавальної поетики «Літературного ярмарку» автора інтермедій називають «редакційним блазнем» [67, с. 74], оскільки ярмарковий блазень є символічною фігурою у європейській культурі. Придворний блазень характеризується «принциповою незалежністю від влади і відмовою плазувати перед нею» [153, с. 47], а також «блазень нерідко виступав у якості потішного судді під час поетичних змагань» [153, с. 55]. Отже, оформлювач користується свободою у своїх провокативних оцінках та іронічних висловлюваннях, претендує на повну незалежність.

У зв’язку із редакційним блазнем Г. Гринь наводить слова одного з тогочасних критиків, Касьяненка, який говорить про неможливість критикувати блазня: «В інтермедіях “Літературного ярмарку” виступає блазень, а не відповідальна особа; як критикувати, з якого боку підходити?». Дослідниця слушно зазначає, що у цьому полягає одна із функцій інтермедій «Літературного ярмарку» взагалі – неможливість контролювати дискусію чи бодай знайти адекватну форму відповіді на тексти редакції. З блазнем

неможливо сперечатись [242, с. 189–190]. Г. Гринь пов'язує літярмарківського блазня з образом Тіля Уленшпігеля. На нашу думку, не менш важливим літературним «попередником» був образ шекспірівського блазня – наділеного можливістю завжди говорити правду, бачити реальний стан речей.

Першим індивідуальним оформлювачем «Літературного ярмарку» був М. Йогансен. Інтермедії, проте, написані не від його імені. Пояснення подає редакція: «Циган з батіжком, золотий півник у синій свитці наопашки і Сірий Чортик Зануда подалися в відпустку. Літярмарком, не шкодуючи зусиль, викликав з Пекла ученого Авероеса, найкращого коментатора Аристотеля» [81, с. 4]. Зауважимо, що Авероес згадується у четвертій пісні Дантового «Пекла». Для читача, котрий впізнає цю алюзію, зрозуміло, що подальший текст буде стилізованим і вибудованим на літературних ремінісценціях та кліше.

Використання маски давнього коментатора дозволяє М. Йогансену не створювати цілісного персонажа. Такий прийом часто вживався у літературі XX ст. Н. Лобас вказує, що «маска цілковито втрачає видимість самостійного персонажа і перетворюється на голу схему, стереотип. Можна окреслити її як "маска-без-обличчя". [...] це маніфестація іронічної авторської постави» [134, с. 119]. Особа Авероеса потрібна М. Йогансену, щоби стилізувати велемовність фрази давніх коментаторів і завдяки цій стилізації висловлювати погляди на художні тексти, вміщені у «Літературному ярмарку». М. Йогансен увесь час дотримується кліше давніх коментаторів: «Якби Стагіріт міг прочитати також оцю книгу, він, учитель, сказав би, що в ній написане те, що є і що написане те, чого нема. Але доведеться мені, Коментаторові, слабим своїм розумом самому вирішати про цю книгу» [81, с. 4]. Одразу впадають в око риси власне Йогансенової поетики, насамперед мовна гра. Комічний ефект у мові Йогансенових інтермедій часто побудований на схожому звучанні слів: «[...] народ той повний суперечностей. Він полюбляє авто і він полюбляє кефаль, слова еллінські, але

він проти автокефалії» [81, с. 5]. Назва «кінокефали» – такого ж абсурдного походження.

Специфіка авторської маски визначає сказову природу мови, якою ведеться оповідь. М. Йогансен чітко дотримується обраної стилістики, коментуючи художні тексти «Літературного ярмарку». Так проаналізовано в одній з інтермедій «Саркастичне романцеро» О. Влизька [32, с. 89–93]: «Краще придивися як тепло і міцно сидять у нього непоетичне кінокефальське слово “тимчасово”. Як “лотос” римує з “болотом” і вростає в це болото, і знову виростає з нього. Воістину добрі добирає слова цей співець, і я, підіймаючи очі з від манускриптів, з охотою слухаю його співу. І за те, що спів його сумний не спіши засуджувати його, о сине Матерії. Бо, як вогонь, спалюючи зів'яле листя пальми, гріє пальми твоїх долонь, так сумний спів спалює твій сум і з ним зникає» [85, с. 93–94]. Звертання «о сине Матерії», порівняння з пальмами і подібні кліше східного красномовства слугують тут засобами комічного, дотепної характеристики без сарказму над самим коментованим текстом.

Натомість відгук на вірш А. Чужого «Ясносте, ясносте, ясносте!» [218] звучить інакше. М. Йогансен переписує вірш А. Чужого, але в один рядок, без розривів слів та рядків і додає: «Тепер кожний зрозуміє, що цей вірш проти Аль-Коголю і за Курилиху. Щоправда, я, Коментатор не добачив у ньому ані рим, ані асонансів, ані будь-якого звукопису і він не всолодив моє вухо. Зате ж я добачив у ньому веселий і бадьорий заклик до невжиття Аль-Коголю і захований натяк на читання “уваг”» [83, с. 8]. У цьому випадку ігрове нагадування про арабське походження слова «алкоголь» лише увиразнює сарказм автора інтермедій щодо недоліків коментованого тексту. «Уваги» – це праця О. Курило «Уваги до сучасної літературної мови», яка тоді викликала чимало суперечок, і обізнаний філолог М. Йогансен не міг бути осторонь цієї проблематики. Гра із полісемією, звуковими подібностями та походженням слів загалом притаманна поетиці М. Йогансена, тому його інтермедії рясніють виразами на зразок «Передивляючися [...] оцю книгу,

оцей торг, де дзвенять таланти...» [82, с. 239]. Тут обігрується багатозначність: талант як хист і як монета.

М. Йогансен також використовує композиційний прийом вставних оповідей. Наприклад, в одній з інтермедій коментатор згадує про те, як Аль-Мансур Володар хотів стати Дон Кіхотом у 1193 році. Тут зведено разом двох різних історичних осіб: перший – халіф XII ст. Якуб Аль-Мансур, котрий в історії культури залишився як покровитель Авероеса; другий – Ахмад аль-Мансур, шериф Марокко, сучасник М. Сервантеса. Прийом вставної оповіді прийшов у європейську літературу зі східних текстів, до поетики східної літератури активно звертався і М. Сервантес у «Дон Кіхоті». Авторська маска вибудовується на обігруванні шаблону, манери арабських коментаторів, якою вона постає у традиції європейської літератури. Отже, головний ефект маски не у називанні, а у *впізнаванні*. Ця риса Йогансенової поетики проявилась також у «Подорожі ученого доктора Леонардо...» (яка надрукована у 131 кн. «Літературного ярмарку»), однак впізнавання пов’язане не з історичними особами, а з рівнем персонажів. Підкреслено умовні, «картонні» герої тільки для того й уведені в текст, аби урізноманітнити авторську оповідь. Добре цю важливу особливість окреслила Н. Лобас: «Письменник сконструював своїх персонажів за принципом комедії дель'арте, не називаючи масок, лише використовуючи їх прикмети задля *впізнавання*. У такий спосіб витворюється ілюзія хитро сплетеної авантюрної інтриги, а також увиразнюється основний герой – прихований розповідач» [134, с. 127]. Зауважимо ще одну характерну рису Йогансенової поетики, яка пов'язана і з традиціями стерніанства, і з театральністю: автор-оповідач – це теж своєрідна маска, певна поза, яка дозволяє авторові вести іронічну розмову із читачем.

Коментуючи «Червоноградські портрети» І. Сенченка, Авероес знову повертається до теми алкоголю, про який згадувалося у коментарях до вірша «Ясносте» А. Чужого: «[...] Пригадую, як Аль-Мансур, щоб перевірити злочинний уплив алькоголю на людей, випив вина, що його привезли франки

з Опорто. “Це прекрасний напій” – сказав на третій день Аль-Мансур Владар – “але дуже шкода, що він не хоче зоставатися в людині, а прагне визволитися геть, так що його потім доїдають пси”. З того часу я, Авероес, засудив вино і з призирством і жалем споглядав на тих, хто пили вино» [86, с. 153]. Коментар нічого насправді не пояснює, а лише дозволяє авторові повправлятися у дотепності та вплести в оповідь ще одну історію про Аль-Мансура. Авероес додає, що описи застіль у І. Сенченка такі соковиті, що самому автору захотілося спробувати горілку на смак. Важлива тут редакторська примітка: «Отож вирушили шукати ту групу письменників, яка в своєму журналі прилюдно заріклася пити […] і коли їх нарешті знайшли в якомусь підвалі, ніхто з них не міг вимовити слова, перебуваючи в творчому екстазі?..» [86, с. 153]. Тут М. Йогансен відверто кепкує з «Нової генерації», адже у журналі футуристів була ціла серія дописів під рубрикою «В атаку на зеленого змія».

Оповідь Йогансена-Авероеса пересипана афористичними дотепами, наприклад: «Як я довідався з кінокефальських книг, “учителі словесності” – це ті істоти, що поклялися за невеликі гроші любити всю чисто літературу своєї нації, а надто ту її частину, автори якої уже покійники» [84, с. 87]. Коментування творів часто стає для автора лише приводом для висловлення своїх поглядів на літературу. Скажімо, як у випадку з новелою С. Пилипенка «Чув’яки» [158]: «Попереду я й не збирався нічого не говорити про нього, бо вже прочитав десь у журналі, що “С. Пилипенко є український Генрі”. (Генрі, о сине Матерії […] дуже вправний письменник). Оповідання С. Пилипенка теж управне» [82, с. 239]. Справжній смисл цієї оцінки стає зрозумілим із подальших роздумів автора: «[…] скільки разів Стратіґіт учив нас […] Ніколи не міркувати так: я ходжу в толстовці і написав роман, і значить я український Толстой» [82, с. 239]. М. Йогансен продовжує цю аналогію, виходячи на інший рівень узагальнень – торкається питань вимог до художньої якості твору та відповідальності автора за цю якість: «Коли ви написали перший роман, то насамперед покайтеся і спаліть його. Те ж саме

зробіть і з другим романом. Тільки тоді, коли ви зрозумієте, що вашому романові ще дуже далеко до Толстого, тільки тоді друкуйте його; поки ж ви думаєте, що ви вже Толстой, паліть, паліть, паліть» [82, с. 240]. Для М. Йогансена, як і для всіх ваплітян, естетичні якості художніх творів були головним критерієм їх оцінки, поруч з тим – орієнтація на кращі зразки світової культури як мірило та взірець високої художньої якості.

Отже, інтермедії М. Йогансена виконані в єдиному стилістичному ключі, який задається оригінальною авторською маскою. Текст М. Йогансена тісно пов'язаний із європейською культурною традицією, але поєднує її зі східним екзотизмом. Автор не просто відсилає до тих чи інших текстів, а запозичує їхні стильові, композиційні та оповідні прийоми. Оскільки М. Йогансен виконав перше одноосібне оформлення «Літературного ярмарку», то він також подав приклад для наступних оформлювачів альманаху, які не наслідували його, а створювали власні виразно індивідуальні обрамлення.

Інакше до оформлення альманаху підійшов Л. Чернов у кн. 134-й. Його інтермедії є фактично окремими текстами, на перший погляд не пов'язаними із наповненням альманаху. Проте вони зорієнтовані на висловлення поглядів автора щодо актуальних питань мистецького процесу. Інтермедії Л. Чернова – критичні, він підмічає недоліки й іронічно сміється з них. Наприклад, невдоволений радіомовленням (сам Л. Чернов працював на радіо, добре знав специфіку цієї галузі): «Альо, продовжуємо концерт української народньої пісні. Співачка Лупанівська проспіває "Выйду ль я на реченьку" […] Передаємо літ.-мистецький журнал "Етер" І жарить статтю про Чернишевського (вирізка з "Культури й Побуту") на півгодини і півромана Юрія Смолича на три чверті години. Смоличеві, звичайно, нічого, він в цей час грає в шахи з Сенченком. А слухачі, що вже двічі читали цей роман […] тихо й недвозначно похитують головами» [211, с. 5]. Л. Чернов мінімально коментує факти чи явища, але завдяки тону, неочікуваним поєднанням, відвертим суперечностям та реплікам убік досягається комічний ефект.

В інтермедіях Л. Чернова постійно присутні описи різних місцевостей, романтика подорожей. Це цілком природно, адже сам Л. Чернов багато подорожував, і Україною, і поза її межами (Далекий Схід, Сибір, Індія у 1924 р.), до того ж був ентузіастом мотоциклетної справи. Про різні місця він теж пише з іронією і теплим гумором. Описуючи чотирикутник Харків – Київ – Одеса – Сталіне на карті України, Одесу порівнює із комерсантом: «Це дрібниця, що в цього комерсанта трохи несвіжі, здається, шкарпетки. Зате подивіться, які шикарні лакерки в нього на ногах!» [211, с. 9]. Усі чесноти та недоліки місця Л. Чернов зливає у єдиний оригінальний образ, який слугує метафорою міста. Увага саме до великих міст мотивована манерою автора, який «був ніби ідеологом нової України, вже не селянської. Був закоханий в індустріялізаційну добу» [116, с. 301].

Л. Чернов говорить із читачем нібито максимально просто, без вигадок чи натяків. Проте це лише форма сказовості. Авторська маска Л. Чернова – це оповідач, який іронічно або саркастично розповідає приклади з життя, залишаючи за читачем право оцінки та висновків. «Інтермедія без моралі» починається згадкою про «Зелену Кобилу»: «Чи не правда, на таких творах треба вивчати таємниці подужання фактури й матеріалу, тайни непереможного впливу митця на свого споживача. Цікава проблема!» [212, с. 125]. Ця згадка справляє враження недоречної, однак вона виконує функцію прологу, задає читацьке сприйняття: подальший текст матиме неочевидні смисли. В інтермедії переповідається історія про те, як харківський журналіст показує своєму сільському колезі Невгамовному все, що в столиці пов'язане із мистецтвом. Спочатку будинок літератури, де письменники гуртуються у більярдній (йдеться про більярдну в кафе «Пок», де проводили багато часу харківські письменники). В більярдній лунає така репліка: «Ну й молодець цей Володя! От коли б він вірші так ловко писав, як шарики ганяє...» [212, с. 125]. Безперечно, натяк на В. Маяковського, також вправного більярдиста, чия популярність станом на 1929 р. різко впала, особливо в колах авангардистів, а Л. Чернов належав до літературної групи

«Авангард». Вистава в театрі «Березіль» викликає у Невгамовного сум: «Навіщо ж коштовною бритвою стругати олівці?». В оперному театрі йде постановка «Тараса Бульби», яка для сількора – втілення шароварщини і малоросійщини. Вистава в іншому театрі схожа на спектакль самодіяльного драмгуртка. Справжнє потужне враження на Невгамовного справив конструктивістський Будинок Промисловості. Закінчується інтермедія текстом записки, яку лишив сількор харківському колезі: «Воістину справедливо сказано, що осел, “який уп’явся очима в одну з цеглин величезного будинку, нездатний побачити і зрозуміти всієї величности, граніозности велетенського спорудження”» [212, с. 127]. Л. Чернов не дає ніяких авторських коментарів, особливо це важливо з огляду на назву – «Інтермедія без моралі». «Мораль» очевидна для того, хто розуміє авторську метафору: конструктивістський Будинок Промисловості – це образ справжнього мистецтва майбутнього, експериментального, сміливого, зверненого до нових форм. Тільки таке мистецтво для «авангардівця» справді вартісне та значуще.

Інтермедії Л. Чернова тісно пов’язані із його захопленнями та досвідом. Вони максимально «біографічні». «Інтермедія легковажности» містить роздуми автора про справи в галузі українського кіно. Не даючи прямих оцінок, автор через деталь дає характеристику усій справі: «До речі: оце “гм-гм”... ми запозичили у ВУФКУ. Це воно мало погану звичку так відповідати, коли його питали, чому воно в своїй роботі відривається від українського суспільства. Прекрасна, вичерплива, недвозначна відповідь: / – Гм-гм!..» [214, с. 177]. У цій же інтермедії у романтичному дусі викладено роздуми автора про переваги мотоциклетного спорту. Справа тут не лише у захопленні Л. Чернова. По-перше, текст наповнений відсилками до реалій письменницького середовища: «[...] чи багато ви побачите з вікна вагону Харків – Одеса або Одеса – Київ? Андрій Панів в крайньому разі опише вдачу та звичаї тубільців купе № 17, а Майк Йогансен напише філологічну розвідку на підставі розмов з вагонним опалювачем» [214, с. 174]. По-друге:

«мотоциклетна» тема вводить текст обрамлення книги «Літературного ярмарку» в контекст поетичної творчості Л. Чернова, апелює до образу «кобзаря на мотоциклі», який мчить назустріч неймовірному майбутньому. Зрештою, автор сам про це заявляє: «Новітнього українського кобзаря треба посадити на мотоцикл, як це зробив один з наших товаришів (“Кобзар на мотоциклі”, поеми)» [214, с. 175].

Критичну тональність обрамлення Л. Чернов також витримує до кінця. В «Останньому слові» лунають докори на адресу оформлювача, котрий минув низку важливих соціально-політичних питань: «Пакт Келлога – поза авторовою увагою. Про підготовку до весняної сівби автор забув. Тракторизації він не помітив. Про міжнароднє жіноче свято навіть не згадав. Головокрутні успіхи науки й техніки для нього не існують» [215, с. 226]. Виявляється, що ці докори Л. Чернов сам на себе і написав, щоб нічого не залишити критикам. Він до кінця виконує покладену на нього роль – редакційного блазня. Його витівка вибила будь-які інструменти з рук його критиків, бо з блазнем нема ніякої можливості сперечатись. Редакційний блазень таким чином дискредитує закиди, які напевне зробила б критика (вульгарна, ВУСППівського штибу) на його адресу. Насамкінець Ярмарком додає історію про те, як екзальтований автор розповідає про своє піднесення від останньої інтермедії, потім уриває промову і зникає на якийсь час, а повернувшись, заявляє, що працює тепер у ВУФКУ і береться до нової інтермедії. Прикметно, що секретар редакції реагує на нову пропозицію автора звичайним «Гм!». Тут читач розуміє, що саме це «Гм!» зустрічав у попередній інтермедії з кінопорадами. Тобто фінал указує на складну метатекстову структуру, де автор розпадається на кілька масок, плавно стає й оповідачем, і персонажем.

Ще один приклад оригінального підходу до композиційного оформлення альманаху подибуємо в 135-й книзі «Літературного ярмарку», що виконав публіцист, критик, а найперше філософ В. Юринець. У пролозі нагромаджено згадки про різних авторів та їхні ідеї: «Тут писав би Геґель

перші розділи своєї натурфілософії, тут втілена вона»; в тому числі – коротка характеристика письменників: «У Бажана бурлить вже цідиво альхемічної мішанини, що він приготовив її в запорошених закутках Фавстівської лябораторії Studierstube своєї уяви. […] Ми наче в природному грецькому театрі. Починається Вальпургієва ніч віків, епох, перекликів. А може бути – це метафізична прелюдія до витриманого в style moderne цікавого "Вертепу" Аркадія Любченка?» [232, с. 5].

Авторське обрамлення В. Юринця складається з трьох діалогів. Г. Гринь слушно розглядає їх як побудову діалектичної моделі: теза, антитеза, синтез. У першому діалозі Й. Гете, М. Хвильовий, Ю. Яновський і М. Бажан обговорюють класицистичну поетику, а І. Кулик і Дж. Конрад – раціональний бік мистецтва. Звернення до Й. Гете зрозуміле, адже М. Хвильовий, викладаючи свою концепцію «психологічної Європи», вказував на фаустівський тип європейської культури.

У другому діалозі на противагу класицистичній логоцентричній концепції обстоюється романтичний погляд на світ. М. Бажан, В. Сосюра, В. Поліщук і О. Слісаренко обговорюють з В. Вітменом ерос, розширюючи його на країни, народи, цілі культури і, зрештою, всесвіт: «Космос як велика сім'я – ось глибокий сенс культури майбутнього, пролетарської літератури...» [229, с. 156]. До розмови долучається Бальзак, який зізнається, що найнудніші частини його творів – це своєрідний стимул, що змушує рухатись уперед, переборювати себе. Завершує діалог Невідомий, звертаючись до сьогодення: «Критика – це найвища форма філософії, філософія культури. Коли вона родиться нарешті? У нас немає поняття про те, що таке літературний факт, що таке поетичне переживання, завдяки яким силам твориться тяглість у поетичному творі […] Коли нарешті з'явиться пролетарський Лессінг?» [229, с. 157-158].

Третій (останній) діалог, як і має бути в діалектичній побудові, слугує для поєднання тези й антитези. О. Влизько, згадуючи творчість романтиків, говорить: «Іронія – це велика школа діялектики, і її діялектичність я

найкраще відчуваю на собі. Подмухом сміху або бурею сарказму я стараюсь руйнувати поезію, але цей процес руйнації сам стає поетичним» [230, с. 275]. Натомість Ч. Діккенс попереджає: «Сарказм, що родиться з іронії, є погляд на оточення як щось автоматичне, де ти є теж одним із засохлих автоматів» [230, с. 276]. Відтак, два різних підходи до літератури – статичний класицизм та динамічний романтизм поєднуються у просторі іронії, дотепу, сатири [242, с. 245].

Отже, авторське оформлення В. Юринця значно відрізняється від оформлення інших авторів. На ньому позначилось те, що В. Юринець був фаховим філософом. Його інтермедії написані у жанрі філософського діалогу, який сягає ще часів Платона. Не зайвим буде нагадати, що В. Юринець досліджував творчість Г. Сковороди, який також часто використовував саме жанр діалогу. Ігровий компонент значно менший, проте текст ускладнюється філософською проблематикою, насичений покликаннями на філософів та письменників різних епох та напрямів. Це зразок інтелектуалізації структури альманаху.

Інтермедії Остапа Вишні – зразок дещо простішої організації тексту, але гуморист створив свою оригінальну авторську маску. Оскільки книга 136-а вийшла у травні 1929 р., то пролог починається з теми засівної кампанії, наводяться цифри, соціологічні дані й т. п. «Павло Григорович Тичина (“то академик, то поет, то мореплаватель...”) так кваліфікує засівну кампанію: Сійте в рахманний чорнозем / З піснею, грою... / Над долиною низом – / Сонце горою. Правильно кваліфікує П. Г. Тичина!» [25, с. 1]. Для характеристики П. Тичини, який саме став академіком, Вишня використовує рядок зі «Стансів» О. Пушкіна, замінюючи «герой» на «поет». Цитата ж із тексту П. Тичини до засівної кампанії не має ніякого стосунку, вірш присвячено революційним подіям, «засівання рахманних полів» метафора майбутніх змін. Остап Вишня поєднує піднесений, романтичний пафос поезії П. Тичини із буденним контекстом, підкреслює іронічний тон канцеляризмом на кшталт «правильно кваліфікує». Продовжує тему досягнень радянської

економіки Вишня у такому ж тоні, теж використовуючи поезію П. Тичини: «Доживіть, товариші! Тоді в нас вугілля здобуватиметься 75 мільйонів тонн (а тепер тільки 35 мільйонів!), тоді в нас чавуна виливатиметься 10 мільйонів тонн (а тепер тільки 3,3 мільйона тонн!) [...] Та припадіть же ви вухом своїм до землі нашої радянської та послухайте! Чуєте кроки? Чуєте ходу залізну, непереможну? То трудящі їдуть! Їдуть до чудесного майбутнього! Минув, як сон, блаженний час / І готики й бароко. / Іде чугунний ренесанс, / Байдуже мружить око, // Ідуть, ідуть робітники / Веселою ходою. / Над ними стрічки і квітки, / Немов над молодою» [25, с. 4]. По-перше, цитуються строфи з різних віршів циклу «Псалом залізу», з третього й четвертого відповідно. По-друге, як і в попередньому випадку, залізо та «чугунний ренесанс» теж лише метафори революційних подій і до промисловості не мають ніякого стосунку. Ігровий ефект досягається завдяки змішуванню стилістично й тематично різних пластів. Іронічний підтекст може розшифрувати тільки добре ерудований читач, що знає контекст, з якого взято цитати. О. Романенко влучно схарактеризувала основну рису поетики автора: «Аудиторія, якій адресований гумор і сатира Остапа Вишні, була унікальною: це, з одного боку, високоінтелектуальний читач, якого вражав дошкульний, іронічний, багатий гумор автора, а з іншого – масовий читач, непідготовлений, часто – малописьменний. Творчість Остапа Вишні – яскравий приклад двоадресності, якого вочевидь не знає світова література […]» [168, с. 156].

Коментарі Остапа Вишні до вміщених в альманасі творів на перший погляд нагадують переказ із мінімальними поясненнями для читача. Так, до уривка з поеми М. Рильського «Марко і Марина» [167] автор додає: «Читайте. Вчитуйтесь. А ми тим часом попросимо, щоб Максима Рильського: Благословила примхлива муза / Замітальського змалювати нам пузо... / Та так змалювати, щоб усім Замітальським, коли доведеться, ми цiляли іменно в пузо... в пузо! в пузо!» [28, с. 108]. Переставивши місцями останні рядки твору М. Рильського (автор просить натхнення змалювати «Де Замітальского хвилює пузо... / Благослови ж мене, примхлива музо!»), Остап

Вишня досягає комічного ефекту, роблячи центральним образом пузо пихатого шляхтича.

Коментуючи тексти, Остап Вишня грається з їхньою стилістикою та зміщує акценти. Серед відгуків на комедію М. Куліша «Мина Мазайло» наводяться й такі: «Питав центральних рецензентів: – Чому “Мина Мазайло” не може бути актуальною, сценічною, художньою п’єсою? Відповідь така: – Етого не может бить! – Чому цього не може бути? – Етого не может бить уже потому, что етого не может бить нікогда!» [27, с. 98]. Обігрується репліка тьоті Моті з цієї ж комедії. Такий засіб підкреслює актуальність і точність зображених М. Кулішем типажів. А також відбувається змішування світів художнього тексту й обрамлення. Тобто, як бачимо, власне художні твори, вміщені у «Літературному ярмарку», та коментар до них в Остапа Вишні тісно пов'язані та оригінально обіграні.

Авторська маска Остапа Вишні втілена у його впізнаваній манері оповіді. Це імітація розмови близьких людей, тепла атмосфера дружнього сміху. Проте гумор Остапа Вишні будується на тонкій літературній грі, часто – інтертекстуальній. Сатира ж Вишні – спрямована на сьогодення та реалії буденного життя: «“Наталка Полтавка”. Як кажуть наші критики, це псевдонім Івана Котляревського... Є ще “Енеїда”... Але це треба знати учням першої групи в трудовій школі, а для українських письменників, котрі “гегемони”, це – не обов'язково. Можна й не знати» [25, с. 5]. Доповнює авторську маску Вишні мисливська тема, яка вводиться в епілозі. Промовиста цитата: «Кажіть усім замість “Драстуйте” “Боже тебе борони зруйнувати гніздо дикої качки!” Коли вашого знайомого здивує ваше привітання, поясніть йому, іродові, що з качиних яєць вилупляться прекрасні пухнато-жовтенькі каченята, що ті каченята виростуть і поробляться дорослими крижнями або чирятами, що ті крижні або чирята будуть робити вранішні й вечірні перельоти, що перельоти ті така краса, така розкіш, якої він, ірод, ніколи нігде не бачив і не побачить. А коли йому, дияволові, обов'язково хочеться щось таке видрати, хай видере в себе ліву ніздрю. Тоді

всі знатимуть, що він не любить природи і що взагалі він “сєроводород”» [26, с. 240]. «Мисливська тема» в Остапа Вишні виконує ту ж функцію, що й мотоциклетна у Л. Чернова – вписує авторську маску в контекст творчості Остапа Вишні і завершує образ автора, роблячи його яскраво індивідуальним.

Безперечно, найоригінальнішим оформлювачем «Літературного ярмарку» був Едвард Стріха – персонаж, створений К. Буревієм. Аналізуючи містифіковані біографії, ми вже вказували на особливості цієї авторської маски та зв’язок тексту біографії з поемою Стріхи «Зозендропія». В. Кисіль наголошує, що «феномен Едварда Стріхи полягав у тому, що він був одночасно і літературною містифікацією й пародією. Причому пародією була не тільки його творчість, але й він сам, як створений К. Буревієм суб’єкт літературного процесу» [94, с. 7]. Уже на самому початку редакційного тексту («До книги сто тридцять восьмої») спростовується міфічність Стріхи у цілком пародійному ключі – подаються тексти дев’яти телеграм з 18347, які надійшли до редакції після оголошення про те, що Стріха буде оформлювати книгу «Літературного ярмарку». Серед відправників – комсомолець Мазайло-Квач, який питає «ради блька ВУСПП’у з Новою Ґенерацією», «Чи не той це Едвард Стріха, що вигадав нові слова: словолези, радіотези, радіогопакез, етцетера? Майте на увазі, що цих слів у Грінченковому словнику немає» [181, с. 3]. Рина Мазеніна просить передати, що Едвард «душка й кумір!», редакція «УЖа» просить історію про те, як Стріха врятувався від смерті (мається на увазі повідомлення в «Новій генерації») та його портрет, щоб цікаво про це розповісти в своєму журналі. Найкоротша телеграма від ВУСППівця І. Кириленка: «Що? Едвард Стріха? Заткніться» [181, с. 5]. Кожна телеграма пародіює стиль авторів (і вигаданих – персонажів «Мини Мазайла», і реальних – критиків та письменників) і стосується котрогось із аспектів містифікованої біографії Стріхи. Усім їм відповідає «блискучий» Е. Стріха: «Що?! Мітична особа? Товаришочки, залиште свій ідеалістичний світогляд! Невже ви гадаєте, що якась там мітична особа зможе писати

цілком реальні радіотези та оформлювати найреальніший альманах? А може ви гадаєте, що й “Літературний Ярмарок” мітичне явище? Тоді, значить, ви заперечуєте й існування Зеленої Кобили? Не заперечуєте? Отож то й те» [181, с. 6]. Прикметно, що саме в інтермедіях Е. Стріхи знову зринає образ Зеленої Кобили, бо далі це обігрується в авантюрному сюжеті інтермедій. Цей сюжет розгортається довкола дружини Стріхи – золотокосої Зозе, Жозефіни Стріхи-Пхутюр’є, яку було обрано королевою королев на карнавалі у Парижі, а потім осуджено за розповсюдження комунізму, бо вона мала повну колісницю примірників 132-ї книги «Літературного ярмарку». Цю книгу альманаху вибрано не випадково, адже саме там уміщено диспут «Зелена Кобила». І по всіх усюдах лунають оголошення: «Стережіться, громадяни! Зелена Кобила ходить по Європі!» [181, с. 15]. Тут Стріха обігрує знаменитий вислів про привид комунізму, який бродить по Європі, та доводить цей образ до абсурду, сполучаючи із Зеленою Кобилою. Таким чином, Стріха вказує і на політичний підтекст, прихований за абсурдними подіями. Ю. Шерех зазначав: тексти Стріхи цікаві зокрема тим, що «не обмежуються на літературній пародії, а заховують за нею жало політичної сатири, прихованого, але гострого виступу проти політичної системи на Україні [...]» [220, с. 702]. Стріха кепкує з пропагандистського кліше про «загниваючий Захід»: «Так званий Гнилий Захід, що тільки те й робить, що розкладається, мусить нарешті довідатися, що ми вже давно згубили свою невинність і стали того змія, що спокусив колись прадідів Рамзая Макдоналда» [181, с. 6]. Так уводиться ще одна важлива для Е. Стріхи тема – це необхідність українській культури виходити на світовий рівень. Автор бере інтерв’ю у П. Пікассо, вони говорять про українське мистецтво, і в уста іспанського художника вкладено думку, яка була і в самого К. Буревія, і в концепції М. Хвильовго: українська культура має відірватись від російської та позбавитись свого колоніалізму, адже має для того все необхідне: «Про ваших старих майстрів. Про вашу живопись дев'ятого віку, про вашу гравюру, про ваш старий портрет. Ви звикли орієнтуватися на московське

мистецтво й не знаєте, що в ньому 50% вашого, що воно починається з вашої лаври, з ваших велетнів Левицького та Боровиковського й кінчається вашим Рєпіном [...] У вас єсть не тільки такі індивідуальні митці, як Петрицький, у вас єсть і своє: свій напрямок, своя школа, свої оригінальні художники [...] Про бойчукістів. Це – високого мистецтва школа!» [181, с. 9–10]. Для 1929 року, після закінчення Літературної дискусії, в умовах посилення натиску влади на інтелігенцію, подібні роздуми були надзвичайно сміливим полемічним випадом. Таким же випадом бачиться й наступний містифікований діалог – з Б. Шоу, де Стріха, стверджуючи геніальність роману «Портрет Доріана Грея», пов'язує його з «Портретом» М. Гоголя, «землячка з двома душами», який «обкрадав наших письменників: Котляревського, Гоголя-Батька, Квітку-Основ'яненка» [183, с. 26-27]. Стріха цими діалогами утверджує одразу дві ідеї – орієнтація на Європу, яка значно ближча українській культурі, ніж Росія, та вказує на упосліджене становище українського мистецтва стосовно домінуючого російського.

Пародійний дискурс для маски Е. Стріхи – ключовий. Інтермедії «Літературного ярмарку» слугували прекрасним простором для пародіювання футуристів, з якого і починалась маска Стріхи. До того ж саме у той період (після листа АРМУ в 137-й кн. «Літературного ярмарку» та «Справи про труп») між «Новою генерацією» та «Літературним ярмарком» тривала активна полеміка. У «Спеціяльно-музичній інтерлюдії» під час суду над Зозе Стріха згадує свої «геніальні» вірші, серед яких такий: «І перший тиждень був: / понеділок, / вівторок, / середа […] І перший місяць був: / перше, / друге, / третє [...]» [187, с. 59]. Так спочатку перераховуються всі дні тижня, потім всі числа місяця і, нарешті, всі місяці року. Це нищівна пародія на «функціональну» поезію М. Семенка «День був понеділок», про яку сам він говорив, що його вірш висить у кожному домі. Закінчує Стріха такими словами: «Правда, хороший вірш? Писати хороші вірші дуже легко, товариші. Ви тільки спробуйте, – геніально вийде!» [187, с. 59]. Стріха підкреслює бездарність, на його думку, футуристичної поезії М. Семенка не

лише власною пародією, а й останнім зауваженням про геніальність, яка тільки увиразнює нищівну пародію.

Не відмовляється Стріха і від пародіювання В. Поліщука, уміщуючи свої афоризми (аналізовані вище), які пародіювали відповідний розділ збірки «Козуб ягід». «Лідер українських конструктивних динамістів подав свої “бризки мислі” як своєрідний маніфест авангардиста, судження “молодого філософа, якого життя приперчило”. К. Буревій пішов далі за В. Поліщука, піднісши афоризми Едварда Стріхи до рангу аксіом, висміявши в них псевдофілософічність і самозамилування В. Поліщука» [94, с. 13]. Ю. Шерех вказував на політичну сатиру, приховану в абсурдних афоризмах Стріхи: «Не вір пролетаріятові, коли він буде говорити, що ти не пролетарський письменник» – випад проти самої ідеї пролетаріату як передового класу суспільства; «Не хвилюйся» – програмове гасло у часи переслідувань; «Коли їдеш в авті, то пильнуй, щоб шофер завжди тримався правого боку, але сам можеш схилятися й на лівий бік», – цей афоризм Ю. Шерех розглядає як «заклик до власного, самостійного курсу в умовах совєтської системи» [220, с. 703].

У «Моменті кульмінаційного напруження» [184] всі мотиви зводяться разом: Зозе звинувачують, що вона Зелена Кобила після тезового переказу диспуту зі 132-ї кн. «Літературного ярмарку», трибунал видає постанову, щоб Зозе роздяглась і довела, чи має рацію суд. Всі присутні вражені красою Зозе, суд її виправдовує. Обігруючи фінал історії, Стріха використовує ремінісценцію: старовинну легенду про гетеру Фріну, яка була натурницею Праксітеля (невипадковий викрик Б. Шоу «Твір великого Праксітеля!»). Вона була моделлю для статуї Афродіти і за це звинувачена у богохульстві. На суді показала своє тіло, і її визнали божественно прекрасною. Так само доводиться до кінця думка про упосліджене становище української культури стосовно російської, а також спростовується, що К. Буревій і Стріха – одна людина, К. Буревія називають лише «уповноваженим Стріхи на терені СРСР». Доводячи до завершення сюжет, Стріха об’єднав усі свої інтермедії

до 138-ї кн. «Літературного ярмарку» в єдиний твір. Він зберіг і специфіку оформлення альманаху, яку створили попередні коментатори, і водночас дотримався власних творчих настанов, лишаючись насамперед у межах пародійного дискурсу. У «Літературному ярмарку» яскраво виявилась «подвійна» природа авторської маски Едварда Стріхи: «він маскувався під футуриста, щоб пародіювати футуризм; але саме пародіювання футуризму було маскою у висміюванні всієї щиросовєтської літератури, а через неї і совєтського ладу» [220, с. 704].

В останніх книгах «Літературного ярмарку» редакційне обрамлення фактично відсутнє, редакція обмежувалась лише короткими прологами на загальні теми. Там ще трапляються бадьорі заклики та гасла поступу української пролетарської літератури. Зрештою, навіть ярмарком змушений заговорити до читача про необхідність робітничої тематики: «Нам з тобою личить сьогодні нагадати багатьом нашим товаришам письменникам, що робітник, хто має нарешті запанувати в тематиці нашої післяжовтневої літератури […] робітник в нашій дійсності – це людина плюс цілий комплекс державно-політичних, партійних, економічних, професійних і інших ідей, що стоять перед цілою робітничою класою» [164, с. 3]. Натиск влади став нестерпним, тому у літярмарківців не лишалось іншого виходу, як все більше й активніше приймати постанови партійного керівництва та всіляко демонструвати вірність лінії партії. М. Шкандрій вказує, що за весь час існування «Літературного ярмарку» його автори «ще плекали надію на інтелектуальну свободу […] Після квітня 1929 р., коли на XVI з'їзді партії проголосили новий “класовий підхід”, стало очевидним, що поступок у національному питанні не буде й особисту свободу також суворо обмежать» [222, с. 191].

Інтермедії Едварда Стріхи та листування редколегії були останнім сплеском експериментаторства та естетичної свободи письменників. Символічним кінцем «Літературного ярмарку», на нашу думку, треба вважати опублікований у кн. 141-й лист «Плямуємо ганебну роботу

зрадників», у якому редакція засуджувала учасників процесу СВУ у тоні пропагандистських показових таврувань: «Ми плямуємо ганебну роботу академіко-бандитів та соціал-попів, що створили “Спілку Визволення України”, цю контр-революційну організацію буржуазно-глитайських елементів, що намагалися підірвати переможний наступ соціялістичного будівництва» [159, с. 310]. Під цим листом підписався увесь колектив «Літературного ярмарку». Експериментально-ігровий період, містифікації, пародії та дотепи стали надто небезпечними в умовах наступу тоталітарного режиму на культурний простір. Останнім виданням, яке об’єднало колишніх ваплітян та їхніх однодумців, став «Пролітфронт», однак він уже створювався на принципово інших засадах, ніж «Літературний ярмарок». Режим укотре звузив вільний простір для митців, змінив правила гри та межі дозволеного. У цій грі з владою письменники, на жаль, були приреченими не поразку.

Отже, як показує проведений аналіз, ігрова природа «Літературного ярмарку» визначила його поетику на всіх рівнях – від структурно-композиційного до мовно-стилістичного, – а також характер експерименту із журнальним текстом. Гра визначила актуальні для ярмарківців контексти і культурні пласти, форми ведення полеміки, міру вияву індивідуальної авторської манери у тексті, відбір потенційних читачів і модус спілкування з ними. Саме через реалізацію різноманітних ігрових стратегій «Літературний ярмарок» утверджував свою ідейно-естетичну платформу.

Ігрові стратегії «Літературного ярмарку» спрямовані на втілення складного літературного експерименту. Мінливість значень, жонглювання символами і смислами на рівні тексту оприявлено в усіх типах інтертекстуальності, як їх класифікує Ж. Женетт [241, с. 1–7]. Структура «текст у тексті», котра є моделлю будь-якого журналу, дає широкий потенціал для метатекстуальності й автореференційності тексту. Архітекстуальність проявляється у тісному зв’язку «Літературного ярмарку» з попередніми журнальними формами. З власне інтертекстуальністю та

гіпертекстуальністю пов’язане постійне підключення різних асоціативних полів та контекстів для адекватної інтерпретації та декодування тексту. Твориться багатошарова текстова структура, складність якої дозволяє втілити складність літератури у всьому розмаїтті її форм. Ідеальним читачем такого твору може бути лише інтелектуал, який володіє вишуканим естетичним смаком, бо тільки він зможе долучитися повною мірою до такої складної літературної гри та отримати від неї естетичну й інтелектуальну насолоду.

# ВИСНОВКИ

Альманах «Літературний ярмарок» постав на ґрунті напрацювань доби експерименту в українській культурі. Потужні історичні катаклізми, передусім революція та громадянська війна, спричинили докорінні зміни в усіх сферах людського життя та головно у свідомості мільйонів людей. Відтак, постало питання засад та шляхів розвитку нової української літератури за нових культурно-історичних умов. Так розвинулися різноманітні художні напрями, естетичні концепції, а згодом і літературні організації. Підґрунтям для художніх експериментів була утверджена ще раннім модернізмом абсолютна свобода митця, його творчого «Я». Доба «розстріляного відродження» була перейнята духом експерименту та ігровою атмосферою. В літературному дискурсі 1920-х років виразно проступали модерністичні й авангардистські тенденції. Ці стильові парадигми тісно пов'язані, в тому числі використанням ігрових прийомів, однак світоглядно несумісні, й авангардизм радикально трансформував елементи модерністської поетики. Для нашого дослідження найбільш придатним терміном для характеристики поетикальних рис літератури означеної доби є «експериментальне письмо», оскільки він дозволяє зняти стильові та жанрові обмеження, не ігноруючи специфіку оригінальних літературних явищ.

До основних рис експериментальної поетики зараховують насамперед орієнтованість літературного твору на діалог з читачем, з чим пов'язана відкритість тексту до гри з реципієнтом і множинних інтерпретацій. Відтак, експериментальні тексти передбачають активного й уважного імпліцитного читача, здатного оминути пастки, розпізнати інтертекстуальні елементи тощо. Використання широкого арсеналу ігрових приймів зумовило високий рівень умовності експериментального тексту. Художній твір поставав як гра розуму, тому мав на меті приносити не лише естетичну, але й інтелектуальну насолоду. Експеримент у літературі актуалізував питання традиції та ставлення до спадщини попередніх епох. Ця особливість разом із браком

високоякісної критики призвела до того, що художня література частково перебрала на себе функції критики, і це також посилило ігрову наснаженість текстів.

Оскільки література стала полем зіткнення різних (подекуди й зовсім протилежних) ідейно-естетичних платформ, неодмінною рисою літературного процесу 1920-х років була агональність. Спершу вона проявилась у створенні низки літературних організацій різноманітного спрямування, а найповніше – у Літературний дискусії 1925–28 рр. Вона порушила багато важливих питань, головними з яких були: орієнтація нового українського («пролетарського») мистецтва («Європа чи просвіта?»); ставлення до російської культури; прийнятний ступінь ідеологічної ангажованості мистецтва. Хоча дискусію було згорнуто втручанням влади, ця полеміка задала стиль та градус протистояння в літературному процесі.

У таких культурно-історичних умовах з'явився «Літературний ярмарок», прямий послідовник ВАПЛІТЕ та опонент вульгарно-соціологічної критики. Безперечно, експеримент як конструктивний принцип доби розширився і на царину літературного побуту (за формалістами). Тому журнали 1920–30-х років теж потребують розгляду в рамках експериментального письма. На цей період припало й теоретичне осмислення (тими ж формалістами) журналу як літературної форми. Журнал постав як текст, у якому реалізовувалися різноманітні структурні моделі, різними засобами провадився діалог з читачем, а також постійно боролися тенденції до єдності стилю та строкатості індивідуальних манер конкретних авторів. Українська літературна періодика кінця 1920-х – початку 1930-х років – явище яскраве й оригінальне, адже журнал виконував кілька важливих функцій у літературному процесі: знайомив читацьку аудиторію із найактуальнішими явищами в літературі, відрефлексовував їх за допомогою критики, презентував позицію певної літературної групи, відстоював її інтереси. І все це втілювалось незвичними для читача засобами, через експеримент із самим форматом журналу.

Грайливий, карнавальний, відкритий до експерименту та уїдливо-дошкульний «Літературний ярмарок» не був схожим на жодне з тогочасних видань. Від позагрупових журналів «Літературний ярмарок» відрізнявся формальною відсутністю критичних матеріалів, адже вони перейшли в ігровий простір інтермедій, де висловлювалися за допомогою езопової мови, натяків та алюзій. Залишаючись на ідейно-естетичних позиціях ВАПЛІТЕ, «Літературний ярмарок» не міг бути майданчиком для дискусії, адже лишався однією з її сторін, і звертався до вузького кола читачів. Останнє ріднило «Літературний ярмарок» із груповими виданнями.

Журнал «Нова генерація» стояв на принципово інших ідейно-естетичних позиціях порівняно з «Літературним ярмарком», що спричинило разючі відмінності в оформленні часопису. Проте футуристи також використовували низку ігрових прийомів – насамперед містифікації, – особливо коли розгорілася полеміка з художниками АРМУ, соратниками ярмарчан. Найближче до стилістики «Літературного ярмарку» стояв «Універсальний журнал», який, однак, не обмежувався цариною літератури; як позагруповий журнал він відсторонився від гострих суперечок між літературними організаціями. Цілісність тексту також зреалізовано в ігровій площині – через строкатість наповнення та широке використання можливостей візуального оформлення. Коли за «Літературним ярмарком» стояла естетична платформа, то за «УЖем» – журналістська стратегія.

Украй оригінальний «Літературний ярмарок» був сприйнятий критикою неоднозначно. Підкреслена умовність, езопова мова та гострота полемічних випадів не викликала схвальних оцінок рецензентів, хоча сміливість експерименту та оригінальність формату критики визнавали. Найзапеклішими ворогами «Літературного ярмарку» були ВУСППівці. Обстоюючи ідеологічну ангажованість літератури та «класовий» підхід у критиці, відкидаючи будь-яку умовність мистецтва, пропагуючи стилі на кшталт «монументального реалізму», вони постійно ставали об'єктами пародій та дошкульних висміювань «Літературного ярмарку». Зрештою, саме

ВУСППівське цькування, підтримуване тоталітарним режимом, було засобом тиску на свободу індивідуальності та творчості. ВУСПП перевів полеміку в площину політичну, а критику – в «жанр» доносу. Відтак можна трактувати побутування журналу як соціокультурну гру з владою, де остання постійно змінювала межі дозволеного, поступово обмежуючи свободу творчості.

Ігрова поетика «Літературного ярмарку» набувала різноманітних форм та виявів на різних рівнях альманаху як цілісного тексту. За основу для журналу взято модель ярмаркового дійства. Ярмарок – це простір, де стикалися різні семантичні коди, традиції, культури, де відбувався торг на засадах вільної конкуренції та комунікації. Принцип вільної конкуренції та відкритості до різних стилів і напрямів був дуже важливим в ідеології журналу. Ярмарок також слугував кодом для читача, актуалізуючи асоціативні поля попередніх текстів української культури (М. Гоголь та Г. Квітка-Основ'яненко). Стилістика ярмаркового дійства визначила те, як читач мав інтерпретувати складний текст «Літературного ярмарку». На це ж було спрямоване й візуальне оформлення альманаху, покликане відтворити веселу ярмаркову атмосферу: написи, гасла, зображення каруселі, суперобкладинка.

Експериментальна природа «Літературного ярмарку» та його яскраві ігрові прояви актуалізували також культурний пласт українського бароко. Альманах вибудовувався за моделлю вертепу, де горішній поверх представлено власне художніми творами, а нижній – інтермедіями, листуванням, редакційними коментарями та зауваги. Жанр інтермедії органічно вбудовано в структуру журнального тексту. Цю художню форму використано з огляду на комізм, динамічність дії, персонажі-емблеми. Інтермедії виконували функцію літературно-критичного блоку альманаху, але думки редакції висловлювалися через натяки, алюзії, приховану полеміку. Письменникам 1920-х років бароко було близьке через потяг до формального експериментаторства, багатозначність, гру символами та смислами, витворення космосу з хаосу. Звернення до бароко зрозуміле також

з огляду на близькість світоглядів двох епох: людина доби бароко так само шукала гармонію попри складну та суперечливу реальність, як і митці доби «розстріляного відродження».

Ігрова природа «Літературного ярмарку» виявлялася й у карнавальних формах, як їх потрактовано у концепції М. Бахтіна. Текст перейнятий універсальним сміхом, направленим на власне художні твори, друковані на сторінках альманаху, реалії літературного процесу та позалітературного життя, а також на самого себе. Стилістика «Літературного ярмарку» свідчить про наявність низки меніппейних рис. Насамперед ідеться про абсолютну свободу авторських вигадок і припущень, стирання будь-яких умовностей та ієрархій.

Проте ігрова поетика «Літературного ярмарку» не вичерпувалася карнавалізацією. Іронія нерідко переходила в сатиру, особливо коли йшлося про приховану полеміку з опонентами (ВУСППом та «Новою генерацією»). Єдність альманаху не тотожна єдності всіх учасників карнавалу, оскільки індивідуальна манера конкретного автора не стиралася, а навпаки – увиразнювалася у межах журнального тексту. Авторські інтермедії функціонували як індивідуальні варіації вже поданої моделі. Крім того, текст «Літературного ярмарку» розрахований на читача-інтелектуала, який здатен розшифрувати всі алюзії, натяки та ремінісценції, а також добре орієнтується у реаліях літературного процесу. «Літературний ярмарок» – підкреслено елітарний, тому долучитися до його витонченої гри смислами і цитатами міг лише «критичний читач» (за У. Еко). Це також вивело поетику альманаху за рамки карнавалізації.

Поетика журналу, його складна конструкція будувалися на містифікації, яка пронизувала усі рівні текстової структури: незвична нумерація, загадковий диспут про «Зелену Кобилу», редакційне листування, фіктивні автобіографії і, нарешті, авторські маски. Автори інтермедій користувалися такою ж свободою, як блазень на карнавалі, вони чинили суд над літературою і були вільними від будь-яких умовностей, особливо ж – від

влади. Кожен з оформлювачів скористався цією свободою на власний розсуд, створивши оригінальну маску. М. Йогансен використав образ Авероеса, шаблони та кліше східного красномовства, аби максимально наповнити свої коментарі тонкою мовною грою та підключити широкий культурний контекст. Л. Чернов орієнтувався на сюжетну завершеність кожної інтермедії. Авторські оцінки не проговорювалися, але читач їх дешифрував, вловивши авторську іронію, переключення регістрів та зниження пафосу. В. Юринець написав інтермедії у формі інтелектуальних діалогів, актуалізувавши філософський та літературознавчий дискурси. Його інтермедії разом складають діалектичну побудову «теза – антитеза – синтез», утверджуючи тип іронічного оповідача. Остап Вишня використав маску близького читачу оповідача, максимально наближуючи виклад до розмовної інтонації. Головна риса його манери – двоадресність, одночасна апеляція і до простого читача, якого насмішать жарти коментатора, і до читача ерудованого, який розшифрує всі алюзії та відчує дисонанс між вживаними образами і цитатами та зниженим контекстом, у який вони вписані. Едвард Стріха об'єднав усі інтермедії єдиним сюжетом, у рамках якого пародіював поетику футуристів і авангардівців, розвивав думки про незалежність українського мистецтва та його упосліджене становище в радянській імперії. Сюжет інтермедій про суд над Зозе вибудовано на карнавалізації відомих сюжетів та жанрових схем.

Тож аналіз ігрових стратегій «Літературного ярмарку» вказує, що текст альманаху є одночасно і закоріненим у традицію, і новаторським. Ярмаркову модель організації тексту взято насамперед із українських культурно-історичних реалій, а презентація мотиву ярмаркового дійства – з романтичної традиції. Жанр інтермедії, персонажі, багатозначність, символізм, а також саме творення художнього космосу із хаосу значень, смислів та образів вказує на спорідненість поетики «Літературного ярмарку» з поетикою та світоглядом бароко. А карнавальність, ігрова наснаженість, універсальна іронія генетично пов'язані із українською сміховою культурою, яка також

широко представлена у бароковому мистецтві й літературі. Поруч із тим «Літературний ярмарок» – виразно нове явище в українській літературі. Журнал як літературна форма орієнтований на інтеграцію різножанрових та різностильових текстів. Автори «Літературного ярмарку», експериментуючи із журнальним наповненням, зробили обрамлення повноцінним художнім текстом зі своєю стилістикою, набором персонажів та навіть сюжетом. Художній текст-рамка перебрав на себе функції критики, публіцистики та інших матеріалів, які презентують ідейно-естетичне обличчя видання. Цим підкреслено елітарність журналу, його орієнтація на ерудованого читача й апеляція до широкого кола культурних явищ.

«Літературний ярмарок» був украй оригінальним та самобутнім явищем навіть для доби сміливих експериментів, адже автори досягли максимальної ускладненості текстової структури. Прикметно, що у журналі представлено усі типи інтертекстуальності (за Ж. Женеттом). Автори змушували реципієнта бути в напруженні через постійне переключення контекстів та кодів, апелювання до якнайширшого культурного багажу. Так вибудовано складну багатошарову текстову структуру, тому інтелектуальна насолода від тексту не менш важлива, ніж естетична.

«Літературний ярмарок» із явища літературного побуту за Б. Ейхенбаумом став явищем літературного побуту за Ю. Тиняновим, тобто із позалітературної реальності перейшов у мистецько-літературний дискурс. Журнали як посутні чинники культурного життя і колективи журналів як мистецькі гуртки становили важливі «літературні факти» доби, але далеко не завжди створювали дискурсивні практики. Натомість «Літературний ярмарок» реалізував такі практики у художній формі журналу як цілісної, складно організованої структури, у якій одну з найважливіших ролей відіграють авторські маски (літературні й пародійні особистості, за Ю. Тиняновим) – і створені у відповідності до концепції «Літературного ярмарку», і ті, що існували раніше (Едвард Стріха).

«Літературний ярмарок» функціонував одночасно у кількох контекстах: творчість групи (ідейно-естетичний рівень), творчість конкретного автора (поле вияву індивідуальної манери в рамках заданого формату), журнальна естетика 1920-х років, полемічний і критичний дискурс доби, ярмаркова традиція, барокова традиція тощо. З цим пов'язані означені складність, цитатність, багатовимірність та значною мірою герметичність тексту альманаху.

Якщо розширити контекст епохи від експериментів 1920-х до художніх практик усього ХХ ст., стає зрозуміло, що «Літературний ярмарок» є прикладом такого тексту, який У. Еко назвав «відкритим твором». Справді, альманах дає широкий діапазон можливих інтерпретацій і водночас обмежує їх самою структурою тексту, в якій, зокрема, змодельовано зразкового читача. Цьому сприяла і журнальна форма, яка природно не може бути гомогенною. У випадку з «Літературним ярмарком» внутрішня різнорідність поєдналася з відкритістю експериментальної поетики. Відтак, перспективним видається розгляд і українських часописів 1920-х років, і творів експериментального письма цієї доби крізь призму семіотичних концепцій У. Еко.

Для кола авторів «Літературного ярмарку», хоча це ніде експліцитно не висловлено, відкрита текстова модель, представлена журналом, була моделлю культури як такої – гнучкої та багатогранної, в якій постійно актуалізуються різні контексти і смисли. Ігрові стратегії «Літературного ярмарку» мають на меті утвердити таку модель літератури і культури загалом – вишуканої, багатогранної, глибоко національної та водночас – культури високого світового рівня.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1) Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху // Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Связь времен. – К.: Дух і літера, 2005. – С. 360-365.
2) Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура. // Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Связь времен. – К.: Дух і літера, 2005. – С. 342-359.
3) Агеєва В. Соціалістичний реалізм: злиття чи уніфікація / В. Агеєва // Прапор. – 1989. – № 11. – С. 174-183.
4) А. Л. Серед новинок Заходу / А. Л. // Вапліте. – 1927. – № 1. – С. 127-132.
5) Бажан М. Гофманова ніч: Поема / М. Бажан // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 115-120.
6) Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: Издательство Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – С. 69-263.
7) Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 6. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 5-300.
8) Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 4 (2). – М.: Языки славянских культур, 2010. – С. 509-521.
9) Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 4 (2). – М.: Языки славянских культур, 2010. – С. 7-508.
10) Бахтин М. М. Франсуа Рабле в истории реализма // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 4 (1). – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 11-516.
11) Бевзенко Л. Самоорганізаційна природа феномена гри / Л. Бевзенко // Філософська думка. – 1999. – № 3. – С. 3-19.
12) Берлянд І. Гра як феномен свідомості / І. Берлянд // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 7-8. – С. 81-95.

13) Бібліографія // Вапліте. – 1927. – № 2. – С. 186-194.
14) Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
15) Білецький О. І. Двадцять років нової української лірики // Білецький О. І. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 17-45.
16) Білецький О. [Рец. на:] Евгений Ланн. Литературная мистификация. ГИЗ, 1930 // Літературний архів. – 1931. – Кн. I-II. – С. 206-210.
17) Блокнот Нової генерації // Нова генерація. – 1929. – № 2. – С. 62-70.
18) Блокнот Нової генерації // Нова генерація. – 1929. – № 5. – С. 45-56.
19) Блокнот Нової генерації // Нова генерація. – 1929. – № 6. – С. 39-42.
20) Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910-1930-х років. – К.: Темпора, 2009. – 519 с.
21) Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен). – Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. М. Боярчук; КНУ ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – К., 2003. – 220 с.
22) Буревій К. Біографія Едварда Стріхи, автора інтермедій 138 книги «Літерат. Ярмарку» / К. Буревій // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 1-3.
23) Вапліте. Літературно-художній журнал. – 1927. – № 2. – 202 с.
24) Василенко В. [Десняк В.] «Літературний ярмарок» / В. Василенко // Критика. – 1929. – № 2. – С. 18-39.
25) [Вишня Остап] До книги сто тридцять шостої / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 1-6.
26) [Вишня Остап] Епілог / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 240.
27) [Вишня Остап] Інтермедія [I] / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 97-99.
28) [Вишня Остап] Інтермедія [II] / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 107-108.

29) Вишня Остап. На Гончарівці / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 202-208.
30) Вишня Остап. Хай ясніє ім’я його! / Остап Вишня // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 204-210.
31) Влизько О. Лірика Фавста / О. Влизько // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 8-9.
32) Влизько О. Саркастичне романцеро / О. Влизько // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 89-93.
33) Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття: Монографія. – К.: Смолоскип, 2015. – 640 с.
34) Гениева Е. Ю. Дерзостный обман / Е. Ю. Гениева // Уайтхед Дж. Серьезные забавы. – М.: Книга, 1986. – С. 5-22.
35) Гнатюк М. М. Шляхами пам’яті (листування Івана Сенченка та Олени Компан із Василем Півторадні) / М. М. Гнатюк // Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. – 2003. – Вип. 8. – С. 225-254.
36) Горбачев Д. Е. Анатолий Галактионович Петрицкий. – М.: Советский художник, 1971. – 152 с.
37) Горбачов Д. Бароко і футуризм / Д. Горбачов // Українське бароко: У 2 т. – Т. 2. – К.: Вид-во «АКТА», 2004. – С. 163-251.
38) Горбачов Д. Гра в хаос від барокко до авангарду / Д. Горбачов // Всесвіт. – 1992. – № 3-4. – С. 183-184.
39) Гордієнко К. Ярмарок у Славгороді / К. Гордієнко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 83-93.
40) Грабович Г. Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. – К.: Критика, 2003. – С. 291-305.
41) Гройс Б. Тоталитаризм карнавала / Б. Гройс // Бахтинский сборник. – Вып. 3. – М.: Лабиринт. – 1997. – С. 76-80.

42) Група армістів. Лист до «Ярмаркома». «Діялектика». Присвячується групі журналу «Нова генерація» та її шефу М. Семенку // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 277-280.
43) Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – К.: Критика, 2009. – 447 с.
44) Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: Статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
45) Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры // Гуревич А. Я. Избранные труды. Культура средневековой Европы. – СПб.: Изд-во СПбУ, 2006. – С. 15-286.
46) Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. Основи філософської герментивки / Пер. з нім. О. Мокровольського. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
47) Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті / Упор. В. Г. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 364 с.
48) Державин В. Уваги з «марксівської» літературної критики (з приводу книжок Я. Савченка «Поети й белетристи» та «Проти реставрації») / В. Державин // Вапліте. – 1927. – № 5. – С. 174-182.
49) Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук / Пер. М. Зубрицької та Х. Сохоцької / Ж. Дерріда // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 460-472.
50) Диспут «Зелена Кобила» // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 238-255.
51) Дніпровський І. Яхта «Софія» / І. Дніпровський // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 38-87.
52) До автобіографії автора інтермедій 137 книги «Літературного ярмарку» // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 1-3.
53) До книги сто тридцять дев’ятої // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 139. – С. 1-6.

54) До книги сто тридцять другої // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 1-7.
55) До книги сто тридцять першої // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 1-9.
56) Доленго М. [Рец на:] Літературний ярмарок № 1, 2, 3 // Гарт. – 1929. – № 3. – С. 115-122.
57) Досвітній Ол. Сірко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 9-27.
58) До утворення революційного бльоку в літературі // Літературна газета. – 1929. – № 21. – С. 8.
59) Драй-Хмара М. Лебеді: Поезія / М. Драй-Хмара // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 131. – С. 113.
60) Драй-Хмара Ашер О. До 100-річчя з дня народження Михайла Драй-Хмари / О. Драй-Хмара Ашер // Сучасність. – 1989. – Ч. 10. – С. 19-25.
61) Драматичний етюд // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 137-139.
62) [Епік Г.] Лист IV. Гр. Епіка до О. Досвітнього / Г. Епік // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 131-137.
63) Єрмакова Н. “Алло, на хвилі 477” – перше українське ревю / Н. Єрмакова // Просценіум. – 2007. – № 1 (17). – С. 7–13.
64) Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. – К.: Фенікс, 2012. – 512 с.
65) Жигун С. В. Гра як художній прийом в епічному тексті (На матеріалі прози українських письменників 10-20-х років ХХ ст.). – Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / С. В. Жигун; КНУ ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – К., 2008. – 224 с.
66) Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. М. Журенко; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
67) Замість інтермедії // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 73-77.

68) Зенкин С. Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С. Работы о теории: Статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 305-324.
69) Зеров М. [Рец. на:] Музаґет // Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. – К. Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 274-277.
70) Зражевська Н. Журнал «Критика» і загальнометодологічні проблеми літературознавства 30-х років / Н. Зражевська // Слово і Час. – 1991. – № 8. – С. 34-41.
71) Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Л.: Літопис, 2004. – 352 с.
72) Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х годов // Дис. ... д. филол. наук: 10.01.01 / Г. В. Зыкова; МГУ имени М. В. Ломоносова. – М., 2006. – 241 с.
73) Исаев С. Г. Литературно-художественные маски: Теория и поэтика. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2012. – 336 с.
74) Исупов К. Г. В поисках сущности игры / К. Исупов // Философские науки. – 1977. – № 6. – С. 154-158.
75) Исупов К. Г. Второе рождение проблемы «искусство и игра» / К. Исупов // Философские науки. – 1974. – № 5. – С. 145-148.
76) Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Л.: Літопис, 2003. – 456 с.
77) Інтермедія одного із 697 // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 121-126.
78) Інтермедія патосу //Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 198-201.
79) [Йогансен М.] Автобіографія Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу «Літературного ярмарку» / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 1-4.
80) Йогансен М. Аналіза фантастичного оповідання / М. Йогансен // Вапліте. – 1927. – № 2. – С. 139-162.

81) [Йогансен М.] До книги сто тридцять третьої М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 4-5.
82) [Йогансен М.] Епілог / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 239-240.
83) [Йогансен М.] Інтермедія [I] / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 7-8.
84) [Йогансен М.] Інтермедія [III] / М. Йогасен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 87-88.
85) [Йогансен М.] Інтермедія [IV] / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 93-94.
86) [Йогансен М.] Інтермедія [V] / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 152-153.
87) Йогансен М. Неймовірні авантури дона Хозе Перейра в Херсонському степу / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 28-55.
88) Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швайцарію / М. Йогансен // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 139-198.
89) Кавун Л. І. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років XX століття. – Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Л. І. Кавун; КНУ ім. Тараса Шевченка, Інститут філології. – К., 2007. – 35 с.
90) Кавун Л. Образно-стильові особливості прози Майка Йогансена / Л. Кавун // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років XX століття: Питання стилю, проблематики, поетики, мови: Зб. праць всеукр. наук. конф.; Черкаси, 11-12 травня 2005 р. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 190-196.
91) Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Сост., пер с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с.

92) Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 161-527.
93) Кисіль В. В. «Літературний ярмарок» як об'єкт пародіювання (на матеріалі пародій Едварда Стріхи) / В. В. Кисіль // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – 2006. – № 766. – С. 175-179.
94) Кисіль В. В. Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / В. В. Кисіль; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2003. – 16 с.
95) Клименюк Н. Мистификация как прием / Н. Клименюк // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 37. – С. 434-444.
96) Коберник Н. Диспут «Зелена кобила» в ідейно-естетичному контексті журналу «Літературний ярмарок» // Наукові читання – 1998: Праці молодих учених України. – К.: Українська книга, 1999. – С. 54-75.
97) Коваленко Б. «Літературний ярмарок» (нотатки) / Б. Коваленко // Літературна газета. – 1929. – № 2. – С. 2.
98) Коваленко Т. Поле тяжіння українського формалізму (До проблеми контекстів формалізму в Україні) / Т. Коваленко // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – 2010. – Вип. 18. – С. 31-36.
99) Ковалів Ю. Енергія експерименту / Ю. Ковалів // Березіль. – 1990. – № 6. – С. 116-117.
100) Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: Монографія. – К.: Київський університет, 2012. – 191 с.
101) Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: У 10 т. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т.3: У сподіваннях і трагічних зламах. – 2014. – 472 с.
102) Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст.: підручник: У 10 т. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – Т.4: У сподіваннях і трагічних зламах. – 2015. – 576 с.

103) Ковалів Ю. На шляху до «романтики буднів» / Ю. Ковалів // Вітчизна. – 1987. – № 4. – С. 166-171.

104) Ковалівна Л. Кілька задач, що їх не можна розв'язати / Л. Ковалівна // Літературна газета. – 1929. – № 5. – С. 5.

105) Ковальова О. Ю. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (Творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича). – Автореф. дис. … канд. філол. наук.; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2006. – 20 с.

106) Ковінько М. В. Авторська маска в культурологічному контексті / М. В. Ковінько // Літературознавчі студії. – Вип. 39. – Ч. ІІ. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 20-27.

107) Ковінько М. В. Листування на сторінках «Літературного ярмарку» / М. В. Ковінько // Літературознавчі студії. – Вип. 35. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 312-319.

108) [Копиленко О.] Лист ІІІ. О. Копиленка до Гр. Епіка / О. Копиленко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 101-106.

109) Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. – Кн. 1. – Едмонтон: Канадський ін.-т українських студій; Альбертський ун-т, 1987. – 744 с.

110) Коцюба Г. Обов'язок: Оповідання / Г. Коцюба // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 44-72.

111) Крекотень В. І. Українська література XVII ст. / В. І. Крекотень // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 5-24.

112) Кулик І. Апотеоза. Самбо в Гарлемі / І. Кулик // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 108-110.

113) Кулиш. П. Обзор украинской словесности. II. Котляревский / П. Кулиш // Основа. – 1861. – Январь. – С. 235-262.

114) Куліш М. Критика чи прокурорський допит? / М. Куліш // Вапліте. – 1927. – № 5. – С. 146-157.

115) Куліш М. Мина Мазайло: Комедія / М. Куліш // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 7-97.

116) Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драматургія – есей / Упорядкув., передм., післям. Ю.Лавріненка. – К.: Смолоскип, 2008. – 976 с.

117) Ланн Е. Литературная мистификация. – Л.: Госиздательство, 1930. – 178 с.

118) Листування друзів // Нова генерація. – № 8. – 1928. – С. 193-195.

119) Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стлб.

120) Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 342-403.

121) Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – 247 с.

122) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – 260 с.

123) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – 241 с.

124) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – 231 с.

125) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – 281 с.

126) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – 241 с.

127) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – 281 с.

128) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – 324 с.

129) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 139. – 258 с.

130) Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 140. – 305 с.

131) Літературний ярмарок. – 1930. – Кн. 141. – 316 с.

132) Літературний ярмарок. – 1930. – Кн. 142. – 340 с.

133) Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. І. – 608 с.

134) Лобас Н. Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Ґомбровіч): Монографія. – Тернопіль:

Видавничий центр ТОВ «Компанія КРОК»; «Підручники і посібники», 2009. – 264 с.

135) Лотман Ю. М. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 683-685.

136) Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство–СПБ, 1998. — С. 14-288.

137) Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 423-436.

138) Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – С. 685-700.

139) Лощинська Н. В. Журнал «Червоний шлях» та літературний процес 20-30-х років в Україні. – Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Н. В. Лощинська; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1998. – 173 с.

140) Лощинська Н. Історія створення та місце часопису «Червоний шлях» у контексті національного відродження 20-30-х рр. XX ст. в Україні / Н. Лощинська // Наукові читання – 1998. Праці молодих учених України. Зб. статей. – К.: Українська книга, 1999. – С. 141–148.

141) Лубчак В. М. Південноукраїнські літературні альманахи кінця XIX – початку XX століття в контексті розвитку української літератури – Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / В. М. Лубчак; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2016. – 21 с.

142) Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934. – К.: Гелікон, 2000. – 248 с.

143) Любченко А. Вертеп / А. Любченко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – С. 6-80.

144) Майфет Г. З уваг до новелістичної композиції / Г. Майфет // Вапліте. – 1927. – № 4. – С. 178-193.

145) [Масенко Т.] Лист І. Т. Масенко до І. Сенченка / Т. Масенко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 60-67.

146) Микитенко І. За гегемонію пролетарської літератури: (Доповідь на пленумі ради ВУСППу) // Микитенко І. На фронті літератури. 1927-1937: Статті, доповіді, промови. – К.: Радянський письменник, 1962. – С. 84-122.

147) Мишанич О. В. Українська література XVIII ст. / О. Мишанич // Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 5-28.

148) Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.

149) Нахлік Є. К. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст / НАН України; ДУ «Інститут Івана Франка». – Л., 2015. – 543 с.

150) Неврлий М. Літературний ярмарок / М. Неврлий // Український календар. – Варшава, 1968. – С. 106-110.

151) Новицький М. На ярмарку. Критичні нотатки. – Х.: Гарт, 1930. – 70 с.

152) Обсерватор. Думки про молоду белетристику // Вапліте. – 1927. – № 4. – С. 194-201.

153) Отто Б. Дураки: Те, кого слушают короли / Пер. с англ. З. Фиалковского; пер. с англ. и кит. К. Хмелевского. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 496 с.

154) Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури – К.: Основи, 2002. – С. 19-423.

155) Панч П. Г. На калиновім мості: Повість минулих літ. – К.: Молодь, 1987. – 256 с.

156) Пелешенко Н. І. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900-1920-х років / Н. І. Пелешенко // Магістеріум. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2002. – С. 77-85.

157) Перша інтермедія // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 40-44.

158) Пилипенко С. Чув'яки / С. Пилипенко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 153-157.

159) Плямуємо ганебну роботу зрадників // Літературний ярмарок. – 1930. – Кн. 141. – С. 309-311.

160) Попова И. Л. Значение и генезис основных понятий / И. Л. Попова // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 4 (2). – М.: Языки славянских культур, 2010 – С. 553-590.

161) Попова И. Л. История «Рабле»: 1930–50-е годы / Л. И. Попова // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 4 (1). – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 841-924.

162) Потапчук К. Листування великих людей / К. Потапчук // Літературна газета. – 1929. – № 19 (61). – С. 4.

163) Потапчук К. «Літературна газета» з погляду Зеленої Кобили / К. Потапчук // Літературна газета. – 1929. - № 6. – С. 4-5.

164) Пролог до книги сто сорокової // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 140. – С. 1-4.

165) Про форму полеміки // Літературна газета. – 1929. – № 24. – С. 1.

166) Реклама // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 78-82.

167) Рильський М. Марко і Марина: Глава із поеми / М. Рильський // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. 99-107.

168) Романенко О. В. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха. – К.: Приватний видавець Якубець А. В., 2014. – 364 с.

169) Сенченко І. [?] До біографії Остапа Вишні, автора інтермедій 136-ї книги «Л. Я.» / І. Сенченко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 136. – С. [I-II].

170) Сенченко І. Зачароване коло (Літературна газета №№ 1-15) / І. Сенченко // Вапліте. – 1927. – № 5. – С. 183-193.

171) [Сенченко І.] Лист ІІ. Ів. Сенченка до О. Копиленка / І. Сенченко // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 137. – С. 92-96.

172) Сенченко І. Ю. Нотатки про літературне життя 20–40-х років // Сенченко І. Ю. Оповідання. Повісті. Спогади. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 540-580.

173) Сенченко І. Червоноградські портрети / І. Сенченко // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 77-108; 1929. – Кн. 133. – С. 94-152.

174) Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников: (Место мистификации в истории культуры) / И. П. Смирнов // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 34. – Л.: Наука, 1979. – С. 200-219.

175) Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 13-222.

176) Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій. – К.: Радянський письменник, 1968. – 285 с.

177) Смолич Ю. Nature morte в художній літературі / Ю. Смолич // Вапліте. – 1927. – № 4. – С. 158-177.

178) Снегирева Т. А., Подчиненов В. А. «Толстый журнал» в России как текст и сверхтекст / Т. А. Снегирева, В. А. Подчиненов // Известия Уральского государственного университета. – 1999. – № 13. – С. 6-13.

179) Справа про труп // Нова генерація – 1929. – № 9. – С.27-33.

180) Стріха Едвард. Без ікон і без трупів! / Е. Стріха // Нова генерація. – 1928. – № 7. С. 5-8.

181) [Стріха Едвард] До книги сто тридцять восьмої / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 3-15.

182) [Стріха Едвард] Епілог / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 318-321.

183) [Стріха Едвард] Інтермедія перша / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 23-28.

184) [Стріха Едвард] Момент кульмінаційного напруження / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 121-133.

185) [Стріха Едвард] Монолог Едварда Стріхи / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 86-87.

186) [Стріха Едвард] Одвертий лист до «Нової генерації», М. Семенка й інших хутористів / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 321-323.

187) [Стріха Едвард] Спеціяльно-музична інтерлюдія / Е. Стріха // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 138. – С. 57-59.

188) Тростянецький А. А. Шляхом боротьби та шукань: Процеси ідейно-творчої консолідації письменницьких сил Радянської України (1917 – 1932). – К.: Наукова думка, 1968. – 254 с.

189) Тынянов Ю. Н. Журнал, критик, читатель и писатель // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. – С. 147-149.

190) Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255-270.

191) Універсальний журнал. – 1928. – № 1. – 100 с.

192) Універсальний журнал. – 1928. – № 2. – 108 с.

193) Універсальний журнал. – 1929. – № 3 (5). – 113 с.

194) Універсальний журнал. – 1929. – № 5 (7). – 97 с.

195) Універсальний журнал. – 1929. – № 7 (9). – 82 с.

196) Фатеева Н. А. Идентичность личности автора и вариативность форм выражения в текстах авангарда / Н. А. Фатеева // Семиотика и авангард: Антология / Под общ. ред. Ю. Степанова. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 43-54.

197) Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.

198) Харлан О. Д. Homo Ludens як персонаж прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Ілля Еренбург – Вітольд Ґомбрович) / О. Д. Харлан // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 6. – Ч. ІІ. – С. 47-53.

199) Хвильовий М. Апологети писаризму // Хвильовий М. Твори: В 5 т. – Т. IV. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983. – С. 239-318.

200) Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори: В 5 т. – Т. IV. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983. – С. 140-232.

201) Хвильовий М. Із Варіної біографії / М. Хвильовий // Літературний ярмарок. – 1928. – Кн. 131. – С. 9-39.

202) Хвильовий М. Камо грядеши // Хвильовий М. Твори: В 5 т. – Т. IV. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983. – С. 67-132.

203) Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка // Хвильовий М. Твори: В 5 т. – Т. IV. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983. – С. 391-411.

204) Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / Пер. В. Ошиса // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 5-240.

205) Хренов Н. А. «Человек играющий» в русской культуре. – СПб.: Алетейя, 2005. – 604 с.

206) Христюк П. Розпеченим пером (З нотаток на сторінках прочитаного) / П. Христюк // Вапліте. – 1927. – № 5. – С. 194- 203.

207) Цимбал Я. Перший розділ науки про Йогансена / Я. Цимбал // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К.: Laurus, 2013. – Т. VIII. – С. 26-91.

208) Циркуляр № 1 до клієнтів акційного товариства «Літературний ярмарок» // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 154-155.

209) Циркуляр № 2 // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 203-204.

210) [Чернов Л.] Автобіографія Леоніда Чернова – автора інтермедій, писана рукою Валеріана Поліщука / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 1-4.

211) [Чернов Л.] Вступна інтермедія / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 4-10.

212) [Чернов Л.] Інтермедія без моралі / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 125-127.

213) [Чернов Л.] Інтермедія з кінопорадами / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 152-157.

214) [Чернов Л.] Інтермедія легковажности / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 170-178.

215) [Чернов Л.] Останнє слово / Л. Чернов // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 134. – С. 222-226.

216) Чижевський Д. І. До проблеми бароко // Чижевський Д. І. Філософські твори: У 4-х т. – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 67-78.

217) Чижевський Д. І. Поза межами краси (до естетики барокової літератури) // Чижевський Д. І. Філософські твори: У 4-х т. – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 78-97.

218) Чужий А. Ясносте, ясносте, ясносте! / А. Чужий // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 133. – С. 6-7.

219) Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // Хвильовий М. Твори: В 5 т. – Т. IV. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1983. – С. 7-63.

220) Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Кн. 4 / Упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко, О. Сліпушко. – К.: Рось, 1995.– С. 702-707.

221) Шіллер Ф. Листи про естетичне виховання людини / Пер. з нім. Б. М. Гаврішкова // Шіллер Ф. Естетика. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 115-225.

222) Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація: Українська літературна дискусія 1920-х років / Авторизований пер. з англ. М. Климчука. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 382 с.

223) Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х / М. Шкандрій // Слово і Час. – 1993. – № 8. – С. 51-57.

224) Шкловский В. Б. Журнал как литературная форма // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писателель, 1990. – С. 384-387.

225) Шкловский В. Б. К технике внесюжетной прозы // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писателель, 1990. – С. 408-413.

226) Шкурупій Ґ. Моя ораторія / Ґ. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – №5. – С. 325-328.

227) Шовкопляс Юр. Геній / Юр. Шовкопляс // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 132. – С. 29-78.

228) Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 428-437.

229) [Юринець В.] Діялог другий / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – С. 152-158.

230) [Юринець В.] Діялог останній / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – С. 275-280.

231) [Юринець В.] Матеріяли до автобіографії В. Юринця, автора інтермедій 135 книги / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – С. 1-2.

232) [Юринець В.] Convivum Transtemporaneum / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135. – С. 3-6.

233) Юрченко В. О. Народні звичаї на ярмарках України у другій половині XIX – на початку XX ст. / В. О. Юрченко // Етнічна історія народів Європи. – К.: УНІСЕРВ, 2008. – Вип. 24. – С. 119-125.

234) Якубовський Ф. Від новелі до роману: Етюди про розвиток української художньої прози XX століття. – К.: Держвидав України, 1929. – 266 с.

235) Якубовський Ф. Нотатки про «Літературний ярмарок» / Ф. Якубовський // Пролетарськая правда. – 1929. – № 74 (2288) – 31 березня. – С. 5.

236) Якубовський Ф. «Червоний шлях» та «Життя й революція» / Ф. Якубовський // Критика. – 1928. – № 1. – С. 137-148.

237) [Яновський Ю.] Лист Ю. Яновського до М. Хвильового / Ю. Яновський // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 139. – С. 128-133.

238) Eco U. Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. – Milano: Bompiani, 1997 – 327 p.

239) Eco U. The Limits of Interpretation. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. – 295 p.

240) Eco U. Six Walks in the Fictional Woods. – Cambridge: Harvard University Press, 1994. – 160 p.

241) Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.

242) Hryn H. *Literaturnyi iarmarok:* Ukrainian Modernism's Defining Moment. – University of Toronto, 2005. – XII + 371 p.

243) Ilnytzkyj O. S. From under Imperial Eyes in Kyiv and Kharkiv Magazines / O. S. Ilnytzkyj // The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. – Vol. III: Europe 1880–1940 / Ed. by Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker and Christian Weikop. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – P. 1341–1362.

244) Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980. – XII+239 p.