

Міністерство освіти і науки України
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

На правах рукопису

Іраїда Ігорівна Томбулатова

УДК 821.161.2Шкурупій:7.037.3(043.5)

**ГЕО ШКУРУПІЙ – ФУТУРИСТ. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА
ТА ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
кандидат філологічних наук,
доцент Н. К. Коробкова

Одеса – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ГЕО ШКУРУПІЯ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ	9
1.1. Історія рецепції та інтерпретації творчості письменника у системі напрямів модернізму.....	9
1.2. Український варіант футуристичної концепції у літературно-критичній діяльності митця.....	29
Висновки до першого розділу.....	57
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ГЕО ШКУРУПІЯ-ПОЕТА ЯК НАСЛІДОК МОДЕРНІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ	59
2.1. Мотиви й образна система поетичної творчості	59
2.2. Твори-симбїонти: «фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою», цикл віршованих памфлетів.....	94
Висновки до другого розділу.....	116
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ГЕО ШКУРУПІЯ-ПРОЗАЙКА В КООРДИНАТАХ ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ	118
3.1. Повістєво-романний епос митця.....	118
3.2. Персонажна сфера з погляду тематологічної домінанти.....	142
3.3. Художня специфіка малої прози.....	161
Висновки до третього розділу.....	182
ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	188

ВСТУП

Актуальність теми дослідження і стан її наукової розробки. Авангардне письменство в сучасному літературознавстві дедалі частіше стає об'єктом наукового зацікавлення вчених, адже впродовж останніх десятиліть було відкрито цілу когорту невідомих або мало знаних імен представників цього літературного напрямку. Увага дослідників передусім фокусується на періоді Жовтневої революції та «Розстріляного Відродження», в часовій площині яких і розгорнулися найвиразніші експерименти радикальних представників українського модернізму – футуристів.

Футуризм є одним із напрямів авангарду, найширше представленим в українській літературі початку ХХ століття, адже практично всі літературні реформатори проходили своє становлення через нього. Науковий дискурс футуризму репрезентують праці О. Ільницького, присвячені творчості лідера напрямку Михайля Семенка [44]; А. Білої, зокрема книга «Футуризм» [7]; «Словник футуризму» Ю. Садловського [103], колективне видання «Бліцкриг футуризму. Літературна експансія» [12], що простежує вплив футуризму на загальний розвиток літератури аж до сьогодні. Помітним внеском у вивчення українського футуризму стали видання збірників творів і критики М. Семенка, Г. Шкурупія та інших представників напрямку.

Мистецтво футуризму залишається актуальним для літературного універсуму, і важливим бачиться звернення до витоків цього літературного напрямку в українській літературі. Безперечно, найвідомішим представником українського футуризму є Михайль Семенко, тому саме на його творчому доробку перш за все зосереджується увага літературознавців. Але також є цілий ряд письменників, які позиціонували себе як футуристи, творили з М. Семенком творчу спілку. Нашу зацікавленість звернено до постаті «другого українського футуриста», «короля футуропрерій» Гео Шкурупія (1903–1937), літературно-художня й літературно-критична спадщина якого – неординарне, самобутнє явище української культури.

Письменник мешкав у Києві, був одним із лідерів київського середовища футуристів (організував альманах «Авангард», по суті, київську «філію» «Нової Генерації») та українського футуризму як такого. Називав себе «королем футуропрерій», «тротуарним поетом», написав, як і М. Семенко, свій екстравагантний поетичний автопортрет, не просто йшов до літературного визнання, всякчас змагаючись із закидами в наслідуванні. Але разом із тим його «називали визначним поетом революційного періоду», прихильну оцінку творчості висловив близький до «неокласиків» В. Петров.

У творчому доробку Гео Шкурупія – поетичні збірки «Психетози» (1922), «Барабан» (1923), «Жарини слів. Вибрані поезії» (1925), «Для друзів поетів сучасників вічності» (1929, найповніше прижиттєве видання поезії). Сучасний дослідник українського футуризму О. Ільницький справедливо наголошує: «Шкурупій-поет був цільний і цілісніший більше, ніж Семенко. Якщо він і страждав від ран серця, то, очевидно, був схильний не показувати їх або обертати їх на матеріал для своїх творів. Він розвивав ідею авангарду з розмахом, охоче заперечуючи смаки своєї читацької публіки. Його антиестетизм був інспірований і мав багато спільного, формально і навіть філософськи, з відповідними тенденціями творчості Миколи Бажана» [41, с. 709–710].

Другий пласт творчості митця-футуриста – проза малої, середньої і великої форми, позиціонована свого часу як «ліва». Її формують збірники оповідань і новел, повість, три романи.

Також Гео Шкурупія заслужено вважають одним із чільних теоретиків українського футуризму, адже спадщина його нараховує ряд маніфестів, статей, виступів тощо, які обстоюють доктрину напряду, з'ясовують ідею нового мистецтва, прийоми та засоби його творення. Письменник-публіцист був засновником і дописувачем футуристичних видань, як-от «Нової Генерації», активним диспутантом довкола проблеми шляхів розвитку нового українського письменства і його футуристичного вектора.

Творчість Гео Шкурупія заслуговує детальнішого літературознавчого аналізу, до чого спонукає й особистість митця, і вплив футуризму на українську літературу загалом та на сучасну українську літературу зокрема, і значний читацький запит, який підтверджує зацікавлення літературою початку ХХ століття, невіддільною частиною якої був і футуризм.

Актуальність теми дисертації визначається кількома чинниками. По-перше, потребою окреслення теоретичних засад українського футуризму з погляду самих митців-футуристів та способів втілення вироблених ними положень у творчій спадщині Гео Шкурупія як автора; визначення ідейно-естетичної концепції творчості літератора, що зумовлена специфікою його світогляду футуриста, адже важливим є наближення наукової парадигми дослідницьких методів до світоглядно-художньої парадигми досліджуваних творів. По-друге, необхідністю пересвідчитися, як спрацьовують положення теорії футуристичного мистецтва на практиці художнього творення в цілісному аспекті – на матеріалі всієї творчості письменника-футуриста.

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

Дисертація виконана як частина планової теми “Текст і художній світ літературного твору: аспекти взаємодії”, що виконувалася на кафедрі теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І.І.Мечникова (номер державної реєстрації - 0111U05723). Тему дисертації затверджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна українська література” (№4 від 26 листопада 2013 р.’).

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі літературно-критичної та літературно-художньої спадщини Гео Шкурупія.

Для досягнення цієї мети поставлено і розв’язано такі **завдання**:

1) визначити й окреслити особливості футуристичного напрямку в українській літературі в контексті світового літературно-стильового руху, розглянути теоретико-критичної рецепції футуризму в сучасному літературознавстві;

- 2) вивчити критичну рецепцію творчості Гео Шкурупія сучасниками та літературознавцями нового часу;
- 3) з'ясувати основну теоретичну концепцію, вироблену митцем;
- 4) проаналізувати поетичний доробок митця, простежити, наскільки визначені ним теоретичні засади футуризму відобразилися в його художній практиці;
- 5) дослідити основні доміанти футуризму у великій прозі митця та проектування в ній актуальної для письменника дійсності;
- 6) визначити основні засоби конструювання малої прози футуриста.

Об'єктом дослідження є літературно-критичні статті та маніфести Гео Шкурупія, поетичні збірки «Психетози», «Барабан», окремі цикли та поезії, що не ввійшли до поетичних збірок, мала проза письменника, повість «Штаб смерти» та романи «Жанна-батальйонерка», «Міс Адрієна», «Двері в день».

Предметом дослідження є втілення концепцій та основної проблематики футуризму у творчості Гео Шкурупія.

Методи дослідження. Визначені мета й завдання дослідження можуть бути зреалізовані на основі системно-аналітичного підходу, в якому сполучено цілу низку конкретних методів. Так, застосовано порівняльно-типологічний, порівняльно-історичний методи для осмислення та систематизації літературно-критичної рецепції творчості митця, а також для окреслення теоретичного підґрунтя дослідження. Використано досвід структурно-семіотичного аналізу, частково – ідеї герменевтики та компаративістики (а саме – інтертекстуальність), що дає можливість з'ясувати особливості функціонування символіки в поезії та прозі Гео Шкурупія. Застосовано й такі загальнонаукові методи, як аналіз і синтез.

Теоретико-методологічні засади дисертаційного дослідження складаються з фундаментальних положень класичної та сучасної гуманітарної науки про літературний процес та місце в ньому авангардного мистецтва й футуризму. Це зумовило необхідність звернутися та спиратися на концепції таких учених, як Р. Голдберг, С. Губарева, Ю. Данькевич,

П. Іванишин, М. Кодак, Л. Крупчанов, І. Кулка, Ю. Лотман, З. Мінц, В. Моренець, О. Потебня, Н. Сподарець, М. Ткачук, В. Халізеєв, Є. Черноіваненко, О. Шейніна, А. Шопенгауер та ін.

Основні закономірності процесу розвитку творчого доробку Гео Шкурупія з'ясовано завдяки дослідженням літературознавців: В. Агєєвої, А. Білої, І. Бондаря-Терещенка, О. Галича, Т. Гундорової, О. Ільницького, Ю. Коваліва, Н. Малютіної, С. Павличко, Ю. Садловського, М. Сулими, Г. Черниш, Н. Шляхової та ін.

Наукова новизна отриманих результатів полягає передусім у тому, що в дисертації здійснено спробу нового комплексного вивчення творчості Гео Шкурупія, тісно взаємопов'язаної з його літературно-критичною діяльністю. Творчий доробок письменника проаналізовано з огляду на його теоретичні погляди. У роботі визначено, як саме теоретичні міркування втілено в художній творчості. Уперше виявлено наскрізну домінуючу психологічного зламу (прагнення до суїцидальної акції персонажів) та, як наслідок, появу конкретних внутрішніх і зовнішніх конфліктів у великій прозі письменника. Розкодовано семантику символіки та визначено її функції в художньому світі творів Гео Шкурупія. Простежено низку інтертекстуальних зв'язків поезії та прози літератора. Підкреслено провідну роль принципу театралізації та карнавалізації у структурі малої прози митця.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дисертації в підготовці й читанні курсів лекцій з «Історії української літератури першої половини ХХ століття» у вищих навчальних закладах, а також у загальноосвітніх школах, ліцеях, гімназіях із поглибленим вивченням української мови та літератури. Частково результатами дисертації можна послуговуватися в написанні монографій, навчальних посібників із історії літератури й компаративістики, а також пошукових досліджень (курсівих, бакалаврських, дипломних, магістерських робіт). Окремі розроблені проблеми можуть бути включені до програм спецкурсів і спецсеминарів для студентів-філологів та використані в

укладанні фахових видань інформаційно-довідникового типу. Дисертаційне дослідження може бути корисне ще й тим, що містить не лише відповіді, а й ставить питання, які досі не вивчалися і потребують детального та глибокого висвітлення в майбутньому – не тільки в полі творчості Гео Шкурупія, а й стосовно художньої практики будь-якого представника авангарду в українській літературі – поета, прозаїка, теоретика, оскільки дискусію щодо проблеми може бути продовжено, виходячи з її багатогранності та багатоаспектності. Основні наукові положення роботи дозволяють поглибити уявлення про літературний процес першої третини ХХ століття в Україні, зокрема в царині авангардного напрямку в письменстві.

Апробація. Основні результати дисертаційного дослідження відбито в доповідях і повідомленнях на конференціях різних рівнів і круглому столі: II Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: проблеми та перспективи» (Одеса, 2014), Круглий стіл «Проблеми художності» (Одеса, 2014), XXIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах Європи та Азії» (Переяслав-Хмельницький, 2016), П'яті міжнародні наукові читання пам'яті члена-кореспондента НАН України Ю.О.Карпенка (Одеса, 2016).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано 10 одноосібних статей, серед яких 7 – у фахових виданнях, затверджених ДАК України, 3 – у наукометричних і зарубіжних виданнях.

Структура й обсяг дисертації зумовлені поставленою метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, що включає 220 позицій. Загальний обсяг роботи – 207 сторінок, із них 187 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ГЕО ШКУРУПІЯ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Історія рецепції та інтерпретації творчості письменника у системі розвитку напрямів модернізму

Українська література першої третини ХХ століття розвивалася під гаслами новаторства, творення «мистецтва майбутнього», яке відповідало б духові часу, його ритму. На формуванні модерної естетичної свідомості помітно позначився бурхливий перебіг соціальних і політичних подій у країні, спонукавши до агресивної заяви про себе радикального на художньому тлі минулої доби авангардного напрямку. Навіть в умовах, коли «бажання створити на теренах України передумови для безперешкодної, вільної в усіх значеннях гри духу, для тяглого життєвого пориву видалося заздалегідь приреченим» [83, с. 8], авангардизм посів значуще місце в історії української літератури.

Відомо, що авангард (авангардизм) – це «термін на означення т. зв. лівих течій у мистецтві. Авангардизм виникає у кризові періоди в історії мистецтва, коли певний напрям або стиль переживає вичерпність своїх зображально-виражальних можливостей, існує за рахунок інерції, тиражуючи свої вчорашні творчі здобутки, перетворені на кліше, замикаючись на своїх канонічних зразках. Тому роль авангардизму у розкритті хворобливих явищ у мистецтві, які він подає у гіпертрофовано абсурдній формі, безперечно, виправдана і в конкретний кризовий момент еволюції естетичної свідомості – бажана» [71, с. 14–15]. Виникнення феномену експериментального мистецтва сприймається дослідниками як природна річ, як свіже віяння в національній літературі початку ХХ століття. Учені інтерпретують авангардизм як одну з модерністичних тенденцій, що художньо конкретизується в таких стильових розгалуженнях, як кубізм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм [72,

с. 9]. Літературознавець М. Ткачук називає «головні ознаки авангардизму: відмова від реалістичного змалювання світу, заперечення традиційних форм художнього зображення, суб'єктивізм, прагнення до застосування незвичних, навіть антиестетичних виражальних засобів» і підкреслює: «...представники українського авангарду сповідували такі ідеї: у мистецтві головним є не зміст, а форма, покликана вразити, розбудити свідомість читача, його швидку реакцію» [113, с. 65]. Постаючи як реакція на традиційні засади в мистецтві, передусім українському, цей новаторський стиль був актуальним, а водночас гармоніював із загальним курсом на соціально-політичне оновлення в країні.

За словами С. Павличко, український авангард, дебютуючи, «прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогоднішнього дня. Головним об'єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша, а також не меншою мірою й вірша „модернізму” в душі Вороного-Олеся-Чупринки-Філянського з його сумішшю патріотизму й естетизму. Завдання авангарду полягало в деструкції обох традицій, у знищенні „красивої” поезії взагалі, у витворенні нової мови української літератури й просто в епатажі без конкретної цілі» [90, с. 183]. Н. Сподарець підкреслює, що «в межах епохи літературного модернізму було створено і авангардистський напрям, який можна розглядати як завершальний етап модернізації європейської культурної та літературної свідомості» [109, с. 70].

Один із напрямів авангардного мистецтва – футуризм, т. зв. мистецтво майбутнього з характерними яскраво змальованими героями, винятковими своєю поведінкою, способом мислення; з відкритістю до негативного й неестетичного в житті та, відповідно, в художній картині світу: в такий спосіб митці намагалися вразити публіку, викликати її опозицію щодо реалій. Крім того, український футуризм, приміром, був ще й дієвим європеїзатором вітчизняного письменства [113, с. 66]. Цей внесок митців у розвиток не лише літератури, а й української культури в цілому відзначали в різні роки П. Карманський [50], Д. Рега [101; 96], Ю. Садловський [103] та ін. У цілому

ж вивченню українського варіанта художнього явища присвятили свої дослідження Є. Адельгейм, А. Біла, В. Вокальчук, Р. Гончаров, С. Жадан, О. Ільницький, Ю. Лавріненко, Н. Лисенко-Єржиківська, В. Моренець, М. Неврлий, П. Сорока, М. Сулима, Г. Черниш та багато інших наших учених з України та зарубіжжя. Разом із тим важливим є зауваження О. Ільницького про те, що «український футуризм не стільки досліджували, скільки залучали до порівнянь. Порівняльні студії незмінно виявляли його недокрів'я й називали несміливим відлунням якогось значно оригінальнішого, досконалішого проторуху» [113 с. 365]. Зосереджуючись на назві, критики часто не зауважували в ньому майже нічого з того, на що б не вказувало чуже «джерело» [113, с. 366]. Відтак проблема наукової рецепції залишається актуальною.

Футуризм – один із найбільш креативних і водночас дискусійних напрямів в українській літературі першої половини ХХ століття, що постав унаслідок міжмистецької взаємодії з російським та світовим контекстом. Зародившись в Італії 1909 року, коли побачив світ «Перший маніфест футуризму» Філіппо-Томасо Марінетті, оприлюднений у паризькій газеті «Фігаро», він зазнає доволі стрімкого поширення. Футуристична естетика заперечує класичну спадщину, закликає митців поривати з традиціями, стару культуру порівнює з плювальницею, музеї – зі смітниками. Нова доба, за її ідеєю, потребує створення нового типу людини, схожої на мотор, із новим складом душі, в якій не було б місця моральним стражданням, ніжності та любові [113, с. 7]. Звичайно ж, футуристи не заперечували інтимної лірики (це підтверджує, приміром, творчість українця М. Семенка), проте вважали таку тематику другорядною. Уже в 1910-х роках цей напрям збудує російський літературний процес, де його найвідомішими представниками стають егофутуристи (І. Северянін, Г. Іванов, П. Широков) і кубофутуристи (Д. Бурлюк, В. Маяковський, В. Хлебніков та ін.), а безперечним лідером справедливо вважається В. Маяковського. У декларації «Ляпас громадському смакові» (1913), маніфестованій московськими поетами В. Хлебніковим,

братами Бурлюками, В. Каменським, так мовиться про М. Горького та О. Блока як представників літературного «вчора»: «З висоти хмарочосів ми поглядаємо на їхню нікчемність» (цит. за [113, с. 7]). Такого роду епатаж стає пафосним маркером представників творчої спільноти.

Як уже мовилося, футуристи фетишизують форму твору: для них набагато важливіше те, як написано твір, ніж те, про що в ньому йдеться. Звідси затушовування плану вираження дійсності у творах, її оцінка, сенси. Та водночас безмежну площину для свого вияву отримує експеримент, що мислиться як шлях до новизни, множинного створення її ефекту. У зв'язку з цим дослідник О. Ільницький слушно наголошує: «Всупереч вимогам часу й знову ж таки через культурні й політичні обставини, що зумовлювали применшення чи навіть маскування основного принципу, рух усе-таки керувався ним, дослівно, до остаточного кінця» [44, с. 251]. На цій підставі, скажімо, автори «Нової генерації» вимагали від своїх читачів та дописувачів: «Надалі маємо розвинути експериментальну роботу, яка за останні роки підупала, а без неї неможливий дальший розвиток» (цит. за [44, с. 251]). Другою – мотивувальною – точкою опертя футуристів була сучасність з її докорінною модернізацією устрою, аксіосфери, людських узаємин тощо.

Представники футуризму по-своєму розуміють природу й сутність мистецтва слова: це щось «виготовлене», а не результат натхнення; літератори, відповідно, радше ремісники-майстри, а не провидці чи месії. Звідси футуристичні революційні вердикти, нібито замість натхнення «архітектоніка (роману) далі вимагає здатностей типово „інженерських та адміністративних”» [44, с. 253]. Звичайно, попередники та багато сучасників футуристів мислили інакше, а тому утвердження стилю відбувалося у вирі дискусій.

О. Ільницький вичленив принципові тези формозмістової платформи футуристичного напрямку, і це, насамперед, мовно-стилістичне й жанрове мікстування та інтермедіальність: «...футуристи обурювалися з приводу будь-якої літературної практики, що веде до жорсткого відокремлення

„поетичної” мови (стилю) від інших форм дискурсу, і водночас відкидали всі чіткі поділи між „літературою” та іншими формами письма. На лінгвістичну або ж стилістичну практику, що свідомо взувалася на певні наперед задані ідеї „літератури”, вони дивилися скептично. Їхнім справжнім покликанням стала не практика „літератури”, а випробування її меж і межових можливостей <...>. На практиці це означало, що футуристи мають виконати два основних завдання: а) вони мусять звільнитися з неволі конвенційної „поетичної” теми й мови; б) вони мусять знищити низку «мистецьких» (літературних) правил, відмовившись від розрізень не тільки на окремі жанри, а й навіть на суверенні види мистецтва» [44, с. 255]. Так футуристи почали поєднувати літературу, малярство, графіку, музику, що мусило зумовити додаткові ефекти у процесі рецепції їхніх творів. А віднайти нові форми впливу літераторам було особливо важливо, адже вони принципово боролися зі старим емоційним мистецтвом, ставили нормативні перепони «мові серця», культивуючи натомість риторичні поля цілого. «Програмовий антисентименталізм, – наголошує О. Ільницький, – проявлявся здебільшого через дотепи, скептитизм, нешанобливість. Іронія, сатира і пародія стали основними ознаками їхньої естетики, так ніби футуристи відчували виняткову потребу фривольності» [44, с. 255], що, в принципі, й історично акцентувало винятковість напряду.

О. Полторацький вважає, що подібний «символізм мови, очевидно, можна назвати її поетичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми видається за прозовість слова. Питання про зміну внутрішньої форми слова тотожне до питання про відношення мови до поезії та прози, себто до літературної форми взагалі» (цит. за [44, с. 253]). Аналізуючи роль внутрішньої форми слова в літературі, зауважує О. Ільницький, дослідник звертається й до досвіду попередників, зокрема до О. Потебні, з яким не погоджується в питанні про те, що «існують два способи спізнавати явища зовнішнього світу: емоційно-поетичні та практичні (наукові)» [44, с. 253]. А водночас – підтримує формалістів, які, на його думку, переконливо

показували, що поетичність не є неодмінною ознакою художньої мови. Та, погоджуючись із таким трактуванням, – пише О. Ільницький, – «він критикує їх за успадковану дихотомічну концепцію літератури, а саме за спроби на власний глузд розрізнити поетичну і практичну мови <...>. Він гадав, що існує один шлях означити „поетичну” мову – умовність, мовчазна згода автора з читачем. Поетична мова не має жодних абсолютних чи постійних ознак, тому що змінюється з часом та за різних обставин» [44, с. 254]. Певно, твердження О. Полторацького якоюсь мірою відображають і думки інших представників культурно-мистецького руху, які по-новому почали ставитися до слова, його вражальності та зображувальності, розробляючи й популяризуючи в літературі початку ХХ століття нові мотиви.

Футуристи інтенсивно опрацьовують урбаністично-індустріальні мотиви, відображають у творах технічний прогрес, складають гімни моторові, ракеті, автомобілеві й водночас кулеметові, авіаційній бомбі, які так само є творінням техніки [113, с. 8]. Безперечно, міська тематика й НТР – не тільки їхня ідейно-творча площина: таке зустрінемо і в художній практиці представників інших мистецьких напрямів, однак для футуристів ці топоси – домінантні, це фундаментальні засади їхнього письма.

Знакова постать футуризму в Україні, його творець і трибун – М. Семенко, що відзначають В. Кузьменко [47], Д. Рега [101; 96], Г. Черниш [127] та інші вчені. Саме цей митець створив першу українську футуристичну організацію «Фламінго» (1919), об'єднавши довкола себе соратників смаку – письменників О. Слісаренка, Г. Шкурупія, Володимира Ярошенка, художник А. Петрицького та ін. Вони пропагували модернізм у мистецтві, протиставляючи його народницькій традиції, видавали «Універсальний журнал», журнал «Мистецтво». Символами футуристів стали жовта лілія й жовта блуза, яку згодом замінили на синю, що мало вказувати на їхнє пролетарське походження [113, с. 8]. Це, зокрема, підтверджує, що футуристи не оминали увагою суспільних тенденцій, вдало

використовували їх у творчості, моделюванні свого іміджу у суспільних колах.

В. Кузьменко пише про М. Семенка як про кверофутуриста і заразом – панфутуриста [47, с. 8], який на початку 1922 року перетворив науково-мистецьку групу «Комкосмос» («Комуністичний космос»), створену О. Слісаренком (1921), на «Аспанфут» («Асоціацію панфутуристів»), поміж діяльних учасників якої був і Гео Шкурупій [47, с. 8]. Учений кваліфікує цього талановитого літератора в рамках футуристичного дускурсу як «другого після М. Семенка апологета цієї творчості» [47, с. 24].

Динамізм футуристи оголосили художнім стилем нового мистецтва. Утіленню цієї ідеї покликане було слугувати творче об'єднання «Нова генерація», сформоване М. Семенком 1927 року, й однойменний журнал, що видавався ними до 1930 року, натхненно європеїзуючи тогочасну українську літературу, пропагуючи під пролетарськими гаслами новітні художні стилі. На сторінках часопису практично втілювалися десять маніфестів українських футуристів, опублікованих, крім рідної, ще й французькою, англійською та німецькою мовами і таким чином репрезентованих Європі [113, с. 9]. Вітчизняні представники напряму наполегливо йшли в напряму західних тенденцій, рівняючи за ними планку своїх експериментів, а проте, сповнені молодечого запалу, ладні були й свого впливу додати не надто охочій до соціально-політичних змін старій Європі.

Так, ще 1924 року Гео Шкурупій висловлює думку про те, що футуристові варто використовувати слово як агітаційний засіб. Зміст твердження полягає в тому, що історія руху – “боротьба зі старим світом...Всі сучасні літературні, мистецькі течії ідеологічно йдуть за проводом комуністичної партії” [198, с. 717]. Молодий автор завбачує майбутнього «працівника слова» – політично свідомого й суспільно відповідального. Замість «дрібненьких переживань», твір його зосередиться на гаслах, закликах, житті пролетаріату, революційному романтизмові й колективному досвіді. Проте не менш важливим, у його розумінні, є розвиток літературної

майстерності – поза класичною площиною зображально-виражальних засобів. Гео Шкурупій очікує того, що всі футуристи зрештою сприймуть гасло: «Використовуй техніку, роби винаходи!» [113, с. 309]. Це був чільний спосіб, у його розумінні, оновлення української літератури та зміни вектора її подальшого розвитку.

Як зауважують науковці, український футуризм був рухом із майже невинною еволюцією. Це досягалося почасти завдяки його філософії, а ще більше завдяки мінливій політичній кон'юнктурі та постійному культурному тискові. Із цього погляду, рух творили не лише самі футуристи: він постав під впливом різних політичних курсів, яким теж завдячує деякими своїми рисами. Траплялося, що його підштовхували до компромісу, до фальшу із самим собою, а все ж прискіпливий аналіз дає змогу розгледіти, що за туманом теорій та фасадів кількох організацій доволі чітко проступають справжня суть і завдання цього руху. Свою місію – «змінити орієнтацію української літератури» – він попутно втілював, актуалізуючи масовізм, ведучи постійні полеміки з прихильниками «архаїки», спеціально педалюючи «вплив» на культурній арені. У такому аспекті навіть «Новій генерації» – журналу – «судилося представити таке обличчя Європи, яке не спромоглися би показати ні ВАПЛІТЕ, ні неокласики» [113, с. 378]. Напряма мав підтримку масового читача, а тому міг дозволити собі нехтувати неприхильною думкою окремих «естетів».

Найбільш жваво феномен українського футуризму обговорювався в період його функціонування – у 1914–1930 роки. У полі зору його пильно тримали критики М. Вороний, М. Євшан, Я. Савченко, М. Сріблянський та інші. У 1910–1920-х роках це явище характеризували як ідеологічне, естетично й національно чуже українцям. Щоправда, сучасний дослідник письменства П. Іванишин застерігає від сліпого прийняття висновків такого роду літературної критики: «Проблеми літературної критики у постімперський період лише частково можна пояснити відсутністю систематичних високих гонорарів, якісної літератури, браком відповідних

часописів. Основна причина її хаотичності – інсталювані у критичну свідомість заперечення, сумніви щодо критеріїв художності» [39, с. 51]. Здебільшого в рецензіях та оглядах стикаємося з негативною оцінкою і напряду, і його представників. Традиційні аргументи критиків – на взірць такого: «...по-перше, <...> немає належного підґрунтя для такого екзотичного явища на українській землі, по-друге, суспільство не готове до його рецепції» [102, с. 221]. Після 1930-х років, коли чільних представників українського футуризму було вилючено з історії літератури та й із життя, розпочинається період його тривалого замовчування й забуття. Аж до кінця періоду застою в СРСР та УРСР інтерес до футуризму – мінімальний, лише дуже зрідка з'являються статті, присвячені навіть не художнім особливостям цього напряду, а поезиці творів його представників. Загальна оцінка футуризму як непотрібного, недолугого, хибного на українських просторах так ніким і не була спростована. Зміна ситуації вимальовується в середині 80-х – на початку 90-х років ХХ століття, коли нарешті з'являються статті, не позначені мірилом марксистської ідеології, й розглядають український футуризм у теоретичному і прикладному аспектах. Ці свіжі погляди явили суспільству розвідки О. Ільницького, М. Сулими, Г. Черниш і надзвичайно пошвавили як читацьку, так і дослідницьку зацікавленість естетикою, поезикою, культурно-історичною долею стилю та його представників. Може здатися, що основна маса критичних матеріалів про футуризм присвячена лідерові прямування М. Семенку, проте через його образ і справді найлегше зрозуміти цей феномен з огляду на наявність та доступність матеріалів для дослідження [102, с. 221].

Так, 1996 року вийшла друком важлива книга «Український футуризм – Az Ukran Futurismus: вибрані сторінки» М. Сулими. Д. Рега наголошує, що «ця праця характерна не тільки тим, що була призначена для іноземних студентів-угорців, які вивчають історію української літератури, а й тим, що у ній вміщено перелік ледь чи не всіх тогочасних футуристів – істинних і не дуже, які повністю присвятили себе цій справі і які тільки дотично

відносилися до руху футуризму в Україні» [102, с. 222]. Водночас вона каталогізує художнє явище як історичний факт, окреслює його український та світовий контексти, робить важливий акцент на європейському стильовому форматі явища.

Найбільш яскравими представниками футуризму в Україні науковці вважають панфутуристів – тих, хто закликав не чекати, поки старе мистецтво «відімре» само собою, а всіляко прискорювати цей процес – «добивати» або деструктувати його. Панфутуристичну революцію з її гаслами організаційно-конструктивного виформування «метамистецтва», «післямистецтва», «органічного входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту» дотепно висміяв Майк Йогансен: «...аргументація ідентична з такою: капіталістична продукція гине, в майбутньому не буде продукції, а буде метапродукція: а замість продукту метапродукт, а замість Семенка в кафе – Метасеменко в метакафе. Подібна спекуляція на „непонятних” словах личить різним містикам і теософам» (цит. за [198, с. 101]). Подібну думку дещо згодом висловлювала критик Є. Старинкевич: «Твердження про необхідну і неминучу деструкцію мистецтва залишається аксіомою для футуриста і проблематичним твердженням для читача (цит. за [198, с. 101]). Остап Вишня в додатку до газети «Вісті ВУЦВК» («Література. Наука. Мистецтво» від 7 жовтня 1923 року) вміщує усмішку «Письменники», в якій поміж інших літературних угруповань згадує футуристів: «Це письменники майбутні. Ще колись писатимуть, а тепер вони тільки бавляться, граються, вчаться на письменників і лаються» (цит. за [198, с. 32]). Подібна доля фактичного несприйняття, критики, забуття й неоднорідно-змінної реценції творчості з часом чекала й на «другого апологета футуризму» Гео Шкурупія.

В. Петров у брошурі «Діячі української культури 1920-1940- жертви більшовицького терору» зауважує: «...серед «ново-генераторців» Гео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший. Він був живий і жвавий, здібний письменник, друг і близький приятель О. Влизька. Його повість про

Шевченка, що друкувалася в зошитах «Нової Генерації», зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації та деструкції <...>. За роками буйння молодой задерикуватості почала проступати в Шкурупія свідомість зрілої рівноваги» [51, с. 135]. Ця думка колеги по перу й водночас близького до неокласиків критика-інтелектуала підкреслює здатність Гео Шкурупія еволюціонувати навіть у царині епатажу та вдаватися до безперервного пошуку чогось нового для літературної практики за допомогою експериментаторства в цій мистецькій царині.

Відомий український теоретик літератури М. Кодак наголошував, що «слід розрізнити культурно-історичні „чинники” системи поетичних уявлень – і людську природу як неодмінну умову для всього розумного, необхідну гомінізацію і соціалізацію людського індивіда ще до тієї стадії, коли стає можливою оригінальна творчість, неповторне світосприйняття, а отже, й більш чи менш оригінальна поетична система» [56, с. 13]. У цьому зв'язку вважаємо, що шляхом до пізнання творчого доробку Гео Шкурупія мусить стати генеза його творчої постаті в контексті актуальної історії. Антологія «Українська авангардна поезія» (2014) так свідчить про його домистецьке життя: «...народився 20 квітня 1903 року в Бендерах (нині – Молдова, точніше – невизнана Придністровська Молдавська Республіка) в сім'ї залізничника і вчительки. Навчався на медичному факультеті Київського університету та в Київському інституті зовнішніх зносин. Працював на залізниці, кінофабриці, у редакції газети „Більшовик”. Мешкав у Києві, був одним із лідерів київського середовища футуристів та українського футуризму як такого» [120, с. 709]. Наголошується, що письменник був обізнаним у широкому колі наук, знав іноземні мови, а професійно життя своє пов'язав із тим, чим не займався ще з юності. Однак добре зрозуміло, звідки в його літературному набутку образи механічного плану, чому твори будувалися за принципом структурування кіно тощо, – так позначилися на художній спадщині митця зацікавлення технічними новаціями, які зробилися прикметою часу: «...науково-технічний прогрес став причиною напруженого

динамізму життя та інтенсивного вторгнення майбутнього у сьогодення, проблема знання стала вже не просто проблемою суспільного розвитку, а й життєвим стимулом усвідомлення людиною свого місця в драматичному світі змін, що стрімко наростають» [64, с. 140]. Цілком справедливо наголошує літературознавець В. Саєнко, що «художня досконалість кожного літературного твору зумовлена передусім надзавданням письменника виразити свій час і себе в ньому, через власну індивідуальність осягти екзистенційні основи буття, не відступити від правди, а якомога більше до неї наблизитися» [98, с. 248], принаймні реалізація таких принципів для Гео Шкурупія була актуальною.

За твердженням Ю. Лавріненка, Гео Шкурупій був «правою рукою» Михайля Семенка, під його помітним впливом «писав теоретичні статті про футуризм», «брав жваву участь у літературних боях» [69]. Утім, якщо для декого з письменників-сучасників «літературні бої» означали, – зауважує І. Качуровський, – писати пасквілі проти Миколи Зерова й Максима Рильського та інших неокласиків (так найлегше доводилася відданість партії), то футуристи діяли все ж дещо інакше. Хоч, певно, «не цими виступами і не футуристичними маніфестами під смак Семенка Гео Шкурупій здобув собі місце в літературі» [51, с. 135]. Відтак знаний учений недвозначно говорить про безсумнівну унікальність і новаторство творчого доробку письменника. За І. Качуровським, «футуризм Гео Шкурупія мав, властиво, суто декларативний характер, а щодо самої творчості, його віршів і прози, то це здебільшого недороблені півфабрикати, серед яких несподівано натрапляємо на гарні образи і вдалі твори» [51, с. 136]. Можна, звісно, простежити і джерела декларативності Гео Шкурупія: вона йде від активної теоретичної та публіцистичної діяльності письменника як носія футуристичної естетики, накладаючись у формозмістовому плані зі власне художніми текстами, до того ж подібні міжжанровий синтез і міксування були прикметами модерністичної культурно-мистецької доби.

У цілому творчий набуток автора, який формують поезія, проза, публіцистика, науковці кваліфікують та оцінюють по-різному. Приміром, збірку віршів «Психетози» знаний критик О. Дорошкевич означив як «першу спробу „виробництва” „короля футуроперерій” Гео Шкурупія» [198, с. 30-31]. Значною мірою висвітлює це творче «виробництво», по суті – мистецьку лабораторію художника слова – відома праця «Український футуризм (1914–1930)» (2003) українського вченого з діаспори О. Ільницького, даючи відповіді на питання, пов’язані з історією, теорією та художньою практикою українського футуризму. До прикладу, коментуючи назву доволі оригінальної дебютної збірки Гео Шкурупія, вчений підкреслює: «У футуристичному репертуарі його доробок – один із найкращих і найбільших» [198, с. 31]. Остап Вишня опублікував, як зазначають О. Пуніна й О. Соловей, суто журналістський вульгарний допис «Над преріями плачу (Замість рецензії)», в якому навіть не йдеться про оцінку текстів, сприйнятих надмір емоційно й поверхово, а в душі сільської гуморески відмінюється незвичне ім’я поета – Гео [198, с. 32].

«Минув рік, і талант Шкурупія відзначили ще раз, – пишуть О. Пуніна й О. Соловей. – Цього разу Майк Йогансен, теоретик і, у своєму розумінні, письменник-новатор, розпізнав у його творах сліди тільки Олексія Кручених і Володимира Маяковського, їх „геніальних” звукових експериментів, що, як він сказав, призупинили ріст власних зусиль Шкурупія. „При всій уважності до книжки Шкурупія „Психетози” не знаходимо в ній нічого, що можна б відзначити. Це просто на десять літ запізніла епатація”» [198, с. 33]. Отже, знову відмова книзі в тому, що вона явище у своєму часі, знак творчого мислення письменника й – ширше – доби. Хоч стосовно наступної збірки поета – «Барабан» – Майк Йогансен уже більш м’який в оцінках: «Такі речі, як „Залізна брама”, „Лікарепопиніада”, дозволяють сподіватися, що, коли Шкурупій скине з голови бутафорського ковпака „короля футуроперерій” і зречеться почесного рангу „тротуарного поета”, то з нього буде, якщо не поет революції, то визначний поет революційної доби» [198, с. 780].

В. Роленко (Іван Кулик) у рецензії на «Психетози» також не стримує емоцій: «Коли я одержав нову книжку „короля футуโรปерій” Гео Шкурупія „Психетози”, – то, перш за все, подивився на дату. Я остовпів: 1922! Неможливо. 1892 – так, 1902 – можливо, 1912 – ще можна життю, але кому може прийти в голову безглузда ідея видавати в 1922-м році старе шмаття, котре вже до революції – навіть буржуазним естетам! – понабивало оскомину?» [198, с. 775].

Отже, можемо твердити, що дебют поета Гео Шкурупія був невдалим, оскільки критика не розгледіла в його невеличкій книжці новаторства, майстерності, більше того – відверто відмовила авторові в оригінальності, вказавши на прив’язаність до творців російського футуризму. Проте на таких різких оцінках, безсумнівно, позначився той дискусійний формат культурно-мистецького життя в Україні початку 1920-х років, який невдовзі зумовить диспут «Шляхи розвитку української літератури» (1925). Інакше мислять сучасні критики, з віддалі часу переосмисливши внесок письменника у вітчизняне мистецтво слова: «Вже дебютна добірка Гео Шкурупія яскраво засвідчила його автентичне (пов’язане радше з інтуїтивним відчуттям провідних ідеологічних і поетикальних акцентів доби) розуміння актуального мистецького дискурсу, який виявляв себе передовсім у експресіоністичних інтенціях, притаманних майже всім європейським літературам першої третини ХХ ст. Урбанізм поезій Шкурупія, на відміну від футуристичного захоплення містом і технократичними його домінантами та складовими, виявляє присутні риси й мотиви катастрофізму й безвиході, що безпосередньо вказує на ідеологічне осердя поетики експресіонізму» [198, с. 29]. Таким чином під творчу спадщину Гео Шкурупія підведено дещо ширшу основу: він не лише футурист, а й яскравий експресіоніст із відчуттям катастрофізму, що скеровує інакше тлумачити і його поетичні експерименти, бачачи в них не порожню гру, а застережливу візію майбутнього.

Літературознавець М. Ткачук привертає увагу й до версифікаційних новацій футуристів, справедливо спостерігши, що «особливого розквіту на

грунті української поезії досягає верлібр у творчості Михайля Семенка, Валер'яна Поліщука, Гео Шкурупія, Олекси Влизька. <...> в авангардному стилі (поезомалярство) було видано „Аерокоран” та „Лікарепопеніаду” (1922) Гео Шкурупія, виконані на рівні кращих досягнень тодішньої західноєвропейської поезії» [113, с. 30]. М. Ткачук вважає творчість Гео Шкурупія – мистецтвом західноєвропейського рівня, самого ж літератора йменує блискучим українським поетом-новатором, особливо вирізняючи інтермедіальний дискурс його творчості – міжмистецькі контакти з малярством, графікою, які вносили в тексти нові смисли, дивували візуальними й аудіальними ефектами (поезомалярство, кольоромузика), та своєрідну модерністську урбаністичну лірику, представлену «Психетозами». Тягу до верлібру, невизнання розділових знаків, дисонансні й несподівані рими – такі «революційності» ритмоладу помічає вчений і в другій збірці письменника, підкреслюючи, що це «маніфестація розриву з традиціями й канонами, навмисне, без естетичних потреб нагнітання прозаїзмів, епатаж читачів назвичним словом і ламанням класичних строф [113, с. 45].

«Шкурупій-поет був цільний і цілісний більше, ніж Семенко, – підкреслює О. Ільницький. – Якщо він і страждав від ран серця, то, очевидно, був схильний не показувати їх або обертати їх на матеріал для своїх творів. Він розвивав ідею авангарду з розмахом, охоче заперечуючи смаки своєї читацької публіки. Його антиестетизм, без сумніву, був інспірований і мав багато спільного, формально і навіть філософськи, з відповідними тенденціями творчості Миколи Бажана. Імовірно, найкращу похвалу, на яку можна здобути стосовно Шкурупія, він сам і висловив: „володів об'єктивним свідомим знанням того, що таке наш матеріал і як орудувати ним, щоб він діяв так, як хоче майстер”» [44, с. 312]. Отже, поета не тільки визнано «своїм» у творчому колі футуристів, але й закріплено за ним звання самодостатнього й самобутнього у власних інтенціях митця.

Зауважмо, що «література факту», або «фактова література», творена футуристами, навіть не маючи надто великої популярності в українському

суспільстві (на відміну від російського), активно розроблялася вітчизняними представниками напряду. У її жанрову систему долучається репортаж (О. Полторацький називає його «фактажем») – журналістські та подорожні записки. Крім нього, з'являються «біографії», «документи», «листи», «мемуари», «щоденники» і просто «матеріали», які сучасні дослідники розцінюють як зразки метажаю художньо-документальної прози, проте у футуристів вони, як не парадоксально, «вдягались» і у віршовану форму. Разом із тим українські футуристи ніколи не перебільшували документальної ваги своїх творів, уводячи в тексти «факти» як легітимні об'єкти містифікації та обігрування художньої дійсності. Водночас часопис «Нова генерація» прихильно закликав своїх читачів надсилати в редакцію мовні документи, репортажі й нотатки замість поезій та оповідань на серйозні теми, також обіцяючи публікувати талановиті пародії на такі твори. У підсумку футуристичні «новели» (зокрема й Гео Шкурупія) могли більше відповідати «дійсності», ніж т. зв. листи та щоденники. Побачимо на сторінках видання і різні пригодницькі, детективні оповідання, наукову фантастику, горор, навіть стилізації американських вестернів [44, с. 258]. Це все помітно збагачувало українську модерну літературу – і жанрово, й тематично.

Гео Шкурупій, правдиво оцінюючи якісне наповнення сучасного йому літературного процесу, не випадково говорив, що «є велика література з багатьма видатними іменами, а читати нема чого. Є багато хліба, в їсти нічого. Є багато води, а напитися не можна. Читач, як відважний моряк, що пливе в морі без прісної води. Звичайно, читати є чого, і в морі води багато, але читати старе українське красне письменство скучно, й пити морську воду солоно» [44, с. 258]. Так митець умотивовував необхідність розширення формозмістової парадигми національного письменства, не заперечуючи традиції, але й звільняючись від її тиску в пошуках нового, навіть якщо на чийсь погляд воно видасться надто епатажним, експериментальним, цілком неочікуваним для українського читача. Цю думку Гео Шкурупія коментує О. Ільницький, увиразнюючи мету «лівої прози»: «...зцілення від хвороби

неорганізованого матеріалу, вивільнення з-під традиції, ліричної та орнаментальної прози. Такі твори стали прекрасним претекстом до експериментів зі структурою літератури й обігруванням її нав'язливих правил» [44, с. 258–259].

Унаслідок футуристичної жанротворчості, заснованої, зокрема, на взаємодоповненні життя й літератури, постали такі гібридні жанри, як фактопоеми, фактоповідання, листи-поеми, памфлети-поеми, редакторські вірші, вірші-шаради, радіопоеми, віршовані промови та низка інших. «Проте футуристична концепція автономности, – твердить О. Ільницький, – була далекою від квазі-модерністських тлумачень мистецтва заради мистецтва, які ще переважали в мистецькому мисленні літературної еліти» [44, с. 260].

Цікаво, що прозу українських футуристів критика сприйняла значно прихильніше, ніж поезію. Так, у журналі «Червоний шлях» 1926 року Гео Шкурупія було названо «вундеркіндом нашої літературної сучасності» (О. Білецький), оскільки письменникові вдалося успішно олітературити «романтичні настрої, яскраві фарби, незвичайні ситуації, авантюри й екзотики» своєї доби [32, с. 41]. Порівнюючи прозу футуриста із творами Л. Андрєєва, Г. Велса, О'Генрі, доскіпливий критик схвально відзначив властиве їй «іронічне сприйняття дійсності, об'єктивність та особливий ритм» [32, с. 41]. Книгу Гео Шкурупія «Переможець дракона» О. Білецький уважав тонко зорієнтованою на Європу: «Молодість зробила його збірник надміру літературним: майже кожне оповідання викликає книжкові спогади, але згодьмося, що в цілому збірник Шкурупія – цікаве явище в нашій молодій белетристиці» [44, с. 323–324]. Звісно, такі нечасті, але щедрі оцінки творчо підтримували митця, спонукаючи до подальшого руху в обраному напрямку, а читачів наvertsали до прози літератора, яка від ранніх «книжкових спогадів» дедалі мужніла. 1929 року О. Полторацький назвав свого 25-річного колегу майже сформованим майстром, хоч приблизно тоді виробилася, пише О. Ільницький, виробилася й опінія письменникові через соціально-ідеологічне замовлення на критику «формалізму» [44, с. 324]. Сам

учений зауважує, що впродовж 1925–1930 років «Шкурупій надрукував кілька збірок малої прози й два романи, одна з перших спроб, «Тисяча пройдисвітів», була вправлянням у містифікації та очудненні. Тут автор більше віддається стилеві, аніж змістові, менше зважає на сюжет, аніж на мову [44, с. 324]. На перший погляд здається, що «король футуропрерій» відходить від футуризму – через гостру критику або ж потрапляння під вплив формалізму, проте, важко заперечити помітне «дорослішання» літератора, який відчув силу пера і вміння ним послуговуватися професійно. Відтак, йому не цікаві вже суто змістові літературні декларації, а важливо досягнути гармонії змісту й форми, ніяк не спрощуючи ідейно-тематичної новизни цілого твору.

О. Білецький у статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» пише: «Факт тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості безперечний, і тяжіння це визначилося раніше, ніж про його потребу заговорили» [8, с. 27]. Розглядаючи далі прозові твори «наймолодшого з наших письменників Гео Шкурупія», він указує: «Збірник, що в одному виданні зветься «Переможець дракона», а в другому скороченому „Пригоди машиніста Хорна”, – розмаїтий, талановитий і насамперед молодий, як і його автор, цей вундеркінд нашої літературної сучасності, що не скінчив ще свого особистого, юнацького Sturm und Drand`у, який зовнішньо збігся з добою Sturm und Drand`у в суспільстві» [8, с. 27]. Я. Савченко, рецензуючи цю книжку, зазначає, що загалом вона «залишає позитивне враження. Автор має, безумовно, хист і певну культуру майстерности. Це виправдовує деякі недоречности першої прозової роботи Шкурупієвої. Можна сподіватись, що письменник дасть цінну вкладку в українську художню прозу. Для цього він має надійні дані» [198, с. 784].

Ф. Якубовський звертає увагу на велику прозу літератора і джерелом, приміром, його останнього роману «Двері в день» тлумачить художню стилістику, котра, «зароджуючись на ґрунті філософії, символізму, приходять до всезаперечення та агностицизму філософії формалістичної, що

не бачить і не хоче бачити нічого поза технікою літературного твору...» [198, с. 48]. Є. Старинкевич, багато в чому погоджуючись із Ф. Якубовським, провідним вектором у романі вважає «фактурні заходи»: на першому плані «єдності художніх заходів і словесного оформлення ми не помічаємо, але й відміни й строкатість форми немотивовано. Жоден із заходів літературного оформлення не усвідомлений автором остаточно в його функціональній ролі, жоден з них не загострений до того ступеня, коли його починаєш сприймати естетично, все-таки шукання на шляху лівої романної форми не позбавлені певного інтересу» [198, с. 48]. Рецензуючи роман у «Молодняку», І. Теліга в цілому негативно до нього поставився, застереження висловивши тільки стосовно жанрово-стильової площини твору: «Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірка з газети, лекції, – і нарешті стиль екрану <...> різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в якій відбуваються події, та бажанням автора – до кожної декорації підібрати відповідний стиль» [198, с. 49]. Л. Смілянський у своїй рецензії назвав цю стилістику «механічною сумішшю літературних чи близьких до літератури форм: сценарію, репортажу, стенограми лекції, публіцистики», що в самому творі «механічно туляться одна до одної, будучи вклеєні в основну реалістичну новелу», яка матиме цінність лише як формальний експеримент [198, с. 49]. Однак саме футуристи сприяли активному охудожненню таких нелітературних жанрів, на високий рівень піднісши ті поодинокі експерименти з нарисом або епістолярієм чи щоденником, які виробила попередньо традиція.

Принципову позицію висловив А. Хуторян, 1929 року добачивши, що «у Гео Шкурупія, як ні в кого з інших українських письменників, літературний шлях – складний і поплутаний. Вся його творчість – це суцільний експеримент формального характеру. І тому дарма, що Шкурупій має мало не десятилітній літературний стаж, він не спромігся ще на цілком викінчену річ, про яку можна було б сказати, що вона є гармонійним синтезом його творчих шукань. Звісно, проти експерименту не доводиться

заперечувати, якщо тільки він не є самоціль. Але в Шкурупія, на жаль, він, здається, стає самоціллю. Йому підпорядковується все, в тому числі й стиль, ідеологічна виразність» [44, с. 333]. Але можна і справді тлумачити наскрізне експериментування митця як мету його праці, зокрема, спираючись на створені ним критичні й теоретичні статті, маніфести. Постійний пошук нового, експериментування з добором форми задля введення новизни у світ художнього слова прикметні для всього творчого шляху письменника.

У січні 1930 року за редакцією Гео Шкурупія в Києві почав виходити «Авангард-альманах пролетарських митців „Нової Генерації”, <...> задуманий як орган київської філії „Нової генерації”» [127, с. 118]. Помітний резонанс у літературній спільноті спричинили передусім опубліковані там його матеріали – статті «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури» та «Реконструкція мистецтв». «Нове мистецтво, – наполягає Гео Шкурупій, – вже втратило свій національний присмак <...> воно інтернаціональне, але має дуже виразні й гострі класові ознаки. Ім'я нації звучить лише як етикетка, ярличок, який уже ніякої функції не відіграє, воно має значення фабричної марки» [127, с. 120]. Відтак фіксується як нібито досягнута одна з цілей футуристичної естетики – стирання мистецьких кордонів між націями. Натомість літературні кола відгукнулися на таку заяву з іронією та протестом, і це було, як зауважує сучасна дослідниця Г. Черниш, цілком справедливо, адже Гео Шкурупієві подеколи бракувало правильної позиції в національному питанні [127, с. 120]. Отже, більшовицький критик А. Хвиля звинуватив Гео Шкурупія у спробі переглянути генеральну лінію нашої партії у розгортанні національно-культурного будівництва на Україні. Гострий випад зробив пролетарський письменник І. Микитенко: «Лице не тільки політичного невігласа і нігіліста вимальовується <...> а таки справжнього українського націоналіста – хотілося чи не хотілося того Шкурупієві» [127, с. 122]. Відтак публікація «стала фатальною для автора» [127, с. 120]. І хоч М. Семенко у своєму виступі на пленумі ВУСППу заявив, що Гео Шкурупій «найбільший інтернаціоналіст, якого ми мали за весь час

останній радянського існування» [127, с. 120], тиск на «Нову генерацію», посилений участю таких запеклих диспутантів, як М. Хвильовий (промова «А хто ще сидить на лаві підсудних» – про «контрреволюційну» діяльність М. Семенка), зумовив її «самоліквідацію» 17 січня 1931 року [127, с. 120].

Отже, бачимо, що Гео Шкурупій – один із яскравих представників українського футуризму – свідомо сприйняв як митець естетику «творення для майбутнього», оскільки за своїм особистісним складом і устремлінням, життєвими інтересами, літературно-мистецькими смаками перебував у авангарді свого покоління, щиро вірячи в соціально-політичні зміни, технічний прогрес, оновлення буттєпростору як окремої людини, так і народу, регіону, всього людства. Шанувальник пролетаріату, Інтернаціоналу, світової революції тощо обстоював цю позицію у своїй публіцистиці, практично впроваджував у літературно-художню творчість. А проте роль письменника в літературному процесі його часу тлумачилася неоднозначно: акцентувалися хиби його поезії і стилістичні відкриття прози, правильні робітничі й комуністичні гасла і водночас націоналістичні випадки у статтях. Однак уже на початку ХХ століття, коли футуризм ще боровся за своє літературне утвердження, деякі твори Гео Шкурупія сприймалися позитивно, означувалися як новаторські, незвичні, написані на високому художньому рівні. В кінці ХХ – на початку ХХІ століття, після трагічної загибелі, забуття, применшення творчих здобутків упродовж кількох десятиліть, Гео Шкурупій повертається до читача в усій своїй письменницькій повноті, збуджує хвилю дослідницького інтересу до себе, відтак його футуристична концепція і творча практика сьогодні ґрунтовно вивчаються в Україні та зарубіжжі.

1.2. Український варіант футуристичної концепції у літературно-критичній діяльності митця

Перший маніфест футуризму було видруковано французьким виданням «Le Figaro» 20 лютого 1909 року. Він «мов птаха випурхнув в очі мільйонної

аудиторії читачів» [12, с. 3], заінтригувавши багатьох новітньою естетикою і водночас налаштувавши проти неї значні літературно-мистецькі сили.

Відомо, що літературний маніфест – це «програмове оприлюднення естетичних принципів певної літературної школи, стильової тенденції, напряму у формі розмаїтих декларацій, трактатів, статей, передмов, віршів, листів тощо, які відображають драматичні змагання письменства, заперечення влади нормативів, пошуки нових художніх концепцій» [71, с. 11]. Термін «маніфест» виник у ХІХ столітті, проте явище, ним означуване, відоме з часів європейського Ренесансу [117, с. 31], самі ж програмові виступи митців і теоретиків з'являлися вже на початку нашої ери в китайській та індійській філософії мистецтва.

Безперечно, в історичному розвитку маніфест видозмінювався, набував специфічних рис залежно від літературної епохи. Та й сам факт його появи в той або той період розвитку культури вказував на її специфіку. За словами М. Епштейна, «маніфест – це катаклізм думки, знак розриву часів. Коли з'являються маніфести, якась нова й рішуча сила входить у світ та зіштовхує його зі звичного місця» (цит. за [106, с. 136]). Маніфестована декларативність типова для перехідних епох, і саме такою була межа ХІХ–ХХ століть, коли розмаїто розростався український модернізм. А. Біла говорить про існування в його середовищі таких «знакових явищ авангардного руху, документів епохи», котрі водночас поставали як «важливий компонент авангардистської поетики» і «особливий тип художньої публіцистики» [7, с. 54].

«Специфічно декларативне й категоричне звучання маніфест набув все-таки в ХХ ст., більше тяжіючи до ультимативної та антагоністичної форми політичного маніфесту, ніж до натхненного й „ліберального” стилю літераторів минулих епох, – коментує особливості явища К. Дудаков-Кашуро. – У зв'язку з цим перший футурист Ф. Т. Марінетті писав, що „ми занадто любимо наші футуристичні ідеї, щоб мати можливість подавати їх у дипломатичній формі та в елегантних масках”. Якраз у традиціях авангардного мистецтва маніфест став свого роду пропагандистським

рупором, націленим, як і політичні маніфести, на перетворення багатьох сторін життя з відчутною рішучістю проголошення переконання тої чи тої творчої групи, агітуючи за те, що потрібно зробити в теперішньому або найближчому майбутньому» [34, с. 128].

Літературні маніфести початку ХХ століття вирізняються з-поміж інших своїм соціально-політичним компонентом, однак зберігають і суто жанрові ознаки. А. Біла простежує роздуми І. Карасика, який твердив, що «маніфест в авангарді є наслідком відцентрових тенденцій, знаком відмежування, в тому числі і в межах власного табору. „Лівий” маніфест значущий не стільки як конкретний зміст (сума ідей), скільки як жанрова форма зі своїми лексичними, ритмічними, інтонаційно-психологічними закономірностями, зі своїми обов’язковими смисловими та фразеологічними кліше. Все це і робило маніфест необхідною частиною авангардного ритуалу, засобом групового самовизначення. Сама наявність маніфесту вагоміша, ніж вміщені у ньому принципи. Маніфест – „чиста” форма або „чиста” функція. Дослідник розрізняє дві основні функції словесних авангардних декларацій. По-перше, закріплення винайденого винаходу, по-друге, „поведінковий акт <...> вчинок, жест, що належав до складу цього „театру життя”» [7, с. 54–55].

Цікаво, що й у новітніх виданнях, як-от «Словник футуризму» (2013) Ю. Садловського, поряд із власне мистецьким змістом, усе ще акцентується політична складова таких текстів і відзначається доведений факт можливості їхнього впливу на свідомість соціуму: «Маніфест – це та форма спілкування з реципієнтом, яку використовували представники і західного футуризму, і східного, і російського, й українського. Форма маніфесту була відома в літературному просторі до ХХ століття. Майже кожна нова школа в літературі заявляла про себе через форму маніфесту, серед найвідоміших можна назвати „Поетичне мистецтво” Буало (маніфест класицизму), передмову до драми „Кромвель” В. Гюго (маніфест романтизму) та передмову до „Людської комедії” (маніфест критичного реалізму).

Маніфестом називають урочисте письмове звернення верховної влади до народу. Саме в такий спосіб монарх звертався до народу, оголошуючи про свої права, вимоги, наміри тощо. Згодом маніфест перетворюється на форму заклику до людей різних політичних партій, груп та ін.

У мистецьких колах він також стає формою декларативного звернення до однодумців. Маніфест для своєї популяризації активно використовують футуристи. Уся їхня творчість постійно супроводжується написанням маніфестів, організацією вечорів, де ці маніфести зачитують зі сцени і лише тоді публікують. Вечори ці переважно закінчуються запеклими суперечками з публікою, що переходять у бійку. Саме так футуризм отримує скандальну, проте дуже широку популярність» [103, с. 62]. Р. Голдберг, до прикладу, підтверджує у своїй праці «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» (2014) такий перебіг і репутацію російського футуризму: «...місцем рандеву нової художньої еліти стало санкт-петербурзьке кафе „Бродячая собака” на Михайлівській площі. <...> Там вони знайомилися з догматами футуризму: Віктор Шкловський виступив з доповіддю на тему „Місце футуризму в історії мови”, всі писали маніфести. <...> це призводило до бійок, зовсім як в Італії кількома роками раніше, коли незадоволені натовпи розганяли зібрання футуристів» [22, с. 40]. А все ж знаходять дослідники і специфічне в перебігу авангардистського руху та його маніфестування в Україні: «Український авангард, від найперших років свого існування, пробивався крізь товщу опору, безмірно глибшу, ніж у країнах Заходу і в Росії» [114, с. 15], фіксуючи, по суті, множинність бар'єрів, які мусило подолати вітчизняне мистецтво слова.

Дослідник К. Дудаков-Кашуро слушно спостеріг, що публіка досі судить про футуризм передусім за опублікованими маніфестами (упродовж 1909–1916 років їх опубліковано більше 50), до того ж охочіше реагує саме на читання прямо скерованих до неї маніфестів, «а не на постановку чи демонстрацію живопису» [34, с. 129]. Відтак, розуміємо, що форма маніфесту є: 1) найбільш дієвим і адекватним устремлінням футуристів прирівняти

реальну дію до слова з похідною від неї установкою на жест; 2) моделлю, з якою завдяки своєрідному стилю, тезисному, провокаторському, з апеляцією до публіки як активного начала з правом виключно емоційного реагування на сказане, досягається максимальний результат [34, с. 129].

Футуризм, як і авангардизм у цілому, за словами В. Моренця, «лишається у тому „міжчасі”, в якому на потребу оновлення літератури він активно розвивається, лишається „на полі брані”, призвідцем якої і виступає, – осторонь традиції (тим паче класики) й модерного художнього поступу. Останній торує нові ідейно-естетичні шляхи до універсальних цінностей, але з часом ці шляхи знову захаращуються відпрацьованими й розтиражованими художніми моделями, що покликає до життя хвилю авангарду, котрий, спалюючи інерційну естетичну масу даної літератури, згоряє і там (і таким), де (і яким) постав. Тобто в плані еволюції кожний окремо взятий вагомий прояв авангарду сам по собі перспективи не має, бо цілком і повністю „приданий” сучасності. Його роль – санаційна, заперечувальна» [82, с. 268–269]. Єдине, що варто було б тут додати, це те, що принаймні у своєму «короткому» історично-функціональному пробуванні в культурі ці так звані експериментальні мистецтва (і тиражовані ними маніфести) мають виразний вектор зорієнтованості, є ідейно монолітними.

Л. Андрєєв кваліфікував «авангардистський маніфест як маніфест „ячества” <...> „я” футуристів, дадаїстів, ультраїстів – головний герой сучасної драми, воно активне й агресивне до знемоги, воно „собі причина” і „собі межа”... І маніфест футуризму, опублікований напередодні світової війни, криваву бійню не лише передбачав, але, можна сказати, і готував, проголошуючи здравиці на честь війни і закликаючи знищити все і вся» , [106]. Зауважена «тотальність гри», в яку було втягнуте мистецтво початку ХХ століття, на думку А. Білої, зовсім не означає занепаду мистецтва: весь механізм людського існування виявився ушкодженим, розбалансованим, і причини цього – зовсім не закони нового сприйняття кольору, звуку, лінії, слова і жесту. Загравання з „класиками”, „виклик на поєдинок” сучасників,

гру з трансісторичними символами, з неадаптованим у мистецтві матеріалом тощо дослідниця тлумачить як спосіб зосередити увагу реципієнта «на іманентній природі цього руху: авангард вводить оптимістичну, азартну й очищувальну гру, вводить так наполегливо, ніби мусить вийти переможцем, новим богом, володарем дискурсивного простору (на відміну від модернізму, де автор глибоко переживає „відлучення” – від Абсолюту, себе-як-цілісності, оскільки свідомість модерніста розщеплена, деформована, „спокушена”, – якщо говорити мовою християнства). Маніфест, чи закріплений словесний жест, прирівнюється в авангарді до акту сакрального й законодавчого, адже саме він програмує, озвучує та інтерпретує подальші принципи позиціонування інгрупи» [7, с. 55–56].

Знову звернімося до Л. Андрєєва, який дилему щодо літературності чи науковості маніфесту та їхньої найосновнішої місії в культурі вирішує просто: «Маніфести – ще не сама література, маніфести – літературна формула, тоді як література формулою не є. Однак для того, щоб почути голос століття, щоб зрозуміти його виклики та пошуки, необхідно дослухатися до шумливого зову закликів та лозунгів – до голосу маніфестів, найбільш представницького виду літературної публіцистики» [106, с. 137].

Відомо, що Ф. Т. Марінетті обов'язковими компонентами поезики маніфесту бачив «чітко сформульований протест», «певну дозу критики-зневаги», котрі сприяли б досягненню його мети – «точності» й «потужності, розмаху, сили», «твердості» в русі до цілі. «Точність» у маніфесті означає необхідність досягнути мінімуму різнотлумачень, а відтак, мінімалізувати шуми. У підсумку маніфест більше тяжіє до наукового, ніж літературно-художнього тексту. «Потужність, розмах, сила» вказують на спрямованість маніфесту до адресата і виявляються передусім через систему образних засобів, як-от: метафора, метонімія тощо (це віддаляє маніфест від наукових текстів). Звідси, маніфест формують і чуттєві, й раціональні конструкти, що виявляють себе одночасно [106, с. 138]. Ще раз зауважмо, що це, за класиком футуризму, точність, сила, потужність, художність, чіткість визначень,

конкретність завдань, сильне теоретичне підґрунтя (виразний виклад ідейно-художніх та естетичних засад).

Репрезентуючи свої творчі завдання, українські футуристи, так само як італійські, російські тощо, у першу чергу звертаються до маніфесту. Учені твердять, що «при найближчому розгляді авангардистської маніфестографії можна спостерегти амплітуду мовностилістичних варіантів маніфестів: від статті, наукового трактату, лекції – до художнього тексту» [7, с. 56]. Це особливо прикметно для Гео Шкурупія, який активно використовує жанрову форму маніфесту з експериментальними «домішками» інших формозмістів. За спостереженням К. Дудакова-Кашуро, саме слово «маніфест» може й не вноситися в текст чи заголовок програмного документа (інколи воно все ж таки там фігурує), що підтверджує тривала історія мистецтва й літератури. А тому теоретизування в структурі маніфесту – швидше прикладного, творчого характеру й у жодному разі не прирівнюються до лірики чи прози, які розкривають читачеві духовний світ автора [34, с. 128]. Такі нехудожні вриси в текст не є виразниками того чи того типу художнього мислення і творчості, як і не засвідчують його зміну: вони – з арсеналу «всередині» напряду.

Гео Шкурупій помітно залежав від маніфестанта Ф. Марінетті, засвоював його ідеї, а також техніку komponування висловлювання. Уже перший такий твір українського автора – «Маніфест Marinetti й пан футуризм» – це не просто заклик до створення нових форм мистецтва, до розробки нових тем і методів подачі літературного матеріалу читачеві. У ньому аналізуються місце і стан мистецтва на зламі століть, роль футуризму в його еволюції через споглядання співвіднесеності життя й мистецтва до маніфесту італійського поета та після виходу документа й реакції на нього читачів.

Програмовий документ Гео Шкурупія позначений аналітичністю й характерним для футуризму пафосом. Зокрема, «маніфест Marinetti» він називає «великою подією у світовому мистецтві», знаковою для другого десятиліття ХХ століття. Разом із тим праця українця не містить таких

радикальних гасел, як маніфест італійський («Підпалюйте полиці бібліотек! Відкрийте канали, аби затопити музеї!»), російський авторства Бурлюка, Кручених, Маяковського та Хлебнікова («С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!», японський «перший маніфест Камбара Тай («Ідіть геть! Мистецтво абсолютно вільне. Немає ні віршів, ні картин, ні музики – є тільки сама творчість»)) [103, с. 4–5]. Футуристична програма Гео Шкурупія сформована з трьох частин, які містять аналітичні роздуми про те, як змінилося мистецтво під впливом культурно-історичної ситуації на зламі століть: «Наближаючись до ХХ віку, мистецтво весь час не могло поспівати за життям, не могло йти поруч з ним. Відповідаючи кожній добі економічної структури суспільства, мистецтво тільки починало свої паростки, коли вже остаточно накреслювались нові виробницькі відносини або їх одміни.

Мистецтво певної економічної структури суспільства не встигало міняти своїх форм (своєї фактури), коли вже виникала одміна у виробницьких відносинах, і розвивалось далі в новій структурі, сягаючи свого апогею.

Це якраз і є одна з ознак того, через що зміна фактури мистецтва відбувалася так бурхливо й революційно» [198, с. 693].

Переломним моментом у розвитку європейського мистецтва слова межі ХІХ–ХХ століть літератор вважає появу Маніфесту футуризму Marinetti (подає це прізвище латинкою) – першого документа, який осмислив той тип мистецтва, що відповідає запитам нового життя, простежив можливості його розвитку: «...маніфест Marinetti нарешті став повним виразником капіталістичної структури суспільства. <...> виразником: анархії виробництва, патріотизму й імперіялізму як фактурно, так і ідеологічно» [198, с. 694].

У другій частині свого маніфесту Гео Шкурупій пише про особливості суспільної рецепції твору Марінетті, закцентовуючи «обурення й протест». Утім, у подібному ключі «завжди зустрічається те нове, що з'являється на мистецькому горизонті»: «У нас, на Україні і в Росії, основний футуризм

підпадав навалі такої гнійної публіки, як Белиє, Сологуби, Бальмонти, морфіністи й кокаїністи Чулкові, лисі йолопи Меженки, беззубі Зерови, Филиповичі й інші, і це цілком натурально» [198, с. 694]. Своєю теоретичною місією Гео Шкурупій наразі бачить проведення лінії між новим і старим мистецтвом, протиставлення їм естетики футуризму, окресленої Ф. Марінетті.

Третя частина твору висвітлює генезу українського футуризму: «Поруч з початком світової пролетарської революції у суспільстві проголошується маніфест мистецтва переходової доби – панфутуризм Михайля Семенка, фактурного походження від основного футуризму зі сталою пролетарською ідеологією. Уперше доценту руйнується буржуазна ідеологія в мистецтві і заміняється новою – пролетарською» [198, с. 696]. Автор долучає «рідних» футуристів до європейського контексту, зокрема італійського; не так порівнює ці явища літератури між собою, як мовить про їхню сутнісну тотожність, зумовлену оновленням плину життя в усіх країнах: «Із світового мистецтва для „мистецтва“ майбутнього залишається два найважливіші етапи: це – маніфест основного футуризму Marinetti й панфутуризм Михайля Семенка» [198, с. 696]. Даючи відсіч старому мистецтву, Гео Шкурупій висловлює впевненість, що саме нове футуристичне мистецтво буде надалі двигуном культури: «...деструкцію буржуазного мистецтва, яку почала буржуазія Італії, закінчить пролетаріат Радфедерацій і покладе перші справжні цеглини „мистецтва“ майбутнього» [198, с. 697]. Невипадково залучено в текст трактату «цеглини», «побудову», «розбудову» майбутнього, – це самопозиціонування літератора як урбаніста, що взагалі прикметно для футуристів.

Черговим програмним кроком футуриста до мистецької громадськості стала «Музика шумів (*musique bruitiste*)» – маніфест уже більш агресивний у своїй декларативності. Так, приміром, мовиться про музику: «Треба позбавити її <...> невинности, <...> розворушити цю пристойну, аристократичну даму», «годі цій панночці розгулювать у єдвабній сукні по

пролетарських парках і наповняти нудьгою повітря міст!», «Ми робимо замах на її невинність» [198, с. 698]. Гео Шкурупій підкреслює, що італійці, німецькі дадаїсти давно вже пройшли цим шляхом, наразі ж час українцям. У розумінні форми митець послуговується терміном «фактура», підкреслюючи: «Зміна фактури зіб'є закаблуки в цієї інтелігентки» [198, с. 698], що означає заміну тонів шумами – така собі урбанізація поетичного мовлення. Автор знаходить означення для нових нот і наголошує, що така музика вже є в реальному житті: «...нова музика будується з шумів. Ми винайшли нові інструменти для передачі їх, також винайшли новий інтернаціональний засіб для записування їх **скриптами** – це, так мовити, нові ноти. Організується звукестр з 50 чоловіка, який складається з авторів-шумістів» [198, с. 698]. Жирним шрифтом Гео Шкурупій вирізняє новий термін на означення нот, підкреслює, що цей спосіб запису нот буде інтернаціональним, і це сучасно, природно, коли світ стоїть на порозі загальної революції. Творців музики, як бачимо, названо звукестром, чим підкреслено їхню неординарність і нетиповість поєднанням за звучанням музичних інструментів: «Музика шумів може виконуватись тільки звукестром. Вона доступна всім. Кождий оркестрант-шуміст може бути творцем. Винайдено два принципи виконання й творення музики шумів: перший індивідуальний, де все робиться під паличку диригента, і другий колективний, в якому кождий шуміст стає творцем в звукестрі, при чому в лабораторних вправах виявилось, що другий принцип дає більш успішні наслідки. Перший принцип відмирає» [198, с. 699]. А отже, відходять у минуле принципи підпорядкованого поєднання звуків і музичних відрізків у єдине мелодійне ціле, що його забезпечує робота диригента в будь-якому оркестрі, до того ж актуалізується авангардна, атонічна музику.

Третій маніфест Гео Шкурупія має назву «Монтаж слова» і становить собою безпосереднє керівництво до дії, або інструкцію. Жанр публікації визначив сам письменник: «Для того, щоб кождий комункультивець і майстер слова непохитно стояв на ґрунті громадськості і знав, що він

громадянин, а не жрець, він мусить у своїй роботі керуватись такою **інструкцією**» [198, с. 700]. Автор широко використовує візуальні прийоми впливу на читача, зокрема, позначає основне (на його думку) жирним шрифтом, іноді ж удається до написання слів виключно великими літерами, особливо в спонукальному контексті («**ПАМ'ЯТАЙ, ЗНАЙ, ТОМУ РОБИ**») та наприкінці висловлювання («**!ВИКОРИСТОВУЙ ТЕХНІКУ, РОБИ ВІНАХОДИ!**»). Посилення спонукування митець досягає завдяки знакам оклику, які вважає за потрібне ставити і на початку, і в кінці речення. У цілому ж інструкцію алгоритмізовано за таким принципом:

ПАМ'ЯТАЙ:

- 1)
- 2)

Тому: [198, с. 701].

Подібна структура виявляє себе в тексті тричі, що візуально впливає на читача, а також увиразнює бачення нового мистецтва всім зацікавленим його творцям: «...вміло підходь до цієї зброї, вивчай, як найраціональніше оперувати нею», «...ніколи не пиши про те, в кого саме ти закоханий, і про те, що в тебе ние душа. Ніколи не надавай образів, ритму, звукові, фразі – самоцільного значення. Не співай» [198, с. 701], «...ніколи не використовуй таких технічних прийомів, як **сонет, рондо, ода, танк, рондель і взагалі** всіляких вичурних прийомів класики, бо це є **контрреволюція форми**» [198, с. 700].

Так «фактура» публіцистичного тексту підпорядковується загальній футуристичній ідеї та стає елементом її гри. До цього прийому футуристи вдалися не першими, проте саме вони в першій третині ХХ століття зробили його ефективним акапунктом своєї естетичної програми. Цікаво, що наприкінці інструкції автор додає до переліку заборонених жарів ще й перелік не просто «дозволенних», а нагально необхідних, актуальних: «**Твій монтаж – це гасло, заклики, плакат, революційна романтика, побут пролетаря, переживання колективу**» [198, с. 701]. Спостерігаємо, що

заклики футуриста тут доволі конкретні й зрозумілі, чіткі й акцентовані, що не завжди характеризувало його попередні дописи. Крім самої ідеї, він пропонує конкретні засоби та способи досягнення мети, як і раніше, не розділяючи її творчої й соціально-політичної складових.

Інтерес митця до інтермедіальності проявляється через роздуми про кінопроцес, висловлені ним у статті «Кінодійсність та кінокритика». Уже без ефектів накреслення й інших «фактурних» прийомів Гео Шкурупій осмислює цей ще зовсім новий вид мистецтва і його вагу для поширення футуристичної естетики. Розуміючи, що кінематограф – складна й розгалужена індустрія, футуристи сподівалися й узяти він неї чимало. Відомо, що М. Семенко та Гео Шкурупій працювали в цій галузі (на Київській та Одеській кіностудіях), практично освоюючи нову зображально-виражальну систему. У конкретній статті передусім мовиться про співіснування на вітчизняних екранах радянського й західного кіно, про ставлення до цього радянської критики, про розвиток кіноіндустрії в інших країнах та корисність її досвіду для України в конкретно-історичних умовах. «Як погодити такі дві вимоги: – „не треба закордонного «хламу»” і поруч – „дайте нам закордонних «бойовиків»” – цебто того самого „хламу”, тільки розрекламованого» [198, с. 702], – констатує суперечливі смаки публіки літератор. А проте до аналізу ситуації підходить зважено, акцентуючи, з одного боку, недосвідченість суспільства в осягненні нового виду мистецтва, а з іншого – жагу до нових і різних вражень, паралельно звертаючи увагу й на поки що слабку наповненість кіноринку: «Всім слід пам’ятати, що радянська кіносправа ще дуже молода, лише два роки, як вона почала налагоджуватись, і вже робить спроби стати на міцні рейки. І можна з певністю сказати, що вона ліпшає щороку, хоча щороку зростають і наші вимоги. Звичайно й цілком природно, що таке молоде кіновиробництво, як наше, не може задовольнити всіх вимог нашої країни, і, щоб задовольнити великий попит на кінофільм, доводиться привозити цей фільм з-за кордону. Це є перше твердження, що його треба пам’ятати» [198, с. 703]. Водночас критикам він закидає і брак професійності:

«По-перше, це з'ясовується особистим смаком наших рецензентів, а по-друге, тим, що більшість наших рецензентів цілком не знайомі з кіносправою і підходять до кінокритики як до театральної, а в гіршому випадкові з бажання просто щось написати, незважаючи на те, що кіносправа дуже складна, безумовно складніша за театральну й має свої закони» [198, с. 702].

Автор закликає до конкретних, швидких і карколомних кроків щодо поліпшення ситуації у вітчизняному кіно. Митець вражає своєю обізнаністю у справах кінопоетики, яку освоїв, працюючи кіносценаристом, а все ж помітно, що мислить він значно глибше, ніж людина, яка створює та надає літературний матеріал для втілення його на екрані. На наш погляд, тут проявляється аналітичність розуму Гео Шкурупія як менеджера, який добре розуміється на стані речей і керує його розвитком: «Коли б ми обмежились тільки нашими фільмами, а за кордоном купували б тільки наукові фільми, то ми не змогли б підтримати нашого виробництва, бо тоді довелося б існувати переважно на дотаціях, як тепер існують усі драматичні театри, що, звичайно, при розмірах кіносправи майже неможливо, і не тільки виробництво, а й самі кінотеатри скоро б припинили свою працю. Значить, обійтись без цього закордонного, як кажуть „хламу“ – дуже важко, бо він дає прибутки нашим комерційним екранам, а ці прибутки сприяють розвитку нашого радянського кіно» [198, с. 703].

У чому ж тут проявляються футуристичні інтенції Гео Шкурупія? Розуміння футуризму було б дуже поверховим, якби ми зводили це явище тільки до візуальних прийомів та кардинальності висловлювань. По-перше, митець звертається до зовсім нового виду мистецтва, мало поки що мало зрозумілого публіці; і з тону публікації відчуваємо його прихильність до подібних новацій. По-друге, кінематограф – це не просто нова можливість творчого вираження митців, а й індустрія, що завжди було форматним для футуристів – прихильників урбанізації та індустріалізації. По-третє, автор не просто викладає свої роздуми щодо ситуації в кінематографі, а виступає чи не з докладною експертизою, залишаючись вірним своїм футуристичним

гаслам про те, що футурист – це професійний ремісник, а не натхненний творець. Відтак, жодних емоцій, лише оперування фактами і прямота викладу власної думки з посиланням на тогочасну ідеологію: «Тепер, чи справді вибирається з фільмів закордонного виробництва один „хлам”, як це зауважували не раз у пресі. По правді сказати, то всі закордонні фільми є „непотріб”, виходячи від пролетарської ідеології. Всім-бо відомо, які ідеологічні установки та які погляди на життя має закордонна буржуазія та міщанство. І ця ідеологія просякає у всі їхні художні вироби, і не тільки кіно просякнене нею, але й література й усе мистецтво. Отже, примирити наші погляди з поглядами буржуазії, а тим більше примусити їх постачати нам ідеологічно витримані фільми є очевидним абсурдом» [198, с. 704].

Отже, естетичним орієнтиром українських футуристів у кіно було не стільки західне мистецтво, хоч маніфест Марінетті сприймався ними як *Nota Bene*, а більше радянська ідеологія, вбрана в італійські вираженнєві форми. Водночас вони повставали і проти незугарностей радянської кінодійсності: «За минулий місяць ішли такі фільми, як: „Дворец и крепость”, „Дипломатическая тайна”, „Камергер”, „Банда Кинша”, „Вильгельм Телль”, „Его призыв”, „Убийство Грязнова”, „Маховик”, „Арсенальці”, „Генерал с того света” тощо. <...> Звичайно, можуть бути зауваження, що ці фільми не надто художні та технічно досконалі, але це поки що наше загальне явище. Наше виробництво молоде, творчих кіносил у нас замало, технічне зняття недосконале, і тому доводиться не лаяти безоглядно такі фільми...» [198, с. 706]. Не замовчує митець і відсутності електрики в селах, що заважає масштабній кінофікації, утім сподівається на поступове поліпшення справи. Культурникам він радить більш глибоко вивчати феномен кіно в теоретичному та прикладному аспектах: «Освітлення в пресі проблем кінофікації та кіновиробництва – завдання сьогоденного дня в кіносправі. ДВУ мусить подбати за видання відповідної літератури. Тоді глядач навчиться сприймати кіно не як порожню розвагу, а як культурний чинник у радянському побуті» [198, с. 707]. Стаття переконує, що її автор глибоко

розуміється на сутності та значущості нового мистецтва кінематографа, вболіває за його розвиток, а, пізнавши цю галузь творчої діяльності професійно, долучає елементи кінопоетики до своїх літературно-художніх проектів.

Як уже мовилося, з метою популяризації власних ідей та творів футуристи засновують журнал «Нова Генерація». Візію його ролі в тогочасному українському суспільстві Гео Шкурупій висловлює в статті «Платформа й оточення лівих», яка заслуговує на особливу увагу. Так, у публікації з'ясовано сутність і цілі друкованого органу – без вступних слів: «„НОВА ГЕНЕРАЦІЯ“. Орган лівої формації української культури» [198, с. 708]. Мовиться про широке поле культури, адже, як акцентувалося вище, Гео Шкурупій був відкритий до багатьох її граней, виявів, стилів, проявів інтермедіальності. Декларовані ним ліві ідеї претендують на поширення українському духовному просторі, оскільки так уявляє митець остаточне утвердження нового мистецтва. Моделюючи образ читача, автор сам собі ставить можливі запитання від аудиторії: «„– Ваше обличчя? – Ваші завдання? – Ваша платформа?“» [198, с. 708]. Як відповідь на ці запитання побудовано далі текст. Зокрема, читач довідується, що творці «Нової Генерації», маючи *«цілком певне обличчя»*, не вважають себе «піонерами» лівих ідей на теренах культури України, а лише продовжують розпочате «Семафором у майбутнє», «Катафалком мистецтва», «Гонгом Комункульту», «Бумерангом» тощо. «Позиція лівої формації в цілому її процесі декому, може, й не ясна, наче суперечна (в наших складних обставинах + низький культурний рівень відсталої країни), – з'ясовує сутність речей письменник, – але вона є найбільш викристалізована мистецька позиція нашого часу в своєму глибокому й логічно окресленому змісті, починаючи від наївного кверофутуризму, через безглуздо осміяний, а потім використаний і звульгаризований панфутуризм і Комункульт – і до „НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ“. Глибокою траншеєю на полі боїв за *комуністичну культуру* ми просували вперед нашу роботу» [198, с. 708]. Засади новітньої творчості ним чітко

задекларовані: «Наша база: ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЯ, РАЦІОНАЛІЗАЦІЯ – з неї виходить і нею живиться наша творча, будівнича, пропагаторська робота, ідеологічно зв'язана з політичними завданнями КОМУНІСТИЧНОЇ ПАРТІЇ. Наше оточення – ПРОЛЕТАРІЯТ» [198, с. 709].

Отже, митець абсолютно свідомий змісту і форми творчості лівого руху, чітко трактує її мету, завдання, ідеологічну базу, окреслює основну цільову аудиторію. Позиціонуючи себе ремісниками на її тлі, футуристи шукали нові знаряддя для праці не стільки в душі творчої особистості, скільки у світі поза нею – в поліфактурному доквіллі. Автор публікації виразно окреслює і профіль опонентів футуризму: «Ми хочемо *вирівняти здорові культурні процеси* шляхом рішучого усунення занепадницьких настроїв. <...> Коли великодержавний шовінізм є шовінізм абсолютний, а „колоніальний” шовінізм є лише шовінізм функціональний, то великодержавний шовінізм за радянського розв'язання національної проблеми можна перебороти радянськими способами, „колоніальний” же шовінізм *неминуче випадає з радянської системи*, переходячи в іншу політичну систему, в систему антирадянську. От чому ми боремося з хвильовизмом, що по *інерції* ще зараз дише і в такій організації, як ВАПЛІТЕ» [198, с. 710]. Причинами, що зумовили різке культурницьке протистояння, Гео Шкурупій бачить зіткнення старого й нового в умовах відсталості, розшарування й політизації суспільства: «Наші часи характеризується величезною плутаниною традицій, звичаїв і смаків. Багато з них пережило свій вік, але в наші неусталені щодо мистецьких шляхів часи, при загальному упрощенстві й низькому культурному рівні, часто-густо цей переплутаний процес *узагальнюється* з політичних міркувань, не даючи процесові знайти ті щілини *диференціації*, яка відкине гниле й синтезує здорове» [198, с. 711].

Відомо, що з метою пропаганди ідей футуризму представники цього напрямку мали певний план дій та визначали своїх союзників у спільній справі розвитку українського мистецтва. У статті про започаткування

діяльності «Нової Генерації» ці питання нарешті було оприлюднені: «Отже, треба *викривати безпринципність і неуттво*, щоб не втирати один одному очків, щоб не було непорозумінь на революційному фронті, щоб відмежувати контрреволюційне „пролетарське” й розібрати, де ліве під правизною й праве під лівизною.

Треба *оголяти процеси*, як оголяють їх *речі*. Треба скеровувати процеси в певному напрямі.

От чому ми за ВУСПП, за МОЛОДНЯК, за БЕРЕЗІЛЬ принципово, як за своїх союзників у боротьбі. Але ми також за диференціацію процесів, бо лише через диференціацію буде видно, які процеси ведуть *вперед*, а які, *кінець кінцем*, поведуть назад, на які б гасла й фірми вони зараз не озивалися» [198, с. 712].

Відповідно до цього автор скеровує і вектор діяльності нового видання: «Ми хочемо, щоб наш журнал „НОВА ГЕНЕРАЦІЯ” був журналом *напрямовим* і в цьому розумінні – журналом *принципіальним*, який чіткою лінією допомагатиме *диференціації* сучасного процесу культури на Україні, в плані ідеологічних вимог інтернаціональної *установки на комунізм*. <...> „НОВА ГЕНЕРАЦІЯ”, як і весь процес розвитку лівого руху, має й буде оберігати свою мистецьку концепцію, що спирається на УНІВЕРСАЛЬНУ УСТАНОВКУ в справі організації й взаємовпливу *культури, мистецтва й побуту* (життя). <...> „НОВА ГЕНЕРАЦІЯ” мусить об’єднати ті ліві сили на Україні, що виявилися й кваліфікувалися в цьому плані – і мусить викристалізувати далі лівий рух пролетарських країн» [198, с. 712].

Упроваджувати свої плани в життя футуристи намагалися не тільки через літературу, а й через інші види мистецтва – музику, кіно, театр тощо, реалізуючи свою мистецьку ідеологію в кожному з них: «Поезія, Малярство, Театр, – читаємо в Гео Шкурупія, – ось авангард, могутні наукові й військові лябораторії, які створили асортимент досконалих чинників нового соціалістичного виховання й нових соціалістичних зразків. <...> *Ліве* кіно, *ліве* оповідання, *лівий* роман – ще новіші форми лівого фронту, які після

необхідного експериментального й винахідницького етапу увійдуть у нове життя й нове будівництво» [198, с. 713]. Відтак викристалізувалася і роль футуристів перед читачем: «...для своїх читачів ми мусимо бути організаторами *нової* психіки, *нової* зростаючої людини, *нової* раси» [198, с. 713]. Упевнюємося, що митець глибоко розуміє сутність і спрямування своєї діяльності, як і те, чим футуристи відрізняються від інших художніх напрямів; він планомірно вибудовує низку їхніх майбутніх творчих акцій.

Стаття засвідчує чергове звернення автора до візуалізації – написання головного в тексті виключно великими літерами, вирізнення слів курсивом. Абзаци в ній розривають речення, виносячи окремо ті або ті слова й розташовуючи їх посередині рядка або праворуч. Здебільшого саме вони накреслюються курсивом.

Критична стаття «Чому ми завжди на барикадах» – це спроба Гео Шкурупія осмислити специфіку рецепції футуризму й порушити питання про те, якою є його роль із соціально-ідеологічного погляду, з якою метою представники руху провадять свої ідеї та продовжують боротьбу. Передусім Гео Шкурупій справедливо зауважує: «Українська громадськість в особі деяких критиків та оцінщиків культури завжди ставилася до нас, як до якихось штукарів, вигадників, як до людей, що не мають під собою ґрунту. Національна українська культура не могла, мовляв, породити таких витівників, це неприродне явище на ниві української культури» [198, с. 715]. На підтвердження сказаного наведено виразний приклад із творчості лідера українського футуризму М. Семенка: «Першу книжку М. Семенка живий обиватель зустрів так. Він довго перегортав її, з початку, крутив її в руках ззаду наперед, нюхав і, нарешті, глибокодумно заявив: ніхто цієї книжки не зогріє коло серця... Це був висновок його величності обивателя» [198, с. 715–716]. Звичайно, реакція критика могла дещо відрізнятись, а все ж до футуризму ставляться з нерозумінням, неприйняттям: «Футурист – це шибеник, графоман, бездара. Обиватилеві не подобається, мистецький твір не гармонує з його смаком, з його лагідненькою психікою – це футуризм.

Критик-обиватель, який створював громадську опінію, досягнув того, що слово футуризм і футурист стало лайкою, посміховиськом. Цей термін поєднувався з усім, що тільки є найгіршого в суспільстві» [198, с. 716].

Автор очікує зміни оцінних суджень щодо футуристів, коли до них більше звикнуть читачі, відтак радить публіці частіше відвідувати театри Курбаса й Мейєрхольда, призвичаюватися до художніх експериментів, щоб не вдаватися до вульгарних тлумачень стилю: «Тільки, може, й ваші смаки непомітно для вас стали мінятися, і, може, й сам термін „футуризм” – що ви його собі уявили зворотно образіві й подобию своєму – вже не може визначати ліву акцію мистецтва» [198, с. 716–717]. Письменник окреслює коротку генезу рецепції стилістики, в якій виражає себе з одностудцями: «Під час революції він був войовничим комфутуризмом, в Італії він став фашизм-футуризмом. У нас, в Союзі, футуризм був деструктивно-революційним, а зараз – лайкою в лапках» [198, с. 717]. Однак зневагою їх не злякати, допоки вони ладні переконувати суспільство у своїй правоті й ваговитості для майбутнього: «Ми боремось в першу чергу за революційну, свіжу, сучасну тематику й ідейність і за оформлення її в мистецтві, цебто за якість і сучасність продукту для сучасного передового споживача. Ми проти пейзажів в лаптях і вишиваних сорочок, ми проти переробок і реставрацій. Ми не хочемо засвоювати бонтон добрих старих традицій, ми вивчаємо чужоземну мову не для хатньої європеїзації, а тому, що нею говорить пролетаріят, тому, що вона має соціальні цінності» [198, с. 719]. Таким чином, загальний пафос статті – оптимістичний, вона широко демонструє суспільству вітаїстичну енергію футуризму, його амбіції на виключне художнє конструювання майбутнього – і мистецтва, й життя.

Зіткненню старого й нового в мистецтві присвячено дискусійну статтю «На відламку корабля», написану Гео Шкурупієм. «В українському красному письменстві нема чого читати, – наполягає автор. – Є велика література, з багатьма видатними іменами, а читати нема чого. Є багато хліба, а їсти нічого. Є багато води, а напитися не можна, Читач, як відважний моряк, що

пливе в морі без прісної води. Звичайно, читати є чого, і в морі води багато, але читати старе українське красне письменство скучно, й пити морську воду солоно» [198, с. 722]. Зауважмо, тут не відхиляється категорично класика, традиція, не йдеться про їхню заборону чи нищення, а тільки наголошується потреба зміни курсу новітньої літератури – з метою суголосного існування її та суспільства, можливістю запропонувати читачеві актуальне на всіх рівнях художності, а не архаїчне письмо.

Для письменника насправді важливо, щоб його читали, а не тлумачили як месію від літератури: «Багато краще, щоб тебе читали, ніж шанували, й читали не перед іспитом з української мови, а перед здачею, наприклад, дипломної роботи. Щоб, провалившись на іспиті, читач приходив додому й дочитував далі, забуваючи про неприємність. Щоб моряк, задовольнивши велику спрагу прісною водою, знову пускався в море, забуваючи, що в ньому вода солона» [198, с. 722–723]. А відтак публіцистична репрезентація футуризму з його поясненнями й коментарями прислужиться тому, що нову літературу починуть читати, сприймати.

Поряд із цим Гео Шкурупій наводить факти, як «звичайні обивателі» у «вагонах потягів» самі ж сміються над своїми оповіданнями, дивуючись, що вони набридли їм більше, ніж читачеві. Так зроблено закид невибагливому суспільному смаку, насправді ж над літературою треба працювати, робити її цікавішою, не тільки керуючись запитом масового споживача: «Авантурний роман, авантурне оповідання – але це не та назва, що мусить виявити потрібне. Вірніше буде, коли сказати: цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція. І не ходульна мораль, а переконуючі факти, художньо-інтригуючі оповідання, що мусять виправити загальнокультурну лінію, але базуючись на яскравій дійсності, а не на проєктах постанов та законоположень.

Про цікаві події, типи, характери, незнайомі країни, про сніговий Сибір, Аляску, гарячу Африку, море, про цікавих сильних людей, сильних і в розчаруванні, і в боротьбі» [198, с. 724]. Такою хотів би футурист бачити

літературу нового суспільства. У шостій частині своєї статті він згадує про видання «Глобус», поява якого все ж таки сигналізує про народження в українській літературі нової белетристики.

Далі в публікації аналізується оповідання «Мірза Аббас-хан» Михайля Семенка, витлумачене як узірець нової художньої свідомості. Автор говорить про тяжіння до неї творчої молоді, а відтак – небезпідставні сподівання на майбутнє: «Народжується нова белетристика, й її можна буде читати на відламку корабля в відкритому морі. Це література міста, література кам'яних будівель, залізниць, заводів, фабрик, лябораторій, література, що змеханізує село, звабить його на нові шляхи.

Вона не в повазі у критиків, але вона в руках читача.

Поки що можна нарахувати кілька імен, але й ці імена вже виразно бачать свій шлях. Те, що в захопленні почав М. Семенко, продовжили й обґрунтували Слісаренко, Йогансен і Ваш, читачу, приятель...» [198, с. 727].

Пізніше, вже за існування «Нової Генерації», Гео Шкурупій публікує інформаційне повідомлення «Конструктори-функціоналіти», яким сповіщає читачів про створення мистецької лівоорієнтованої організації та її склад: «Група харківських і київських лівих письменників з числа співробітників „Нової Генерації” й ін. заснують нову групу й об'єднуються за гаслом конструктивного функціоналізму в мистецтві. <...> До групи поки що входять на чолі з Гео Шкрупієм, такі – Ю. Палійчук, Віктор Вер, Ол. Влизько й ін.» [198, с. 728]. Такі повідомлення нерідко з'являлися на інформресурсі українського, а надто російського футуризму. Приміром, 1914 року в Росії видрукували маніфест «Идите к черту!» – обурливий протест футуристів проти витіснення їх за рамки мистецтва та відповідь критикам, в якому російські футуристи проголошували себе окремою літературною групою і який підписали Д. Бурлюк, О. Кручених, Б. Лівшиц, В. Маяковський, І. Северянін, В. Хлебніков.

Зауважмо, що українські й російські футуристи добре знали про існування одні одних, контактували на персональному рівні, стежили за

розвитком творчості колег. Тож і на публіцистичні заяви чи жанри, як і на продукцію художнього плану, міг здійснюватися взаємовплив. Крім того, в російському журналі «Новый Леф» було опубліковано статтю «Тревожный сигнал друзьям» авторства В. Треніна – про розвиток футуризму в Україні. Публікація спричинила відповідь – статтю Гео Шкурупія «Сигнал на сполох друзьям – фальшива тривога» на сторінках «Нової Генерації». У статті-відповіді, зокрема, підкреслювалося, що українські футуристи, будучи відкритими до світового футуристичного руху, все ж мають свій шлях у мистецтві. На заяву В. Треніна, нібито «Нова Генерація» – це аналог «Нового Лефу» в Україні, Гео Шкурупій дав однозначно заперечний коментар: «„Нова Генерація” „олицетворять” собою українського Лефа не може, бо такого на Україні, як філії „Н. Лефа”, немає» [198, с. 730]; «Слід нарешті зрозуміти нашим друзям, що ми не „Новый Леф”, не „Вещь” і не „Transition” – ми є „Нова Генерація”. Ми маємо свої економічні й соціальні умови, свою базу, яка відрізняє взагалі нашу роботу від роботи „Нового Лефа”, коли б навіть мали такі ж самі установки, „Новый Леф”. Навіть при такій умові нашим друзям слід пам’ятати, Україна це не Франція і не Росія, а значить, і робота „Нового Лефа”, коли б він працював на Україні, мусила б відповідно трансформуватись» [198, с. 731].

Письменник бачив значні ментально обумовлені відмінності в літературних процесах України та Росії, незважаючи на те, що республіки тоді були частиною однієї «молодої» країни, а до цього перебували у складі однієї імперії. На закиди про невідповідність в українському футуризмі практики творчій дійсності літератор реагував гостро: «Неув’язка, яка існує в „Новій Генерації” між теорією та практикою, на що особливо натискають наші друзі, є наслідок взагалі лябораторної роботи чи то „Н. Г.” чи „Н. Л.”. Про неув’язку можуть говорити лише профани, які взагалі ні чорта не розуміють, або люди, які діалектику називають еклектикою. <...> Коли ми доведемо закони, що функціонують у мистецтві, до точности законів у подвійній італійській бухгалтерії, ми зможемо вам гарантувати, що

неув'язки між теорією й практикою в нас не буде й що баланси у нас підведено буде правильно» [198, с. 732].

Причини нерозуміння українського футуризму В. Треніним Гео Шкурупій виводить із загального безладу в російській мистецькій критиці – переживання нею «лівоінтелігентської хвороби», як це, наприклад, трапилося з еренбургівською «Вещью»: митців закликали водночас бути інженерами, зі своїми технічними (літературними) засобами йти розбудовувати велику індустрію. Гео Шкурупій подивовується такій абсурдності, а глибоко знаючи російський літературний процес, знаходить там цілу низку подібних неладів. Своєю діяльністю він прагнув, зокрема, і «профілакувати хвороби», на які вже хворіли або перехворіли старші колеги українських футуристів.

Зокрема, Гео Шкурупій акцентує принципову відмінність між українською та російською футуристичною прозою: «Питання лівої прози розроблено „Новою Генерацією”, розроблюється далі трохи відмінно від того, як воно розроблюється в „Новом Лефе”. Тут теж розходження теорії з практикою. У той час, як лефи мають у цій галузі одних теоретиків, ми маємо й практиків, і наші практики доводять, що теорія „Нового Лефа” хибна.

Основне твердження „Нового Лефа” полягає в тому, що ліва проза мусить фіксувати факти. Твердження правильне, але не вичерпне. Зупинитися лише на цьому, як зупинився „Новый леф”, – це значить нічого не сказати і нічого не зробити. Питання про ліву прозу оскільки складне і ще не вивчене, що воно відбере від теоретиків, а особливо від практиків, ще дуже багато часу» [198, с. 734]. Автор зауважує «розходження з „Лефом” у цьому питанні»: «...ліва проза мусить не тільки фіксувати, а й відповідно організовувати факти. Певна конструкція побудована з фактів, організована з фактів архітектоніка, яка завдяки організації одержала певне ідеологічне спрямування, певну цільову установку й може бути продуктом лівої прози. Треба додати, що питання конструкції, архітектоніки й формування, організації фактів багато складніше, ніж питання фіксації їх. „Новый Леф” у всіх своїх статтях наводить багаточисленні докази на користь збирання та

фіксування фактів. Далі цього він не йде. Але це питання зрозуміле й навіть не вимагає таких широких обґрунтовань. Питання ж „як” – дуже складне і ще зовсім не зечеплено „Лефом”» [198, с. 735]. Прикметно, що російські футуристи взагалі не підтримують поширення романних форм у літературі, оскільки ті нібито не подають фіксацію матеріалу; натомість українські представники напряду активно культивують жанр у вельми оригінальному художньому наповненні.

По-різному склалося бачення в сусідів-футуристів і фотографії. Якщо «Новый Леф» приділяє їй «дуже багато уваги <...>, висунувши гасло, що фотографія остаточно й назавше усуває станкове малярство», то українські футуристи більш помірковані й не спішать відхиляти в такий спосіб станкове малярство. «З цим твердженням можна погодитися лише частково, – пише теоретик. – Справді, функціональна фотографія може мати й має більш масове поширення, ніж його може мати станкове малярство, а через це цілева установка фотографії стоїть незрівнянно вище від станкового малярства. <...> зовсім відкидати нове станкове малярство – це хвороба знову ж того самого псевдоконструктивізму, бо нове малярство може багато дати функціональному виробничому малярству. Значить, коли „Нова Генерація” вміщує зразки нового станкового малярства, то це не значить, що вона впадає в естетизм» [198, с. 740].

У статті Гео Шкурупій зістає вірші «Гарматний марш» О. Влизька та «Реквієм» М. Асєєва, адже саме на прикладі цих творів В. Тренін доводив, що російські футуристи мають виключний вплив на творчість українських. Наочний аналіз Гео Шкурупія спростовує таке твердження. Український митець воліє бути сприйнятим концептуально східними колегами по перу: «Сподіваємося, що московські лефи нарешті зрозуміють нашу концепцію і залишать свій тон, що характерний лише для традицій старої російської літератури. Обмін думками й матеріалами, дружні поради й щільний зв'язок між „Новым Лефом” і „Новою Генерацією” лише зміцнять наш вплив і спільний фронт проти ваппівсько-вуспівських вульгаризацій й казенного

продукування так званого „пролетарського мистецтва”, справжніми робітниками якого можуть бути ті, що міцно стоять на інтернаціональних засадах лівого фронту» [198, с. 743]. Міцно стоячи на футуристичних позиціях, виведених у маніфестах родоначальників стилю, визнаючи і російських футуристів за відгалуження цієї естетики, Гео Шкурупій все ж мало уявляє можливість творчої співпраці українського крила футуризму з росіянами на цьому терені.

Активно вступали в полеміку з маніфестами Гео Шкурупія й українські митці та критики. Так, наприклад, 1930 року в «Молодняку» було вміщено допис І. П'ятковського з доскіпливим закидом щодо літературної продукції футуристів: «Почавши з декларації про нове мистецтво, що вийшло з меж національних на рейки клясові, інтернаціональні, навівши до смішного еkleктичні свої філософські концепції, митці з „Нової Генерації” практично, в творчій частині, абсолютно не дали жодної художньої речі, яка б була корисна пролетаріатові» [89, с. 152].

Особливо важливою в доробку Гео Шкурупія є стаття «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури», хоч так або так цієї проблеми він торкається майже в кожному зі своїх публіцистичних виступів. Мовиться тут про віддаленість українського мистецтва від європейського як феномену високої якості й відсутність практичного бачення можливостей виправлення такої ситуації навіть за умов активної літературної дискусії. Розмислює автор і над тим, чи може нове українське мистецтво бути національним, у всьому світі вже втративши «свій національний присмак»: «...нема нового мистецтва німецького, англійського, французького, українського, – воно інтернаціональне, але має дуже виразні й гострі клясові ознаки. Ім'я нації коло нового мистецтва звучить лише як етикетка, ярличок, який уже ніякої функції не відіграє, воно має значіння фабричної марки. Функціональні ознаки нове мистецтво має лише дві: буржуазну і пролетарську.

Нове мистецтво, яке має високорозвинену техніку, відкинуло примітивні ознаки нації й, як машинобудівництво, має лише клясове

устремління» [198, с. 752]. За Гео Шкурупієм, не всі види мистецтва можуть претендувати на національні риси, які вносять у твори мова, місцеві географічні, соціально-побутові, економічні умови. Взірцем мистецтва без національних ознак він уважає архітектуру: «...в ній якнайяскравіше виявились елементи клясовості та інтернаціоналізму, але й інші нові мистецтва йдуть цим же шляхом» [198, с. 753]. Митець висвітлює і творчу лабораторію футуристів, наголошуючи, що всі формозмістові компоненти вони засвоюють із життя – сучасного, нового, постреволюційного: «У нас є: комуни, колгости, індустріялізація, будинок промисловости, автодор, фабрики, копальні, Дніпрельстан, п'ятирічка, елементи нового побуту, Радвлда, і все це насичує наше мистецтво й своїми національними особливостями, де вони ще є, й головне – клясовим устремлінням та завданнями нашої реконструктивної доби» [198, с. 753].

Логічно тут навести ще одну його публікацію – «Реконструкція мистецтв», що якраз увиразнює щойно порушений блок проблем. Вірний собі та революції, літератор тлумачить мистецтво «як клясову зброю пролетаріату», вимагаючи, щоб за своєю якістю воно відповідало «всім вимогам такої зброї» [198, с. 755]. Другим акцентом означено мистецьку функціональність: «Функціональність, звичайно, не слід розуміти, як агітку чи фейлетон. Коли вірш є функціональний темою, це ще не значить, що він функціональний в цілому. Функціональність у віршові треба розуміти як стрункість архітектурної будови, де всі зовнішні й унутрішні елементи відповідають один одному у своїй доцільності та сприяють найкращому виявленню самої ідеї, скажемо, соціялістичного будівництва, п'ятирічки чи нової людини. Це значить, що ми вимагаємо од вірша не лише одноденного ефекту, як від газетного фейлетону, а вірш, побудований в такий спосіб, мусить служити довший час» [198, с. 759].

Найбільш потрібними для сучасності жанрами Гео Шкурупій бачить марш, пісню, сатиричний памфлет, ударну агітку, гасло й плакат. Говорячи про їхнє змістове наповнення, наголошує: «Тематика згаданих жанрів мусить

бути щільно пов'язана з кампаніями Радвлади і з усіма завданнями нашого будівництва. Звичайно, не стан погоди, не пейзажі, не вірші, що тематично нагадують бюлетені Укрмету, а також не фальшивий естетизм романтиків, що пишуть про море, насичуючи свої вірші бутафорією середніх віків, і не екскурси в музейну історію рідної батьківщини, а ударні вірші поетів, що плянують свою роботу в залежності від завдань п'ятирічки, продовжують розвиток поезії» [34, с. 759]. Дальший розвиток прози уявляється Г. Шкурупієві насамперед пов'язаним із репортажною формою спорідненої тематики: «Ми висуваємо на місце роману новий ускладнений і поглиблений репортаж – жанр, в якому велику роль відіграє й сама організація фактичного матеріалу. Це, – репортажне оповідання, репортажний роман, що ми його можемо назвати терміном фактаж, хоча під цим терміном ми раніше розуміли перші стадії репортажу.

Такий фактаж мусить мати трансформовану побудову оповідання або роману, з усіма його новими технічними досягненнями. Фабула, сюжет, архітектоніка, композиція на цей раз мусить впливати не з вигадки романіста, а з фактичного репортажного матеріалу колгоспів, заводів, будівництва, нового міста й села» [198, с. 763].

Звісно, що оновлення мусять торкнутися не тільки письменства, а й інших мистецтв: «Просторові мистецтва, на нашу думку, ще мають багато можливості взяти найактивнішу участь у культурній революції, а особливо вплинути на реорганізацію нашого побуту та вироблення психіки нової людини» [198, с. 764]. У центр цього інтермедіального простору митець ставить архітектуру – як найфункціональнішу, безпосередньо пов'язану з інженерією, спроможну собою реконструювати інші мистецтва. Дещо суперечачи собі самому, він критикує традиційну образотворчість: «Станкове малярство за наших часів є пережиток поміщицької та капіталістичної доби» [198, с. 765], тут залежачи, ймовірно, від російських впливів. Однак це тільки підкреслює постійний творчий пошук митця і його помітну зорієнтованість на перебіг життя, зокрема його політично-ідеологічні контексти.

Окремо він зупиняється на театральній творчості, аналізуючи лівий театр, оперу, танок і підкреслюючи необхідність перепланування цього мистецтва через розмивання видових меж: «Сучасний театр живиться атракціонами і протягає, часто просто за волосся, технічні й впливовіші засоби інших мистецтв. В театрі відбувається змішання фактур, дифузія, але й це не допомагає, бо основні засоби театру (драм-комедії) надто примітивні, вони мають вузькі конкретні рямці, що заважають широко синтезувати інші мистецтва» [198, с. 769]. «Відмовляючись од плекання окремих „ізмів” і правильно розв’язуючи проблему стилю пролетарського мистецтва, – підсумовує футурист, – цим робимо новий корисний крок, що логічно завершує всю нашу попередню революційну роботу» [198, с. 772]. Отже, за Гео Шкурупієм, нове мистецтво пролетарське за своїм духом і формою – революційне, інтернаціональне, урбаністичне, індустриальне тощо, навіть якщо деякі з цих його вимірів мисляться метафорично.

Відтак, осмисливши маніфести й статті Гео Шкурупія, можемо, слідом за О. Полторацьким, підтвердити його виняткову функцію реформатора-європеїста в нашій культурі: «Якщо продивитися вірші й статті того ж таки Гео Шкурупія, то можна знайти десятки й сотні рядків, якнайгостріше спрямованих проти „мистецтва”, що ґрунтувалося на етнографізмі й побутовщині, намагалося розвиватися окремо від світового культурного процесу, шукало своїх джерел не в тому, що зближує українську націю з іншими націями, а навпаки, відокремлює від них» [95, с. 69]. Митець репрезентував широкій мистецькій громадськості, зокрема і зарубіжжя, естетику й увесь арсенал поезики українського футуризму, показав його стильову монолітність і принципову відмінність від деяких інонаціональних проявів цього прямування. У цілому ж літературно-критична спадщина письменника характеризується широтою поглядів, охоплює множину різних актуальних проблем літератури й інших мистецтв, простежує можливості їхнього інтермедіального вияву. Художник слова завжди відкритий до дискусії, подеколи емоційний, утім завжди із глибинним розумінням

обговорюваного питання. Декларативність Гео Шкурупія ніколи не витісняла в ньому митця й людини.

Висновки до першого розділу

Перша третина ХХ століття – період багато в чому переломний для української літератури, оскільки гостро постало питання про те, якими шляхами вона має надалі розвиватися за нових умов життя суспільства (дискусія 1925–1298 років). У дискусії брали участь представники традиційного напрямку («народники», реалісти), модернізму (прихильники психологізму в літературі, «західники») та представники авангардистських напрямів, серед яких були і футуристи.

Позиція футуристів – це розвиток нового мистецтва на цілком нових засадах, художній експеримент на всіх рівнях поетики твору.

Одним із найвідоміших теоретиків та практиків українського футуризму був Гео Шкурупій. Його літературно-критичний доробок доволі багатий і різножанровий. Кілька десятків статей, маніфестів, інструкцій були написані впродовж нетривалого періоду функціонування футуризму в Україні – до репресій представників цього мистецького напрямку в середині 1930-х років. Згодом їхні імена було повернуто в історію культури і літератури України тільки на початку 1990-х років, коли розпочалося переосмислення доби «Розстріляного Відродження». Тексти футуристів знов увійшли до сфер зацікавлення науковців, а вже у 2000-і роки почали виходити друком збірки вибраних творів письменників, що популяризували мистецький рух серед читачів нашого часу. Зауважмо, що чимало місця у вибраних публікаціях зайняла літературно-критична продукція авторів-реформаторів, завдяки якій легко сформувані уявлення про теоретичний базис художніх творів футуристів.

Гео Шкурупій як активний діяч футуристичного руху в Україні у своїх розробках виходить за межі суто літератури і звертається до кіномистецтва,

що прикметно для 1920-х років у зв'язку з роботою ВУФКУ та розвитком кіновиробництва в країні.

На думку футуриста, деклароване ним спрямування не наслідує жодної подібної мистецької течії жодної національної літератури світу, хоч, безперечно, засвоює від них краще, сповідує спільні творчі принципи. Він чи не першим заявляє про необхідність долати комплекс меншовартості українського мистецтва, літератури зокрема на широкій культурній арені.

Гео Шкурупій чітко з'ясовує те, якими жанрами футуристи можуть послуговуватися, а якими – ні, він бачить у футуризмі абсолютно нове мистецтво, яке має розвиватися одночасно з новим соціально-політичним устроєм, що підтверджує підтримку футуристами ідей революції.

У своїх літературно-критичних роботах Гео Шкурупій описує повний інструментарій футуриста для конструювання текстів, що позначилося на активізації стилістики напряму в період «Розстріляного Відродження» й неперехідній актуальності її аж до нашого часу, появи новітніх послідовників школи («Бліцкріг футуризму. Літературна експансія»).

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ГЕО ШКУРУПІЯ-ПОЕТА ЯК НАСЛІДОК МОДЕРНІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

2.1. Мотиви й образна система поетичної творчості

Поет Гео Шкурупій прагнув висловлюватися неординарно, промовляти віршованим рядком до майбутнього, вимережувати своїми творами нестандартні жанрові форми, які б уже сьогодні допомагали суспільству заглянути в завтрашній день мистецтва слова. Цій естетичній ідеї підлягає низка його поетичних збірок 1920-х років, а також поезії поза книгами, які щедро друкувалися у футуристичній періодиці, збірниках тощо.

Так, 1922 року літератор дарує українському читачеві «Психетози», в яких утілює футуристичні візії принципів новітнього мистецтва. Навіть сучасних дослідників (майже через століття) передусім дивує характер оформлення книги. Для прикладу, О. Ільницький зазначає: «...починаючи з обкладинки, що відразу впадала в око, вкраплень латинського шрифту, макету на двадцять три вірші (друковані без великих літер і знаків пунктуації, з назвами, поданими великими блоками літер, що прямовисно вибігали поза сам текст), «Психетози» відразу наводили на думку, що перед читачем щось більше, аніж звичний текст для читання» [44, с. 298].

Архітектонічною особливістю збірки є залучення ілюстрацій – плакатів за своєю суттю. Відомо, що ілюстрація – «це зображення, яке наочно пояснює або доповнює будь-який друкований текст (карта, схема, репродукція), зокрема, тексти літературно-художніх творів» [72, с. 298], а плакат – «з німецької „афіша, об’ява” – це наймасовіший вид графічного мистецтва, що виконує функцію наочної агітації або служить засобом інформації, реклами, інструктажу» [86, с. 130]. За своїм змістовим наповненням цей художній контент збірки містить короткі гасла (на межі з

агітацією), тож виразно тяжіє до плаката як широко розповсюдженого інформаційного ресурсу в революційні й постреволуційні роки, що активно взаємодіяв з іншими видами мистецтва. «Бажання до максимальної експансії в соціальному просторі спонукає плакат до пошуку нових медійних та художніх форм, – зауважує дослідниця М. Ніколаєва. – Якщо радянське мистецтво 1920–1930-х років принципово прагне стати мас-медіа, то радянське плакатне мистецтво – найбільш зручна технологія для реалізації цієї медійної функції» [86, с. 132]. Звідси, природно, що поет-футурист звертається до такого жанру в оформленні збірки, адже плакат – актуальний модерний спосіб ілюстрування з агітаційним підтекстом – зробився чи не єдиним масовим комунікатором доби.

О. Ільницький звертає увагу на гасла, якими позначені ілюстрації в збірці: «Кожна з ілюстрацій містила гасло, сформульоване напівжартома „Наука, техніка, спорт і мистецтво всіх країн, єднайтеся!” – проголошувало одне з них українською та німецькою. Під ним малюнок турбіни, а підпис скидається на дадаїстську витівку: „Будуйте нові машини й заводи, нові інструменти й звукестри. Удосконалюймо музику шумів”. Під малюнком локомотива гасло: „Двигунами, двигунами розуму знищимо упередження серця”» [44, с. 298].

Прикметно, що зауважені вченим плакатні слогани повторюють тези з маніфестів футуриста. Приміром, перше з них – про потребу «єднання» – взагалі є програмним для Гео Шкурупія, адже письменник за кожної нагоди акцентує на розвиткові та плеканні нового мистецтва, котре відображало б усі сфери життя – життя нового, збагаченого науковими досягненнями, технічним прогресом, ознаками соціально-політичного поступу. Як свідчення власного кроку в майбутнє, поет уводить у текст книги варваризми (ілюструє знання мов), мистецьку лексику, підкреслюючи футуристичну відкритість до західної культури, хоч і не відкидаючи контакту з російською. Як і колеги по футуристичному цеху, Гео Шкурупій бачив дальший розвиток мистецтва в руслі інтертекстуальності, інтермедіальності й більш тісного контакту з

дійсністю. Прикладом міжлітературних контактів є, зокрема, щедри алюзії та ремінісценції в його поезії. Науковці тлумачать інтертекстуальність як «подвійну референтну співвіднесеність тексту з дійсністю й іншим текстом», «здатність тексту формувати свій власний сенс за посередництва посилань на інші тексти» [71, с. 48–49]. Неодноразове апелювання поета до творчості інших письменників підтверджує його глибоке розуміння цих можливостей міжлітературної взаємодії. Водночас, із футуристичного погляду, мова і текст – це широке поле експериментів, що також актуалізується теорією інтертекстуальності: «В інтертексті систему мови децентралізовано, тобто її можна розібрати та демонтувати. Таким чином, матерія мови (тексту) стає в інтертексті матеріалом» [66, с. 51]. Гео Шкурупій майстерно оперує пером новатора, створюючи стилістично виразні поетичні твори. Друге з наведених вище гасел є стислою ілюстрацією маніфесту «Музика шумів», написаного Гео Шкурупієм на підтвердження думки про необхідність переходу від тонічного до шумового вираження дійсності. Це ключові позиції його естетики, з яких виросла вся футуристична платформа. У третьому гаслі маємо апеляцію до іншого маніфесту – «Монтаж слова»: «...ніколи не пиши про те, в кого саме ти закоханий, і про те, що в тебе ние душа. Ніколи не надавай образів, ритму, звукові, фразі – самоцільного значення. Не співай» [198, с. 701].

Отже, плакатні гасла-сегменти першої збірки віршів поета-футуриста перегукуються з його літературно-критичним доробком. Це підтверджує естетичну вивіреність його творчої позиції, органічне схиляння до певного стильового напрямку в модернізмі. Хоч не полишає Гео Шкурупій можливості через компоненти книги погратися з читачем, здивувати чи й ошукати його. У зв'язку з цим О. Ільницький пише: «Один двомовний україно-французький плакат (*Fabrication mecaniqueet chimique*) називає здебільшого фіктивні місця видань Шкурупієвих книг та попереджує покупців: „Бережіться підробок”. Підзаголовок „Вітрина третя” був натяком на візуальні та комерційні мотиви,

що пронизують книгу. У деяких поезіях є прямі вказівки на це: „переплавлю слова чудесні – і виставлю у вітринах”» [44, с. 299].

Слушним є спостереження дослідника і стосовно того, що «„вироби” цієї збірки не матеріяльні, а психологічні <...> навіть назви віршів засвідчують зосередженість переважно на внутрішніх (а саме ментальних) реаліях: „Очікування”, „Радісно”, „Гнів”, „Божевілля”, „Сум”, „Заздрість”, „Одчай”. Прикметно, що жоден із творів не став виявом сентиментальної чи ліричної інтроспекції» [44, с. 299]. Цю думку приймають як літературознавці, так і читачі, адже відомо, що футуристи не мали на меті відображати почуття й емоції, а позиціонували свою творчість як ремесло та фіксацію життя, акцентуючи технічність і винахідливість майстра. Частково це також позначилося на заголовках творів, як-от: «Виробництво», «Космічне», «Трамп» тощо.

Відкриває збірку поезія «Автопортрет», котра «представляє візуальну вправу і гру з використанням морфологічних та етимологічних можливостей. Шкурупієве ім'я Гео вживається задля нарцистичної гри вільних асоціацій (geographer, ego, geologist)» [44, с. 300]. Цікаво, що вірш написано латинкою, слова в ньому розбиті на частини, введено в текст назви різних континентів – підкреслення всесвітнього виміру новітнього мистецтва, причетним до культивування якого бачить себе автор.

Наступний вірш «Я» продовжує лінію самовглядання/самозамилування митця: «...сьогодні король завтра пройдисвіт – сонце сонце – вироблю – із сонячних душ – у футурупереріях – для майбутнього – сьогодні король – футуровиробництв футуротрестів – синдикатів – завтра робітник...» [198, с.57]. Узагалі, збірка була авторизована: її творець – «Король футуруперерій», утім ця поезія, бачимо, не фетишизує «корону», а допускає зміну персональних і соціальних ролей митця. Аби лише знаходити можливість за будь-якої ситуації виробляти «сонце». «...Переплавлю слова чудесні – і виставлю у вітринах» [198, с. 58] – завершальний рядок твору, яким підкреслюється можливість творити для кожної людини, незважаючи на її

походження, соціальний стан, освіту. Відповідно, й мистецтво майбутнього, зокрема й авторового гатунку, мусить бути загальнодоступним і відтворювати життя мас.

Уже на цьому початковому етапі тексту збірки помічаємо тяжіння письменника до фонетичних засобів увиразнення художнього мовлення, передусім звуконаслідування. Так, у вірші «Телеграфую» відтворено процес відправлення телеграми до Михайля Семенка: розпочинає його скорочення літер, а продовжує звук передатчика: «...ем ес ве ем ес ве ем ес ве... пепе – педи... ка ве ка ве ка ве ... пепе» [198, с. 59-60]. Вірш «Ляля» – майже суцільне звуконаслідування, оскільки в ньому лише одне повнозначне слово – «бумеранг» [198, с. 62]. У вірші «Дада» митець наслідує дитяче мовлення: «уо, уо аа, аа, аа», й О. Ільницький розпізнає в ньому ще й натхненність «тогочасним дадаїзмом» [44, с. 300]. Не заперечуємо таку думку, а втім, не слід забувати, що в деяких мовах, зокрема, узбецькій, «дада» означає «батько», тож актуалізується й інший семантичний контекст. Зображену у творі матір, яка годує немовля, можна асоціювати як з естетикою дадаїзму, так і прочитувати в ній образну автологію. Виявляються в тексті й іншомовні запозичення, що вже означувалося нами вище як прикмета футуристичного стилю, а проте відкритість їх до поліваріантного моделювання в тексті закладає можливість різночитання. У вірші «Місяшно» подібна варіативність знову долучена до явища звукопису: «уу вав ав уу ав» в першому випадку передає завивання собаки, а в другому – наприкінці твору – людський голос. «Тсс, ш ш ш, хрр, ха ха ха, а-а» («Божевілля»), «о мем ями мем, ш ш ш ш ш ш ш, нняв» («Сум»), «ой ой ой, а ай а ай» («Одчай») – ці і подібні вірці підтверджують, що «Шкурупієві звуки апелювали до ірраціонального та позасвідомого і зраджували здебільшого дух дада» [44, с. 302].

Іншою стилістичною прикметою збірки є манірна екзотика, виведена у згадках про Ейфелеву вежу, мустангів, алігаторів, далекі континенти і краї. Яскравий приклад – поезія «Трамп»: «на широких вулицях / всесвіту / на

перехрестях / африки азії / сидіти під бетонним / мостом / і плювають у
звабливість вод / алігаторами / паротяги всесвіту / кіньми / заіржуть музикою
/ міського парку / сахара кльондайк індія / юкон і аляска / переплетуться
стежками алей / під ногами невтомного трампа» [198, с. 60].

Знаємо, що трамп – це вантажне судно, яке курсує між містами без певного плану чи розкладу. Мабуть, саме тому воно репрезентоване у творі в образі «мандрівника», який може будь-де будь-коли опинитися. Звичайно ж, митець-футурист «мандрівником» бачить не так людину, як механізм, машину, корабель, але персоніфіковує його. Більше того, поетові машини наділені незвичними властивостями: уміють «плювати алігаторами», «кіньми заіржати музикою» тощо – такий закон життєвого оновлення. «...сагара кльондайк індія юкон і аляска» – колись цей «мандрівник-трамп» досягне всіх точок усесвіту.

Образи Ейфелевої вежі та мустангів («Гнів») є засобами демонстрації майбутніх метаморфоз, що ними лише намічаються: «на диких мустангах / гніву / нестись по суходолах землі / кривульками блискучих рік / змивать людське багно / і золотим волоском / першої панни / як батогом / що з пужалном / наче ейфелева башта / а ляскучий кінець / як смуга диму фабричного димаря / так тарабахнуть по головах / шовінізму / щоб змінились окреслення гір / на диких мустангах гніву / нестись по суходолах землі» [198, с. 63–64]. До речі, Ейфелева вежа виринає в поезії Гео Шкурупія не раз, і це не випадково, адже саме її митець вважає одним із маркерів доби: «Для архітектури це один з найважливіших символів нового часу, каркасної архітектури. Це монумент століття» [130, с. 469]. Крім того, модернізуючи пам'ятку, письменник руйнує образ старого міста з його окультуреними атрибутами: «До побудови Ейфелевої вежі символом цього міста були Собор Паризької Богоматері та Лувр» [130, с. 469]. Промовистим є витіснення на периферію саме собору (знак ослаблення релігії в новому атеїстичному суспільстві) та музею (свідчення відмирання традиційної культури), що узгоджується з нормами естетики та мистецькими декларація футуристів.

Урівень з Ейфелевою вежею виписано стовп диму з фабричного бовдура – як знак нової дійсності, предтечі змін, реформування старого, «щоб змінилися окреслення гір» [198, с. 64]. Звичайно ж, оновитися мусить свідомість людей, котрі візьмуться «нестись на диких мустангах гніву» й «тарабахнуть по головах шовінізму» задля повної перемоги нового порядку життя. Промислові об'єкти фігурують й у вірші «Виробництво», проектуючись на мистецтво слова: «...у фабриках заводах майстернях – мої машини і механізми – розуму – слова виробляють – фарфорові і залізні – автомобілі і танки – аеропляни – срібні дзвоники і статуетки...» [198, с. 68]. Не зраджує собі письменник і в окресленні реципієнтської аудиторії новітньої літератури – це література для кожного: «...жінчини вам можна зробити – чудесні вбрання – із фарфорових слів – вам юнаки вогняну зброю» [198, с. 68]. Увінчує твір характерний нарцистичний мотив – наскрізний для першої збірки футуриста: «...хто ж тепер не відчине ваших стремлінь – вікна і двері – коли повз них проходить – король футуропрерій – я гео шкурупій» [198, с 68].

Окрему групу в книзі складає еротична лірика («Радісно», «Тіло», «Вохко», «Знасилювання»). Її стилістичний показник – поєднання модерного і традиційного, зокрема, автор послуговується метафорами «обсерваторять очі», «завібрують поцілунки» («Радісно») нарівні з усталеними тропами – «блакитні очі», «живіт оксамит» («Тіло»), «гарячих вуст», «запашних долонь», «мяккість гарячих дотиків» («Вохко»), звуконаслідуванням – «ох, ах» тощо. У «Знасилюванні» план зображення спроектовано на курник: «півень курку за пір'я – гвалт – налякалась – півень раптом на курку...» [198, с. 69], традиційно для футуристів, увиразнює його комплекс звукових прийомів: «куд ку ди куд ку ди» [198, с. 70].

Футуристична естетика стилістично обарвлює і твори «Геометрія», «Космічне». У першому з них добачаємо вшанування нових, модифікованих форм життя суспільства: «лінія циркуль – коло – троєкутник в квадрат – дивись – от на голій площі – виникло місто» [198, с. 61]. У творі помітна

характерна для поезії початку ХХ століття урбаністична складова, що трансформується у два прикінцеві заклики: «Наука і техніка спорт і мистецтво всіх країн об'єднуйтеся!», «Будуйте машини й заводи нові інструменти й звукестри! УДОСКОНАЛЮЙТЕ МУЗИКУ ШУМІВ!» Вони виводять читача з контексту виключно міста й розширюють горизонт нового буття людини не тільки до існування у формально новій реальності (соціально-локальних утвореннях), але й до розпросторення культурної свідомості, навіть її зміни. Це – заклик до іншого розуміння життя і як дійсності, і як культурного споглядання, і як трансформації свідомості особистості. Подібні мотиви функціонують у вірші «Космічне»: «...вернись чортячою кулею – земле – з містами майданами ринками – і людьми» [198, с. 61], супроводжувані тенденціями нарцисизму: «...верніться колеса і коліщатка – космосу – поки я коло цієї машини – ліво руля – ліво руля» [198, с. 62].

Синтаксична незв'язаність збірки та її особлива рядкова організація свідчать про творче абсорбування автором ідеї симультанності, розробленої італійськими футуристами: «Симультанність, – пише А. Біла, – це аж ніяк не паралельне розгортання графічного (живописного) й вербального текстів, а пошук ідеї універсального тексту, над-тексту, який, деформуючи традиційне уявлення про межі візуального й вербального знаку, знаменував повернення до синкретизму мистецтва. Семантичний план вербального тексту тут віддзеркалений через відтінки кольору, ритмомелодійний – через ритмічне чергування геометричних площин, при цьому додаткове емоційне навантаження виконують різнотипні графеми» [7, с. 119–120]. У творчому доробку Гео Шкурупія, крім легковаження пунктуацією, добачаємо і гру зі шрифтами, нестандартне накреслення окремих слів і фраз. Такі експерименти траплялися вже в літературно-критичних працях художника слова, помічаємо їх і в поезії та прозі, зокрема в дебютних «Психетозах». У цілому ж перша збірка віршів «короля футуропрерій» відображає всі ті футуристичні засади письма, які він маніфестував як теоретик стилю. Схоже, що й задумувалася

вона з ілюстративною метою: задля висвітлення канонів футуризму й нового мистецтва, привнесених у творчу діяльність зі зміною реальної дійсності.

Другою в поета була книга віршів «Барабан», яка побачила світ 1923 року. Принципова її новація – відновлення синтаксичного ладу у творах: автор уже не полишає це на волю читача, як раніше, а виділяє синтаксичні єдності й інтонаційні акценти, використовуючи розділові знаки.

Основною локацією збірки залишається місто: цей простір ще більше деталізується й наповнюється найтипівішими образами – людьми, які яскраво репрезентують життя міста в пореволюційні роки. Барабан у ролі назви – це символ «ритму, основи, життя тіла й ества природи» [130, с. 483], тобто можемо говорити, що збірка відображає ритмолад нової доби й адаптацію до нього соціуму, зокрема через «рух» із села до міста.

Початковий у книзі вірш «Капелюхи на тумбах», який одразу переносить читача до міського середовища: «Вулиці / всі ведуть / до перехрестя» [198, с. 71]. Символ-деталь перехрестя є важливим знаком «відкритості й водночас магічної небезпеки», адже не випадково в різних культурах на перехрестях ставили вівтарі, домовини, а в російських народних казках таку роль виконував камінь, указуючи на варіативність долі як «знак вибору» [130, с. 71]. Отже, поет одразу вводить реципієнта в ситуацію «життєвого розгалуження», констатуючи таким чином соціальні й свідомісні реалії часу й настійно скеровуючи свою аудиторію до революційного руху в майбутнє: «А навколо люде і коні, / ватаги пацанів і трампів / вітрин блискучі ікони / з хлібом і наїдками» [198, с. 71]. Тут відтінено метаморфози, що сталися за кілька революційних років, зокрема, виведено екзистенціальну опозицію вітрини-ікони. Так, ікона як символ «присутності святого <...> дозволяє релігійній людині підготуватися до спілкування з вищими силами й відчутти стан катарсису» [130, с. 250], але тепер її витіснили вітрини «з хлібом і наїдками», що акцентує нагальні соціально-історичні катастрофи, як-от голод. Безперечно, це й знак кардинальної зміни цінностей в умовах «смерті Бога» (Ф. Ніцше), коли людям важливо подбати про свої найперші потреби

задля забезпечення життєдіяльності: «Мій товариш / до скла приплюсне носа / і фанатично молиться / гладкій ковбасі, / цій богородиці нашого храму, / де ладаном / курить автомобіль» [198, с. 71]. Такими стають пореволюційні молитви в храмі-місті, майстерно передані автором кількома промовистими деталями. Відомо, що храм – «це не просто домівка божества, це весь світ, а тому в храмі мусить бути відображений усесвіт» [130, с. 244]. Гео Шкурूपій, очевидно, розуміючи це, каталогізує реалії міста – як нові святині: «А в храмі: / ікони вітрин і будинків, / органи трамваїв і шин, / тисячі ніг стоголосий бубон» [198, с. 72].

Через увиразнювальний засіб метонімії поет формує звуковий образ міста, закцентовуючи передусім його механічний простір. Далі зображує ширший урбаністично-природний краєвид у його фонічному вираженні: «...на нас дивиться ненажерливим оком / сонце – товариш бог / або зів'ялий місяць, / цей блідий Христос. / Храм, храм / дикунів і трампів / в наших душах / прокурених ладаном цигарок, / у наших руках по флейті / зі старого світу / хребта кісток» [198, с. 72]. Якщо вітрини й будинки зробилися іконами нового часу, то так само успішно на статус Бога може претендувати сонце, а в образі Христа – виступити місяць, у всякому разі нові люди готові до такого віровизнання, виходячи з канонів християнського світобачення аж до язичництва. Прикметою часу у творі є слово «товариш», ужите як звернення до сонця в контексті розбудови укладу новітнього міського язичництва. Мотив відмирання й відхід від християнства підкреслено епітетами «блідий» (стосовно Христа), «зів'ялий» (про місяць, із яким порівняно Сина Божого). По суті, автор десакралізує християнський догмат низкою побутових реалій – ладаном асоціюючи з димом цигарок, відпочинок вивищуючи над молитвою тощо. Хоч і не радить суспільству втрачати пам'ять на новому щаблі його розвитку, адже воно здійсмається на плечах попереднього, і в кожного є «флейта» з хребта кісток того світу. Символізуючи «владу над силами природи, стихіями» [72, с. 482], флейта історично пов'язана з магією зборів, гуртуванням стада, що, в принципі, проявляється і в революційні часи, коли

люди єднаються в моноліт. Обігрується вона в тексті і в ідеологічному ключі, утілюючи дух інтернаціоналізму: «...граючи на флейту / з хребта всіх націй / і континентів...» [198, с. 72].

Спостерігаємо, що, крім фіксації дійсності, футурист охоче коментує реалії: «Вітаю танець будинків, / розклад і смерть всього звиклого!» [198, с. 73]. На емоційному піднесенні й позитиві поринає його ліричний герой у плин буття, не допускаючи жодних сумнівів у доцільності всього, що відбувається. А звідси висновок: «І коли критики / облізлими мордами / щирять на мене / зуби лисих коняк, / я люблю їх, / як алігатор любить пташинку, / що колупається / в його зубах [198, с. 73]. Суб'єкт висловлювання звично тішить своє самолюбство, саркастично прирівнюючись до екзотичного алігатора, а критиків асоціюючи з дрібною пташкою, хоч поряд-таки – і з анахронічними коняками, не здатними жодним благородним чином увійти в контекст сучасності. Так автор просуває маніфестовану раніше тезу про випередження творчим процесом аналітичного арсеналу.

Наступна у збірці поезія «Ви» цікава тим, що репрезентує характерних представників міського соціуму – людей із маси – через їхні вчинки та поведінку. На першому плані – промовистий опис містянки: «Очам підведеним / синім знесиллям, / штукатурці підфарбованих щок...» [198, с. 73]. Із макіяжем, але знесилена важкою працею: «...місто / кендюхи гладких пузів / вивалило, / лякаючи дівчат і жінок. / Ціла армія / одвислих цицьок / і задниць / приймає військовий смотр. / Наче коні їржуть / тисячі гнилих зубів / у кривавий рот – казарму» [198, с. 73–74]. Споглядаємо типову для пореволюційного часу картину: жінкам, за відсутності чоловіків, які знову й знову готуються до захисту країни, доводиться самим дбати про заробіток задля утримання родини й рухати хоч яку економіку. Стаючи періодично свідками військових виправ, вони відчують страх. Військових начальників автор описує з негативною конотацією, підкреслюючи, що, загнавши в казарми молодь, вони самі залишаються на місцях, не йдуть на

передову. Метонімія «тисячі гнилих зубів» означає тих, хто вирушає на службу, як приречених на загибель або ж на те, щоб самим колись стати воєначальниками. Та найголовнішим у творі є озвучення проблеми масових смертей цих молодих чоловіків, не випадково казарму представлено як «кровоавий рот». Водночас письменник виступає проти приниження жінки і зведення її ролі до фізіологічної: «Сволочі, / ви хочете, ще одну вівіску / намалювать на жіночій пиці: / „Без ваги / і ножа, тушею / м'ясна крамниця”!»; «Підберете тельбухи, / на вулиці станете фертом / трьох пропустите / і затримаєте четверту. / Будете їржать / і чмихать / годованим бугаєм, / важко сипти / і дихать, / як лусне терпіння ремінь» [198, с. 74]. Помічаючи довкола, проте, здебільшого негативне поводження в цьому питанні, літератор у вічі сучасникам спрямовує свою зневагу: «Ех, ви! / Кожний з вас нагодований холуй, / щомісяця викидає покоління / у помийні ями, / вашої мерзоти загинові: / – Алілуя! Алілуя!» [198, с. 75]. Тож робимо висновок, що автор доволі сміливо й різко висловлюється на важливі для міста теми, намагаючись додати етики в його лик, акцентуючи на вазі людяності.

Після вірша «Ви» в збірці вміщено не менш гостру поезію «Вони». Твір присвячено скривдженому чоловіками жіноцтву, тим, хто не тільки став заручником матеріальної скрути (прибувши до міста із сіл чи містечок), а й зазнав тілесної наруги: «Брудний вечір приймав молитви / зі стомлених вуст, / про недосяжні країни в повітрі / і про капелюха замість хустки» [198, с. 75]. Остання деталь – капелюх замість хустки – якраз і вказує на розрив із селом під впливом ілюзії нового, яскравого, щасливого міського життя: «Мріялась чудесна Вики-Вики, / країна тротуарних поетів... / І було так весело / після денної праці / розглядати вулиці мексику... / нахабно вабили ревторани / і лякала вулишна пустка... / бажанням серце ранила / святим езуїтом розпуста» [198, с. 75]. Розуміючи природність мрій і сподівань людини на краще, пов'язаних з урбанізаційними процесами, Гео Шкурупій намагається чітко і чесно виписати, що насправді вона здобуває, з якими труднощами

стикається. Найболючіше, звичайно, перше розчарування: «І перша звада / вся була в преріях сліз, / і навіть здавався маленьким / водоспадом / світовий катаклізм» [198, с. 76]. Зміну особистості своїх занепащених героїнь митець розкриває через паралелізм колишнього й теперішнього життя переселенок: «І, як привид / минулої невинності / з'являється щовечора панна в чорному / під сліпим ліхтарем...» [198, с. 76].

Цікаво підходить письменник до відтворення плину часу: якщо героїня спочатку з'являється під «підсліпуватим ліхтарем», то наприкінці твору він уже «сліпий». Такий епітет влучно передає і душевний стан жінки, зачарованої міською таємничістю, захопленої новим життям, а відтак не спроможної об'єктивно сприймати міські реалії, живучи в суцільній моральній темноті. Образ ліхтаря можемо трактувати як знак самотності, штучності, – таким неприродним є становище центрального персонажа твору. Ліхтар у своєму металогічному змістовому наповненні нерідко фігурує в художньому світі російських символістів, зокрема в поезії О. Блока: «...іменами, що втілюють петербурзький *couleur locale*, у „Незнайомці” будуть міст, кораблі, ланцюжки ліхтарів» [79, с. 110], – підтверджує сказане З. Мінц. Утім, не тільки до характеристики петербурзького пейзажу долучається образ ліхтаря: традиційно він ще й символізує примарне сяяння, про що пише дослідниця в праці «Блок і Гоголь»: «Символом оманливості в обох виступають вітрини (з їхнім показним світлом) й особливо ліхтарі (що надають всьому облудного світла)» [78, с. 34]. І ліхтарі, і вітрини добачаємо у творчості Гео Шкурупія, що можна розцінювати і як інтертекстуальне явище. Остання строфа поезії засвідчує бажання літератора надати все ж більшої визначеності дорогому для нього місту: «Тихше, тихше, місто! / Зупинись анархії хода! / Довіку здивована свистом / на розі стоїть свята...» [198, с. 76].

Не випадково місто в поета асоціюється з «анархією», адже в ті часи його активно наповнювали людські юрби: локація некеровано ширилася, розшаровувалася. Звернене до міста прохання заспокоїтися – це засторога від можливих негативних наслідків хаосу, що може призвести до деградації

суспільства, котре ще недавно нібито взяло курс на краще життя. Водночас, свою героїню автор називає «святою», добачаючи в її способі життя не стільки вину, скільки приреченість, слабосилу жертву доби.

Поетове прирівнювання «ковбаси» й «богородиці» («Капелюхи на тумбах») знаходить розвиток у вірші «Голод», де футурист описує жахливу екзистенціальну трагедію, спричинену війнами, революціями, політично-економічною кризою. Голод виводиться літератором як прикмета часу, він оживлюється й порівнюється з вовком, що ночами виє над мерццями: «Я північний, муругий вовк, / владар безмежних, сухих степів. / Я підковою спеки весь хліб потовк / і вночі над мерццями вив» [198, с. 76]. Певною мірою тут утілено й семантику образу вовка як «злоби, ненаситності» [130, с. 79]. У цьому вірші немає прямих звинувачень, як у деяких інших творах поета, призвідцею голоду називається неврожай.

Широкий комплекс проблем пореволюційного буття зацентровано у вірші «Залізна брама». Мовиться про болючі соціальні, культурні, моральні питання тощо. Тлом зображення постає авторова сучасність, резонаторами якої слугують традиційні для футуризму топос міста, образи-механізми, розмови актуальної змістовності: «Коли верстви ковтають скорими потягами / верхи на вагонних буферах, / чи сидять серед тротуару / на розі двох вулиць... / ...кокотки / балакають нудно / про Комуни й комісарів...» [198, с. 77]. У хронотопі міста митець вирізняє стосунки чоловіків і жінок – як одну з інтроспекцій соціуму. Прикро, але їхнє спілкування порівнюється зі зносинами собак, підкреслюється першочерговий (і чи не єдиний) тваринний інтерес одне до одного, оголення інстинктів. Картину відтінює змалювання життя повій, осмислене автором драматично, із залученням звертання «сестро»: «Коли я бачу на вулицях тічку / і коло неї ватагу собак, / я згадую гарну дівчину, / оточену компліментами / перехожих гуляк. / Коли ж під монументом / я бачу повію, / я скажу: / – Сестро, це капітал сюди нас вивів» [198, с. 78]. А ще поряд – індустріальні пейзажі, сцени-демонстрації на підтримку нового державного устрою, рівності й інтернаціоналу: «Коли

гудок лякливо проріже повітря / і фабрики розіллють / по тротуарах чорний мазут, / коли не крик, а постріл юрб, / коли червоними язиками / лизнуть будинки / і тротуари / бунтарські стяги, / і знову не крик, а постріл... / Лякливий гудок. / – Брати і сестри!.. / ...буду радісно співать Марсельєзу, / а потім Інтернаціонал» [198, с. 78].

Зауважмо, що 1921 року червоні стяги все ще сприймаються в Україні як «бунтарські», хоч нова влада ніби й утвердилася. Письменник указує на больовий поріг у пам'яті людей і їхню незламану волю, незважаючи на перебуті випробування, відтак не вельми спокійно почуваються переможці. А проте здатний на постріл (читай – відсіч) революційний натовп мислиться як моноліт, здатний відгукнутися на «лякливий гудок» переможним співом. Ліричний герой поезії свідомий того, що боротьба ще триває, сам ладен долучитися до неї задля відстоюванні прав трудівників: «Коли ж істерично задзвонять вітрини / крамниць / і шибки посипляться з зачинених вікон, / я разом з вами візьму кулемета, / наб'ю рушницю / і всіх жахне мій погляд гострий, / тоді с вуст моїх не крик, а постріл: / – Горе, горе безсилим!» [198, с. 78]. Прикінцевий заклик у творі є рефреном – закінчує кожную строфу. Цікаво, що змагатися автор закликає не лише з проблемами-пережитками минулого, а й із хибами сьогодення, як-от надмірна мілітаризація («Геть мілітаризм!») і приниження жінки: «Коли розквітнуть вулишні квіти / і знову під монументом стане повія, / а по вулицях, скаженіючи ревом, / промчатся кокотка з офіцером / в автомобілі, / я згадаю матір / і тихо собі скажу: / – Горе, горе безсилим!» [198, с. 80].

Історичний трагізм жіночої долі підкреслено згадкою про матір, образ якої традиційно в культурі «оточено ореолом ніжності, святості, чистоти й замкненості на дитині, на піклуванні про сім'ю» [130, с. 170]. Контроверзою їй у поета є жінка-повія – з абсолютно протилежним набором характеристик, а виною такої метаморфози митець бачить суспільство. У ній знівельована функція «шиї» – правительки «в господарстві й у стосунках з дітьми» [130, с. 171], та й інші сакральні риси абсолютно стерті. Для письменника це

сигнал того, що порушуватиметься й життєвий уклад суспільства в цілому, адже проблема проституції та свободи стосунків дедалі розпросторюється, стаючи прикметою історичного етапу, більше того – вона є свідченням примарної рівності: «...коли буржуй жадібно / вночі перелічує гроші, / а робітник прилюдно / з-за коміру вийме вошу...» [198, с. 80]. Посилує пафос трагізму у творі образ ліхтаря – світла, яке не гріє: «Коли заригає п'яніно, / а ліхтарі порозкидають / криваві плями згвалтованих душ...» [198, с. 80]. Як правило, поряд із ліхтарем у цій збірці Гео Шкурупія замальовується постать знедоленої людини – згвалтованої, розчарованої, духовно померлої.

Мотив згвалтування не раз розробляється в книзі (та й у творчості футуриста в цілому), підкреслюючи насильницькі й аморальні засади буття пореволюційного суспільства й акцентуючи не лише фізичну, але й духовну наругу над людиною як майже звичайну річ. А проте ліричний герой почувается в силі боротися з негараздами, сміливо реагує на всі виклики сучасності: «І тоді запитають мене: / – Хто ж ти? <...> / – Я пройшов крізь залізну браму» [198, с. 81]. «Залізна брама» тут – фільтр історії, ворота «залізного віку» з усіма його страшними прикметами, двері в майбутнє. Суб'єкт висловлювання позиціонує себе вільною та сильною особистістю, якій нема що втрачати (як робітникові революції), і разом із тим співчуває надломленим життям: «– Горе, горе безсилим!» [198, с. 81].

У «Ліриці футуриста» поет із гумором описує відвідини стоматолога: «У мене розпухла морда / І болить зуб / У мене стала пика гордою / Од одвислих губ... / І тепер я подібне / До бога гегемонтів...» [198, с. 81]. Але й тут комізм доповнено улюбленим самозамилуванням: «Собі мій гімн / я складаю з охотою... <...> / І зубів ніхто так не чистив / навіть богу Амонові... <...> / Шкурупій переживе всіх шаманів» [198, с. 81]. Ця поезія – з небагатьох по-справжньому інтимних, без проєкцій на соціальну проблематику й образ маси.

Футуристичною молитвою можемо назвати твір «Мантри», в якому поєднані звернення до демонологічних створінь і релігійних святих, згадки

про сили природи, сакралізовані язичництвом. Назва вірша говорить про специфіку його написання: починається двома повторами в однаковому ритмі, стилізуючись під мантри формально, з метою введення читача в певний пафосний простір: «Нескінченні тротуари, / нескінченні тротуари / блискучих свічад, / я чекаю примари, / я чекаю примари / мого закохання» [198, с. 82]. Інші строфи у творі – звичайні катрени. Герой звертається до образу святої Варвари, пропонує їй у пожертву місяць, з активністю якого пов'язує вигукування своїх мантр, зазначає, що серце він уже їй віддав: «...я тобі місяць скину на тротуари, / а серце вже вирвав з грудей...» [198, с. 82]. У тексті фігурує Сатана – споконвічний супротивник небесних сил, утілення абсолютного зла. Так автор розбудовує ідейний план твору – як опозицію добра і зла. Цікаво, що ліричний герой, очікуючи на зустріч із Сатаною, захищає себе закоханістю, яка, в його уявленні, має рятівну, непереможну силу: «Риску вузьку закохання / я накреслив навколо себе... / – Гей, виходь, Сатане! / Ми тепер вдвох під небом» [198, с. 83].

У художньому світі твору представлено й образ святого Георгія, соратника Варвари. Вони обоє входять до собору чотирнадцяти святих помічників, є найвідомішими з-поміж тих, кого люди просять про допомогу. Образ суб'єкта зливається з образом цього святого, й уже нібито Георгій чекає на святу Варвару, закликає її мантрами: «О, пречиста, свята Варваро! / Геть струмись шалених оргій, / в темних, закоханих коритарах / тебе чекає святий Георгій...» [198, с. 83]. Перехід ночі в день автор показує через активність місяця; саме тоді виконується третя мантра, асоціюючись із третіми півнями, що співають на світанку: «Молодик посадив зорю на роги, / і я вигукнув третій мантр» [198, с. 83]. Про результат очікування та відповідь на звертання довідуємося з останньої строфи: «Не з'явилась свята Варвара, / налякалась минулих оргій, / коло свічад, мов примара, / стояв у задумі святий Георгій» [198, с. 83].

Знову поет описує відчуття розчарованості героя через характеристику «примара», як раніше в поезії «Вони», коли повія зіставлялася з «привидом»,

таким чином означаючи цей стан як смертельний: від людини лишається сама тінь, бездушний силует, пуста. Відтак узятий з індуїзму образ мантр – «повторення імені Господа» [130, с. 258], поєднуючись із політеїчними сакральними елементами, формує «комбінацію трансцендентних звуків, яка звільняє розум від тривоги» [130, с. 258], несучи заспокоєння ліричному герою. Отже, віра й релігія не були для футуриста чимсь пустим, а грали доволі важливу роль, передусім як душевні ліки в складні часи, навіть за всього свого інтерферентного змісту. Для сучасників футуриста такі його ідейні пасажі могли сигналізувати про особистісну дезорієнтацію митця, котрий декларував відданість більшовизму.

До інтимної лірики належить вірш «Барабан печалі», де переплетено теми кохання та смерті. Навіть найніжніші почуття не заглушують цей гнітючий дріб, що «одбиває похоронні такти». Песимістичні ноти виказують настрої та почуття людей, зумовлені обставинами реальної дійсності, їхню приреченість щоденно думають про загибель. Образ барабана з'являється і в поезії «Тайфунка», – тут він провісник майбутніх змін, глашатай потужного соціального поступу: «Хай барабан барабанить / про похід в майбутнє валок, / ромбом до неба стане / останній катафалк» [198, с. 92]. Віра, як атрибут учорашнього дня, також руйнується, занепадає: «Жерці, шамани / вовком / завиють жалібного маршу, / коли церков / позолочені бані / впадуть на тротуари» [198, с. 92]. Служителі культу порівнюються з вовками, що підкреслює їхню зажерливість, прагнення до наживи навіть в умовах голоду. Водночас у творі не йдеться про зумисне руйнування сакральних споруд, однак це констатується як невідворотне. Прямим закликком поета до активної перебудови є такі рядки: «Махай руками! / Ріж ногою! / Збуджуй лун / Робітничий цех. / Світовий тайфун / за нами... / Вище голову! / Груді вперед!» [198, с. 93], – у них він підкреслює свою віру в перемогу світової революції, що є концептуальними в першій поетичній збірці.

Масштабність омріяних революційних подій засвідчують початкові рядки вірша «Семафори»: «На всю Україну: / червона троянда...» [198, с. 93].

Оксиморон «краса руїн» уводиться митцем усе ж на означення тимчасового стану речей, адже прагне він чимскоріш повернутися до порядку: «Нащадкам не побачить краси руїн» [198, с. 93]. Бандитизм, голод, невпевненість у завтрашньому дні, спекуляції, засилля старих звичок, за Гео Шкурупієм, – актуальні проблеми сучасності. Про них він пише з відтінком натуралізму, що посилює ефект «фотографічності» зображення: «А в лісі банди. <...> / Всі люде хворіють на чорну неміч / і б'ються головою на камені / й питають: / – Куди йти? / А в спекулянтів на спині борошна пуди <...> / ...фанатично моляться старому Богу... <...> / а кров розіллялася ріками / і плюскається в ній бандит, / мов риба, / і скрізь вогонь і вибухи, вибухи... <...> / І навіть невіри з страху / На шию почепили хреста» [198, с. 93–94]. Викриваючи негаразди, поет звично для себе проголошує, що борці за новий устрій життя – єдині, кому відкриється щасливе майбутнє, яке настане після завершення боротьби: «І тільки ми бадьорими ранками, / зриваючи м'яту й руту / пісень, / йдемо по залізних шляхах! / Тільки нам одкрито / Семафори в майбутнє!..» [198, с. 94]. Образ поетично обіграного семафора набуває символічності: він – орієнтир у дорозі, де множина різних сумнівних путівців.

У контексті книги збірки вирізняється поезія «Аерокоран». Передусім вона формально вишукана: строфи пронумеровані, окремі з них мають графічне вирізнення, створюють візуальні образи чи просто мають будову драбинки. Усі 28 строф відмінні за кількістю рядків та розташуванням слів. І в тематичному плані твір повністю відповідає футуристичним нормам: у ньому шум важливіший за тон, звуки репрезентовані як першочергові носії гармонії: «В ритмах пропелеру / АЕРО, / в гармонійних, співучих звуках, / я майбутнього / еру / відчув!..» [198, с. 85]. Митець оспівує гіпотетичне майбутнє; педалюючи тему перемоги нового над старим, спирається на антитезу «залізо – фарфор», де залізо втілює нову країну, а фарфор – стару, знищену революцією: «Перший горн / виплавив кляксу / залізну, / другий фарфорову.../ Це в скаженіючих ритмах пропелеру / я відчув, / як залізо розчавило фарфор» [198, с. 89]. Для ліричного героя надзвичайно бажаним є

прихід комунізму, утвердження його ідеалів, і цим поет ще раз ілюструє відомі гасла футуристів: «Голкою / розуму, / молотом / волі, / і плугом / рук, / нащадки / Варварів, Скіфів, Готів і Гунів / збудували / всесвітню Комуни» [198, с. 90]. Бачимо, що автор художньо домислює історію, перебільшуючи масштаби утвердження комуністичних ідей, проте можна тлумачити цей пасаж як його емоційне прогнозування майбутнього. Доволі відчутним є у вірші й мотив урбанізації, яким увиразнено світовий рух до універсального, загальнолюдського: «На всю земну кулю / розляглося велике місто, / його обійняла весела вулиця / міцно» [198, с. 90]. Доповнює таку візію завтрашнього дня ще й мотив космічних відкриттів – як утілення науково-технічного прогресу й амбітної скерованості «нових людей» вийти зі своїми ідеями за межі планети, на широкі простори всесвіту: «В ритмах пропелеру / АЕРО, / в гармонійних, співучих звуках / уперше літали на Марс / думки й бажання / юрб» [198, с. 92]. Помітно, що ця строфа перегукується з першою, формуючи кільце й таким чином формально потверджуючи універсальність та всеосяжність ідей автора.

Окремої уваги заслуговує завершальний твір збірки – поема «Лікарєпопеніада». Її композиція – три частини і пролог, у якому йдеться про невідворотну заміну старого новим, відхід у минувшину навіть геніального, необхідність відкритися людям для майбутнього: «Данте, / Андерсен, / Гофман, / По! / Пекло і Рай, / казки і легенди... / Ваші слова померли, / а ідеї / здаються в оренду» [198, с. 95–96]. А відтак проявляється, з одного боку, задіяний письменником прийом інтертекстуальності, а з іншого, – його намір утягнути реципієнтську аудиторію в дискусію. Адже актуалізовані в тексті ремінісценції – не просто «здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти» [72, с. 576], а кинуті на загальну провокаційно-контроверзю. Митець нібито й долучається до класиків, не забуваючи водночас підкреслити свою особність. У чомусь тут є перегук із І. Северяніним, який усвідомив себе генієм і прямо написав про це. Гео Шкурупій пропонує у творі суспільству нову казку – не схожу на вже

відомі, написані класиками, зокрема тому, що наповнена вона новим змістом, і саме в цьому її безсумнівно вища естетична цінність: «Що казки Гофмана! / Привиди, / чудовиська / Едгара По! / А не хочете послухати звичайної казки / про те, / як з друкарні втікла / маленька літера – О / і покотилася в степ? / Це буде сама звичайна казка: / Лікарепопеніада, / але цуциками біля ніг її / будуть скиглити казки / Шехерезади» [198, с. 97].

У першій частині твору автор торкається проблеми релігії в новому суспільстві, перераховує представників різних конфесій, критикує їхні хиби, а вводячи питання в історично-політичну площину, ще й наголошує на невизначеності українців у багатьох, не тільки віросповідних, пріоритетах: «...праворуч Москва, / ліворуч поляки, / а прямо шибениця!.. / О, загубилась, / заблукалась / між трьома цими соснами / українська душа!» [198, с. 102]. Мовиться, як не парадоксально, не тільки про загальний світогляд нації, а й про літературні справи, що вилилися в дискусію 1925 року (твір написано 1923-го) з такими її ключовими ідеями, як потреба орієнтації на психологічну Європу й подолання духовного узалежнення від Росії. Виводиться тут і центральний персонаж поеми – літера О, яка, блукаючи-подорожуючи, докочується до революційних часів в Україні й констатує ритм цієї доби: «...прийшла революція, / ось її ритм: / Вучека, / Ерчека, / Г-пу» [198, с. 103]. Так автором окреслено головних гравців у суспільстві новоствореної країни, які організовують її життєдіяльність.

Друга частина поеми повстає проти спекулянтів, адже і для лікаря, і для святого отця, і для гендляря першочерговими є чисті прибутки, гроші; у суспільстві не йдеться про зміну цінностей, домінування духовного над матеріальним, хоч через гасла це всякчас проголошується: «Лікар і піп, / спекулянт і мулла, / єгова і равин, / труна і grindжолі, / катафалк, мрець, труп, / анатомка і проститутка / зайняли усі тротуари» [198, с. 105]. Не випадково в цьому загальному гешефті автор прирівнює оздоровлювачів тіла й душі з торгівцями й повіями: вістря його сатири скероване на викриття повного морального зубожіння суспільства: «Совість, честь, / любов,

геройство і слава / пролізли крізь маленьку літеру – О / і стали примарою» [198, с. 105]. Цікаво, що образ примари ми вже не раз зауважували в тексті як знак душевного спустошення, екзистенціальної вичерпаності, навернення в минуле.

Третя частина поеми найменша за обсягом, утім важлива своєю змістовністю, оскільки підсумовує все сказане автором, уміщує ідею твору. Гео Шкурупій закликає свідому масу помножувати свої ряди й витворювати чисельну противагу носіям моральної ущербності: «Але трагедія не в цьому. / Лікарепопеніада / і Блохотанець / заливають сала у рани. / Літера – О / уродила сам-мільони, / і хто виловить її на вогняний гачок / революції, / ім'я йому / Герой» [198, с. 107]. У цих словах футурист підкреслює, що люди з новою – чистою – свідомістю в суспільстві є і роблять свою роботу, але їх мусить бути легіон. Літера О графічно схожа на нуль (0), а значить, може символізувати як порожнечу, так і числову прогресію, факт зростання. Цей дуалізм ситуації відображено у творі: Гео Шкурупій, за всіх невдач і розчарувань, радить сучасникам не полишати найскладнішої форми боротьби – із системою, ставати на цей шлях героїчного історичного поступу.

Порівнюючи перші дві поетичні книжки футуриста, зауважуємо, що різняться вони і на формальному (з часом з'являється синтаксис, репліки, діалоги, жанр поеми), і на змістовому рівні (оновлення тематики, типів конфліктів і героїв, сатира).

Поза збірками в поета є цикл із п'яти віршів «Море», який помітно вирізняється в його футуристичному спадку. Композиційно цикл тяжіє до традиції: вірші строфічні, з чіткою римою, та й тематично є добре знаною в літературі мариністикою – змальовані морські пейзажі, море в різних його станах. Митець послуговується перехресним і паралельним римуванням, строфи будує з парною кількістю рядків: чотири, шість, десять, дванадцять (лише третій вірш циклу астрофічний). Автор обходиться у творах і без улюбленого звукопису та формату «тексту без берегів» – без пунктуації. Можемо сказати, що за всієї своєї неординарності в контексті творчості

письменника, цикл ілюструє його хист і до розробки класичного вірша, котрий, певно, дещо притлумлювався митцем, захопленим ідеєю модернізації письма. На цьому прикладі Гео Шкурупія пересвідчуємося, що футуристи творили нестандартні тексти далеко не через те, що пасували перед каноном.

Низка поезій літератора не ввійшла до збірок і циклів. Це типові футуристичні вірші, як ось «Майбутнє», де виписується життя по закінченню «страшної війни». Прикметними є реалістичність художнього зображення та тверезе пророкування не надто швидких змін на краще: «Світ людський – горючий, як хмиз, / Війна припиниться не швидко. / О, видко, видко! / Що тільки над ставами сліз, / Коли не буде гострих лез, / сонце стане / гармонійний синтез» [198, с. 112–113]. Поет удається до цікавого прийому сну-віщування, вважаючи, що тільки так – у стані зміненої свідомості – відкривається істина. Відтак представлений у вірші діалог зі світом сприймається як сновидіння. Крім того, відповідь на свої питання ліричний герой отримує від сторонніх сил, зокрема, зоряного неба: «...я по співучим зорям прочитав, / як сивий астрольог...» [198, с. 112]. Звичайно, в майбутньому хотілося б мати справдження очікування, і для футуриста-поета це – становлення «гармонійного синтезу», а не якоїсь ефемерної ідеальної країни з ідеальним суспільством.

У вірші «Катастрофа» центральним образом введений паротяг – персоніфікована річ, механізм, прикмета нового часу. Звично для себе курсуючи, він стає свідком подій, що відбуваються вздовж залізниці, і не в якомусь конкретному місці країни, а у всій державі: «– Повстанців я бачив тут колись! / Тремтить змордований вагон. / Дівочі сльози десь лились, / а тут був скрізь вогонь, вогонь. / І раптом пролунало: – Ах!.. / Червона Квітка зросла на путях. / Вагони полізли один на другий, / А зверху дивився морок злий» [198, с. 113–114]. Безперечно, митець утілюється в образ паровоза, своїми очима дивиться на світ крізь його індустріальну форму. Разом із тим можемо витлумачити локомотив як народ – теж свого роду механізм, сконструйований системою і тими обставинами, в яких він функціонує. Цей

народ – «змордової вагон», на долю якого випали повстання, сльози і, зрештою, «Червона Квітка» – революція з непередбачуваним поки що фіналом. У творі немає оптимізму й декларування віри у світле майбутнє, як те спостерігаємо загалом у доробку поета.

«Весілля» цікаве авторським переосмисленням хронотопу свята, яке перетворюється на поле битви, фатальної для присутніх: «І враз нагнало силу хмар, / ударив грім, / пішло все шкереберть. / У уста ніжно / весілля й молодих поцілувала смерть» [198, с. 114]. Подібне оксиморонне зображення весілля спостерігаємо в поемі «Гайдамаки» Тараса Шевченка. Та й сам Гео Шкурупій нерідко, зокрема у прозі, вимальовує сцену весілля як кривавого бенкету. У вірші не афішуються глобальні світотворчі мотиви, не йдеться про соціально-політичні й ідеологічні виміри доби чи їхнє сатиричне викриття. Поет фокусується на картині звичайного весілля, на якому через невірність, ревності, пияцтво зчиняється бійка й увінчується трагічною розв'язкою. Автор не коментує зображену ситуацію, а просто виводить перед читачем епізод із життя простого люду, що оголює всю його прикру примітивність. Так, у мікросвіті весілля інспірується низка морально-екзистенціальних проблем: недалекий розум, розпуста, пияцтво, неконтрольована чуттєвість, агресія тощо – як такі, що є «нормою» людського існування. Автор обстоює думку про те, що перетворення суспільства може стати реальністю тільки з початком перетворення людини (себе самого).

Вірш «В натовпі» – вірець інтимної лірики, який передає залицання чоловіка до жінки на фоні робітничого зібрання: «Зібрався чорний, залізний завод... / Блідий голод дивиться на нас із кутка / спостережливо...» [198, с. 122]. Зауважуємо, що йдеться про роки голоду, проте люди, як і завше, вимагають «Хліба і видовищ!», тож герой остерігається відкритості своєї непогамовної тілесності: «А в натовпі я мну твої перса, / щоб не бачив ніхто, обережно... / Я візьму її цілком несподівано, / раптом» [198, с. 122–123]. Поет констатує, що революція не владна над біологією, людина залишається культурною «твариною», підвладною інстинктам, і від цього ніяк не відійти.

Говорячи про натовп, літератор підкреслює його здатність нівелювати, підкорювати собі особистість. «Приклад Шкурупія свідчить, – зауважує А. Біла, оглядаючись у цьому контексті на постать самого художника слова, – що груповий стиль, яким був у середині 1920-х років панфутуризм, вимагає від митця жертвувати творчою індивідуальністю...» [7, с. 144].

Шкурупієва футуристичність цілком утілилася у вірші «Револуція», насаженому пафосом змін, одночасно з розумінням неминучості жертв: «Завихрила, закурявила, / Дерев загнула, / Паркани зламала, / Дахи й димарі вогнем позбавила. / Будинки з землею сухою зрівняла...» [198, с. 123]. Ліричний герой вітає силуети прийдешнього, він готовий до самопожертви заради справи революції. Така рішучість додає героєві, на його думку, снаги та привабливості, тому він сміливо кидає жінці: «...обійми ж мене!», «Поцілуй мене в уста сміливі!.. / Пригорнись коханкою, / обійми ж мене, / поцілуй мене! / А не винесу я, / від печалі над трупом заритай громовицею!» [198, с. 123]. Цей вірш презентує людину, щиро віддану суспільній справі, на вівтар якій вона ставить особисте.

Трагічно-ідилічну картину сучасності як перемогу над старим світом із його системою цінностей описано в поезії «Святкове»: «Іде чорний катафалк / І коні / Не дивуються. / Трупом сповненими, ямами» [198, с. 124]. Літератор акцентує ті негативні явища, які викорчувано передусім, щоб простим людям легше і краще жилося: «...втікали панські раті. / На бік злетіли старі трони. / Згинув / хитрий / капітал. / І в повітрі мідні дзвони / І радіючий хорал» [198, с. 124–125]. Певно, саме ці зміни поет вважає домінуючими й такими, що зможуть привести суспільство до позитивних зрушень.

У римованому, написаному катренами класичному вірші «Шерк серця» Гео Шкурупій показує сцену прощання червоноармійця з дружиною, його відхід на війну та швидку загибель, яку душею відчуває кохана. Автор уводить у текст розлогі описи (як-от сцена прощання подружжя, військовий побут чоловіка), і водночас через фігуру умовчання в кінці твору позначає те, що стосується «шерку серця»: «І коли літо шиною / в степи котилося сонцем,

/ червоноармієць зомлілій дружині / цілував лон цемент...» [198, с. 125]. Як центральна колізія у вірші виводиться жіноче передчуття втрати: «шерк» її серця супроводжує постріл, який обриває життя чоловіка-воїна.

Подібна віршова організація і в поезії «Замах на революції», де йдеться про гіпотетичне вбивство Леніна (1921). Літератор возвеличує постать вождя, йменуючи замах на нього – замахом на долю цілого народу, цілої країни: «Постріл у наші груди / на товариша Леніна замах, / зрадницька рана в серце Республіки, / рана його – трудящих рана» [198, с. 127]. Ці рядки підкреслюють схилення маси перед політичним лідером у пореволюційну добу, готовність на все під їх орудою: «У світ, у космос, радіохвиль плин: / Лави міцніші! Гостріше зором! / На удар – ударом глибин! / На замах, – червоним терором!» [198, с. 127]. Трагічні обставини ще більше згуртовують людей, і їхня відсіч злочинцям може бути дуже жорсткою. Автор згадує виконавця замаху – есера Ройда, називаючи його вчинок «ганебним», а прізвище назавжди осоромленим як прямого ворога всього світового робітничого класу. У притаманній для пореволюційного часу манері митець завершує твір плакатним гаслом: «Хай живе світовий вождь!».

До розряду віршів-закликом ідеологічного спрямування відносимо твір «Захищай Китай». Уже назвою Гео Шкурупій спонукає до дії – підтримати соціально-політичне оновлення сусідньої країни, проектуючи на Китай ті революційні рухи, що проходили в СРСР: «Робітник, захищай Китай!»; «Скоро, скоро не буде / Будди, / Кулі не буде рабом / дракона. / Патер не буде хрестить Шанхай. / Зорю на раднаркомі підіймай, / Китай!» [198, с. 131]. Таким чином він артикулює інтенції до світового господарювання політичної ідеї комунізму, а разом мріє про поширення нового мистецтва. Зауважмо, що ідея розповсюдження футуризму у світових масштабах була виголошена ще в «Психетозах». Цікаво, що й барабанна тональність другої збірки продовжила звукову актуалізацію першої

Футуристичний за світоглядно-образним наповненням вірш «Машина». Уже назва позначає відповідний естетичний ідеал – новий світ із новими

винаходами, загальну механізацію життя суспільства, ставлення до митців як до механізмів тощо. Це знаходить розвиток у формі твору: відсутність рими компенсується мелодійністю строф. Точного звуконаслідування немає, але витворено все одно красномовне звукове тло: «...гом дамб, гонг лун, бомб вибух, удар в бетон, шерех шин шкребе шкло, зойк, гом, гуд, тряск рам, спів і свист смерти, грому глум, мент зойк...» [198, с. 132-133]. Поет удається й до інших новацій, наприклад: «дим домн» (запах, зір), «пахне потом» (запах). Його «механізми» тепер цілком відчутні, що є принциповим відкриттям, оскільки раніше ми стикалися тільки з констатування їх як фактів дійсності або теорезованих маркерів майбутнього, натомість тут вони «оживають», стають учасниками життя на рівні з людиною.

«Передсонцзоря» – ще один зразок інтимної лірики у творчості автора. Жінку тут названо «товаришем у сукні», мотиви виробництва, механізації міста складають тло подій: «...місто потягом гуркотить на захід». Однак людські почуття – це зовсім інший світ, відмінний від індустріальної гуркотняви: «...а серце потрапило в каламутний плин, / де нема ні сигналів, ні іскор...» [198, с. 134]. Митець залучає художні засоби, далекі від професійної сфери: «Коли вуста твої червоними бруньками / теж квітнули на моїх щоках <...> / а мене турбує твій одчайний захват, / солона роса твоїх повік...» [198, с. 134], навіть швидше наближені до класики чи й народної поезії. Відтак маємо в поезії гармонійне поєднання футуристичної назви, урбаністичного фону, неточної рими з чітким поділом на строфи і достатньо традиційними виявами художнього втілення почуттів на рівні художніх засобів (традиційні метафори, перифрази, порівняння). У цілому, інтимна лірика посідає присутнє місце в поетичній спадщині митця, однак слід наголосити, що «Передсонцзоря» – це таки найбільш яскравий зразок відтворення інтимної чуттєвості.

До десятої річниці Жовтня Гео Шкурупій пише вірш «Десятий», цікавий із формального погляду. Це – його єдиний твір, повністю укладений «сходінками», як то традиційно зустрічаємо у В. Маяковського. Письменник

перераховує революційні здобутки, висловлює надію на поширення ідеї революції іншими країнами, згадує про її вождя Леніна. Наскільки ідеологічний й естетичний формат вірша узгоджується з правдими принципами автора, можна дискутувати. Ймовірно, що й ідея, і форма її розгортання наслідувальні, перейняті від російського футуриста. До того ж, в іншому вірші письменника на пошану річниці революції – «Ювілейна промова» – куди більше органічних для нього зображально-виражальних засобів: лише окремі приступки в побудові, незадоволення суспільною, культурною ситуацією у країні як ознаки пафосу, актуалізація літературної теми. Починається твір характерним для промови звертанням:

Сьогодні

обурений я

сурмлю у сурми!..

Слухайте,

голосномовці, аудиторії! [198, с. 139].

У поезії відчутна жорстка критика письменників за відхід від принципів нового мистецтва:

Наїжились

пійти й віршوماзи,

гудуть заклопотаними осами:

одні Україну рятують,

а другі

великодержавну Росію.

Забувши й відкинувши

гасла новітні,

заолімпілись

Куліші й Досвітні! [198, с. 139].

Продовжуючи в поетичному тексті літературну дискусію, до якої футуристи активно долучилися в другій половині 1920-х років, автор проводить ті ж самі ідейні лінії, які виголошувалися його однодумцями з

трибуни в полемічному пориві, зокрема про необхідність відходити від домашнього народництва, освоювати європейський психологізм. Адже все ще в національному письменстві мало що змінилося:

Хоч до Європи їм

адзуськи!..

Та все ж за Котляревським

вони там

«з салом галушки лигають,
лемішку і куліш глитають»

та розмовляють...

по-французьки... [198, с. 139].

Промовистою деталлю є не просто згадка про Івана Котляревського, а позиціонування його як знакової постаті в українському письменстві, котра уособлює стару-нову літературу й досі тримає в полі впливу більшість вітчизняних митців слова. Закид зроблено колегам щодо чужинецької мови в їхньому арсеналі й неуваги до рідної, особливо в контексті імперсько-шовіністичних випадів М. Горького:

... пролетарський письменник

Горький

од презирства

(з княжого столу
олімпійської горки)

себе українцям читать

не дозволив [198, с. 140].

Критична риторика українського футуриста звернута до патріарха цього стилю В. Маяковського:

Ви Пушкіна тепер взяли на палі,

і в голову ударив вам

державний хміль.

Згубили ви

інтернаціональні ідеї,
 позичивши фасон
 в поміщика Тургенєва,
 й тепер
 провінції бентежите
 голосномовним генієм [198, с. 140].

А отже, поезія стає рупором ідеї, автор висловлюється і дискутує з іншими літераторами щодо творчості й ідеології. Художнє апелювання тут до класиків російської літератури – це не просто іронічна усмішка, а відверте глузування. Подібні ремінісценції не лише долучають читача до літературної полеміки, а й стають «дзеркалом культурного тла середовища, відтворенням художньої атмосфери часу» [72, с. 576].

Не залишився поза увагою Гео Шкурупія і дискурс російського футуристичного журналу «Новий леф», із фундаторами якого українські футуристи полемізували:

Із газетних гранок
 і з трибуни «Лефа»
 ви прокричали
 про російську мову,
 а ми
 вважаємо її за полустанок
 великого революційного рельєфа [198, с. 140].

Письменник прямо заявляє про те, що його дивує і що є незрозумілим у творчості В. Маяковського:

Ех, Маяковський!
 Скажу я вам – це дуже дивно,
 щоб материй футурист,
 залишивши поем
 високе верховіття,
 мочив перо

в атрамент з фарб
національного лахміття [198, с. 141].

Сказано і про публіку, до якої апелюють російські митці:

Панянки

із балетних студій
або піжонівський селяк! [198, с. 141].

Український поет наголошує, що, в його уявленні, нове покоління –
посутньо інакше, й тому сумніватиметься в якості письма такого гатунку:

Його (слово) уже поставила

під сумнів,

як під молот,

бадьора,

життєрадісна,

радянська молодь [198, с. 141].

Витримуючи жанровий формат промови, в кінці твору Гео Шкурупій
подає заклики, зокрема проти націократії, згадує вождя Леніна тощо, тобто
не замикається на критиці важливих літературних особистостей:

Геть-

шовінізму скрип

у хвилі сонній!

Геть

пиху

і національну чвань! [198, с. 142].

Важливо відзначити, що інколи письменник сам кваліфікує жанрову
форму своїх творів – у назві чи підзаголовку. Такою є «Пісня зарізаного
капітана», яка ескізно й доволі натуралістично описує життя моряків: «Як
вітер і море покличуть, / лишаємо / перса Кончити, / цілуємо лезо навахи, /
лишаємо / п'яний підвал, / підхоплює нас / шквал» [198, с. 147]. Тут кількома
рядками створено цілий колообіг життя окремої соціальної групи. Повтор
строфи наближує цей вірш до традиційної пісні. Образ Кончити видається

алюзією на легенду про Резанова та Кончиту, весілля яких відкладалося до повернення графа із Санкт-Петербурга й отримання ним дозволу від Папи на змішаний шлюб. Та покинув герой Сан-Франциско через те, що «покликав обов'язок і море», адже мешканці російських поселень на Американській Півночі страждали від гострої нестачі продуктів харчування. Український футурист узагальнює образ Кончити й називає цим ім'ям будь-яку жінку, полишену моряком, котрий вирушив у чергову подорож.

Твір «Вулиця» у підзаголовку визначений автором як поема. Містить він вступ і три пронумеровані частини. На початку ведеться опис вулиці стилізованою під народнопоетичну поетикою, із залученням негативних порівнянь: «Це не гади лягли серед каміння, / не кремезні полози. / Це не бджіл гудіння, / волохатий волос» [198, с. 115]. Вулицю поет зображує символом урбанізації: «Це пішла, пішла, пішла / в далечінь / вулиця» [198, с. 115], у її хронотопі добачає строкату буттеву множиттєсть: «Матір казкових, життьових таємниць, / свідок пристрасних і кривавих оргій...» [198, с. 116] і водночас концептуальне значення усвідомленого спрямування, хоч і подивовує читача прирівнюванням до образу жінки-коханки: «Я люблю тебе, вакхічне вулице, / Люблю димарі, що молитовно куряться, / Люблю, люблю тебе, / моя пісне тремтюча, / Тебе люблю, / коханко жагуча, / що завжди від голоду шулиться, / Я люблю тебе, вулице» [198, с. 116].

Структуровано поему за часовим принципом – порами доби, де три частини – це ранок, день і вечір: «Рано вранці / хтось засмажив на небі гарячий млинець...» [198, с. 116] (1 частина); «Млинець на небі все смажився і смажився, / За комір лив гаряче, липке масло...» [198, с. 119] (2 частина); «Хтось чорний зжер гарячий блин. / Прийшов похмурий вечір, – / Ночі син...» [198, с. 121] (3 частина). А отже, читач довідується про один день із життя міської вулиці. Фіксує увагу письменник і на порі року, наголошуючи, що вона визначає настрої людей: «Життя зачинаючий, / Невинний Березень...» [198, с. 116]; «...Погляди, рухи й голос / були гарно-з'єднуючим мостом. / І побачивши тільки один золотастий волос, / хотілось

жагуче навчати котом» [198, с. 117]. За таких обставин вулиця прокидається, зазнаючи дивних метаморфоз: «І вулиця загула, загула...» [198, с. 117].

У притаманній йому манері поет поєднує ідилічне й критичне, помічаючи різні аспекти вуличного життя, а отже, й життя взагалі, оскільки образ вулиці універсалізується: «І між стовпами / ліхтарів, / побачив я, / стоїть свята / і просить сухарів / дівочими руками. / – Це вулична весна» [198, с. 117]. На цьому тлі змальовано робітничий клас як рушія революції, що продовжує боротися з пережитками старого суспільно-політичного устрою, виходячи, зокрема, на вуличні маніфестації: «Струнко йдуть робітники. / Стрічки цвітнуть / червоним полум'ям...»; «В руках у них брязчать рушниці, / немов небесні блискавиці...»; «І прийняла в свої обійми мене і наряд / квітчана вулиця» [198, с. 118–119]. Останні рядки демонструють підтримку автором народних хвилювань на вимогу змін у державі.

Друга частина поеми описує те, що відбувається на вулиці, коли розходиться юрба, а ліричний герой все ще продовжує прогулюватися і споглядати довкілля. У його поле зору вдирається вовк – озвірілий від голоду чоловік; та й і сам мовець відчуває голод: «Я ж сьогодні нічого не їв. / О, скільки голодних кошмарних снів» [198, с. 120]. Утім, голод у творі інтерпретується неоднозначно, оскільки натякається й на невгамовану хіть. «І невинні очі, блакитні, / сню, / а не ваші звірячі очі...» [198, с. 120], – мовить герой, осуджуючи стрічну легковажну жінку-«комедіантку». Також згадується З. Разгон, якій присвячено поему: «...колись між нами була рима». Поет закликає музу повернутися, а натомість: «І сміхом засміялася з мого бажання вулиця» [198, с. 121].

У третій частині описано подію, яка відбувається в сутінках. Герой стає свідком пограбування та вбивства: він бачить, як чоловіки, дочекавшись, коли заснуть «буржуї», викрадають їхні статки. А відтак наголошує, що зброя є атрибутом його сьогодення, і кожен розпоряджається нею на свій лад: «І я сам / вернувся в свою барлогу під паркан / і міцно стиснув у руці нагана» [198, с. 122].

Отже, поема «Вулиця» – це грікий натуралістичний ескіз із нотами футуризму, що осмислює складну реальність поетового сьогодення.

Інший твір – «Жовтневий роман» – знову наведений до революції, а головними героями тут є жінки, котрі самі подолали гайдамаків. У вірші є шість невеликих частин, що епізодично описують грікі реалії Жовтня: «...робітники жовто-блакитний ситець / рвали на клоччя без жалю» [198, с. 127]. У кожній частині показується, як гайдамаки вбивають чоловіків, знушаються над дівчатами та жінками, аж поки в людей не урвався терпець, і страх та розпач перетворилися на помсту: «А дівчина до хати хутко, / рушницю батьківську з запалом, / раптовим пострілом, важкою кулею, / гайдамацьку душу з тілом розлучала...» [198, с. 129]. Наприкінці твору автор порушує питання про те, наскільки природно для жінки бути вбивцею, залишає його без прямої відповіді – на розсуд читача, хоч із загального контексту здогадуємося про його підтримку подібних дій у безвихідній ситуації: «І хіба дівчині так робити не гоже? / Хіба революції не може бути в серці!.. / Хіба в коханні Жовтня бути не може?..» [198, с. 129].

Яскравим зразком футуристичної гри вважаємо твір «Доктор Ствард» з авторським підзаголовком «уривок з роману». Його стилізовано під замітку робкора, але написано традиційним катреном із точним римуванням. У кінці є підпис: «Михайло Чуб». Мовиться про лист-звернення – «донос», «прояв свідомості радянського громадянина» – до губпрокурора щодо шкідницької діяльності на заводі «Більшовик» доктора Стварда: «...у нього навіть божевільний зір! <...> / під окулярами не очі, – кров! <...> / жорстокий сміх його нагадує примар» [198, с. 136]. Таким чином, художньо актуалізується явище, доволі поширене в пореволюційному соціумі. Надалі зустрічаємо обвинуваченого у виробничій ситуації: він лається ранком на машини, проклинає всіх робітників заводу, погрожуючи пустити на зміні газ, тощо: «І досі, як горно, палає біль, / бо доктор не забув своїх загроз...» [198, с. 138]. Робкор Чуб вважає неприпустимим допускати подібних осіб на радянські

заводи: «Щоб доктором був комуніст, / вже мріє наш завод давно, / тому я кров'ю написав цей лист / і в серці обмочив перо» [198, с. 138].

На наш погляд, твір Гео Шкурупія пародіює донос як робкорівський «жанр», що підтверджується маскуванню автора, стилізацією, уживанням традиційної форми викладу, відповідною пафосною тональністю. Якщо письменник у багатьох своїх творах не цурається відвертого викриття негативних явищ суспільства, прямо називає опонентів, іноді не приховуючи їхніх імен (виключно літературних діячів), то в цьому «уривку з роману» вперше стикаємося зі скерованістю вістря сатири не до письменника й одягання маски на суб'єкта висловлювання.

Таким чином, поетичний доробок футуриста не є однорідним з естетичного та художнього погляду, на рівні змісту і форми, в аспекті тяжіння до традиції та змагання з нею. Помічаємо серед його віршованих текстів майже класичні й суто футуристичні, а також різні формальні стилізації. Проблематика віршів сфокусована на актуальних для нової країни викликах соціального, економічного, політичного, морального, культурного характеру, особливо цікавими є порушенні дискусійні літературно-мистецькі питання. Гео Шкурупій здебільшого залишається на позиціях маніфестованої ним і колегами-футуристами естетики, утім подеколи вдається до сплаву цієї стильової тенденції з іншими модерністичними напрямками – дадаїзмом, символізмом, неоромантизмом, залучаючи їхні прийоми, засоби, зрощуючи відповідні образи. Важко говорити про фактологічну витриманість поетової фіксації дійсності, яку проголошують футуристи домінантною та основною метою творчості, оскільки будь-яка особистість (і особливо митець) усе одно дійсність змінює, трансформує крізь призму власного світобачення. Проте не заперечити, що в набутку літератора присутній елемент футуристичної гри, котрий, з-поміж усього, визначає і авторську інтерпретацію фактів у системі «істина – фікція».

2.2. Твори-симбіонти: «фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою», цикл віршованих памфлетів

Одна із соціальних характеристик початку ХХ століття, яка знайшла відображення у творчості футуристів, це проблема відчуження – процесу, який дедалі поширювався, охоплюючи ледь не всі аспекти і прояви буття. Модерним виміром (невідомим іншим культурно-історичним епохам) цього екзистенціального явища стала ситуація, коли цілі народи, опинившись в історичній невизначеності, задумалися про національну та соціокультурну самоідентифікацію. Причини зауваженої невизначеності дуже різні, власне, як і форми її актуалізації. Про один зі способів утілення такого змісту, притаманний мистецтву, пише В. Кантор: «...артистизм, театральність характерні для будь-якого зламу свідомості» [48, с. 162]. І справді, загальна тенденція до театралізації дійсності (та свідомості) в перехідні моменти в історії культури давно визнана вченими, як і її множинні варіанти. Приміром, не раз виявляє себе факт активного звернення до символу маски (творчість Ф. Кафки, Р. Музіля, Г. Майринка, Г. Броха, В. Гомбровича, М. Павича та ін.) тощо. Деформація звичних, ще недавно стійких уявлень про світ, трагічний розрив із минулим унаслідок глобальних соціальних і політичних зміщень призвели до необхідності націям заявляти про власні самототожність і місце в соціокультурному просторі й історичному часі.

Проблему самоідентифікації своїх персонажів у творі «Зима 1930 року» Гео Шкурупій вирішує через ігрові стратегії й застосування прийомів театралізації / карнавалізації. Як відомо, карнавалізація – це «одна з головних властивостей художнього сприйняття, що орієнтоване на відносність загальноновизнаних норм мислення та поведінки» [70, с. 246]. Тут естетичними соратниками футуриста постають М. Йогансен («Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»), А. Любченко («Вертеп») та інші вітчизняні літератори, які

обігрують у своїх творах образи ляльководів, здатних умить змінити точку зору зображеного і психологічну мотивацію вчинків персонажів. «Розсуньте стріхи й стіни хат – і ви побачите інших героїв, кожного зі своїм ділом, кожного зі своїми думками» [198, с. 187], – наголошує Гео Шкурупій.

«Зима 1930 року» має доволі складну структуру, що спостерігаємо вже у пролозі, сформованому з тринадцяти фрагментів. Окремі їхні сегменти нагадують розлогі ремарки; власне, пролог і задумувався як приблизний варіант-конспект основного тексту, який, можливо, розгорнеться й дещо інакше, ніж задумував автор: «Чому б не могла саме так розгорнутися ця повість? Звичайно, могла б і так... З мільйону варіантів можна вибрати один і випадково найгірший» [198, с. 191]. У подібному іронічно-скептичному тоні йдеться про «традицію» української класики: «Все розгортається, як у повісті. Дівчата несуть повні відра з водою. У сажі верещать підсвинки, розхлебтуючи їжу...» [198, с. 186]; «У повісті все може статись, як в житті. Наприклад, сам господар Мирон Нечай сьогодні з-поза ранку плів міцну віршовку, і Катеринина мати, яка мала час спостерігати його роботу, весь час турбувалась, що це кінчиться чимсь поганим...» [198, с. 188]. Тут автор актуалізує мотив самогубства (смерті), увиразнює трагізм ситуації, який для нього є однією із жанрових прикмет повісті.

Шість фрагментів прологу починає ремарка, чітко фіксує хронотоп: «Клюб. Комсомольці готуються до різдва. Готують антирелігійний карнавал... Льох. Мирон Нечай теж готується до різдва... Різдво. Гуляння в хаті куркуля Нечая Мирона... Вулиця. Комсомольський карнавал. Маски, співи, частушки, танки. Танок попа, танок паламаря, танок куркуля. Антирелігійний маскарад... В хаті Нечая – гопака... Антирелігійний карнавал. Маски, танки, частушки...» [198, с. 188-190].

Візуально виділено в тексті невеликий за обсягом авторський відступ, оформлений із підзаголовком «УВАГА», який налаштовує читача на сприйняття поданої далі інформації як винятково важливої, необхідної. Йдеться в ньому про швидкоплинність історії та фрагментарну зупинку в часі,

що ілюструє завзяту боротьбу «найкращих, активних сил країни» і «темних старих традицій» [198, с. 191].

Якщо зауважений фрагмент має відтінок плакатності, штучності, то тринадцятий компонент прологу – надзвичайно важливий для розуміння сенсу твору. У ньому автор не тільки «оголює прийоми» творення тексту, а й, що важливо, в підтексті окреслює провідний конфлікт і через нього – головну ідею художнього цілого: «Твір ми зробили круглим і повноцінним, – як яйце. Всі елементи архітектурної побудови ми виділили окремо, й вони, як шкаралуца яйця, як стінки й склепіння будови, скріплюють твір зовні. В середині квінтесенція змісту. Як в яйці біле й жовте, тут червоне й чорне. Дві філософії, два світи б'ються за перемогу, й нове перемагає» [198, с. 191].

Фразою «ми зробили» митець підкреслює штучність художнього твору, осмислюючи його у футуристичному дусі як продукт «раціо». Разом із тим використання цієї конструкції у пролозі видається не зовсім доречним, оскільки йдеться вже нібито про готовий, завершений текст, що характерне, у принципі, для епілогу. Також у пролозі виведено опозицію більшовицького «антирелігійного карнавалу, маскараду» і запланованого йому на противагу куркульського «контркарнавалу» [198, с.189].

Як відомо, літературний процес передбачає не лише відмирання старих форм, прийомів і появу нових, але й постійне оновлення/відродження, здавалося б, уже назавжди забутих, утрачених художніх зразків. Кожен із них породжений своєю епохою і певним світовідчуттям, однак, функціонуючи в новому ідейно-естетичному контексті, ці «нові старі» взірці час від часу суттєво видозмінюються, трансформуються. Сказане стосується, приміром, топосу маскарадності, уживаного на позначення образного чи стилістичного кліше [71, с. 489] і вперше осмисленого в аспекті літературності Е.-Р. Курціусом («Європейська культура та латинське середньовіччя», 1948). За О. Гринштейном, маскарадність – це смислове поле, певний рівень художнього мислення, на якому об'єднуються всі можливі смисли, пов'язані з топосом маскараду, та актуалізація цих смислів у творі. Вона є комплексом

культурних явищ, сукупністю феноменів на рівні культурного підсвідомого, а також їхніми конкретними втіленнями в різних сферах культури. Художня література є полем актуалізації цього феномену, зокрема на рівнях теми, мотиву, елемента структури, способу організації літературного твору тощо. Компонентами маскарадності постають образи й мотиви маски, гри, свята, сміху [25, с. 22].

«Зима 1930 року» – зразок неординарного втілення поетики маскарადу. Цікаво, що синонімом до слова на позначення цього дійства письменник не раз уживає номен карнавал, але для належного розуміння ідейно-естетичного звучання досліджуваного твору розрізнення їх є принциповим.

Метаконцепт карнавалу розглядається як найвища форма поліфонії або форма бунту, протесту, повалення пануючої (офіційної) системи цінностей (у першу чергу політичних). Застосування концепції карнавалу до аналізу конкретних художніх творів ускладнюється змінами у функціонуванні, характері взаємодії та змісті структурних компонентів відповідного метаконцепту. Ці зміни пов'язані з принциповою відмінністю світовідчуття і світорозуміння новітніх митців від базових для карнавальної культури Середньовіччя та Ренесансу. У свою чергу поняття маскарადу дозволяє визначити не лише спільні, але й принципово нові риси в «карнавалізованій» літературі Нового часу. «Маскарад» і «карнавал» осмислюються як дуже умовні моделі, якими не вичерпуються культура й література відповідної епохи; до них не зводиться ідейно-художній зміст кожного конкретного твору. Утім залучення цих моделей дозволяє встановити нові зв'язки між текстами з різних естетичних, національних, жанрових систем – завдяки створенню нових синхронних і діахронних контекстів, введенню їх до складу нових художніх систем актуалізуються й нові смисли. Амбівалентність карнавалу та його елементів ускладнює їх виокремлення й розмежування, унеможлиблюючи однозначну інтерпретацію взаємодії і взаємозв'язку різних компонентів карнавальної культури. Разом із тим маскарад виникає глибоко в надрах карнавальної культури, та його поетика асоціюється з модернізмом.

Для визначення своєрідності та єдності маскарадної культури важливі семантичні поля маски і свята, а специфічним медіумом, який забезпечує взаємодію цих двох полюсів, є гра. Саме на перетині цих векторів і виникає маскарадна культура. Феномени маски, свята, гри, наявні в карнавалі, мають дещо інший сенс і виконують інші функції. Власне, елементи маскарадної культури і породжені карнавалом, а їхні витoki (карнавальне світовідчуття) містяться вже в міфологічній свідомості, через що й закладається фундамент для їхнього «сплутування».

Можливо, саме тому у творі Гео Шкурупія чіткого розрізнення цих категорій ми не знайшли. Однак звернімо увагу на те, яке оксюморонне накладання / поєднання площин відбувається в художньому світі «Зими 1930 року»: комсомольці планують антирелігійний карнавал під час Різдва – найвеличнішого свята всіх християн. І хоч антирелігійні настрої твору відчутні («новій суспільності жорстокий ворог» [198, с. 195]), «релігії священна скриня» [198, с. 195] митцем не заперечується як така, навпаки – тлумачиться як неперехідна константа в підсвідомості українця. Тому в описі помешкання Мирона Нечая акцентується передусім сакральне місце:

В кутку –
 богам вівтар,
 що мерхнуть
 ризами
 під склом.
 Містична урочистість
 мар
 у глиб
 пригнічености
 зводить вас.
 Підносить
 недокрівних
 юродивих

сонм,
 під стелю
 нагромаджений,
 іконостас [198, с. 194].

Ікони, відповідно до віянь доби, названо «художнім глумом», однак ця спроба профанізації їхнього значення перекреслюється коротким натяком на непідвладність часові, що вивищує атрибути культу й віру в цілому над буденними перипетіями та колізіями суцього:

І навіть час
 художній глум
 не стер:
 на стінах
 віяла олеографій... [198, с. 194].

Показано, що Мирон Нечай – куркуль, прихильник індивідуальної власності, ворог більшовизму й непохитна у вірі людина. Опозиція куркуль – християнин у творі набуває розвитку й виводить образ Мирона на інший рівень конфліктності, коли вже не просто куркуль протистоїть більшовикові, а християнином – антихристу:

...свою ворожість не ховає
 зовсім,
 він мужньо зустрічає
 зміни,
 і звичок
 давній дух,
 мов дуб,
 мов бук, підтримує
 еством усім [198, с. 210].

Усе ж інше навкруги – «лише зворушена припливом піна»:
 – Це все –
 неправда.

Один намул.
Дозвольте!
Наприклад, який я куркуль?
Оцими руками,
Оцим горбом
я хліб здобував!

Не чужим добром.

Тепер же
ви кажете,

що я глитай.

Коні,
корови
усі віддай!..

Не дам!

Я трудяга,
а не куркуль!

Це все здирство.

Часів намул... [198, с. 214].

Мирон не погоджується з рішенням більшовицької громади й відкрито протистоїть грабіжницьким намірам нової влади :

Битися будемо,
не на життя,
на смерть,
з тими,
хто ясла спорожняє,
повні вщерть,
хто брутально
ламає
старий закон,
не поважає

чужого добра
і чужих ікон [198, с. 271].

Безперечно, негативні конотації в образі Мирона Нечая простежуються, але, на наш погляд, вони сприяють більш правдивому змалюванню цілісного типу українця, різних аспектів його ментальності. Яскраво передано у творі неймовірну прив'язаність селянина до землі, як ось у такому емоційно-образному висловлюванні про неї героя:

Помру,
а родитиме
як льоха,
як сука...
Моє горе.
Мій сумнів.
Моя мука.
І навіть.
з труни,
із гнилизни,
із мого тіла
зросте соковите

зелене бадилля [198, с. 270].

Образ матері-землі набуває змісту архетипу, і в постать Мирона стає фоном його оприявлення:

Чуєш,
землю
не можу здолати!
Ні в кішеню
покласти!

Ні сплюндрувати! [198, с. 269].

Дослідник Є. Адельгейм звертав увагу на факт ототожнення українців і куркулів радянською ідеологією часу пореволюційних змін: «Отже, оскільки

соціалістичний наступ ліквідує куркулів, то відтак він ліквідує й українську націю» [3, с. 812], а відтак із твору Гео Шкурупія проступає екзистенціально кричуща тема, що небавом перетворилася в трагедію 1932–1933 років.

«Енциклопедія символів» Дж. Купера трактує Землю як Велику матір, універсальний архетип «родючості, невичерпної творчої сили і засобів існування» [63, с. 98]. А відомий український етнопсихолог В. Янів робить акцент на зумовленій історично великій прив'язаності українців до землі: «Насамперед є виразно підкреслена хліборобність нашої вдачі, тобто її пов'язаність із землею. Цю рису завдячуємо колонізації трипільців в III тис. до Христа» [206, с. 33]. Відомо, що архетип землі в художньому космосі митців, які сформувалися в царині землеробської культури, актуалізується по-різному і виконує подеколи відмінні функції [77, с. 14]. У творчості Гео Шкурупія він реалізується через фундаментальний для української культури образ землі-матері, годувальниці. За В. Пахаренком, саме з особливого сакрального зв'язку із землею, «мов із зерняти», виростають усі прикметні риси українського національного характеру: обожнення матері, жінки; пацифістське начало; магічно-символічне світосприймання; «глибинна християнськість»; підкреслена повага до батьків; культ дому, родини; «славно- й горезвісний індивідуалізм» [93, с. 12]. Клятва землею для наших пращурів була найсуворішою; «здійняти руку» на землю означало найтяжчий гріх, як і замах на матір; навіть небо українці порівняли з ланом, зірки – з чередою овець, а сузір'я нарекли асоціонімами віковічного землеробського досвіду: Велика Ведмедиця – «Візок», Плеяди – «Квочка», Мала Ведмедиця – «Пасіка», Орел – «Дівчина воду несе». На відміну від стародавніх греків, які мислили небо суцільно міфологічним (казковим), спостерегли дослідники, українці створили асоціативні зоряні назви, беручи до уваги реалії власного життя [204, с. 66]. «У селянина нема жодного руху, жодної думки, що не залежали б від землі», – потверджував сказане І. Франко, аргументовано викладаючи свою концепцію «влади землі»: «...відірвіть селянина від землі, від турбот, що пов'язані з нею, від інтересів, якими вона його проймає,

доможіться того, щоб він забув про свій селянський світ – і нема народу, нема народного світогляду, нема тепла, що він його випромінює» [124, с. 192]. Себто твір футуриста філософськи зазирає в майбутнє – чи можливе воно для українців за таких радикальних реформувань, що руйнують не тільки його звичний життєвий уклад, а саму душу.

Показовим у творі є образ голови колгоспу Явтуха Шульги, який – ставленик нової влади – насправді не визнає її «реформ» із землею: «це типовий підкуркульник, що проліз до колгоспу» [198, с. 230]), і «коли б не секретар, комсомолец Михайло Сірош, він уже наробив би багато лиха» [198, с. 188]. За нашим баченням, Явтух Шульга виконує у творі функцію «карнавального короля». Як уважав М. Бахтін, мотив обрання – увінчання – розвінчання – помирання карнавального короля є надзвичайно важливим елементом карнавального/маскарадного свята [4, с. 220]. Ґрунтуючись на міфопоетичному світосприйнятті, цей мотив пов'язується з концептом оновлення та ідеєю наслідування, взаємного відображення минулого й майбутнього, які зливаються в карнавальному дійстві в єдине справжнє сучасне. Явтух перебуває в центрі комсомольського і карнавалу, і маскараду. Те, що контракована в Мирона Нечая свиня не дає йому спокою і ввижається у вигляді ковбаси, є важливою, хоч і комічною, деталлю, адже, за М. Бахтіним, хронотоп свята не існує поза сферою їжі – одного з онтологічно та ґносеологічно значимих його компонентів. Мотив їжі пов'язує образи матеріально-тілесного низу, його доповнюють мотив заміни верху та низу, мотив добробуту тощо. Відтак прагнення голови колгоспу потішити себе банальною ковбасою з відібраної в куркуля (його ж таки спільника) свині вочевидь нівелює високі ідеали нового суспільства. Науковці підкреслюють, що світоглядне значення їжі під час карнавалу посилюється тим, що вона є символом здатності до продовження роду, перемоги життя над смертю, по суті, маркером людського буття. Цей мотив переґукується зі згаданим вище мотивом незнищеної єдності із землею, втілений образом Мирона Нечая.

Як уже мовилося, маска в карнавалі – це засіб набуття нового вияву й нової змістовності, що виражає принципову для карнавальної культури ідею оновлення, народження; у маскарадї ж вона постає інструментом і способом приховування справжнього лику, істинної сутності, агентом обману (як у випадку Явтуха Шульги). Нарощуючи додаткові конотації, мотив маски трансформується в мотиви втрати обличчя (Явтух стає головою колгоспу), зникнення особистісного «я», пошуку істинної суті, прагнення позбавитися від навіки прирослої до обличчя машкари тощо. А отже, карнавальна маска пов'язана з народженням, а маскарадна – зі смертю. Невипадково такі несхожі парадні, пишні маски карнавалу й чорна півмаска на балу-маскарадї. Хоч, звісно, можна вважати наведені відмінності й цілком умовними, мовляв, вони мають сенс тільки як частина більш загального протиставлення: набуття нової сутності за допомогою маски та переодягання в карнавалі передбачає/не виключає приховування власного обличчя, а зміна обличчя в маскарадній культурі може мати на меті перетворення тощо. У маскарадній культурі маска має незрівнянно більше значення, ніж у карнавальній, де вона – лише один із атрибутів свята: відбувається зміна пріоритетів, парадигм, перебудова всієї ціннісної ієрархії різноманітних компонентів і атрибутів культури, обумовлених змінами у сприйнятті світу, ставленні до нього, які відбулися на межі Відродження й Нового часу. А звідси, трансформуються гносеологічний та онтологічний аспекти побутування концепту *theatrum mundi* й топосу маски як однієї з форм його актуалізації. Відбувається «звільнення» топосу маски із загального топосу карнавальності, до якого він належав поряд з іншими компонентами (як-от топос смерті/народження). Водночас маска стає ядром нового комплексу топосів, переміщуючи культурний феномен із периферії в центр культурного поля та спричинюючи переорганізацію зв'язків між елементами системи, а відтак і самих елементів. Свідченням цього є, наприклад, буквально використання маски на карнавальних балах-маскарадах.

Прикметно, що принциповий момент і карнавалу, і маскараду – здобуття свободи, але якщо карнавальна свобода є абсолютною, то свобода на маскарадї – конвекційна, умовна, тимчасова, а тому ефемерна. Відмінність цими культурними метафеноменами виявляє і самопозиціювання в часі та просторі. Зокрема, карнавалу притаманна циклічна, пов’язана з природними й міфологічними ритмами часова організація; він сприймається учасниками як свято, що ніколи не закінчується, хоч і цілком усвідомлюється як явище тимчасове – гра в лінійному (сакральному) часі; чіткі й реальні межі карнавалу візією «зсередини» стираються. Натомість маскарад є завжди «квазісправжнім» та існує в профанному часі [25, с. 28].

У цьому теоретичному контексті по-особливому сприймається й написане Гео Шкурупієм: на поверхні «Зими 1930 року» – боротьба з куркульством і встановлення радянської влади на селі, а в підтексті – авторське усвідомлення трагедії українського селянства. Мовлячи про такі суттєві виміри українського буття, митець, навіть за частої негачії явища в теоретичних працях, задіює в цьому тексті уснопоетичний резерв засобів образотворення – як органічний, природний, мабуть, і для нього самого. Зокрема, спостерігаємо традиційно фольклорний психологічний паралелізм:

Од села до села

весело гуляє

парубок мороз...

Міцніє,

розростається

дружній колгосп [198, с. 192];

Вулицею

вітер

сніжок мете,

в довгому кожусі

колгоспник іде [198, с. 196].

Ще один приклад уснопоетичного засвоєння – своєрідний жанровий діалог із піснею, казкою, котрі легко розпізнаються в наративній структурі твору, оприявнюючи і свої національно-екзистенціальні смисли:

І буде так тоді,
 як в пісні,
 у казці,
 як буває це:
 там дівчина
 сумує мила,
 як пташка,
 піймана в сильце... [198, с. 198];
 Їй зимно
 в цій чужій господі,
 і почуттів
 гіркий полин
 затамувати
 пісня хоче, –
 наша пісня
 це – волі тінь [198, с. 201].

Такі алюзії увиразнюють ще й образ Мар'яни, її нещасну жіночу долю.

На антитезі засновано полілог на колгоспних зборах. Репліки учасників не індивідуалізовані, їх подано без коментарів, що формує ефект галасливого зібрання конфронтуючих сторін. З одного боку фігурують плакатні гасла більшовиків, абстрактні, незрозумілі, безглузді в означеному історичному контексті, а тому й неприйнятні для більшості:

– Товариші!
 Міцніють м'язи
 нашого краю,
 не іржавіє
 запал,

не стигне
 боротьба.
Товариші!
Як працею хліб,
 Соціалізм здобуваєм.
Товариші!
Насувається
 Гримуча доба [198, с. 234];
В ділах лише
 є перемога,
в борні –
 досягнення мети.
Нас партія
 веде в дорогу,–
дорога наша
 в колектив [198, с. 239];
Селянин відстає
 від робітника,
село шкутильгає
за містом [198, с. 239];
Колектив – не халупа
– будинок,
старий мотлох
 підє на зруб,
в полі:
тракторист
і машина,
на селі
 не село, –
фабрика, клуб [198, с. 240].

Супротивну сторону характеризують сповнені гіркою болю репліки індивідуалістів-куркулів:

Працювали ж
 своїми руками
 й горбом.
 На кожного
 знайдеться
 один ледащо
 поживитись чужим добром...
 Усе звели
 і змішали до купи.
 Зруйнували хазяйство,
 усе занепало...
 Хазяїн
 було працює,
 крихти в рот
 не поцупить...
 Тепер хазяїв багато

І толку мало [198, с. 245].

«Прогресивний» новий устрій, принесений більшовиками-комуністами, селяни асоціюють із грабежем і насиллям: землі в їхній власності тепер нема, корову, коня забрали, «бичок з переляку здох» [198, с. 205], передбачаючи суцільний занепад життя за такими «законами». Для більшості з них «цілком зрозуміло, – з поміщицького палацу завжди вийде клуб для трудящих» [198, с. 227], але й чуже поміщицьке не кожен ладен одібрати, як і перебудувати систему власних стійких архетипів, орієнтованих на поклоніння землі, високі моральні ідеали, родинні цінності. Тому одностайного радісного переходу до лав радянських колгоспників у селян не відбувається, на що жорстка й на позір усесильна тоталітарна система радянської влади, звісно ж, відгукується терором:

Що ж,
боротьба вимагає
жертви,
тому в колективі
не людно ще,
та наше гасло: –
працюючи вперто,
ми переборемо труднощі! [198, с. 258].

Уважаємо, що правдиве визнання факту опору людини системі не лише увиразнює творче обличчя письменника Гео Шкурупія, а й красномовно характеризує його як особистість, чиї симпатії у творі зартикульовано абсолютно недвозначно. Удаючись до гри художніми планами (подвійного зображення), накладаючи різні часові параметри й завдяки цьому нібито відсторонюючись від злободення, митець висвітлює актуальний ідеологічно-історичний конфлікт та його психологічні підоснови, наслідком чого став, як нам відомо, геноцидний наступ на Україну нового імперського режиму. Надто двозначно в пафосно-змістовому аспекті сприймається вміщена у твір нотатка нібито суто інформаційного змісту:

УВАГА

Те, що говорив промовець, вже великою мірою ввійшло в історію. Він, наприклад, казав, що в «колективі не людно ще» й т. ін. Тепер у нас в колективах 62%. До кінця п'ятилітки колективізацію в основному закінчено, а на кінець другої п'ятилітки у нас буде безкласове суспільство. Писати й говорити про це навіть прозою у віршах не вадить [198, с. 260].

У тексті ми проілюстрували рядково-композиційну будову твору, що засвідчує виразність ритму й інтерес літератора до композиційних новацій футуристичного гатунку – запису драбинкою, фрагментування, включення в загальний план цілого різноформатних сегментів. На цьому тлі важливим є питання про жанр «Зими 1930 року», й концептуальною у зв'язку цим бачимо думку С. Бройтмана: «Поетика художньої модальності позначена

радикальним перетворенням жанрової системи і самої суті жанру <...> жанри суттєво трансформувалися: з канонічних вони перетворилися на неканонічні» [14, с. 359]. Процес деканонізації розпочався, на думку дослідника, ще в середині XVIII століття, що стало провісником модерності некласичної епохи: «Для усвідомлення/розуміння причин такої переорієнтації жанру слід врахувати, що її спричинено зміною статусу жанру в системі категорій поетики. Перш за все жанр поступається категорії автора <...> в ейдетичну епоху твір осмислювався передовсім у формі жанру, який був заданою ідеальною моделлю цілого ще до початку „гри”. Автор створював (а читач сприймав) у першу чергу не твір в цілому, а елегію, новелу чи роман. Сьогодні ж він пише саме твір, а ми читаємо автора. Жанрове самовизначення художньої свідомості для автора тепер стає не вихідною точкою, а підсумком творчого акту; відповідно визначення жанру є для читача актом „постперцепції”...» [14, с. 359]. Підтримуючи наведені слова, наголосимо, що футурист-експериментатор Гео Шкурупій певною мірою бачив у цьому і сенс своєї творчості: оновлювати формати, зокрема й жанрового плану. Його твір-симбіонт «Зима 1930 року», становлячи собою «фрагментарні малюнки, виконані віршами та прозою», і є тим оригінальним художнім цілим, що прагнуло до метажанрового художнього втілення та звільнення від класичних канонів.

Особливе місце у творчій спадщині Гео Шкурупія належить памфлету, який також зазнав модернізації. Оскільки футуристи жваво реагували на події, що відбувалися не тільки у творчому, але й у соціально-політичному вимірі, то звернення до цього жанру не видається чимось неочікуваним, адже памфлет – це «невеликий за обсягом літературний твір публіцистичного жанру на злободенну тему. Памфлет оголено тенденційний, призначений для прямого впливу на громадську думку. Його стилю притаманна яскрава афористичність, ораторські інтонації, експресивність, іронія, згущена до сарказму» [72, с. 517]. Утім, письменник надає своїм памфлетам віршового викладу, хоч на змістовому рівні не надто відходить від ідеї жанру. За

версифікаційною характеристикою розрізняємо з-поміж них дистихи та катрени, вчуваємо маршові ритми, споглядаємо «сходинки» як елемент композиції. Промовистими є вже самі назви творів, як-от «Старого світу бридкий намул – кожне пияцтво і прогул» – з умонтованим плакатним гаслом як тематичним маркером. А звідси, пропагандистський пафос творів як катализатор їхньої соціальної домінанти: «Жінки, встроміть прогулам у серце лезо! Дбайте, щоб чоловіки були тверезі!», «Використовуй і день відпочинку свідомо, не пияч по пивних або вдома!» [198, с. 180–181] тощо. Чуємо спонукальний тон, заклики: «Пам'ятай!», «Полічи!» [198, с. 181].

Памфлет «Марш росту» своєю назвою регламентує жанрову специфіку твору. Традиційно маршем називаємо «музичний твір з енергійним, чітким ритмом» [72, с. 433], і таки справді – ритм твору вивірений, а побудовано його цього разу на коротких, чітких вигуках-спонуканнях, наприклад: «Пив – не пий, зайв – не спать! Лінь – убить робливим днем!» [198, с. 185]. За зразком музичного твору, автор вводить тут повтор ключової тези: «...ми ростем в соціалізм». Ідея твору – визнання та проголошення переходу до соціалістичного ладу, а отже, не випадкові в тексті його маркери п'ятирічка, плуг, гуркіт машин, електричні лампи, дим од розпечених заліз та ін. Уособленням позитивного героя є оптимістично змальований робітник надр: «...працею земля гуде, збуджена веселим шахтарем» [198, с. 184]. Опозиція старого й нового передана такою багатокільною градацією: «Спів – попів, – сум, – ікон – знищимо календарем. – З мулом – забобонних дум – затишок церковних риз. – В сьайві – електричних ламп – ми ростем в соціалізм» [198, с. 185]. Письменник долучає і принцип антитези, вирізняючи деталі, притаманні різним світам, а через них оприявнює проблему віросповідання тощо.

Зміні суспільно-політичного устрою присвячено пропагандистський памфлет «Знято з сучасного аристократа» із нечастим для письменника емоційним нагнітанням пунктуації: «Чий це портрет?! – Чия потвора!? – Куркуль? Задира? – Чи рвач-провора? – Це все не так. – Беріть-но вище!.. –

Це шкурникові – і брат, сват – сучасний виродок – аристократ» [198, с. 183-184]. У негативному ключі показано й нехлюя на виробництві: «А от – роботу кидає до гудка, – з-під рук валиться – урочистий брак» [198, с. 184]. А отже, підкреслюється незвиклість до праці тих, хто опинився «на міліні» за нової влади, їх піднесено на глум. У цьому творі немає закликів, гасел, прямих спонукань, але в іронічно-саркастичному ключі все ж стверджується про відмирання так званого «попутництва» через нежиттєздатність цього «анахронізму» в нових умовах, до того ж саме це явище надміру вмасштабнюється й помітно негативно гіперболізується в плані якісного особистісного рівня: «Не стало панів пихатих – і вихованням шляхетних...» [198, с. 182].

Памфлет «Міркування Гео Шкурупія про Кримські гори й вічність» присвячено М. Семенку. Твір декларує і пропагує футуристичні цілі: «...безчасовість – наша мета» [198, с. 174]; «Людино!.. – Спинись – і подумай про себе!.. – Позаду – руїни, – попереду – небо...» [198, с. 177]. Крім лідера новітнього поетичного напрямку, введено в нього й постаті колишніх соратників по перу О. Влизька й М. Бажана, та найдошкульніше мовиться про літературних критиків: «Друзі! – Не бійтесь! – Вічність витягне нас – з-під руїн – за волосся; – її не обдурять в статтях – Дорошкевич, Коряк – або – Фелікс Якубовський» [198, с. 178]. Хоч «митці майбутнього» й не надто зважали на те, як оцінювали чи просто тлумачили їхні твори, а вперто рухалися обраним стилістичним курсом, усе ж, помічаємо, відсіч подеколи давали. Власну значущість для вічності вони якраз і вбачали в нагальному культурно-літературному прориві, про що так пише Гео Шкурупій: «Нарешті, – на заздрість – родичам і знайомим – треба – зробити – історичний вчинок, – знятися – в трусиках – на пляжі – з краєвидом гір – за плечима» [198, с. 180], де гора може розцінюватися як «символ трону богів та правителів» [130, с. 49], а сам герой – жителем такого «Олімпу».

У віршованій публіцистиці (як і в поезії та прозі) Гео Шкурупій апелює до постаті Тараса Шевченка, вдається до інтертекстуальної взаємодії з

класиком українського письменства. Приміром, часто засвоює ремінісценцію «криваве свято», описуючи трагічні конфлікти початку ХХ століття, зламні для цінностей суспільства. Так, у памфлеті «Реабілітація Т. Г. Шевченка» йдеться про неперехідне ставлення до поета як до пророка. Футурист критикує сприйняття автора «Кобзаря» новітніми народниками: «...вийшов Ваш – Тарасе Григоровичу, – плаксивий портрет – у широкий світ – на сміх – і на жах!..» [198, с. 170], утягуючись у дискусію з ними про недопустимість випишування ікони з Тараса Шевченка: «Хіба – Ви – геніяльний поет? – Ви – ікона – в накрохмалених рушниках! – Або – з власного твору – персонаж» [198, с. 170]. Натомість закликає підкреслювати європейськість Кобзаря: «І тепер – од хуторянської – трьохпільної корости – хочу – очистити – Вашу – постать. Європейець – з ніг до голови, – улюбленець – гранд-дам – і панночок...» [198, с. 171]. Футурист і про себе розмислює у зв'язку із Шевченком – на тлі культурних смаків пореволюційної доби: «Ви тепер – були б опудалом, – як і ми, – для всіх – просвітянських орд!..» [198, с. 172]. Для Гео Шкурупія незаперечною є велич постаті невмирущого класика, він прагне продовжувати творчі ідеї попередника: «Холуйства – і яничарства – вусатого міщанина – не любить – Ваша – і моя – Україна!.. – Стою кирпатий – і мужній, – як Ви, – спиною спершись – на Вас – і на історію, – і проти – іконописців – і дурнів – глушно – скеровую – свою ораторію» [198, с. 173]. У своїх прагненнях осучаснити Тараса Шевченка Гео Шкурупій близький до М. Семенка, хоч і не брався писати свої «Кобзарі».

Зв'язок зі світовим літературним класиком Данте Аліґ'єрі демонструє «Божествена комедія» Гео Шкурупія. Український футурист травестує образ пекла, «осучаснюючи» його новітніми проблемами й персонажами, таким чином демонструючи свою творчу відкритість до надбань класики. Памфлет містить дев'ять частин – відповідно до числа кіл пекла в Данте, але грішники в пеклі – особливі. Ліричний герой Гео Шкурупія подорожує не з Вергілієм, а з другом-кочегаром. Якщо в першому колі в італійця перебували нехрещені малюки й доброчесні нехристияни, то тут – люди, так або так пов'язані з

релігією: «...промінням гарячим повилиже – сонце, шкулить спини вірних» [198, с. 149], «Армію викличуть янголи – з фортець церков хрестом гатить – Єпископи патлатими фалангами – випнуть пельки, поки стомить» [198, с. 149]; «Знесиленим порожніми молитвами – вірним дайте книгу в руки» [198, с. 150]. Футурист протиставляє «релігійній п'їтмі» індустріальні топоси й різні заняття сучасності: «Пикатими соборами риштовані – чують грізний фабрик виклик» [198, с. 150], «Виріжіть вудлице кожному, – несе нехай ріці плавбу!.. – Природою засвідчені безбожники – Замість церкви вудять рибу» [198, с.150]. Новітніми благами він уважає працю, здобування знань, а викриває невігластво, релігійну затурканість людини.

У другому колі Данте – хтиві, як-от Клеопатра, Семіраміда, Дідона, Трістан, Паріс, Ахілл та ін. У Гео Шкурупія там зібрано п'яниць, бідняків – «багатьох, – щоб крижаним океаном не марили, – пляшками пива вікно бере, – затишок пивниць і кав'ярень, – розглядаючи їх уздовж і поперек. – Недавно ще люди бачили, – як під церквою, богом замучений, – плакав голий. – Декому треба грішки необачні – зализувать алькоголем» [198, с. 150]; «Ну, думаємо, вмирати пора, – Навіть жінці штанів не лишивши!» [198, с. 153]. Представник Розстріляного Відродження переосмислює окремі топоси твору Данте, приміром, «крижаним океаном» називаючи життя, а не потойбіччя, як у класика літератури, можливо, натякаючи таким чином на існування справжнього пекла в українській реальності або ж демонструючи традиційну для футуристів гру смислів.

Третє коло Данте – це притулок ненажер; у футуристичному памфлеті тут знайшли притулок шанувальники азарту картярі (оповідач і сам грає в карти з Данте, уявляючи його примарний образ): «Сердиться. Ляпає об стіл немилосердно, – не шкодуючи рук і карт» [198, с. 154], брехуни: «...брешемо ловко, плетем теревені» [198, с. 154]. У розмові з Данте оповідач замовляє слово і про себе: «...і ви – автор прогризених фоліантів, – і я, – як улюбленець років прийдешніх» [198, с. 155] (подібне ми помічали в памфлеті про Т. Г. Шевченка).

У четвертому колі, на відміну від Данте, Гео Шкурупій пише не про скупих, а змальовує село, на перший погляд, схоже з раєм, але населене куркулями й попами: «...стоїть деревина, напис на ній: – Рай. – Хреститься на возі якийсь куркуль, – трохи не звихнувши руку... – Шляхів ніяких! – Чисто тобі рай!.. – Хоч лягай в грязюку – помирай. <...> На землі попи всім казали інше... – правда, десь лунає дзвін ще» [198, с. 156]. Негативну соціальну картину села доповнюють ледачі чиновники: «Не канцеляристи, а небожителі!.. – Кожний ледарства позіхами роздирає рот» [198, с. 157]. Таким чином, лінощі й ненажерливість – наразі центральні проблем: «Багато небожителів жерям запаморочені. – Гасла плякатів напружують ристь: – „Ми за восьмигодинний неробочий день!” – „Хто не лінується, той не їсть!”» [196, с. 157], «Підлизам і лакузам найбільше прибутків і пошани» [198, с. 158], «Кухликами пиво п'ють, – коло кожного повії три. – Залиті неробства зливою, – мильні бульбашки слів пускають у повітрі» [198, с. 158].

Гріхи п'ятого кола в класичній «Божественій комедії» – гнів та смуток; у футуристичній автор підкреслює різні гальмівні для утвердження нового ладу чинники: «У сліпих завулках сучасного – тягнеться хвіст за нами важкий – релігія, – туподумство, – і власність, – що заважає вперед іти» [198, с.161].

У шостому колі Гео Шкурупій також не виводить, як Данте, еретиків і лженавчителів, а показує робітничі будні, їхню працю, вказуючи, що тут умови цілком можна означити як пекельні: «Мозки навіщо трудити марно, – вигадуючи жахи рогаті!.. – Чим не пекло – кожна звичайна ливарня?» [198, с. 162].

До сьомого кола пекла Данте відрядив усяких насильників: розбишак, тиранів, самогубців, гравців, богохульників тощо. У памфлеті Гео Шкурупія йдеться про розтавання наратора з Данте й дещо іронічно зауважується, що жоден класик не пережив би сучасності з усіма її виявами: «Признаюсь. Моя провина. Краска зійшла з лиця. – Зникла тінь мандрівника сміливого. – Я не попередив, що під вікном була залізниця, – гудок паротяга убив його. –

Читачу, тверезо погодься зі мною: – жодний середньовічний талантист – паротягове не витримає гобою, – як не витримав його Данте» [198, с. 166].

Восьма частина, сформована лише з одного дистиха, інформує, що текст є модифікацією поезії Данте: «Хто у герці буде нам за секундант? – Ось, – осучаснені терцини Данте» [198, с. 166], тоді як у класика в ній – у восьмому колі – виводяться брехуни, а далі в дев'ятому – зрадники. У дев'ятій частині твору Гео Шкурупія звучить ода робітникові, соціалізму та революції. Борючись із пережитками минулого й недоліками нового часу, митець виголошує надію на славні зміни, які осяють собою майбутнє: «Я український робочий, – світові підійняти голову – домкратом соціалізму хочу!.. – Червоний стяг над морями й суходолами!..» [198, с. 169].

Отже, памфлети Гео Шкурупія становлять собою яскраве симбіотичне явище, в якому поєднані класичні й модерні естетичні та стилістичні ознаки, міфологізм і сатира, ідея та гра, пропагандистський вектор і футуристичний нарцисизм. У них порушені актуальні для пореволюційної дійсності проблеми, і водночас зроблено акцент на певних історично неперехідних людських хибах, а проте резонер автора виголошує впевненість в обов'язковій зміні життя на краще. У публіцистичному жанрі митець широко використовує принцип інтертекстуальності, звертаючись як до класиків письменства Данте Аліг'єрі й Т. Шевченка, так і до своїх сучасників. Памфлети яскраво ілюструють багатоманіття творчого хисту Гео Шкурупія.

Висновки до другого розділу

Художня практика Шкурупія-поета є втіленням його футуристичної естетики, що проявилася як світоглядна система на рівні відбору життєвого матеріалу для творчості та його поетикального ретрансформування в цілісний мистецький об'єкт. У поезії здобутком літератора стали насамперед дві віршовані збірки – «Психетози» (1922) та «Барабан» (1923), у мотивному плані наведені до сучасності з її революціями, війнами, соціально-політичними реформами, науково-технічними зрушеннями, урбанізацією,

індустріалізацією тощо. На жаль, на всьому цьому тлі знаходилося вдосталь місця і для несправджених надій та людських трагедій.

У «Психетозах» автор виразно демонструє дотримання футуристичних засад творчості, зокрема, уникає пунктуації, рими, експериментує у сфері генології, демонструє егоцентричний та революційно-пропагандистський пафос. У віршах цієї книги чимало гасел-закликів – не тільки на розбудову нового мистецтва, але й держави; прямо окреслені політичні вподобання. Урбаністичний світ збірки «Барабан» увиразнює мотив механізації, який знаходить і відповідне текстове рішення, зокрема із залученням в поле художнього вираження шрифтової гри. В обох збірках уміщено поезії еротичного та екзотичного характеру. Традиція озвалася в доробку літератора нетиповим для нього, але водночас доволі майстерним циклом «Море», позначеним впливом символізму. Характеристичні деталі й деталі-символи – непоодинокі у віршах Гео Шкурупія (як-от ліхтар, барабан тощо).

Цікавими в доробку письменника є звернення до симбіотичної творчості, розробки поетичних фрагментів, залучення міжлітературного (стильового, інтертекстуального) й інтермедіального контекстів. Особливо оригінальними в цьому аспекті видаються «малюнки, виконані віршами та прозою» та віршовані памфлети, створені на межі художньої літератури й публіцистики. У «малюнках» простежуємо національні архетипи, з якими змагався Шкурупій-теоретик, також фігурують тут постаті класиків письменства (Данте, Шевченко), як і літераторів-сучасників.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА ГЕО ШКУРУПІЯ-ПРОЗАЇКА В КООРДИНАТАХ ФУТУРИСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

3.1. Повістево-романний епос митця

Епічний набуток Гео Шкурупія складають 4 твори, з-поміж яких романи «Двері в день» (1929), «Жанна-батальйонерка» (1930), «Міс Адрієна» (1934), повість «Штаб смерти» (1926), оповідання й новели. Від поезії до прози (хоч саме в епічному жанрі 1920 року він дебютував у письменстві, опублікувавши в літературно-мистецькому альманасу «Гроно» прозовий твір «Ми»), літератор переходить із середини 1920-х років, коли одна за одною з'являються його книги «Переможець дракона» (1925), «Пригоди машиніста Хорна» (1925), «Двері в день» (1928), «Монгольські оповідання» (1930), «Страшна мить» (1930). Крім того, окремі прозові тексти письменника друкувалися тільки в періодиці або ж довгий час лишалися в рукописному варіанті. Урізноманітнюючи техніку свого художнього творення, «король футурпрерій» прагне послідовно оновлювати як формат мистецтва слова й уявлення про його автора, так і художню картину світу в цілому. У зв'язку з цим слушним є твердження літературознавця Т. Гундорової: «Досі не може не дивувати інтелектуальний автопортрет українського митця, що постає зі сторінок модерністських творів початку ХХ століття. Загалом той особливий феномен, який дістав назву модерну, характерний тим, що його можна відчутти. Адже, як зауважував Поль Валері, „існують в історії епохи і місця, куди ми можемо ввести себе, ми – люди модерну, без боязні порушити гармонію тих часів”» [29, с. 435].

На великій прозі Гео Шкурупія особливо позначилося те, що був він ще й теоретиком футуризму і, відповідно, свідомо творив «культуру „на порозі”, культуру в передчутті і у пошуках нового, чого вимагав ряд обставин» [128, с. 481]. Хоч і прямує до цього письменник від, за О. Потебнею, «відносно

малих і простих знаків великого світу природи й людського життя» [97, с. 9], залишаючись, як підмічає А. Біла, «апологетом музики шумів» [7, с. 144].

Відомо, що «світогляд письменника проявляється в його творах як система поглядів на життя, природу і суспільство. Його світорозуміння – це індивідуальна оцінка осягнутого, пізнаного ним у дійсності, яка може не узгоджуватися із загальноприйнятими судженнями. Це відкриває шлях для оригінальних інтерпретацій світу в художньому творі» [10, с. 161]. У статті «Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога» Гео Шкурूपій якраз і осмислює, з-поміж іншого, специфіку лівої прози (передусім роману), простежуючи її варіанти в російських та українських футуристів, таким чином окреслюючи ті схеми, за якими було побудовано і його епічні твори.

В. Марко наголошує, що «у процесі аналізу художнього твору важливо бачити і розуміти взаємодію між складниками всередині його змісту і форми, а також логіку взаємозв'язків між складниками змісту і складниками форми» [76, с. 30], і це особливо актуально в пізнанні футуристичних текстів, де формі приділено значну увагу митця. Зокрема, теоретична платформа Гео Шкурупія декларує: «...ліва проза мусить не тільки фіксувати, а й відповідно організовувати факти. Певна конструкція побудована з фактів, організована з фактів архітектоніка, яка завдяки організації одержала певне ідеологічне спрямування, певну цільову установку й може бути продуктом лівої прози. Треба додати, що питання конструкції, архітектоніки й формування, організації фактів багато складніше, ніж питання фіксації їх» [198, с. 735].

Сучасні вчені, зокрема В. Іванишин, чітко розмежували «побудову» й «організацію» фактів, наголосивши, що «архітектоніка – це будова художнього твору як єдиного ейдологічного цілого; інтегральний взаємозв'язок основних його складників», її формують «найзначніші елементи твору – мегаобрази», а також такі елементи, як глави, розділи, дії, частини, тощо [38, с. 167]. Композиція натомість – це «побудова твору, доцільне поєднання всіх його образних компонентів (чинників внутрішньої форми) у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою змісту. Її

складовими можуть бути: сюжет, фабула, позасюжетні елементи, розміщення персонажів, предметна деталізація, варіювання способів оповіді тощо» [38, с. 167]. Водночас у майстерно вибудованому мистецькому моноліті форми і змісту, за словами Л. Крупчанова, «так званий центр єдності важко знайти <...> тому, що в художньому творі всі компоненти художньої форми і змісту однаково взаємопов'язані, естетично доцільні й необхідні» [65, с. 262]. А втім, навіть і футуристичний роман, як спостеріг щодо цього жанру в цілому А. Жаборюк, «здатний умістити в собі найширше коло життєвих явищ, ставити і вирішувати важливі, кардинальні проблеми соціального, ідейного і морально-етичного планів, створювати цілісні картини життя, сповнені складних перипетій і суперечностей, глибоко і всебічно досліджувати людські характери в їх становленні й розвитку, в найрізноманітніших взаєминах між собою і суспільним середовищем» [1, с. 39]. Відтак поетика великих епічних форм Гео Шкурупія ґрунтується на перетині змістової масштабності й варіативності конструювання форми з акцентом на її незвичність, таким чином реалізуючи одну з головних рис роману – його здатність «найчутливіше вбирати тенденції становлення нового світу, багато в чому попереджуючи майбутній розвиток усєї літератури» [201, с. 162–163].

Прозаїк Гео Шкурупій ретельно організовує факти в художньому масиві, вдаючись до фрагментування тексту, нумерування або/і називання його частин. Поряд із цим він, як правило, практикує відхід від лінійного викладу подій, часто задіює вставні епізоди або деформує хронологію ретроспективою, «перемішує» події сучасні й минулі. Письменникові, проте, вдається підтримувати увагу читача: експериментальні конструкції не відволікають його від лейтмотиву, а скоріше збагачують розуміння тексту. М. Ільницький справедливо підмітив, що «сучасні художники свідомо йдуть на порушення анатомічної структури тіла, змішують або й розривають його деталі, що нерідко робиться через бажання дати можливість глядачеві відчутти експресію, енергію руху» [43, с. 36]. Це прикметне й для прози Гео

Шкурупія – як вияв футуристичної гри: «плутаючи» хронологію, митець усе ж виводить читача до кінцівки твору, часто неочікуваної та відкритої; продовжує цю гру з уявою реципієнта вже за межами тексту, підтверджуючи тезу, що «в цілому виразність спирається на варіативність, тобто можливість різного оформлення приблизно одного змісту, який складає об'єктивну, загальну основу повідомлення» [21, с. 170].

Так, повість «Штаб смерти» автор поділив на двадцять п'ять частин, кожна з них пронумерував і назвав. Із головним героєм Чучупаком зустрічаємося вже на першій сторінці твору, хоч названо цю стартову частину «Українська Мексика», і тільки третя частина має заголовок «Чучупак». Цікаво, що стверджувати, нібито в третій частині характер центрального персонажа максимально розкритий, ми теж не можемо, бо головне про нього сказано не в першій або третій частині, а ще раніше – в епіграфі, де автор посилається на Епікура: «Навіщо боятися смерти! Коли ми живі, – смерти нема, коли прийшла смерть, – уже нас нема» [198, с. 387]. Далі в тексті викладено історію типового представника «української Мексики» – конкретного персонажа, що опинився в конкретний час у конкретній системі координат та в конкретних соціально-історичних умовах. Письменник доволі традиційно фіксує топіку події – звідси й назва першої частини, проте його опис простору надто схематичний, – акцентується зразу персонаж: «Тепер коло битих шляхів і доріг притаївся Чучупак» [198, с. 389]. А за мить вже з'ясовується металогіка образу: «І сама смерть дивиться його очима на них» [196, с. 389], «Чучупак закоханий в смерть» [198, с. 390], «...де ж йому боятися, коли він розшукує смерть, коли вона сама дивиться крізь його сірі очі з-під великих чорних і волохатих брів» [198, с. 390]. Друга частина «„Оселедець” УНР» заснована на події, що демонструє читачеві те, чим реально займається Чучупак: мовить про зустріч з офіцером і його страту. Тільки після цього Гео Шкурупій уміщує третю частину «Чучупак», у якій немає жодних відомостей із життєпису героя, лише короткий епізод про те, як він повернувся додому після пограбування села гайдамаками і там

знайшов мертву сестру. Так окреслено головну причину зміни «вершника» на «Чучупака» – без поширення плану змісту відомостями про родину, оточення, дитинство, вектор особистісних цінностей героя: «І ось тепер цей молодий вершник, що як куля летів через степи, ковтаючи верстви й розрізаючи вечір, відчув, що він – Чучупак, що він, Чучупак – не людина, звір, що він, Чучупак – помста, Чучупак – смерть...» [198, с. 396].

Основні події повісті збагачено епізодами, не пов'язаними із прямими діями Чучупака. Функцію «переключення уваги» виконують частини «Вітер байдужо шумів», «Кисличка цілиться в голову Чучупака», «Осінь», «Як його кохала Соломія». У них письменник відволікається від фіксування фактів боротьби Чучупака з навколишнім світом і торкається іншої грані буття героя – його емоцій за різних обставин, загального душевного стану, стосунків із близькою людиною тощо. Така організація фактів у творі сприяє автору в розкритті більш важливих внутрішніх перипетій образу, а водночас налаштовує реципієнта фокусуватися не так на подіях, що супроводжують історично-соціальні зміни, як намагатися обсервувати внутрішній стан типового представника соціуму, котрий бореться зі старою системою; пізнавати причини цього стану, як і тих чи тих дій героя, його мотивацію; розкривати основні детермінантні зв'язки змальованих у творі подій.

Роман «Міс Адрієна» також скомпоновано з невеликих пронумерованих фрагментів; як і в попередній повісті, тут є епізоди, що переривають перебіг дії. Скажімо, четверта частина відповідає на запитання, поставлене в кінці третьої: «А як Жакеліна, Франце?» [198, с. 650], хоч вона і відходить від основної дії, пов'язаної з оголошенням і проведенням страйку. Та все ж ця частина є дуже важливою, оскільки в подальшому саме з неї стане відомо (на прикладі однієї сім'ї) про становище родин робітників та їхню мотивацію до участі чи бойкоту страйку. Знову вставний епізод Гео Шкурупій використовує як ключ до причинно-наслідкових зв'язків поведінки й учинків персонажів свого твору. Деякі епізоди, навпаки, заретушовано через фігуру умовчання. Так, наприклад, у п'ятій частині

Андріяш Вале зустрічає Петра, на плечі в якого нібито почепився пух його голубів, про яких читач дізнався ще в третій частині. А проте епізоду, в якому хтось пробирається в голуб'ятню, у творі немає, його випущено. Та все ж Вале грізно кричить хлопцеві: «У тебе, Петре, на костюмі пух од моїх голубів, шибенику! Це як тавро, що відзначає злочинця!» [198, с. 654]. На наш погляд, автор, не ставлячи за мету вибудувати чіткий сюжет або ж змалювати сформований характер, цілком обходиться тільки натяками на певні епізоди. Разом із тим можна говорити про «притримування» як особливу інтригу, адже епізод, коли хлопці опиняються в голубнику Вале, та причини цього їхнього вчинку зрештою таки висвітлено у творі – значно пізніше, в ретроспективній проекції. У такому вмінні подати й розвинути важливе й відмовитися від зайвого й непотрібного, ламаючи традиційну побудову тексту, автор і вбачає мистецтво організації фактів в один цілісний механізм, а отже, й до зауваженого прийому в романі вдається не раз. Приміром, у сьомій частині знову мовиться про стосунки Жакеліни та Франца: цей пасаж перериває головну дію, пов'язану зі страйком, увиразнюючи той остаточний аргумент, який зумовив рішення Франца не страйкувати. Повний розрив у розвитку дії спостерігаємо й між сімнадцятою та вісімнадцятою частинами. Перед зображенням налагодження життя робітників автор фіксує жахливий епізод, пов'язаний зі смертю дитини Жакеліни; далі він «вирізає» низку подій та описує вже значно оптимістичнішу ситуацію після перемоги заводчан. Глибокий контраст між двома епізодами доволі неочікуваний, утім, ним досягнуто свіжості реципієнтського враження (яке б нівелювали повтори подібного): письменникові цілком достатньо було створити типову ситуацію на прикладі пари Франц Каркаш – Жакеліна і перейти на новий рівень побутописання.

Найяскравішим прикладом вишуканої та водночас неочікуваної, нелінійної організації фактів у художньому тексті є роман «Двері в день». У ньому, як і в попередніх творах, письменник нумерує частини й дає кожній із них назву. Відповідно до футуристичних тенденцій, «Передмову» до роману

подано тільки другою частиною твору, а не безпосередньо на його початку. Вона жодним чином не стосується розвитку дії, уподібнюючись, швидше, авторському відступу – розмислу стосовно мистецької діяльності. Ніяк не згадуючи про героїв твору, Гео Шкурупій розповідає про те, як працювали стародавні письменники і як творять сучасники, зацентровує, що колись майстри «глибоко відчували процес своєї мистецької роботи, вони заглиблювались у самий матеріал, і в їхніх руках він набував чудових форм. Їм доводилось перед творчим процесом бути виробниками засобів своєї творчості...» [198, с. 450]. Натомість сучасники виростають із зовсім інших умов: «Пішов до крамниці, купив хоч і пуд паперу, сулію атраменту і пиши скільки душі завгодно. Чи не тому тепер так багато пишуть і так мало письменників? Чи не тому тепер письменник користується з такої ж пошани, як рахівник або реєстраторка?» [198, с. 451]. Теза за тезою автор оприявнює свої думки про новітнє мистецтво, тимчасово перериваючи дію, розпочату в першій частині твору. Про допоміжну – вставну, супровідну – функцію таких епізодів він сповіщає на початку третьої частини: «Безпосередньо до оповідання ні картина, ні комісійна крамниця не стосуються» [198, с. 452], але тут мусимо зазначити, що це яскравий приклад футуристичної гри письменника з читачем, відтак не випадково зауважена картина ще не раз з'явиться в тексті й занурить читача у внутрішній світ головного персонажа.

Цікавим елементом конструкції цього тексту є використання епіграфа, але якщо в повісті «Штаб смерти» епіграф уміщено традиційно на початку твору, то в романі «Двері в день» він (авторства М. Семенка) передує аж восьмій частині. До розряду футуристичних прийомів слід віднести й застосування у дванадцятій частині («Розгром») нумерації подій, про які мовиться, й автор не просто використовує заклики, як у романі «Міс Адрієна», коли йдеться про агітаційну листівку, а формально, графічно вирізняє їх у тексті: «Теодоре, швидше до комітету!» [198, с. 512], «Повстання!» [198, с. 512]; так само виокремлюється й певна інформація: «Несподіваний наскок поляків на містечко не дав змоги робітникам вчасно

взятися до зброї, але на другий день...» [198, с. 512], «Фронт близько. Завтра вночі почнемо, допоможе Гурчак... його кіннота в тилу поляків... ми вже...» [198, с. 513], констатація того, що відбувається: «Прорив! Поляки!», «Сигнал! Ракета!» [198, с. 514] тощо. Ці текстові фрагменти віддруковано посередині сторінки великими літерами й жирним шрифтом. Із подібними накресленнями ми стикалися, обстежуючи літературно-критичну спадщину Гео Шкурупія. Передостанню, двадцять четверту, частину твору («Вперед») письменник ділить на дрібніші сегменти, кожен із них наділяючи назвою, що спричинює специфічну рецепцію тексту: читач мовби стикається з меншим текстом у більшому. Насправді, так і задумувалося, адже саме ця частина оповідає про теперішнє розгортання життєвого шляху головного персонажа, раніше ж ішлося про його минуле й різні фантазування. Саме в романі «Двері в день» помічаємо особливе згущення формальних прийомів побудови тексту, найбільш цікавим з-поміж яких є монтаж, уподобаний футуристами й теоретично осмислений Гео Шкурупієм у трактатах.

«Жанна-батальйонерка» – роман із найбільш послідовним викладом подій – майже без порушень хронології. Водночас прикметною для нього є часта зміна топосу. Дія відбувається спочатку в місті, потім у квартирі, знову в місті, на передовій, у місті, знову на передовій, знову в місті. До того ж ці зміни, що характерно для прози письменника, подано без плавних переходів, без описів, а фрагментарно. Літератор переходить від однієї локації до іншої, легко змінює хронотоп і так само легко повертається до попередньої точки, продовжуючи дію. Так уживлено в загальну композицію елемент монтажу. Не зраджуючи собі, автор і цей твір, як попередні, ділить на озаглавлені частини, але не порушує логіку їхнього введення в текст через перестановку, не обтяжує виклад епіграфами. Хіба що з головною героїнею знайомить читачів тільки в третій частині – вже після того, як вона фігурувала в другій. У третій частині мовиться про її дитинство, захоплення, чинники формування світогляду, через обсервування яких стають більш зрозумілими подальші вчинки героїні та й розвиток сюжету в цілому. «У своїх дитячих

мріях вона переживала дуже яскраво всі походи й воєнні події, одягаючи на себе панцир і шолом Жанни д'Арк і войовничо розмахуючи її важким мечем, – наголошує літератор. – Білий військовий кінь у полях фантазії Євгенії Барк носив її по вулицях Орлеану та берегах Луари, й вона скрізь хоробро розправлялась з англійськими офіцерами та солдатами» [148]. Так, згадуючи дитинство Жанни, автор актуалізує її дитячі мрії через спогади головного героя твору. Натяком на подальші події з її участю є і прізвище Барк, фонетично близьке до прізвища улюбленої історичної героїні – д'Арк. У частині «Неможливий кінець» змальовано сновидіння Жанни, а саме його завершальну фазу: «З криком на вустах Жанна прокинулася і прожогом зірвалася з ліжка. Коло неї стояла покоївка, що будила її» [148]. Це приклад вставного епізоду – одного з улюблених засобів текстотворення митця, хоч концентрація подібних сегментів у «Жанні-батальйонерці» й не така висока, порівняно з іншими зразками великої прози Гео Шкурупія.

Отже, зауважуємо, що прозаїк активно шукає текстотвірні конструкції, які б не тільки сприяли цікавому викладу фактів, а забезпечили б оригінальне компонування художнього цілого, його неповторну організацію.

Ще одним важливим прийомом творення лівого роману теоретик і практик футуризму вважає можливість змішування сюжетної фактології та белетристики: «Виходить, що фактичний матеріал така ніжна, недоторкана річ, що він не хоче організовуватись і організовувати його – це святотатство, краще, мовляв, оперувати чисто естетичними, умовними засобами. По-перше, навіщо змішувати фактичний матеріал з сюжетністю белетристики, цебто з висмоктаною з пальця сюжетністю, коли кожний найменший факт вже має свій сюжет. А розкрити сюжет факту – це зовсім не значить включити їх у сюжет роману...» [198, с. 736]. Особливо акцентує письменник думку про вагу фактів у наповненні художнього змісту твору: «...не треба висловлюватися загадково, а треба знати, хочеш ти щось сказати, чи не хочеш» [203, с. 44].

Звісно, не завжди факти підпорядковуються виключно сюжету, як ось у повісті «Штаб смерти», а слугують увиразненню цілісної картини зображеного. Особливо це стосується розкриття характерів героїв, оскільки Гео Шкурупій часто висвітлює риси вдачі своїх персонажів не через описи (зовнішності, психологічний або ліричний портрети), а через учинки. На прикладі Чучупака бачимо, що його принциповість, відданість загальним пріоритетам, які в повісті зосереджені на законі смерті, а не особистості, репрезентовані через безпосередню причетність до загибелі побратимів: «Було в Чучупака сім товаришів, лишилось троє. І всі четверо вмерли від його руки. <...> Тільки смерть – вірний товариш Чучупака» [198, с. 399]. Цей факт розкривається в кількох епізодах: Чучупак убиває Дробу; Чучупак убиває Печеру; Чучупак приходиться до Лейби-Боруха, щоб поквитатися за негожий гніт. Прикметно, що, випадково зустрівши жидову доньку Розу, він зовсім не має «наміру обіймати цю сміливу дівчинку й тим більше душити її» [198, с. 414], але в пориві помсти не задумується про те, що страждають і невинні люди: «Хата Лейби-Боруха зі всіма гостями злетіла у повітря» [198, с. 418]. З епізоду випадкової розмови з дівчиною живо проступає постать персонажа, його розуміння смерті й самого себе: «Я люблю тільки смерть, <...> і тільки вона може задовольнити мене. Вона дивиться на мене очима людей. Вона скиглить вовком у лісі. Вона шелестить мені листям дерев. Вколисує мене тихими мелодіями, коли я засипаю під зоряним небом. Вся природа дивиться на мене очима смерті й пестить мене своїм умиранням. Тепер осінь, і це найкращий час. Це час, коли закохуються безнадійно й міцно. І осінь своїм умиранням закохує мене в смерть. Вона вабить мене пожовклим умираючим листям, вабить липким болотом на роздоріжжях, своїм тлінням і розкладом. <...> ти не можеш зрозуміти моїх почувань... Я – людина, але в жилах моїх немає крові – там вода. В моїх очах немає вогню: в них глибока таємнича круча, яка засмоктує в свій вир необережних людей. Ти не можеш зрозуміти мене, Розо, мене може зрозуміти вовк, що виє від нудьги вечорами. У мене немає серця, Розо, там якась пустка, заповнена

холодом» [198, с. 414–415]. Відтак, і не пожвавлюючи сюжетного руху, діалог між персонажами є по-своєму функціональний, передусім як характеротвірний чинник.

У романі «Міс Андрієна» автор також уміщує епізод, який, не будучи елементом сюжету, допомагає читачеві краще осмислити нагальний стан суспільства. Прямуючи вулицею, Каркаш стає свідком ситуації: «В цей час товстий, як грабовий кругляк, бульдог, що його тримала на довгій мотузці моложавка шістдесятилітня красуня, позіхнувши, відвернув свою морду з вищериними зубами від урочистого видовища й несподівано побачив кота, справжнього живого кота, з такою плебейською фізіономією і таким довгим хвостом, які мимоволі образили шанованого сера бульдога. Він пригадав свого господаря містера Білдінга й огидного негра Джо Флавера і веселу сценку, коли містер Білдінг розквасив обличчя огидному Джо Флаверу лише за те, що він насмілювався перейти йому дорогу. Цей спогад сильно вплинув на пса. Бульдог затрусився від люті й поволі натяг мотузку, відійшовши від своєї моложавої шістдесятилітньої господарки. Незабаром і кіт примітив бульдога. Їхні погляди зустрілись, як дві блискавки, що мали знищити одна одну. Поволі обох охопила така лють, така непоборна зненависть, від якої один із них неодмінно мусив загинути. Вона клекотіла як окріп, і обварювала обох смертельних ворогів. Один рух, одна мить – і вони мусили зчепитись у кривавій бійці» [198, с. 646–647]. Епізод виразно алегоричний, адже через тваринні конфлікти собаки й кота, а ще більше – через приписані їм мислення й поведінку людей, зокрема й спогад про якихось там містера Білдінга й Джо Флавера (котрі не є фігурантами дії), автор зацентровує історично сформовану соціально-побутову прірву між людьми й таким чином виходить на глибше розуміння одного з провідних конфліктів твору.

До подібного прийому митець удається в романі «Двері в день», уводячи в текст сюжетно не прив'язані епізоди й специфічно розташовуючи їх у межах художнього цілого. Так, у третій частині («Річ») Гео Шкурупій розповідає читачеві, що таке комісійна крамниця, та описує одну з картин у

ній. Про картину мовитиметься згодом, і суть комісійної крамниці, навіть без повторів, як факт зринатиме в уяві читача: «Що таке комісійна крамниця – знає кожний. Коли у кого є непотрібні речі, він несе їх до комісійної крамниці, щоб хто-небудь інший купив їх, як дорогоцінну річ. Тут ви можете знайти різні речі, починаючи від клізми й кінчаючи діамантовою обручкою» [198, с. 452]. Позасюжетний опис-коментар робить більш цілісною картину розуміння соціальних реалій. У тотожній ролі, але ще й із конструктивною функцією вступу-інтриги в частині «На вантажному потязі» задіяно епізод-розміркування оповідача про факт безперечного розкриття таємниць: «Багато романтичних людей дуже жалкують, що всі таємниці викриваються та пояснюються дуже просто, що немає в наш вік загадкових історій, що їх так часто можна прочитати в книжках романістів. Що ж поробиш! Звичайно, щоб задовольнити amatorів таємничих історій, можна таку історію винайти, але при денному світлі всі таємниці стають реальними» [198, с. 479].

Із цієї самої категорії і сон Жанни в романі «Жанна-батальйонерка»: автор подає його читачеві як низку подій і нібито продовження самого сюжету. Звісно, якби події відбувалися наяву, вони могли б уплинути на загальний стан речей, змінити хід перипетій, а проте – маємо лише вставний епізод, який ілюструє внутрішній стан героїні, відтворює її ставлення до подій і людей навколо. Та найціннішою функцією сну у творі є оприявлення самоідентифікації Жанни, осмислення жінкою затаєних досі страхів: «Жанна напружено думала, її тривожні думки поволі перепліталися з мріями, й у мріях вона вже бачила себе серед переможців. <...> Вона боялась, що ось-ось її здоженуть, заарештують і знущатимуться з неї» [148]. Автор використовує цей прийом, висвітлюючи й інших персонажів твору, як-от Степана Бойка: «Тисячі запорожців лежать кістьми під важким гранітом цієї фортеці. Вільні сини степів, чиї обличчя засмажені вітром Чорного моря, замордовані тут сифілітичними російськими царями. „Вікно в Європу” прорубали замордовані українці, що звикли тримати в своїх руках гострі шаблі й важкі пістолі. Бойкові приємно було відчувати, що історія жорстоко помстилась за

вигнанців і каторжан – його батьків, братів і земляків. Місто Петроград було йому близьке й миле. Цими вулицями, що ходить він, колись ходив Шевченко й Костомаров. Сумніви й обурення роз'ятрювали їхні серця, серце Бойка тепер радіє за них, воно повне відрадної помсти. Тепер він може ходити цим містом і глузувати з російських держиморд і українських запродавців, що запобігливо позмінляли свої прізвища» [148]. Так, через розкриття факту перебування героя в північній столиці колишньої імперії письменник подає картину його зболеного внутрішнього світу, котрий стає мотивацією всіх його попередніх та подальших учинків.

Поряд із активним залученням в архітектоніку цілого позасюжетних елементів, зокрема різнопланових презентацій фактів, Гео Шкурупій не оминає всіляких можливостей актуалізації функцій монтажу, про який він так розмислював у статті: «Монтаж деталей у конструкції роману може бути надзвичайно різноманітний. В цій галузі перед робітником літератури розкриваються необмежені можливості. Це можна порівняти з технікою монтажу в кіно. <...> Роман, побудований на фактичному матеріалі, захоче в собі багатющі формальні можливості» [198, с. 737]. Сучасний дослідник літератури В. Халізов наголошує, що монтаж – це «спосіб побудови літературного твору, при якому домінує перервність (дискретність) зображення, його „розбитість” на фрагменти. При цьому монтаж пов’язується з естетикою авангардизму, і його функція розуміється як розрив неперервності комунікації, констатація випадкових зв’язків між фактами, обігрування дисонансів, інтелектуалізація твору, відмова від катарсису, „фрагментація” світу й руйнація природних зв’язків між предметами. <...> Внутрішні, емоційно-сміслові, асоціативні зв’язки між персонажами виявляються більш важливими, ніж їхні зовнішні, предметні, просторово-часові й причинно-наслідкові „зчеплення” (на рівні світу твору)» [125, с. 276–277].

Гео Шкурупій як творець великої епічної форми широко вдається до монтажу вставних епізодів, хронологічних перестановок тощо, надаючи

цьому прийому, поряд із оперуванням фактами, ознак футуристичної гри. Пам'ятаємо, що він був не тільки футуристом-романістом, але й сценаристом, який працював у кіноіндустрії, сформував власний погляд на ситуацію у вітчизняному кіно. Тож синтез літератури й кіно був для митця річчю загальновідомою, навіть елементарною. С. Зонтаг справедливо обстоює думку про те, що «корисних аналогій», «які можна провести між кіно й романом – значно більше, <...> ніж між темою кіно й театром. Подібно до роману, кіно пропонує нам погляд на дію, який повністю контролюється режисером (письменником), у кожен окремий момент. Наш погляд не може мандрувати екраном, як він мандрує сценою. Камера – це абсолютний диктатор» [37, с. 255]. Таким видається й розвиток дії у футуристичному епосі. Прикметним є те, що кіно порівнюється саме з романом: у сучасному західному літературознавстві дедалі активніше проговорюється теза, що «роман – у своїй безкінечній безмежності, своїй властивості охопити й осмислити всі інші літературні форми – це категоріально протейчний, завжди сучасний жанр» [219, с. 6], а тому здатний абсорбувати будь-які прояви сучасності та запозичення з інших видів мистецтв.

Уже в повісті «Штаб смерти», відомій своєю фрагментарністю, між подіями немає жодних плавних, лінійних переходів; окремі її частини вплетені в тканину твору без перипетійних функцій – виключно для змалювання психологічного стану героя («Вітер байдужо шумів», «Осінь»). У частині «Чучупак» автор не описує весь шлях повернення героя додому, тільки фіксує напрям дії: «Дорога назад... Кінь вперед... Пил у степ...» [198, с. 394], що нагадує уривок сценарію. Фантазування героя в частині «Осінь», візії, що змінюють одна одну, також нагадують кінофільм: «І осінь наповнювала уяву хворими фантазіями. Чучупакові спало на думку самому прийти на село й віддатись варті. Він вже бачив, як його ведуть по селу, як відчиняють двері кожної хати і як зацікавлені обличчя селян слідкують за ним смутними поглядами. Хоч це й неможливо, й він знає, що це неможливо,

але він вже бачить велетенський натовп громадян, грає музика, й тисячі очей дивляться на його могутню постать. Кат одягає йому на шию зашморг, але Чучупак посміхається...» [198, с. 427]. Він і далі споглядає картину своєї гіпотетичної страти, подумки програє всі можливі дії, включаючи діалоги з вартовим і реакцію натовпу, що пильно стежить за всім. Так проявляється монтаж на різних рівнях формування тексту повісті.

Монтаж у романі «Міс Адрієна» забезпечує організацію фактів у послідовну конструкцію. До прикладу, твір починається мрією головного героя, на що є пряма вказівка: «Інженер Франц Каркаш будував великий міст. Цей міст синів над Ла-Маншем велетенською райдугою. Франц Каркаш стояв, дивлячись на витвір своєї фантазії, поки вона не розтанула в тумані. То була лише мрія» [198, с. 642]. Друга і третя частини твору далі «вмонтовані» без жодних сюжетних зв'язок: із вулиці, якою іде Франц Каркаш, читач одразу переноситься до голуб'ятника Андріяша Вале. Переривається логіка зв'язку і між четвертою та п'ятою частинами: з кімнати, де Франц Каркаш споглядає в колисці хвору дитину, потрапляємо на вулицю, де Андріяш Вале зустрічає Петра. Перетасовуючи таким чином факти і сфери зображення, вміло маніпулюючи локусами, письменник розбудовує подієву та описову композиції твору, монтує їх в одне ціле, до того ж із паралельним поданням кількох сюжетних ліній: Франц Каркаш та його взаємини з робітниками; робота і страйк; Франц Каркаш у стосунках із Жакеліною; доля Жакеліни як жінки й матері хворої дитини. Прикметно, що кожен сюжет по-своєму продукує постать головного героя.

Уплетено в канву твору і спогадовий матеріал. Наприклад, Францові Каркашу, який вийшов із в'язниці, Леон Мустак розповідає про пригоду із Жакеліною: «Леон підійнявся сходами до самих дверей Каркашевої кімнати, коли почув запах газу. Це його сильно стурбувало. Двері були зачинені, і запах газу йшов з них. Леон почав стукати. На його крик збіглись сусіди. Зламали двері. В кімнаті було повно газу, й на підлозі лежала непритомна Жакеліна» [198, с. 686]. Досі у творі не йшлося про цю спробу самогубства,

тож автор через спогади конкретизує ретроспективу, розбудовуючи в такий спосіб зміст. У цьому епізоді дві сюжетні лінії сходяться в одну, й життя головного героя нарешті набуває єдиного русла, на відміну від попередніх множинних розгалужень. Як зазначав Гео Шкурупій в одній зі статей, «без цього „скрепляючого текста” не обійтися, цебто організація фактичного матеріалу полягає не в фіксації фактів, а в наданні їм певної конструкції. Такою конструкцією, таким монтажем фактів можуть бути ліве оповідання й лівий роман» [198, с. 739]. Після звільнення Франц Каркаш відпливає до Одеси. У цьому епізоді вже наприкінці твору автор удається до прийому сюжетного кільця: тезу «То була лише мрія» з першої частини роману на початку його дев'ятнадцятої частини відлунюють словами: «Мрії здійснюються».

У романі «Двері в день» Гео Шкурупій використовує всі можливі способи монтажу, застосовуючи цей прийом і до організації ключових фактів, які складають основний змістовий кістяк твору, і до організації деталей, покликаних увиразнювати його розуміння. Не випадково твір розпочинається з події, в якій беруть участь майже всі головні персонажі: в півній Теодор Гай спостерігає суцільний безлад і його конкретне людське – «персональне» – наповнення. Та наприкінці цієї частини довідуємося, що: «Гай фальсифікував дію. Фальсифікована дія розсипалася на звичайний порошок мрій» [198, с. 450]. Відтак від Теодорової уяви оповідач переходить до «Передмови», а далі до третьої частини «Річ», які є витриманими авторськими відступами й ніяк не розгортають дію роману. Тільки в четвертій частині нарешті активізується сюжетність, і ми відкриваємо для себе історію про намір Теодора Гая сфальсифікувати свою смерть, власне, інсценізувати самогубство; потім – через ретроспективу – більше інформації отримуємо про цього героя: історію його життя з батьком, робітничий стан, причетність до повстань, зустріч із майбутньою дружиною, становлення його особистості в колі друзів і ворогів. У тринадцятій частині письменник повертається до картини з комісійної крамниці, про яку йшлося в частині

«Річ»: «Часто вечорами, коли Марії не бувало вдома, Гай лежав у себе на ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, вигадував різних способів переінакшити своє життя. В його уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проекти, що підсоложували дійсність» [198, с. 520].

Літератор одразу й умонтовує в текст один із таких «проектів» головного героя: починаючи з чотирнадцятої частини із промовистою назвою «Мандрівка», розповідається про плем'я первісних людей, у середовищі яких є і Теодор Гай. Описуються побут, звичаї, різні відкриття та стосунки цієї спільноти, на які проектується життя Теодора. Іноді наратор відволікається на роздуми – про значення вогню в житті та розвитку соціуму: «Огонь! Незмінний чинник культури. Приятель людини. Радість дітей та жінок. Огонь! Його живлюча теплість, його світло віками зогрівали серця людей. Огонь, цей добробут вищої істоти і страх усіх звірів і хижаків, він мусив не погаснути, його особливо старанно треба було оберігати» [198, с. 524]. Згодом, завершуючи уявну «мандрівку», автор символічно руйнує й цей вигаданий світ героя засобом вогню, адже, поринувши в царину думок, Теодор спалює картину: «Теодор Гай задумливо потер щоку, потім відчинив грубку, поламав картину, шматками розіклав її в грубці і підпалив. Справжній огонь поволі пожер огонь фарб, що його створив невідомий майстер» [198, с. 595].

Зробивши такий великий за обсягом відступ, автор повертає читача до похорону, задуманого Теодором, який уміщує двадцять друга частина («Дивовижний похорон»). Але вже в наступній частині роману ми дізнаємося всю правду про фальсифікацію подій, та й узагалі з'ясовується, що перипетійність насправді ґрунтувалася тільки на уяві головного героя: «Гай посміхнувся. Дивовижна крадіжка трупа, дикун, винахідник Гай, печерні люди, орда, Сонячний-Блиск, невдале кохання дикуну і химерний похорон, – все це була вигадка Гаєвої фантазії. Фантазія перемішалася з дійсною

біографією Гая, Теодора Гая, що сидів у пивній» [198, с. 603]. Тобто значна доля твору (двадцять одна частина) не містила присутньої дії, а тільки демонструвала читачеві світ думок, фантазій, спогадів персонажа. Та й навіть у подальшій розповіді ми стикаємося з перверзіями героя: «Гай витяг револьвера і вистрілив у ці постаті, що розпливлися туманом йому в очах. Мідяна тареля джаз-банду розсипалась від останнього удару розбитим брязкотом, бухнув барабан, і музика ввірвалась... Гай побачив, що він так само сидить на своєму місці коло столика. У пивній все так само галасливо й безжурно, а Степан Терещук і Дмитро Гамуз на своїх місцях слідкують за всім, що робиться в залі» [198, с. 607]. Змальовуючи в наступній частині, як Гай збирається й відпливає з міста, письменник подрібнює текст на фрагменти, репрезентуючи таким чином шлях свого персонажа, його міркування по дорозі до Дніпрельстану, де чоловік знаходить роботу і знову зустрічає Оксану. Це суто структурний монтаж, який акцентує деталі – авторські відступи, мрії героя, його спогади.

Особливої уваги заслуговує частина «Розгром»: на формальному рівні кожен подій в ній пронумеровано, в цілому ж текст написано як сценарій кінофільму з уже вирізненими для монтажу кадрами. Розповідь розгортається так: «1. Кілька постатей польських офіцерів. Вони дивляться в далечінь у біноклі. 2. Гармата. 3. Жовніри коло гармати. <...> 7. Третій постріл. 8. Краєвид містечка. Над будинками й димарями містечка білими хмарами рветься шрапнель. <...> 35. Обличчя Гурчака. Гурчак дивиться вдалечінь. Його обличчя наближається й переходить... 36. В обличчя Андрія Гая, що говорить до робітників. <...> 65. Жовнір, як автомат, вилітає з кімнати. 66. Ніч. Будинок штабу. На дверях польський напис. Двері прочиняються, звідти вилітають озброєні жовніри, вони нашвидку шикуються...» [198, с. 511–516]. У такий спосіб жанрову структуру твору ускладнено за рахунок фрагментарного вкраплення сценарію. Подібне силуетне зображення подій характерне сценаріям кінострічок, а поодинокі репліки персонажів, вирізнені графічно – великими літерами та жирним шрифтом, асоціюються з написами

до картин у німому кіно та між кадрами зображення дії. Отже, в романі Гео Шкурупій синтезує два види мистецтва, й така інтермедіальність увиразнює його футуристичну естетику.

Зміна руху кінокадрів актуальна і для роману «Жанна-батальйонерка», стиль написання якого близький до кіносценарного. «Людина в чорному студентському пальті й у чорній смушковій шапці вийшла з-за рогу вулиці й несподівано наткнулась на другу людину в чорних чоботах, в короткому, підбитому бавовною пальті й кашкеті з козирком. Людина в чорному пальті ступила один крок убік, щоб розминутись, але людина в чорних чоботах загородила дорогу» [148], – такого гатунку начерки виразно свідчать про моделювання акторської гри. У четвертій частині («Листи») прямо фігурують ще й кореспонденції Голуб'ятнікова, ведеться цитування їх, а не переказ чи тільки згадка про них. Така документалізація увиразнює кіномонтаж.

У творі автор осмислює й ідеологічну складову жанру лівого роману: «Агітаційні функції рішуче й назавжди перенести на газету не можна і ще зарано, хоча б і для такої високої культури, як російська. Агітаційним жанром роман ще може бути, бо він не позбавлений можливості оперувати фактами й конкретними завданнями сьогоденного дня» [198, с. 738]. Це важливо відзначити, бо Гео Шкурупій сам активно використовує момент тенденційності у прозі, у чомусь наслідуючи Й. Р. Бехера, про що свідчить: «Наводимо хоча б роман Бехера «Люїзит». Цей роман досить вдало агітував проти війни, і за нього Бехер одержав тепленьке місце в німецькій в'язниці» [198, с. 738]. Відомо, що й українського футуриста спіткала подібна доля за його творчість і культурно-мистецьку позицію, хоч він із соратниками по перу регулярно декларував відданість більшовизму. Його «Зиму 1930 року» критика витлумачила як ідеологічну диверсію, добачивши у «фрагментарних малюнках» контрреволюційну крамолу, що й привело митця до загибелі 8 грудня 1937 року [120, с. 710]. А все ж його твори агітаційні, і агітація в них має передусім політичне спрямування: розхитує засади старого укладу й підтримує соціальне оновлення країни.

Ще одне ідеологічне вістря прози скероване проти війни, хоч війна і потрактовується митцем як регулятивний феномен, завдяки якому суспільство очищується від старого й приходить до модерних цінностей та модерного життя. Так, повість «Штаб смерти» агітує за революцію: її головний герой – противник певних політичних груп і формувань, як-от УНР (її представника Чучупак убиває першим, на самому початку твору). Описано у творі й листівку, яку центральний персонаж залишає в петлюрівському штабі: «Цим повідомляю штаб N-ської армії, всіх старшин, осавулів і полковника, що комуніста Калетника звільнили ми. Надалі сповіщаємо, що за кожного заарештованого комуніста Штаб втрачатиме по три оселедця й по чотири китиці. Разом сім. Всіх петлюрівців оголошуємо поза законом. Диктатура на території Песького Яру належить нам. Тікайте, хто може й поки не пізно! Смерть сидить у кожній хаті. Хай живе смерть! Штаб смерти» [198, с. 398]. Можемо припустити, що й авторові симпатії проступають із цих слів, адже він підтримував більшовиків, що відображено в його життєписі. Відтак зрозумілими є пасажі, які породжує не герой-резонер, а власне розповідач: «УНР за допомогою капіталістів та білогвардійців-золотопогонників наступала й собі на УСРР та РСФРР, що їх було з усіх боків оточено білими арміями. Проти диктатури пролетаріату повстали всі ворожі сили світової реакції, але більшовики вперто боролись за владу Рад і крок за кроком виганяли ці банди» [198, с. 397]. Як дилему, звісно, можемо розцінювати назву осередку кумирів – «штаб смерти» – з їхнім смертоносним законом, однак програмні документи футуристів, зокрема й за авторством Гео Шкурупія, цілком підтримували радикалізм і пролетарсько-комуністичний курс революційної влади, тож конфліктів не виникало.

Агітаційність роману «Міс Адрієна» стосується робітництва, хоч через нього непрямо декларується й політична підтримка більшовиків. Симпатія до революції висловлена в деталях, що супроводжують страйкарів: «Гасла й заклики на плакатах дратують поліцаїв, як пікадори дратують биків шматками червоної матерії» [198, с. 658]. Отже, плакати порівнюються зі

шматками червоної матерії – кольором революції, що пізніше реалізується вже в демонстрації самого прапора: «Товариші робітники, я хочу знати, чи зрозуміли ви мене. Ось наш червоний прапор. Хто мене не зрозумів, беріть розтопчіть його і йдіть куди хочете, чи на завод, чи ще куди...» [198, с. 668]. У притаманному футуристам стилі письменник у текст уводить листівки, що відповідає темі й розгортанню подій у творі. Дещо раніше – в теоретичному дописі «Монтаж слова» – він зауважував: «Твій монтаж – це гасло, заклики, плакат, революційна романтика, побут пролетаря, переживання колективу» [198, с. 701], що і знайшло відображення в романі «Міс Адрієна». До прикладу – вміщені в тексті агітки: «Товариші! Робітники заводу «Хеймніцер і Лайна» оголосили страйк. Ми добиваємось, щоб Компанія негайно прийняла знов на роботу 46 чоловік, звільнених незаконно з заводу, родинам яких загрожує голодна смерть. Ми вимагаємо знищення штрафного режиму, що панує на заводі. Ми вимагаємо акуратної виплати заробітку, без жодних зменшень. Ми закликаємо всіх наших братів – робітників інших заводів підтримати нас у цій боротьбі проти Компанії» [198, с. 648]. Автор віддзеркалює в цьому й подібних фрагментах свої вимоги до колег-футуристів, подає приклад, як у художньому творі відобразити теорію. Також цей роман відкрито підтримує об'єднавчу ідею інтернаціоналу, про що сигналізує його фінал: зустрівшись, представники заводів «Веселе джерело» й «Марті» домовляються про спільні дії й налагодження міцного зв'язку для взаємної підтримки: «Ваша справа – то наша справа!» [198, с. 692]. Себто в романі «Міс Адрієна» митець залишається на тих самих суспільно-політичних позиціях, що й у повісті «Штаб смерти».

Зустрічаємо робітників і в романі «Двері в день»: головний герой Теодор Гай – син старого робітника Андрія Гая. Про обох персонажів автор говорить із симпатією, наділяє їх позитивними рисами. Крім того, що це чесні люди, вони ще й захисники рідної землі, боронили її від поляків. Утім шквалу емоцій у зображенні пролетаріату в цьому творі Гео Шкурупія вже не спостерігаємо, на відміну від роману «Міс Адрієна». Автор констатує заледве

не загальники, тонко передаючи настрій: «Веселий народ робітники! Вони завше можуть жартувати. Коло важкої праці на заводі, коли навіть турбуються, що немає чого їсти, вони й тоді можуть жартувати та сміятися. Вони не сміються лише, коли незадоволені. Але вже минуло досить часу, як причина їхнього частого незадоволення зникла. Та що зникла! Вони самі знищили її. Тепер вони могли весело сміятися, бо все залежало від них самих. Захочемо – збудуємо такі хмарочоси, як у Нью-Йорці, захочемо – побудуємо котеджі з садками, як у англійських панів. Та все це пусте! Ми збудуємо міста, де буде радіо та аеропляни, де заводи під час праці гратимуть чудових симфоній, де людина матиме все, що їй забажається. Що з того, що Морган має мільйони доларів? У нього їх можна відібрати. Хіба ви не пристаєте на мою думку?» [198, с. 471].

Цікаво, що роман «Міс Адрієна» було написано пізніше, але в ньому робітництво змальоване в яскравих постреволюційних, майже ейфорійних тонах. Літератор, славлячи перемогу цього класу, підточує думку про те, що свавілля є негативним фактором, до того ж робить це хитро, через натяк, нібито запрошуючи читача до дискусії, оскільки оповідач не виробив ще свого остаточного бачення проблеми. Тому цілком можемо припустити, що пафос та агітаційне спрямування «Міс Адрієни» скоріш за все були автором сфальсифіковані, а прислужилися цьому ті складні обставини життя, творчого й побутового, й небезпеки, з якими стикалися багато «робітників від літератури» й узагалі представники творчих професій.

Ідеологічно-агітаційне спрямування роману «Двері в день» найцікавіше тим, що цей твір передусім обстоює футуризм. Виразно футуристичний на формальному і змістовному рівнях, починаючи від організації фактів, ігрових елементів, поєднання різних стилів висловлювання, насичення тексту непередбачуваними деталями, хитросплетіннями перипетій і завершуючи головним героєм, який утілює кілька постатей і проживає кілька життів у своїй уяві за короткий проміжок часу на очах у читача. Це єдиний роман, наприкінці якого ми зустрічаємо звуконаслідування, таке характерне для

поезії футуристів. «Тру-ра-ра-ту-та-та... бум... бум-бум... грох... ах... ах... грр... г-у-у-у... цумба-жох... цумба-жох... гех... гех» [198, с. 640], – так передано звуки машини. Урбанізм, коло пов'язаних із ним проблем, гра, еротизм – такі основні футуристичні ознаки цього роману, але водночас йому притаманний і психологізм, який автор – теоретик футуризму – не відкидає, оскільки для повноти дії його героєві необхідно і переживати, і опинятися в ситуації вибору, часто екзистенційно-межовій, де від рішення героя залежить його подальше майбутнє, а спирається він тільки на власну волю та досвід. Це – приклад того футуризму, який проголошував Гео Шкурупій як теоретик, але з домішками інших напрямів, що тільки покращують роман, роблять його більш цікавим і багатим на когнітивні й емоційні знахідки для читача.

Роман «Жанна-батальйонерка» не є гостро агітаційним. Відсутність у творі поширених авторських відступів не дозволяє нам відчутти справжні симпатії митця. Звісно, він пише про тих, хто «будує» нову країну, оточує їх ореолом позитиву, але без деталізації. Важко зарахувати це епічне полотно й до антивоєнних, оскільки в ньому показано, що війна – не тільки засіб захисту, а й очищення, про що красномовно свідчить сцена розстрілу бійцями офіцера Голуб'ятнікова. Безперечно, письменник акцентує на різниці моральних принципів представників різних соціальних верств: бійці в нього, як носії народності, зображені позитивно, а вищий командний склад – негативно. За нову країну, наголошується у творі, воюють навіть жінки, що набуває особливої значущості, адже ні стать, ні вік, ні професія не зупиняють людину в пориві захистити революційні надбання і свої надії на них. А проте ототожнювати погляди героїв із авторськими некоректно, тому цей роман залишає чимало місця для розмислів, вибиваючись зі щільної епічно-агітаційної обойми футуриста.

Отже, Гео Шкурупій є незаперечним майстром повістєво-романної прози. Його твори цих жанрових форм можемо назвати футуристичними, принаймні вони чітко зорієнтовані на ті заклики, які маніфестує Шкурупій-теоретик, а проте, з метою досягнення художньої правди зображення,

літератор нерідко вдається до використання арсеналу інших стилістичних систем. Новатором постає він у царині організації епічного твору, часто застосовуючи монтаж як спосіб компоновання цілого чи його частин, через який репрезентує ланцюги фактів, накопичення деталей, документує текст за кіносценарним зразком.

Агітаційне забарвлення, притаманне творам художника слова, поперше, є прямим слідуванням футуристичним деклараціям, а по-друге, було, на жаль, умовою існування діяча мистецтва в добу Розстріляного Відродження, тією жертвою, яку мусив принести і літератор, задля «набуття власного голосу, власної, непідвладної загальноприйнятим тембрам інтонації», таким чином, за словами І. Бондаря-Терещенка, здобувши «визволення» [13, с. 24]. «Вже нині, – пише цей дослідник, – митець вільний тікати безпосередньо «в себе», а не в прикладні щодо його уподобань жанри. Вже не офіційно замовлена «путяща» й вивірена тема буде робити твір видатним, не досконалі дослідження канонів сучасного мистецтві світу, а вже сама лише присутність автора. Цілком а «антиформалістичному» дусі О. Ренуар якимось доречно закинув, що в мистецтві важить не «що» і «як», а «хто». Тому від певного моменту ненависною для системи химерою ставали якраз вони – представники завше гнаної індивідуалістичної культури, яка з колишнього кухонного андеграунду знову переходить до опозиційних шансів» [13, с. 24]. А втім, як зауважує Н. Шляхова, агітаційна складова творів літератури все одно стосується «фікції» – «сутність специфіки художньої літератури полягає у вигаданості» [201, с. 13]; рівночасно – за трагічних обставин – вона могла бути й імунітетом митця.

Безперечно, в наші дні епічний набуток Гео Шкурупія сприймається дещо інакше, порівняно з його часом, але цілком слушно твердить В. Агеєва, що «минуле завжди великою мірою визначається днем сьогоднішнім і має дивну властивість під впливом цієї нашої злободенності змінюватися, відкривати якісь недобачені, недооцінені або непізнані аспекти й деталі» [2, с. 9], які ми можемо лише констатувати, але не оцінювати із власних

позицій. Тож і прозаїк-футурист Гео Шкурупій постає перед нами видатним експериментатором форми і водночас умілим фіксатором-фальсифікатором фактів: у такий спосіб він підкреслював належність своїх текстів до сфери фікції, а не до публіцистики чи документалістики.

3.2. Персонажна сфера з погляду тематологічної доміанти

Літературознавець Ю. Лотман писав про те, що «кожна епоха має два обличчя: обличчя життя та обличчя смерті. Вони вдивляються одне в одного й віддзеркалюються одне в одному. Не пізнавши одного, ми не пізнаємо й другого» [73, с. 203]. Задля кращого розуміння того, чим «живуть» персонажі творів Гео Шкурупія, необхідно проаналізувати, в ім'я чого вони помирають або хочуть померти. «Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, – звертає увагу Н. Шляхова на спостереження метра українського літературознавства, засновника психолінгвістичної школи, – О. Потебня також умовою розуміння називає подібність „будови людської душі”. Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме він розумів під своїм питанням, що саме його тривожило, зумовлюється, за О. Потебнею, його душевно-духовною спільністю із читачами, „типовістю самого поета”, тим що він „до певної міри є характерний зразок свого читача,» [200, с. 174]. На відміну від життя реальних людей, про яких сказано, що «ми не маємо жодного уявлення про сердечні переживання, що передують самогубству» [95, с. 215], про події та почуття літературних персонажів читач дізнається з тексту і може простежити внутрішні конфлікти мешканців художнього світу, визначити зовнішні чинники, які їх зумовили.

Головні герої великої прози Гео Шкурупія фактично завжди обирають дію та стають на шлях активних змін життя [116, с. 297]. Утім на цьому шляху оновлення вони так або так – кожен по-своєму – стикаються зі смертю в різних її проявах, зокрема й через самогубство. Будучи людьми першої третини ХХ століття, коли суїцидальні настрої нестримно множилися,

персонажі твору не могли не вписатися в таку психоаналітично-екзистенціальну парадигму. Г. Чхартішвілі (Б. Акунін) підкреслює, що ХХ століття «називають століттям соціальних революцій і століттям технічного прогресу, століттям космосу та століттям атому, століттям світових війн і століттям масової культури. Все це, звичайно, так, але найголовніше – не це, а те, що відбувається в нашій душі. У душі людини ХХ століття відбулося ось що: значна кількість людей, дедалі збільшуючись, у різних точках планети, перестала хотіти жити. Головний титул ХХ століття має звучати так: століття самогубства» [129, с. 34]. Науковець М. Нестелєєв у монографії «На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму», висвітлюючи ранньомодерні суїцидальні образи, звертається до творчості першого українського футуриста М. Семенка: «У 1913 р. авангардист і найвідоміший український футурист М. Семенко саркастично висміював декадентське захоплення суїцидом в образі „горобчика-песиміста”, який голосить-цвіринчить таке: „Невеличкий я ще хлопчик – а не знаю вже чи жить – а чи носиком в ставочок – і навіки відпочить?” Це ідейне протистояння інтелігенції із занепадництвом як несучасною і дуже шкідливою естетизацією страждання й оспівування самогубства як вирішення всіх світоглядних проблем продовжилось й у 20-ті роки. В українському мистецтві порубіжжя ХІХ – ХХ ст. ця боротьба інколи переростала в невротичну й меланхолійну саможертвність, коли життя набувало цінності тільки з огляду на те, чи має воно якесь значення для України» [85, с. 30–31].

Гео Шкурупій до своїх персонажів ставиться не так саркастично, як М. Семенко, та й життєві шляхи їм накреслює різні, хоч усі вони представляють одне покоління з перших десятиліть ХХ століття. Учений Є. Черноіваненко в одній із праць актуалізує ті зовнішні чинники, які позначилися на літературному процесі зауваженого періоду: «Бурхливий розвиток техніки помітно змінював обличчя цивілізації, звичний стиль життя. У суспільному житті загострюються соціальні, політичні, національні конфлікти, драматичний розвиток яких в найближчий час призведе до

світового воєнного катаклізму, до ряду революцій, до розпаду останніх європейських імперій, до змін у соціально-політичному устрої багатьох європейських країн. У цей явно критичний період культурна свідомість все гостріше відчуває вичерпність, закінченість свого попереднього розвитку, необхідність відкриття яких-небудь нових шляхів розвитку. Цим відчуттям породжено більш або менш різку відмову від значущості культури найближчого минулого. У літературі ця відмова у „м'якій” формі проявилась у символізмі, тоді як, наприклад, у футуризмі вона прийняла вигляд войовничого нігілізму» [128, с. 481].

Маючи вплив на літературу, всі ці фактори позначалися на характерах її героїв, котрі з'являлись у творчості модерністів загалом і футуристів зокрема. Але, зважаючи на те, що суїцид – це реакція на певні обставини, мусимо усвідомити, що й обставини, і реакції на них можуть бути різними. «Причини суїцидального вчинку в літературі українського модернізму, – пише М. Нестелеєв, – можна класифікувати на зовнішні (самогубство як акт активний – вольовий чи протестний – або пасивний – жертвний чи егоїстичний); внутрішні (меланхолія або депресія, спричинена почуттям втрати; відчай, викликаний почуттям страху, самотності, чужості чи зайвості, самогубство за цих обставин нерідко є наслідком дезадаптації індивіда). У повоєнний час (у прозі 20–30-х років ХХ ст.) важливим фактором суїцидального ризику стає також нервовий невроз, сформований на ґрунті фізичної, психологічної чи психосоматичної травми. У деяких випадках складно вказати причину однозначно, оскільки суїцид часто постає як наслідок змішаних мотивів» [85, с. 11].

Простежмо розробку цієї проблеми передусім у повісті «Штаб смерти» Гео Шкурупія, де вже сама назва скеровує реципієнта до світу трагічного. У цьому творі знайшло відображення те, що зауважив засновник суїцидології Е. Дюркгейм як «один із висновків», до якого привело його дослідження: «...існує не один конкретний вид самогубства, а декілька його видів. Безумовно, за своєю суттю самогубство завжди є і буде вчинком людини, що

надає перевагу смерті, а не життю, але причини, що до цього призводять, не в усіх випадках однакові; іноді за своєю природою вони зовсім протилежні. Цілком зрозуміло, що різні причини зумовлюють різні результати. Тому можна стверджувати, що існує декілька типів самогубств, якісно відмінних між собою» [35, с. 239].

У великій прозі Гео Шкурупія насправді зображено кілька типів самогубства – навіть у межах одного твору, адже на цей шлях герої стають доволі часто, обтяжені кожен своїм попереднім життєвим досвідом. Спостерігаємо поміж їхніх мотивів до фатального рішення «типові фантазії про самогубство»: убивство інтерналізованого об'єкта; автоагресію; спокутування або самопокарання; помсту, розплату; сублімаційне вивищення агресивності; бажання опанувати ситуацію, стати активним суб'єктом; вербальну реалізацію факту, що емоційно здійснюється в символічному просторі; пошук еротичного контакту через ризиковану гру на межі життя та смерті; бажання симбіотичних відносин, самозречення; оновлення, умовне відродження життя; психобіографічні факти, що вказують на можливість суїциду та ставлення до нього, як, наприклад, у психобіографії самого З. Фрейда [85, с. 8–9]. Зокрема, головний герой повісті Чучупак – це персоніфікована помста, що забирає в людей життя. Таким сприймає його й оточення – як уособлення смерті. Зустріч із Чучупаком означає загибель миттєву або в майбутньому. Життя самого персонажа перевернуло вбивство його сестри гайдамаками, які налетіли колись на їхнє рідне село. В задіяному письменником мотиві «кривавого весілля» простежуємо зв'язок із традицією, зокрема із творчістю Т. Шевченка, впливи якого добре помітні вже в поетичному доробку Гео Шкурупія як свідчення інтертекстуальності. Бажання відплатити за особисту втрату, таким чином, цілком підкорило собі Чучупака: «Є мертве, нікому не потрібне, знівечене тіло, є пустка й одчай, і є помста» [198, с. 395]. Концепти смерті й помсти – взаємопов'язані в повісті: «За ним, наче його приятелька, ходила смерть, немилосердна й жорстока. Це була його помста...» [198, с. 396].

Навколо Чучупака автором сформовано фактично дві великі групи персонажів: перші – це ті, хто зустрічі з ним остерігається або відверто боїться, а отже, боїться і смерті; другі – ті, хто складає близьке коло Чучупака й гине один за одним від його злої волі, тим не менше, не боячись ходити пліч-о-пліч зі смертю, заглядати їй у вічі. Ця друга група і є пасивними самогубцями, адже, знаючи про своє невідворотне майбутнє, вони тримаються Чучупака, як-от його побратими, Соломія: «Було в Чучупака сім товаришів, лишилось троє. І всі четверо вмерли від його руки» [198, с. 399]. Натомість сам персонаж не сприймає серйозно своє найближче оточення – вони для нього ні рідні, ні кохані: «Навіть Соломія не може своїми палкими поцілунками схвилювати кров Чучупака, як хвилює її смерть. Соломія не може дати йому такої насолоди, яку дає смерть. Смерть – його найкраща коханка, й він її господар» [198, с. 399]. Тому без вагань чоловік убиває товаришів, але прикметно, що робить це почергово, першим знищуючи того, в кому зароджується страх смерті. Так, коли Дроба вирішує полишити ватажка і їхню спілку, смерть моментально заявляє про свої права на нього: «– У твоїх очах немає смерті, – сказав йому Чучупак, беручи у Печери нагана. Сьогодні не ти повинен умерти. Я це чомусь почуваю, хоча зараз цим наганом я розтрощу тобі голову. – Він відійшов на кілька кроків і підняв наган, цілячи в голову Кодні, але в цей час вибухнула рушниця Дроби, й куля просвистіла над самою головою Кодні. <...> передчуття крові схвилювало Дробу, у нього прокинулася хижа звіряча вдача, він хотів теж пролляти кров товариша, але знав закон Чучупака, тому хвилювався й промахнувся. <...> Дроба махнув руками й, як сніп, грюпнувся на землю. Куля Чучупака влучила йому прямо в чоло» [198, с. 402].

Промовистою деталлю є ритуал поводження з померлим. Відомо, що в різних культурах до поховання самогубців завжди ставилися неоднаково, наприклад, «в Афінах існував звичай відрубати й ховати окремо руку самогубця» [84, с. 11], а слов'яни «померлих не по-християнськи (тобто за посередництвом самогубства) ховали за давнім язичницьким звичаєм окремо

від інших, під домашнім порогом, нерідко пробиваючи груди самогубця осиковим кілком, що було захистом від нечистої сили» [84, с. 25]. Чучупак і його соратники, вбивши побратима, також не хоронять його: «Дробу не ховали. Такого звичаю не було. Його повісили за ноги на сук велетенського дуба. Руки Дробу звисли врівень з головою, й тіло його тепер нагадувало великий чорний хрест, що висів у повітрі догори ногами» [198, с. 402]. Багато говорять такі деталі, як місце і форма «останнього пристанища» загиблого. Дерево – це «символ світобудови, суть та вісь світу» [130, с. 134], конкретно у творі – це дуб, «одне з найсакральніших дерев, із яким пов'язано багато символістських пластів. <...> Дуб є емблемою сили, потужності, мужності» [130, с. 143]. Відтак, повісили Дробу на осі сили та мужності, власне, за те, що йому, після прийняття рішення про розрив із друзями, саме цих рис характеру і не вистачило. Цікаво, що «під Мамврійським дубом до Авраама з'явився Господь» [130, с. 143], а в повісті тіло повішеного Дробу зіставлене з хрестом. Хрест «називають знаком знаків. Являючи собою дві перекреслені лінії, він із доісторичних часів служив релігійним, захисним символом майже у всіх культурах світу. <...> Але перш за все – це символ Христа, його розп'яття, а отже, християнської віри та Церкви» [130, с. 16–17]. Наявність у творі футуриста, який оголосив себе прихильником більшовизму, релігійно-християнських символів видається парадоксом. Але головним тут є те, що хрест у його зображенні – перевернутий, що означає неприродну смерть. Якщо Чучупак – уособлення смерті, то смерть Дробу – це фактично самогубство, причиною якого є слабкість людської природи, нездатність волею реалізувати задумане.

Смерть ще одного соратника Чучупака – Печери – також стається не без його участі й має суїцидальний характер, тільки дещо іншого плану. Про це свідчить діалог між персонажами:

- Я вмираю, Чучупаче! – відтак промовив Печера.
- Вмирай, Печера! – ніжно промовив Чучупак.
- Це, мабуть, дуже довго, Чучупаче?..

– Ти боїшся?

– Краще відразу... [198, с. 435].

Важко поранений Печера сам просить його «добити», вимолюючи таким чином поступку в смерті, персоніфікованої образом Чучупака. Звідси й ніжність у голосі головного героя, та й загибель приходить по-іншому: «Печера сидів мовчки й дивився у вогонь. Рушниця гіпнотизувала його, наче на нього дивилась сама смерть. Але на цей раз смерть була такою маленькою й безсилою. Рушниця й вогонь! <...> Раптом страшний вибух сильним пекельним реготом розбуркав ліс...» [198, с. 436–437]. Печера помирає від вогню, що також є важливим символом як «одна з основних стихій. Символ Духа, Бога. Останнє, третє хрещення – хрещення вогнем. <...> символ очищення» [130, с. 54]. Така смерть – як винагорода за сміливість, відданість. Її можна тлумачити як суїцид, адже герой уникає в такий спосіб подальших страждань, навіть більше – просить пришвидшити життєвий фінал, із власної волі обриває своє існування.

Соломія приходить до Чучупака, жодної миті не сумніваючись у тому, що з нею трапиться: «На цей раз і Соломія не весела, як завжди, вона трохи зажурена. Вона відчуває все, що відчуває Чучупак, тільки в неї – передчуття, а в Чучупака – смерть» [198, с. 438]. Жінка готова покоритися долі: «Руки його все міцніше стискають горло Соломії, але вона не пручається й увесь час ніжно з невимовним коханням дивиться на нього. Її тіло вже в передсмертних корчах, але вона все ж обіймає Чучупака й притискається до нього. Раптом її руки безсило сповзають з нього, падають на землю, й вона навіки завмирає» [198, с. 440]. Жінка стає самогубцею з почуттєво-емоційних причин, про що свідчить їхній останній діалог із Чучупаком:

– Соломіє, ти б могла дізнатись без мене?

І Соломія вже горнеться до нього.

– Ні, Чучупаче, ні-ні! [198, с. 439–440].

З'ясовується, що персонажі, прихильні до Чучупака, – прихильні й до смерті, вони відходять із життя з тих або тих причин. Чучупак щодо цих

людей не фігурує як месник (порівняймо випадок з офіцерами УНР, Борухом і його гостями, жорстоко вбитими задля помсти), тобто смерть приходить до них не як покара за злочини, а як визволення, як благодать.

Сам Чучупак – персоніфікована смерть – існує в конкретному символічному середовищі: це осінній ліс і «країна вовків», про яку всякчас згадує, адже саме там сходить і заходить сонце. Топос лісу, за К. Г. Юнгом, є «символом несвідомого та його небезпеки, в деяких традиціях, наприклад, буддизмі, – образом притулку» [118]; осінь – пора врожаїв та вмирання. Отже, маємо справу з притулком, у який від життя ховаються в смерть, проходять шляхом умирання: «Осінь – це труна, – думає Чучупак. – Я повинен умерти. Якась безодня в мені, й ніщо не може її наповнити. Наповнить її смерть. <...> Які жовті, золоті очі в моєї смерті! Яке синє обличчя та уста! Це осінь. Як вона вдивляється в мене жовтими очима! І які негарні ці зелені сосни! Їх треба спалити!» [198, с. 421–422].

Колористика портрета дуже промовиста: синій колір «походить від „саяво”, та, на відміну від білого, це – темне, непрозоре, похмуре саяво» [130, с. 360]; обличчя й уста такого кольору найчастіше стають ознаками мерця, а жовтий – у негативному трактуванні – це «колір зради, ревнощів, брехні та боягузтва <...>. Єретиків, яких засуджувала іспанська інквізиція, спалювали в жовтому одязі на знак того, що вони зрадили бога. Боягузів називали „жовтопузі”, оскільки вважалося, що печінка боягуза позбавлена крові й має жовтий колір. Жовтий також – колір хвороби» [130, с. 364]. Отже, надто сумні принади осені, що оточує Чучупака: вона спрямовує до нього лице покійника з очима, сповненими зради, брехні, боягузтва, хвороб. За такі «хворобливі стани» раніше Чучупак убивав тих, до кого приходив в іпостасі смерті-помсти. Навіть зелений колір сосен в описаній картині символічний, адже зелений – «знак розкладання та плісняви. Осіріс, бог природи, що вмирає та воскресає, покровитель і суддя мертвих, зображується зеленим» [130, с. 363].

Є цікаве потрактування і стосовно «країни вовків»: вовк – це «традиційно символ злості та ненаситності. Фенгір був одним із синів Локи, бога низького вогню. Фенгір – персоніфікація божевільних сил Природи – пожирає Одіна, руйнуючи його всесвіт» [130, с. 77]. Тобто у творі Гео Шкурупія мовиться про потойбіччя, зокрема, коли зауважується: «Ніч чорними вовками дивилась у вікна» [198, с. 413], де все художньо «працює» – символічне наповнення кольору, часу доби тощо.

«Вовки не можуть брататися з собаками» [198, с. 427], – наполягає Чучупак. Собака – «символ відданості, пильності та хоробрості» [130, с. 102] – у його розумінні, протилежність вовкові, з яким пов'язували «уявлення народів Європи про лікантропію, перевертнів» [130, с. 77].

Письменник і сам згодом розшифровує в тексті осінній універсум як простір смерті: «Осінь. Іде Чучупак до лісу тихо й задумливо. Тепер його оточує одна смерть. Вона висить у прозорім повітрі, й навіть сонце всміхається їй жовтою холодною всмішкою. Чучупак бачить її одну. Вона тепер наповнила тишею ліс, вона наче боїться відживити в душі Чучупака померлі почуття» [198, с. 440–441].

Автор супроводжує Чучупакову смерть особливою ремаркою: «Він іде кудись шляхом. Навколо нього осіннє вмирання. Навколо нього смерть. І вона навіть для Чучупака несподівана» [198, с. 442]. Неочікуваними тут для головного героя є «п'ять пострілів Кислички». Не сама смерть, до якої він давно вже прямував як пасивний самогубець, а її носій-виконавець. У тексті раніше вже мовилося, що Кисличка цілився в голову Чучупакові, але вбити його не спромігся, був слабовольним. Чучупак бачив у хлопцеві тільки дурня, хоч побратим його застерігав: «...мені здається, що я коли-небудь тебе уб'ю, а не ти мене. У мене таке передчуття. – Чучупак задумливо подивився на нього.

– Можливо. Ти великий боягуз, Кисличко. Може, я навіть роблю помилку, що досі не спровадив тебе у країну вовків. А втім, я певен, що

цього не може бути, ти боягуз, Кисличко. І ти міг би давно мене вбити. Ні, Кисличко, ти – великий боягуз!

– От, може, тому я перший тебе і спроваджу в країну вовків, – сказав Кисличка» [198, с. 425].

Відтак, головним перевертнем у творі є саме Кисличка. Чучупакова смерть у всьому відповідає його екзистенції: вона алогічна, як життя людини, що лише жадає смерті, тому фатальну місію і виконує повна протилежність Чучупака: «З придорожніх кущів на дорогу, без шапки, вийшов Кисличка й тихо безумно засміявся» [198, с. 442]. Тут він справжній, а сам вихід на дорогу з придорожніх кущів символізує оприявлення істинного лику. Деталь «без шапки» також слугує випрозоренню змісту: герой не маскується і, що важливіше, не приховує свого справжнього ставлення до Чучупака, адже «шапку знімали як символ покори та визнання більш високого статусу іншої людини, тому знімають шапку при вході до християнського храму – дому Бога» [130, с. 287]. Ефект єднання топосу та деталей підсилюється дією «тихо безумно засміявся», що символізує потойбічний сміх у поєднанні з повагою («тихо») до людини, котра стала інструментом «очищення» від злочинних і слабовільних, убитих її рукою.

Роман «Міс Адрієна» поглиблює суїцидальний дискурс українського модернізму і творчості Гео Шкурупія зокрема. Як зауважує М. Нестелеєв, у романі «дія відбувається в умовному локусі, де провадиться жорстока класова боротьба, а кульмінаційним моментом соціального зіткнення є страйк робітників. Письменник, експериментуючи з жанром „лівого роману”, фрагментарно змальовує історії своїх персонажів. Гео Шкурупій прагне показати, як суб’єкт переходить із несвідомого стану позакласовості у стан класової свідомості та приймає революційно-пролетарську місію. Цей ідеологічний сюжет зображено в історії Франца Каркаша <...>. Серед інших постатей у творі змальовано образ дружини загиблого пролетаря, Жакеліни Лябур, яка самозречено виховує хворого сина і заради нього ледве не стає повією. Вона намагається отруїтися газом <...>. Її меланхолійний стан – це

депресивний конфлікт між обов'язком перед іншими й почуттями до себе, що зрештою так само вписано в ідеологію роману з протистоянням індивідуалізму та колективізму» [85, с. 115–116].

За нашим баченням, внутрішній конфлікт Жакеліни є масштабнішим, хоч, звісно, прямим поштовхом до самогубства стає якийсь конкретний привід. Жакеліну душевно травмує не стільки протистояння індивідуалізму й колективізму, скільки страждання і смерть її дитини, – про це розмислює Леон Мустак: «Він прийшов до Жакеліни, коли довідався про похорон дитини. Треба було підтримати її й розповісти про Франца Каркаша, якого не забули. Леон підійнявся сходами до самих дверей Каркашевої кімнати, коли почув запах газу. Це його сильно стурбувало. Двері були зачинені, і запах газу йшов з них. Леон почав стукати. На його крик збіглись сусіди. Зламали двері. В кімнаті було повно газу, й на підлозі лежала непритомна Жакеліна» [198, с. 686]. Після похорону жінка втратила сенс життя, а відтак «мету» свого «людського існування» [126, с. 224]. Якщо раніше їй думалося про те, щоб забезпечити щасливе життя дитині, але спочатку – вилікувати її, то після невчасного звернення до лікарів і втрати найдорожчого єдиним рятунком бачиться самогубство.

Та Жакеліна не єдиний персонаж твору, що опиняється в ситуації «на межі» за власним бажанням. Згадаймо про Франца Каркаша: перед арештом він ходить нічним містом і, розуміючи безвихідь ситуації, в яку потрапив, указавши на брак інженерів, й починає думати про вкорочення віку: «Його нестримно потягла глибина, і він, як зачарований, став уже нижче схилитись над парапетом. Раптом він одсахнувся назад. Йому здалося, що жінки під вигуки і регіт везуть його в тачці й перекидають у цю брудну воду. Але цей спогад наповнив його рішучістю, і він перекинув ногу через парапет. Ще рух, і він би полетів у прірву» [198, с. 678]. Тож маємо справу із наміром самогубства.

«Самогубство є психологічним явищем, – пише Б. Херсонський, – і щоб зрозуміти його, треба зрозуміти душевний стан людини, яка вирішила

покінчити із життям. Самогубство здійснюється в особливу, унікальну мить життя, коли чорні хвилі заливають душу й губиться будь-який промінь надії. Психологія самогубства є перш за все психологією безнадії» [126, с. 92]. Так і герої роману «Міс Адрієна», «переможені» обставинами, опиняються за крок до фатального вибору, але отримують ще один шанс змінити своє життя і стають-таки «переможцями» системи, отримують у нагороду кращу долю. Тож внутрішні злами героїв безсумнівно пов'язані зі зламами зовнішніми, з тими обставинами, в яких опинилися персонажі.

Важливо піддати обсервації і фоновий образ роману, що став його назвою. Це міс Адрієна, на прикладі якої розуміємо, наскільки підступним буває світ щодо людини: «Каркаш переводить погляд від Браса й спиняється на постаті жінки, що стомлено відкинулася на бильця лави. Він знає її. Це Міс Адрієна. Вона народилася в цьому портовому місті, де батько її працював на електрозаводі. Спочатку вона була в дитячому балеті, і всі говорили, що вона дуже талановита. Наречений її був трюковий актор, грав у кіно і лазив по високих фасадах будинків. Вона потім танцювала на димарях і ходила по тонких залізничних рейках над глибокими проваллями вулиць. На конкурсі краси Адрієна взяла перший приз, але жодної копійки не одержала. Заробили на цьому фотографи й ательє. Потім чоловік її загинув під час карколомного трюку, і Адрієна покотилася усе нижче і нижче. Тепер вона вже не гарна і рада теж дармовій тарілці супу» [198, с. 675]. Надивившись на вуличного художника й міс Адрієну, Каркаш ледь не вбив себе. Рятівником формально став випадковий перехожий, хоч, напевно, ще й підсвідомо спрацювало почуття відповідальності за Жакеліну – чоловікові не хотілося бачити її в ролі «міс Адрієни»: «Що чекає на неї? Що чекає на них усіх?» [198, с. 675].

Отже, герої-самовбивці в цьому романі – і чоловіки, і жінки. Причина, яка штовхає їх у прірву смерті, – в кожного своя і здебільшого змодельована кількома композитами, а проте в основі всіх нещасть, що переростають у межовий стан існування героїв, лежать зовнішні невлаштованості життя.

У романі «Двері в день» головний герой Теодор Гай – передусім мрійник. Його ненаситна уява, за словами Гео Шкурупія, «фальсифікує дію» [198, с. 450]. Усе відбувається через те, що чоловікові дискомфортно у звичному для нього середовищі, включаючи родину та знайомих. Так він задумує власний похорон, хоч і не має наміру вмирати, а особливо, вдаватися до самогубства. Знайти ззовні схожого на нього мерця, викрасти тіло, вчинити підміну й розіграти ситуацію – ось його план, що дозволить звільнитися від ненависного оточення.

Теодор Гай не здатний на суїцид, оскільки боїться смерті: «Йому було моторошно, що тут, у самому центрі людського натовпу, в центрі клопотливого життя, лежить смерть» [198, с. 458], – говориться про Теодора, який побачив маляра, що впав із висоти й розбився. Якраз після цього випадку чоловік купує труну, проводить обладку із трупом маляра й – нарешті – «організовує» нібито власну похоронну процесію. Тож маємо справу з несподіваною формою суїциду, коли йдеться не про втрату життя, а про знищення особистості: «Раптом він посміхнувся. Він побачив, як сонце кидає маленьку, але кремезну тінь од його тіла.

– Ви, Теодоре Андрійовичу, тінь, що має свою власну справжню тінь. Ха-ха! Вам доведеться розлучитися навіть із своїм прізвищем. Це буде справжня смерть» [198, с. 462]. Важливо те, що герой і раніше асоціював себе з тінню, а фактична втрата імені та прізвища стає для нього останнім кроком до вмирання.

Удавана смерть насправді тішить героя, сприймається ним як порятунок: «Ця мертва людина мала врятувати його – Гая» [198, с. 468]. Він складає останнього листа дружині, підписуючись іменем удаваного колеги, ще більше фальсифікуючи дію.

Закцентовано у творі «перехід», а насправді втечу Гая зі свого дому: «Розвиднювалось. Гай погасив електрику і навіть здивувався: на вулиці вже було зовсім видно» [198, с. 600]. Тут помічаємо символічність електричного світла – штучного, несправжнього, на протигагу якому вимальовано світло

вранішнє, сонячне, ніби герой вибирається з театралізованої дії в справжнє життя, полишаючи замість себе труп і тікаючи з дому.

Прямуючи за похоронною процесією, споглядаючи реакцію людей на ситуацію, герой нарешті визначається в питанні самогубства: «Тільки тепер Гай відчув усю безглуздість самогубства, нікому-то звичайно до цього не було діла, і лише сам самогубець шкодив собі. Кому яке діло, що ось у цій труні ховають Теодора Гая, тисячі людей померли цього дня, і тисячі мерців їдуть сьогодні в катафалках на кладовища. Кому до цього яке діло! Люди будуть жити, будуть дерева рости, а земля рухатись. Ніхто й не помічає: живе й рухається далі» [198, с. 602]. Ця думка близька до роздумів Д. Юма, який зазначає: «...людина, яка кінчає життя самогубством, не завдає жодної шкоди суспільству, вона просто перестає робити добро; а якщо це і проступок, то від належить до числа найбільш пробачних» [205, с. 54]. А відтак після акту самогубства, хоч і фальшивого, змінюється ставлення персонажа до суїциду, якого він донедавна подумки прагнув, та до плину життя взагалі. Безглуздість самогубства, стрес у «межовій ситуації» опрозорює героєві власне існування: «Яка б користь була Теодору Гаєві, коли б це справді він лежав у труні та їхав у цьому катафалку внайостаннє? А тепер він, фіктивно поховавши себе, поховавши власне безсилля, поховавши своє нікчемне обивательське життя, зможе далі жити, інакше будувати свої вчинки і організовувати волю до руху вперед. Це лише метаморфоза, лише театральна вистава, яка дозволяє скинути старе набридле вбрання» [198, с. 602]. Оскільки спроба самогубства існувала лише в уяві головного героя, то маємо у творі подвійне фальсифікування дії. А проте саме цей подумки проганий акт і спонукає Теодора Гая до змін у житті: він полишає дружину і від'їжджає з міста.

Персональний світ роману «Жанна-батальйонерка» також обертається довкола суїцидального мотиву, зокрема образ головної героїні твору. На цей раз автор змальовує фантазерку-жінку – «жрицю „Священного Лотосу“, товариства, що „вивчає вищу духовну науку – теософію”» [148, с. 2]. Вона

живе у світі, що перетинається з фікцією, яка реалізується на засіданнях гуртка. Дослідниця А. Михайлова наголошує, що «алюзійне коло, яке окреслила навколо себе Євгенія, перейшовши зі світу реального у світ вигаданий, віртуальний, дуже добре характеризує те, що Стефан вже під час першої зустрічі охрестив як Жаннин заскок («Ця дівчина, очевидно, мала якусь оригінальну ідею, що її Бойко в думках назвав „заскоком”»). Вона не тільки замислюється над питанням, чи жінка може бути така хоробра, як чоловік, і спирається на імпонуючі їй постаті сильних мужчин, відомих з історії, дух яких прагне викликати на спиритичному сеансі, – Наполеона, Петра Великого, Суворова, Іоанна Грозного, Олександра Македонського» [80, с. 154]. Мрійливість Жанни проявлялася в тому, що «вона з дитинства плекала наївну дитячу мрію: вона буде така ж героїня, як Славетна орлеанка, й ніколи, нікому, навіть матері, що так рано померла, не признавалась вона у своїх таємних прагненнях» [148, с. 2]. Така нагода трапляється, коли Жанна вступає до батальйону та їде з ним на територію ведення бойових дій, тобто стає солдатом і часткою реальної війни.

Суїцидальні фантазії приходять до героїні в снах. «Бурхливу ніч пережила Жанна. Безглуздо-неорганізований опір, боягузлива метушня й тривожні чутки вкрай стомили її, й вона, повернувшись додому, не роздягаючись, впала на ліжку. <...> З криком на вустах Жанна прокинулася і прожогом зірвалася з ліжка. Коло неї стояла покоївка, що будила її. В кімнаті був сірий осінній день» [148, с. 26–27], – ось один із прикладів її страшних денних сновидінь.

Відомо, що «денні сні – це вільні фантазії, що створюються людиною в повній свідомості. Їхній зміст буває вкрай егоцентричним і стосується задоволення різних егоїстичних бажань, сексуально-еротичних потреб, честолюбства, жаги до влади тощо. Героєм денних снів завжди виступає сам індивід, у крайньому разі має місце ідентифікація з кимось іншим. Без винятків, зміст денного сну виявляє егоцентрично направлене, емоційне, позитивно підкреслене переживання фантастичних ситуацій. Денні

сновидіння логічні, вони зовсім не беззмістовні й неправдоподібні. Людина лише міркує собі „а що, якби” і просто вигадує кінцівки для цього „якби”» [67, с. 67].

Якраз у снах дівчина й актуалізує подвиг Жанни д'Арк – із собою в головній ролі. Одначе Жанну-батальйонерку оточують не французькі війська, а козацькі, сама вона – на чолі української армії, хоч, як і її історична улюблениця, стикається зі зрадою, звинуваченнями у ворожій агітації: «Все помутнішало їй перед очима. Вона знову побачила себе в лицарському одязі Жанни д'Арк, але цей одяг був подертий і пошматований, він ганчірками звисав з неї. Навколо стояла велика юрба, що вигукувала прокльони.

– Вона відьма! – кричали з юрби.

– Агітаторка!

– Спалити її!» [148, с. 27].

Відтак повторюється історія французької Жанни, але якщо орлеанську діву страчують, то героїню Шкурупія чекає інша розв'язка з її сну: «Під крики й прокльони юрби Жанна сама гордо вступила в багаття. Огонь лизнув її, й умить сукня спалахнула на ній, попід руки й обличчя» [148, с. 27]. Автор акцентує деталь, що Жанна Барк самостійно вступає в багаття, а отже, це вже не страта, а самогубство, навіть жертвоприношення на вівтар спасіння країни. Не дозволяючи таким чином знущатися над собою тим козакам, які її зрадили, Жанна духовно вивисшується у своєму екзистенціальному виборі.

Зауважимо, що йдеться про самоспалення, і, відповідно, обігрується образ вогню – «символу перемоги світла над мороком і смертю, символу загального очищення» [130, с. 54]. Виходить, що через власне самогубство Жанна символічно очищує все своє військо. Такий сюжетний хід прямо проектується на загальну ситуацію в українському соціумі, зокрема й у його письменницькому металогічному наповненні, коли митцеві доводиться жертвувати собою в ім'я ідеї. «Ідеологічну перебудову суспільства, прагнення пристосуватися до модерних процесів, суб'єктно-об'єктну конфліктність відтворено в багатьох творах модернізму за допомогою

складних і неоднозначних образів, – наголошує у зв'язку з цим фактом М. Нестелеєв. – Суїцидальні риси характеру особистості неможливо збагнути ізольовано від деструктивних процесів соціуму. Суб'єктно-об'єктна взаємодія виявляє і допомагає утвердити ціннісні орієнтації, норми, установки, комунікативну програму й моделі поведінки. Водночас агресія і деструкція стають провідниками в системі людських мотивацій тоді, коли в сім'ї та суспільстві панує авторитарна атмосфера. Агресивне самоствердження проявляється в тих екстремальних ситуаціях та обставинах суспільної напруженості, які масово продукує більшовицька система, а саме в різних формах агресивності: арештах, розстрілах, убивствах тощо. Література як форма самоусвідомлення прагне відобразити депресивний синдром особистості у психогенно небезпечному оточенні, тобто відтворити „сукупність пристосовницьких реакцій організму людини, які виконують захисну функцію і виникають у відповідь на значні за силою і тривалістю несприятливі впливи”» [85, с. 80–81]. Війна, революція, інші соціальні катаклізми всякчас тримають людей у стані неспокою, небезпеки, й це проектується на суспільство, на його мистецтво й літературу зокрема.

Е. Шнейдман вважає, що кращому розумінню психологічної сутності самогубства сприятиме першочергове осмислення «страждання та душевного болю, <...> різних площин їх переживання», відтак, щоб допомагати людям, схильним до самогубства, і запобігати його, необхідно виявляти найінтенсивніші осередки душевного болю й усіяко ослаблювати їх, адже: «Кожний, хто здійснює самогубство, вважає що його до цього підштовхують обставини і, більше того, вважає, що воно є єдиним варіантом вибору, який у нього тільки й залишився» [202, с. 370].

У романах «Двері в день» і «Жанна-батальйонерка», як уже мовилося, зображені два гендерні типи персонажів-мрійників – чоловік і жінка: перший, фальсифікуючи дію замість реального самогубства, все ж уважає таку розв'язку єдиним способом рятунку від складнощів життя; друга, постаючи більш активною натурою, принаймні в сні зважується на скоєння

справжнього самогубства, підпорядковуючи його ідеї виклику смертю оточенню, своєрідного викупу його вини. Герої творів фактично завжди пробувають у загрозливій ситуації: Теодор брав участь у повстанні проти поляків, Жанна – у війні, тож проєктовані їхньою свідомістю самогубства увиразнюють відповідні внутрішні конфлікти, нездатність примиритися з обставинами. «Самогубці – це тріски, якими густо всипано землю, коли в соціальному лісі вирубають просіки» [129, с. 35], – наголошує Г. Чхартішвілі. Потрапивши на поле бою із затишного батьківського дому, Жанна міняється не тільки через інший побут, але й через нове оточення: замість професорів і гімназистів довкола тепер вояки та повії. Теодор своє робітниче оточення змінює на працівників та клієнтів пивної, котра належить його тестеві й порядкується дружиною Марією. У його випадку актуалізується теза про те, що «важливим фактором суїцидів є географічна, соціальна чи емоційна ізоляція. Зі зростанням темпів урбанізації і міграції населення сім'ї, друзі та співтовариства людей стають все більше і більше розрізненими, а ті соціальні структури і ролі, які надавали сенсу життю особистості, піддаються хворобливому зникненню» [85, с. 291].

Із погляду соціології, «самогубство – одна з моделей так званої девіантної поведінки, царина соціальної патології – поруч із наркоманією, проституцією, злочинністю та алкоголізмом. Вбиваючи себе, людина відмовляється визнавати, що вона – суспільна тварина, і тим самим фокусує увагу на своїй персоні, хоч посмертно, того соціуму, яким так рішуче знехтувала» [129, с. 153]. Саме таку проєкцію вчинків персонажів ми й бачимо в аналізованих романах Гео Шкурупія. І Теодор, і Жанна нехтують своїм старим життям заради нового, але нове життя вимагає від них якісних змін, проходячи крізь які, герої потрапляють під прес множини проблем, що і спричиняють самогубство чи думки про нього.

Уявний суїцид Теодора Гая – егоїстичний, Жанни Барк – альтруїстичний. «Егоїст, який вбиває себе, – читаємо в Е. Дюркгейма, – характеризується повним занепадом сил, що проявляється або в меланхолії,

або в епікурейській байдужості. Альтруїстичне самогубство, навпаки, походить із пристрасного почуття, здійснюється не без прояву енергії» [35, с. 245–246]. «Існує подвійний погляд на самогубство, що здійснюється свідомо і без усяких ознак органічного душевного розладу, – стверджує А. Коні. – Одні бачать у ньому виключно легкодухість, що викликає відразу до життя і страх гіпотетичних і навіть вірогідних випробовувань, зважаючи на відсутність і неміцність так званого „особистого щастя”; інші, навпаки, вважають його виявом сили характеру і твердої рішучості. На ділі обидва ці погляди здебільшого можна застосувати до одних і тих самих ситуацій: думка про самогубство у своєму поступовому розвитку в цілому ряду випадків є проявом легкодухості й відсутності стійкої волі в боротьбі з тяжкими умовами існування» [61, с. 136].

Отже, персонажі великої прози Гео Шкурупія, як типові представники першої третини суїцидального ХХ століття, вбирають у себе не тільки зовнішню проблематику своєї доби, що призводить до цілих комплексів їхніх внутрішніх конфліктів, але й шляхи вирішення цих проблем. Одним із таких методів подолання труднощів мислився тоді спосіб зведення рахунків із життям. Тему самогубства порушено у всіх великих прозових творах митця, хоч типи героїв у них виведені неоднакові. Одні довершують до кінця свій фатальний задум, інші розігрують акт суїциду фіктивно (в розмислах, снах). Також різняться і способи самогубства: отруєння газом, падіння з висоти, самоспалення, смерть від пострілу, задушення. Звичайно ж, письменник не винаходить ці варіанти, а спирається на широку фактологію свого часу. Важливо, що не оминає літератор і теми переродження (в основному – на краще) особистості після зіткнення із суїцидом.

Можемо стверджувати, що футурист Гео Шкурупій, розробляючи актуальну для свого часу проблему самогубства, не тільки прагне торкнутися дражливого чи здобути легку популярність через психічну провокацію суспільного смаку. Насправді, таким чином він документує свою епоху, шукає ключі до її розкодування й фільтри для переродження в майбутньому.

3.3. Художня специфіка малої прози

Високу майстерність у змалюванні драматизму життя і долі людини продемонстрував Гео Шкурупій у своїй першій прозовій збірці «Переможець дракона» (із чільною однойменною новелою), цілком заслуживши від О. Білецького атестацію «вундеркінд літературної сучасності» [8, с. 153].

Центральними для заголовної новели книги є проблеми психології страху та його подолання, сутності й характеру особистості, задля розкриття яких письменник використовує широку палітру увиразнювальних засобів. Так, основним у змалюванні образу машиніста Хорна є прийом метаморфози: це людина-паровоз, невіддільна від машини, з якою пов'язане все її життя. «Коли він дивився у вічі своїм товаришам, – довідуємося про головного героя, – їм здавалося, що вони бачать згаслу топку паровоза або люк тендеру, що його наповнено темною, маслянистою водою. У розмові, коли згадували про нього, казали, що це той, чиї руки нагадують кочергу, а весь він нагадує старий паровоз-компаунд з чотирма циліндрами. Він або мовчав, як мертвяк з паровозного кладовища, або зітхав, як тормоз вестингауза, що поволі нагнічує повітря. Але кожний знав, що він умів оповідати, й тоді голос його лився, як клекіт коліс пасажирського потягу» [198, с. 285]. Добре помітно, що образ виписано у футуристичному стилі, найхарактернішою ознакою якого є так званий агресивний урбанізм (культ великого промислового міста, його атмосфери, «штибу життя»). «Звідси, – зауважує В. Пахаренко, – обожнення техніки, естетизація машин, індустріального виробництва» [198, с. 259]. Однак у художньому світі Гео Шкурупія це не призводить до дегуманізації як перенесення уваги з людини на механізми.

Звістка про аварійну ситуацію на залізничній колії навіює Хорну болючу згадку про подібний нещасний випадок, причетним до якого був сам. Мовиться про «одну хвилину, один момент» [198, с. 294], коли йому врятували життя. Китаєць Ліу-Чі мужньо затулив Хорна від гарячого окропу:

«...обварене м'ясо повідставало від кісток Ліу-Чі...» [198, с. 294], – це була незбагненна для машиніста самовідданість.

Новелу поділено на десять окремих частин, змонтованих за принципом кінематографічного монтажу, але й за такого компонування текст справляє враження завершеної розповіді.

Сюжетика твору супроводжується не пов'язаними з дією композитами. Так, екскурсом у минуле є зображення величного й непоборного паравоза-дракона. Використане при цьому футуристичне звуконаслідування, музичні нюанси якого значно посилюють ефект «пекельної музики феєричної ночі», коли «страшний китайський дракон не спить, вдивляється в ніч блідними ліхтарями, крутить хвостом у повітрі, до смерті лякає косооких людей» [198, с. 287]. Цей змій, що має вогняну пащу, – звичайний локомотив. Міфічною істотою він постає в уяві маленького китайця Ліу-Чі, який важко працює на залізниці посеред скажених драконів-потягів. Кілька разів автор підкреслює, що китаєць маленький, але водночас є деталь, котра вирізняє його з-поміж товаришів: Фен-Зіна, Сабо-Фе, Кіо-Чо та багатьох інших. Ті – «зовсім стерлись серед вугілля» [198, с. 287], а відтак змальовані знеособлено. Натомість маленький Ліу-Чі – особистість, спроможна не боятися.

На думку Ю. Данькевич, паралель між потягом і драконом повинна підсилювати страх [31]. І справді, персонаж перебуває в ситуації постійного напруженого протистояння дракону, але водночас прагне підкорити його – стати переможцем, господарем велетенської залізної істоти. Це важливо для маленького китайця ще й тому, що «капітен»-машиніст – посада куди краща, ніж простого угольщика, «з якого так легко глузувати цій страшній почварі» [198, с. 289]. І ось настає момент, коли дракон розлютився: прорвалися старі димогарні труби, окріп заливає топку, навкруги страшенно гаряча пара. В цю мить Ліу-Чі рятує «капітена» ціною власного життя.

Відомо, що в китайській міфології дракон має символічне значення, зокрема є охоронцем матеріальних і, найголовніше, духовних благ. Тож через його самопожертву Хорн називає китайця переможцем дракона. У контексті

твору це означає, що за всіх здобутків цивілізації, розвитку науки й чудес техніки, навіть прагнучи кар'єрного росту (хоч би й від угольщика до машиніста), людина мусить зберегти свої високі моральні якості. Така неординарність головного героя твору наближує його до неоромантичної образної парадигми. Послугуючись прийомом «синематизму» [99], Гео Шкурупій художньо розв'язує в новелі проблему маленької людини, здатної на великий учинок.

Як слушно підмітила Ю. Данькевич, «авангардні пошуки письменника означились на рівні головних елементів внутрішньої форми прозописьма: системі образів (головний персонаж – сучасник автора – діяв у незвичних життєвих обставинах), розкритті автором тези „ворожа дійсність“, що апріорно оточувала головного персонажа, фрагментарній композиції, побудові розповіді на основі незвичайного епізоду, однієї життєвої миті, гостроті конфлікту, лаконічно-напруженій, яскраво вимальованій дії, непередбачуваному фіналі, акцентації на ситуативній або психологічній несподіванці, стислості викладу, використанні поетичної фоніки» [30, с. 8]. Додамо, що однолінійність, гостра напруженість сюжету, зображення однієї незвичайної події, абсолютно непрогнозований фінал яскраво свідчать про новелістичність твору. Беручи до уваги авторську класифікацію новел – репортажні, новели таємниць, психологічні, впевнено можемо стверджувати, що «Переможець дракона» – новела психологічна.

Взірцем репортажної новели є твір «Тисяча пройдисвітів», у якому виразно представлено містифікаційно-екзотичні візії Гео Шкурупія. Читач зустрічається з розповідачем – «дуже старим моряком» [198, с. 296], котрий розгортає перед ним катастрофічну ситуацію, за якої реально було «живим потрапити на небо» [198, с. 296]. Описаний у творі страшний шторм подано гіперболічно – старе судно вже майже не витримує боротьби зі стихією. Нагнітається ефект наближення невідворотного фіаско описом можливого зіткнення з пасажирським пароплавом. Але стається диво: «...звичайний парусний корабель цієї ночі, у цю негоду навчився давати задній хід, наче

добрий гвинтовий пароплав» [198, с. 296]. А отже, знову перемога на боці старого хороброго моряка. Та сюжет обростає перипетіями: звитяжець із затишної бухти Санта-Ресторано потрапляє до бухти Санта-Домо, де його, сміливого переможця стихії, зупиняє хтось грізним окликом: «Стій! Хто такий? Яка професія?» Після цього судно старого моряка беруть на бордаж, допроваджують у бухту Дель-Районо, а його самого запирають у трюмі, де вже перебуває чимало інших в'язнів – відважних моряків та «мисливців вуличних джунглів» [198, с. 303], серед яких «не було рядових членів, тут всі були ватажками» [198, с. 304].

Читаючи цей твір, ми захоплено очікуємо на розв'язку завзятої боротьби людини з морською стихією, а отримуємо усвідомлення того, що метафоризований опис бурі – лише високохудожня гра митця. Ігрова тактика розпочинається вже з алюзії: «Навіть „Bateau ivre” – корабель Артюра Рембо – ніколи не потрапляв у таке абсурдне становище» [198, с. 296]. Науковець С. Губарева детально простежила компаративний зв'язок аналізованої новели Гео Шкурупія з «П'яним кораблем» французького поета-символіста Артюра Рембо. На її думку, перед нами – пародіювання відомого європейського сюжету. «З перших рядків, – пише дослідниця, – стає очевидним сатиричне переосмислення Шкурупієм теорії ясновидіння Рембо і його символістського прагнення „живим потрапити на небо” <...>. Не лише через творчість, а й самим життям втілював Рембо на практиці принципи виробленої ним теорії, основу якої складала ідея необхідності самоочищення від усього суб'єктивного, людського задля можливості медіумного спілкування із Всесвітом, отримання об'єктивних знань, які могли б стати у пригоді цілому людству <...>. І, сподіваючись досягти поставленої мети, він насправді піддав себе довгому, систематичному мордуванню, невід'ємними компонентами якого були й культивування затяжного безсоння, й голодування, і пияцтво – життя всупереч усім тим моральним нормам, що видавались поетові міщанськими, а тому потребували винищення» [26, с. 73].

Натомість головний персонаж у творі українського футуриста Гео Шкурупія – рядовий п'яниця, далекий від ідеалістичних прагнень символістів.

Морський антураж перетворюється на фарс, як тільки читач починає усвідомлювати, що бухта Санта-Ресторано – це насправді ресторан, із якого головний герой прагне потрапити додому – в бухту Санта-Домо, натомість опиняється в поліцейському відділку – бухті Дель-Районо. Так літератор утілює прийом «одивнення», або «учуднення», про який ще О. Білецький зауважував: «...зроблено так легко й невимушено, що найдосвідченіший читач потрапляє в сильце авторської містифікації» [8, с. 154]. У творі зроблено чергову футуристичну спробу бунту проти пияцтва, яке засуджував Гео Шкурупій у своїх гаслах і спільній заяві (1928) «Нової генерації» щодо відмови від алкоголю заради майбутнього.

Не зраджує «король футурпрерій» і гостросатиричній манері подачі антирелігійних мотивів у творі. Для прикладу, феномен молитви буквально висміюється арештантами, не спроможними зорієнтуватися, якому ж богу молитися, щоб тільки їх швидше звільнили: «– Ну, товариші, встаньмо й помолимось сивому Саваофу за наше швидке звільнення! <...> Тепер я буду рахувати до трьох, і почнемо всі разом, прочитаємо «Богородицю» <...> я пропоную помолитися якомусь іншому богові...» [198, с. 301]. Цікаво, що в кожного ув'язненого – свій «усевишній». У когось це «кишені дурнів», які можна спустошити попрошайством біля «бухти Санта-Синагого» [198, с. 300], ще в когось – наїдки, які можна легко поцупити на базарі. Відтак, проблема віри й релігії художньо вирішується автором доволі різко: люди не усвідомлюють вищості Божественної суті, вони послуговуються низькими інстинктами, й тому молитва для них не є способом наближення до Бога, а лише тривіальним, прагматичним «зверненням».

Мотив гри у творі не вичерпується зауваженням інтертекстуальним украпленням. Арештанти грають у свої ігри: «в ніщо», у «живий бол», а також вигадують промовисто-натуралістичні номінації, які характеризують суть їхнього існування в умовах тюрми: «– Пропоную записатись у члени

„Мильно-смердильного заводу”. Я – перший агент цього акційного товариства! <...> Товариші, – дико кричав хтось, – у нас, крім смердильного заводу, непомітно зорганізувався „Вошкотрест”» [198, с. 302]. Наголошення на подібних натуралістичних подробицях, приземлено-побутових деталях дає змогу Гео Шкурупію показати умови життя міських персонажів без прикрас, «зі споду». По-своєму оригінально – через незвичну «суміш» філософії, геометрії, географії – зображує письменник образ повії: «Я хотів освітити роль цієї жінчини в процесі світових пригод. Її кремезна постать, еліпсиси стегон, півкулі перс і гімалаї живота одразу дивували своєю масивністю та історичністю. На цих гімалаях, еліпсах та півкулях не раз, мабуть, відпочивав втомлений подорожній нашого великого світу» [198, с. 305].

«Рецепція дійсності Гео Шкурупієм, згущена до надреальності, позначилася на створенні найзагадковішої новели „Патетична ніч”» [27, с. 84], – відзначає С. Губарева. Поміркуймо про джерела цієї надреальності. Сюжет твору близький до авантюрно-детективного, що дозволяє говорити про його специфічний жанр – новелу-розгадування таємниць (дослідник І. Виноградов кваліфікує новелу таємниць за характерним містичним контекстом, ірраціональністю таємного; у свою чергу, новела-розгадування таємниць – це детектив з інформативною прикінцевою розв’язкою-з’ясуванням невідомого [198, с. 271–273]), або ж новелу таємниць (як окремий жанр її вирізняли Б. Томашевський, В. Шкловський, Г. Майфет, а з-поміж сучасників – Г. Хоменко, О. Ільницький, А. Біла), чи новелу загадування таємниць (С. Губарева).

У центрі зображення – любовний трикутник: Марк Солнчів, Мишко та Айзі. Ореол таємничості досягається через уведення в текстоструктуру образу Чорної маски, котра постійно тримає в напрузі читача, зацікавлюючи і водночас інтригуючи. Із властивою йому іронією Гео Шкурупій на початку твору передає діалог у темряві, який цілком можна сприймати як модель того непорозуміння й невпізнання, що стає ключовим у художньому світі новели. Ця хвилинка розмова Чорної маски і Струка (або ж псевдо-Струка), яка

зводиться до погрози обшуку нібито з метою виявлення прихованої зброї, а фактично – крадіжки верхнього одягу та взуття, схожа на позасюжетний вставний епізод. Однак уже наступний епізод твору є нерозривно пов'язаним із цим попереднім: «Так можна було починати будь-яке оповідання або пригоду тієї доби...» [198, с. 307]. За допомогою комічних деталей автор змальовує «епохальні» зміни в суспільстві через окремих його представників. Скажімо, промовистим є факт одержання Марком Солнчівим «по ордеру в соцзабезі» поношених кальсонів, «в які разом з його животом можна було вмістити десятифунтову подушку», та сорочки «з найшляхетнішого батисту, на якому були помітні плями, мабуть, найліпшого вина з підвалів Дюрсо» [198, с. 307]. Ці «скарби», за оповідачем, є «напівзруйнованою спадщиною від старого світу» [198, с. 307]. Передусім вони свідчать про безмірну любов їхніх колишніх власників до насолодження їжею та напоями – недешевими, але й не надто корисними.

Щоправда, й «новий світ» – далеко не ідеальний: до прикладу, читацька увага панночок лише переключилася з романів про всепоглинаюче кохання Гі де Мопассана й бульварних шедеврів Анастасії Вербицької на брошури про радянську політику на селі й «Азбуку комунізму», котрі також не є взірцями смаку. Тому й важко говорити про більш свідомий вибір жіночої читацької аудиторії, якусь долю її емансипації. Чи так це насправді?

Слід відзначити цікаву ігрову стратегію письменника, зорієнтовану на відверте висвітлення процесу нівелювання державною машиною природних почуттів людини й перетворення особистостей на гвинтиків системи – могутньої та страшної. Зокрема це донесено у формі діалогу з уявним опонентом, який уперто не хоче вірити, що один із головних персонажів ходить до Губревкому не заради зустрічі з коханою, а з метою перевірити, «чи сяє п'ятикутня рубінова зоря <...> і чи не має якоїсь контрреволюції в березневому повітрі й каламутній воді та снігу» [198, с. 308]. Рубінова зоря як символ тоталітарної системи набуває футуристично-оксюморонного звучання в описі об'єкта пристрасного замилювання Солнчіва – Айзі: «Тисяча

рубінових зір в щоках, твердість Губревкому в характері й ніжність жінвідділу в очах і серці» [198, с. 308]. Тут уже цілком штучними видаються конотації Губревкому й жінвідділу, до яких, вочевидь, можна було б і не звертатися наратору, втім у структурі твору вони є надзвичайно важливими виразниками доби. Губревком, Чека, сяйво п'ятикутної зорі – це визначальні й основоположні рушії людської поведінки тоталітарного світу, а не причини закоханості, та й узагалі, слово кохання, на глибоке переконання оповідача, варто було б замінити якимось іншим – «якоїсь іншої конструкції» [198, с. 309]. Апогеєм вивищення в тоталітаризмі соціалізації громадянина над вартістю людського життя як найбільшою цінністю є застереження Мишка про те, що смерть Айзі – у випадку її зустрічі з Чорною маскою – стане болючою втратою делегатки жінвідділу.

Історичні контексти виринають у новелі, як бачимо, доволі епатажно. Про неоднозначні стосунки махновців і Радянської влади можна дізнатися з роздумів Мишка, який різав подертий чорний прапор із вишитими на ньому білим «черепом смерти» й кістками, а також написом, при дбайливому прочитанні подертих літер якого можна було б розібрати гасло: «За владу Рад»: «Яких Рад, то це був секрет самого Махна, бо ці самі ради в особі робітників та червоноармійців на тачанках і кіннотою заганяли Махна в нетра Гуляй-Поля, де він блукав чорним вовком анархії» [198, с. 315]. Тут образ конкретної речі – маски, виготовленої із прапора анархістів, цілком корелюється з основною прагматичною функцією містичної Чорної маски, яка мала вийти на вулиці, «щоб грабувати громадян і наводити жах на мирне населення, лякаючи його привидами білобанд» [198, с. 314]. Прикметно, що знову оповідач наголошує: Махно «очевидно був ні при чому, так би мовити, при піковому інтересі» [198, с. 315]. У такий спосіб літераторові начебто вдається уникнути некоректних історичних асоціацій, однак алюзивний механізм спрацьовує, і так або так історичні контексти долучаються до художнього світу твору.

Повертаючись до образу Айзі, яка гіпотетично може опинитися в центрі зацікавлень Чорної маски через надзвичайно звабливий одяг і взуття («...скільки ми не трусили тутешніх аристократів та буржуа, а соцзабез і досі не має хоч одного такого пальта...» [198, с. 313]), слід сказати про те, що насправді вона притягує, як виявляється згодом, кількох Чорних масок, до того ж не тільки і не стільки матеріальними речами. Навіть під напором історичних тенденцій до стирання/зміщення гендерних соціоролей Айзі залишається надзвичайно жіночною, зокрема й у веремії численних завдань жінвідділу. У фокусі твору постає чи не найбільш милосердне – організація дитячого свята, пакування солодощів для дитячих ясел і притулків тощо. Зауважується, що від цукерок солодкими в Губревкомі стали папери, стільці, столи, навіть повітря, а «в Айзі були солодкі руки, і до них липло все» [198, с. 314]. Цукерки асоціуються з дитинством, та в умовах голоду, про який мовиться у творі, вони набувають ознак дива. Відтак горстка солодощів у кишені героїні – як свідчення її життєвого вибору – набуває ваги художньої деталі й несе додаткове змістове навантаження. Саме цукерки стискала в кишені Айзі, коли раптово перед нею з'явився незнайомец у чорній масці, але з розвитком дії – в її руках уже не цукерка, а символ смерті – револьвер. Моделюючи незвичайну ситуацію, приміряючи на себе образ загадкового «американця по натурі», готового тут і тепер-таки одружитися, герой нарешті отримує відповідь на проблемне запитання: «Чи може така, як Айзі, покохати якого-небудь чоловіка?» [198, с. 319]. Солнчів, із обличчя якого спадає маска, відчуває смак солодощів на своїх губах від поцілунку такої жаданої і недосяжної жінки-мрії, майбутнє щастя з якою неможливе через сукупність прикрих банальних життєвих епізодів.

Ми поділяємо думку С. Губаревої про те, що «Маска» Гео Шкурупія не має жодного стосунку до містики, однак і реальний світ у ній «не може чітко сформуватися навіть із закінченням новели» [27, с. 86]. У фіналі митець доконечно заплутує читача, і в цьому вбачаємо успішну реалізацію його естетичної інтенції. Жага до містифікацій підмічена багатьма дослідниками

творчості футуриста, зокрема Ю. Лавріненком: «Уже переміна свого імени з Юрія на незвичного „Гео” говорить про потяг Шкурупія до оригінальності за всяку ціну» [69]. Подібне загравання з ідеєю зображеного є і в новелі «Патетична ніч», де витворено сповнений загадок світ, який ані авторськими натяками й підказками, ані сміливими реципієнтськими рішеннями напевно витлумачити не вдається, а відтак фінал твору залишається відкритим.

Як і розглянута вище «Зима 1930 року», «Патетична ніч» своєрідно інтерпретує концепт карнавалу/маскараду. У новелі добачаємо маску як таку в контексті «оголення прийомів», тобто пов'язану з «розробкою конкретних мотивів, що гармонують із психологією персонажа»: Б. Томашевський уважав, що «вже саме ім'я героя може слугувати маскою», зокрема тоді, коли містить у собі ще й певну характеристику, так само, як і «лексика героя, стиль його мовлення, теми, що він обирає для розмови, можуть також слугувати маскою героя» [115, с. 156].

Інша вельми суголосна своїй добі новела «Нарком», на наш погляд, також містить виразні карнавальні мотиви. Носієм ігрової змістовності у творі є передовсім образ чистильника паровозних топок із Сахаліну – на прізвисько Жужелиця. Справжнє прізвище героя втаємничене прийомом замовчування, ефект якого візуально, графічно посилено через три крапки, що кілька разів супроводжують секретну інформацію. Є в тексті й уточнення оповідача стосовно того, що не час зараз говорити про «фамілію», зокрема й тому, що «вона заслуговувала найбільшої уваги й була гордістю замурзаного чистильщика» [198, с. 322]. Щедро залучені автором епітети «звичайний», «замурзаний» відверто сприяють «низовій» характеристиці Жужелиці, яка посилюється ще й красномовним порівнянням Жужелиці з чортом із пекла, «бо тільки в пеклі можна так напудрювати обличчя й тіло сажею» [198, с. 322]. Чоловік ніколи не вмивався, а одяг міняв лише двічі на рік, до того ж «ніколи не знав, який він має вигляд» [198, с. 322], оскільки не бачив свого відображення, не маючи дзеркала. Проблема вмивання завжди дратувала

його – через боязнь води, навіть дощу, а «товстий шар паровозної змазки» заміняв Жужелиці одяг.

Про метаморфозу як образотворчий засіб уже йшлося стосовно новели «Переможець дракона», де таким чином вимальовано людину-паровоз – машиніста Хорна. Відомо, що М. Бердяєв подібні метаморфози розцінював як визначальні у футуризмі: «Футуризм є наслідком утвердження нової епохи – індустріально-міської (що прийшла на зміну патріархально-сільській) <...>. Цій епосі притаманне безперервне пришвидшення темпу життя, порушення усіх твердих граней буття, декристалізація, розшарування всього і вся, всезагальна технізація. Людина переходить у предмети, предмети в людину, один предмет переходить в інший, всі площини зміщуються» [198, с. 301]. Крім того, на нушу думку, через метаморфози підкреслюється чи й загострюється проблема нівелювання особистості в системі тоталітаризму. Наприклад, промовистою є цілковита байдужість Жужелиці до своєї родини: його не обходять подружні зради й те, що «весь п'яток дітей не був виводком самого Жужелиці, це були витвори і сюжети, позичені його дружиною Манею у якихось трубадурів та трубольотів» [198, с. 322]. Жужелиця, як і Хорн, покликаний виконувати передусім соціальну функцію. Цікаво, що в «Наркомі», як і в «Переможцеві дракона», образ Хорна є важливим з погляду сюжетної динаміки.

Письменника Гео Шкурупія завжди цікавлять моменти зламу в долях і психосвіті звичайних людей, коли твони раптом робляться здатними на неочікувані вчинки, діють непрогнозовано.

В. Фащенко в праці «Характери і ситуації» висловив чимало слушних спостережень, спираючись на які, зможемо більше сказати про персонажне коле малої прози митця-футуриста. Так, беручи до уваги класифікацію особистостей О. Лазурського, вчений за ступенем адаптації людей до обставин виокремлює три рівні: нижчий (недостатньо пристосовані), середній (пристосовані) та вищий. За «ступенем психічної обдарованості» (рівнем інтелекту, уяви, активності волевиявлень, координації психічних

процесів, афективності тощо) в межах кожного рівня він добачає види й підвиди літературних персонажів. Особистості «нижчого рівня» є типами, душевний склад яких збігається з умовами, які підкоряють, а подеколи і пригнічують індивідів. До цієї групи, за нашим розумінням, слід включити й Жужелицю. «Мислення і творча уява розвинені у них слабо, зате пам'ять і сприймання інколи відзначаються гостротою. В емоційній і вольовій сферах переважають чітко не визначені потяги. На першому місці не ідейні інтереси, а органічні потреби» [123, с. 34]. Проте і спільні риси можуть виявлятися у людей по-різному. Ядром характеру, на думку В. Фашенка, є соціально-моральна спрямованість, світогляд, широта й інтенсивність психічних функцій – пізнавальних, емоційних, вольових. До оболонки характеру входять змінні ситуативні відношення, психічні стани, на ґрунті яких «вибудовуються» чи зникають певні властивості й риси людини. Науковець підкреслює, що людина може бути змальована як індивід або як особистість.

Що ж маємо у творі? Неохайного, байдужого до всього п'яничку Жужелицю роздратувало раптом банальне питання: «Скільки тижнів ти не вмивався?», і він іде до перукарні. З короткої розмови з перукарем стає зрозуміло, наскільки персонаж душевно травмований. Він плаче від води, що водоспадом ллється на нього, сприймає це як справжні тортури. Бруд став його невід'ємною часткою, якої важко позбутися. А все ж візит до перукаря стає початком перетворення Жужелиці. Відомо, що перевдягання було одним з обов'язкових моментів карнавального дійства, зміна одягу символізувала й становий перелом: блазень робився королем і навпаки [123, с. 94]. Мотив одноденного короля якраз і актуалізовано в новелі, адже Жужелиця вирішує «раз назавжди» здивувати Хорна, «якого вважав за кам'яний насип» [198, с. 28]. Своє прізвище, яке ніколи не використовував як засіб ідентифікації, не повідомляв нікому, крім перукаря, Жужелиця наважується застосувати для пришвидшення руху поїзда, який було зупинено на станції. Ця затримка в дорозі дуже драгувала Хорна, та й руйнувала плани Жужелиці, який умисно підсів, щоби швидше дістатися в Козятин за цукром.

Оксюморонним є використання власного прізвища у формі маскування навиворіт. Жужелиця телефонує комендантові станції, відрекомендувавшись товаришем Каменєвим, і вмить відчув себе значущим. Зміну підкреслено й мовою персонажа, адже він починає говорити впевнено, переконливо, без звичних «Ах ти горох з підливкою!», «Тисяча мух і дві сотні риб!» тощо. Відтінений тут мотив лайки літературознавець М. Бахтін уважав одним зі складників карнавального світовідчуття, втім акцентував, що лайливі вирази в карнавалі втрачають свій практичний характер і стають «самоцінними».

Описана в новелі ситуація обману без обману оголює найгострішу проблему існування у свідомості (чи й підсвідомості) радянської людини міфологем вождів різних рівнів. Чистильник топок Каменєв, власне, нікого не скривдив, він просто назвав своє прізвище, а вже реакція коменданта станції є типовою – невідкладне виконання наказу, бо навіть засумніватися в словах наркома було злочином і зрадою. Незабаром «розвінчаний король» Жужелиця знову цілком природно відчувається на купі вугілля. Залишаючись у стихії карнавалу, він може дозволити собі розмірковувати абсолютно контрреволюційно. Витівка з прізвищем справді допомогла розчистити шлях потягу, чого зовсім не планував Жужелиця. Однак його фраза «Спаскудив цей комендант усю мою фамілію...» перекреслює всі ймовірні щасливі варіації розв'язки цієї історії. Не випадково «весела відносність», пафос свободи, безстрашся, оновлення плинності життя є визначальними в карнавальному світовідчутті [59, с. 462], відтак цілком закономірно вони виявляють себе у творі, коли герой отримує відчуття ефемерної свободи, перемагає страх. З'ясовується, що Жужелиця не хоче бути «товаришем» для коменданта: «Подумаєш... Вовк тобі в Брянському лісі товариш, а не я!..» [198, с. 333]. Є в цих словах завуальований натяк на характер усвідомлення справжньої суті Радянської влади подібними «Жужелицями», їхню негачію щодо «всього офіційного, як державного, так і церковного: усіх заборон та ієрархій» [125, с. 76]. «Матеріально-тілесний низ і вся система знижень, перевернень, травестувань, – як писав М. Бахтін, – ставали значущими у

зв'язку із часом і соціально-історичними змінами» [4, с. 94]. Тож карнавальна парадигма вивільняє героя від зовнішнього і, найголовніше, внутрішнього цензора [4, с. 107], роблячи із Жужелиці виразника «неофіційної народної правди» [4, с. 104]. У такий спосіб автор пророкує недалеке в часі прозріння тих навіть «наймізерніших» людей, які повірили в радянський «рай на землі».

Твір «В огонь та хугу» присвячено «борцям січневого повстання, робітникам Київських головних майстерень» [198, с. 334]. Виведений у ньому образ бронепотяга символізує революцію як таку: «...весь сірий, забруднений, гордо маючи червоним стягом <...> крізь хугу, вітер і сніг він приносить смерть гайдакакам, посилаючи зі своїх крицевих дул смертоносний вогонь, який змішував кров із забрудненим снігом і мертвими тілами людей» [198, с. 334]. Тричі в одному реченні засобом тавтології підкреслено апокаліптичні візії митця. Хоч може здатися, що звичайна деталь-уточнення про посічений у боях панцерник («Заіржавлений і подряпаний кулями панцир бронепотяга наочно доводив його відданість революції» [198, с.334]) у підтексті продукує думку про приреченість і самих революціонерів, які не завжди зможуть відбутися лише подряпинами: жорстокий механізм системи розчавить їх. Цю ідею далі поглиблює трагічний мотив братовбивчого непорозуміння в родині Завірюх.

Так, командиром бойової роти бронепотяга «Полупановець» був Степан Завірюха, образ якого виписано стислим монументальним начерком: «Матрос був у чорній, подертій куртці, з якої виглядали напівчорні, засмажені груди, на його круглій матроській шапці та чорних стрічках був гордий напис „Аврора”» [198, с. 335]. Крейсер «Аврора», як відомо, – один із основних символів Жовтневої революції, тому така безкозирка одразу ж відповідно маркує її власника. Завзятість революціонера підсилена ще й сакраментальною фразою: «Все, що є, все наше» [198, с. 335]. Микола Завірюха був робітником залізничних майстерень, ненавидів Центральну Раду, за яку боровся третій брат – Петро, старшина й виконувач обов'язків

коменданта станції. Петро зрікається Миколи: «Я з ним нічого спільного не маю» [198, с. 339].

Якщо революція роз'єднує найрідніших людей, то в чому тоді її сенс? І митець проводить ідею-відповідь через увесь твір: у руйнації, ворожнечі, смерті. Петро ототожнює більшовиків із росіянами, а те, що вони обіцяють, сприймає як підступну брехню, бо «кацапам вірити не можна» [198, с. 339]. Причиною ж поразки його з побратимами є те, що деякі українці повірили облудному ворогові й стали «перевертнями», забули рідну мову. Чоловікові хочеться «бути паном у своїй господі» [198, с. 339], – за це він ладен воювати й померти.

Мотив ворогування братів візуалізується на полі бою, нагадуючи трагедію роду Половців із «Вершників» (1935) Ю. Яновського, написаних, проте, пізніше. Безстрашний більшовик Микола поводить зухвало, за що його заарештовує рідний брат. Помітно, що це ув'язнення дається Петрові нелегко: його психологічні вагання передано відведенням очей, що не знесли грізного погляду полоненого. На відміну від братів, Петро змальований більш гуманним, чутливим до голосу крові, що, зрештою, і спричинить його загибель. Невідворотність катастрофи автор підкреслює порівнянням станції з «цілковитою руїною» [198, с. 348].

Пізніше Микола під натиском давньої подруги їхньої родини Марії Китченко погоджується просити Петрового звільнення, до того ж – зовсім не безкорисного. Петра спрямовують через лінію бою до священника Василя Прилипаківського, відомого та впливового українця, здатного, на думку більшовиків, умовити залізничників на перемир'я. Переодягнувшись робітником, він виконує наказ, але на зворотному шляху потрапляє до гайдамаків. Не розібравшись, хто є хто, старшину полку імені Грушевського Петра Завірюху жорстоко вбивають політичні однодумці. З одного боку, цим підкреслено непримиренну і принципову позицію прихильників Української Народної Республіки, а з іншого – закцентовано потьмарення глузду в запалі

боротьби, коли за самим лише одягом людину ідентифікують як ворога. Зате правдивих слів Петра жоден із побратимів по зброї не дослухається.

Такими ж глухими до здорового глузду виявляються й більшовики: миротворчий візит до них священика закінчується глумом і насмішками, а тим часом бронепотяг сіє «смерть од Полтави до Києва» [198, с. 357]. Отже, теза про смертоносну суть революції звучить у тексті рефреном.

Примітно, що Гео Шкурупій, симпатик вільної України, не ідеалізує у творі гайдамаків (згадаймо сцену, де вони намагаються збезчестити Марію). Концептуально значущим для нього є осмислення глибини трагедії знищення людського в людині. Будь-який політичний табір в уявленні письменника постає знаком перемоги примарної ідеї над людськими почуттями, родинними стосунками. Мотив роду, а точніше, його розпаду є провідним у творі. В образі Петра проступає подібність з однойменним біблійним апостолом: як і учень Христа, він зрікається свого вчителя, але потім щиро розкаюється і здобуває прощення. Та насправді всі три брати потрапляють у вир революції (їхнє прізвище Завірюха тут вельми промовисте), нерідко чинять усупереч Божим законам. Утім, лише Петро сповна усвідомлює цей факт, очевидно, сподіваючись знайти спокій і гармонію в ліпшому світі. Тому не випадково саме він іде за священиком, а потім стає несправедливою жертвою.

В. Фащенко класифікує образи-ситуації за обсягом часу та простору (короткочасні/довготривалі, локальні/масштабні); за способом зображення (правдоподібні/умовні); за фактором впливу на персонажа (випробувальні, характеротворчі) [123, с. 41]. Аналізований твір змальовує випробувальну ситуацію, яка стає характеротворчою. Герой Петро Завірюха робить вибір на користь добра і через це морально вивищується поміж інших, передовсім – своїх братів. Як особистість він протистоїть системі, хай поки що і доволі флегматично. Та це вже не постать «нижнього рівня», а людина з вольовим характером. Зауважмо, що термін характер увів у науку давньогрецький учений Теофраст, означає він «своєрідність, визначеність» і походить від

дієслова «шкрябати» [123, с. 32]. Тож, якщо в новелі «Нарком» залізничник Жужелиця втілює інтенцію до спротиву в закодовано-ігровій формі (про це – кінцівка твору), то Петро Завірюха (а саме його смерть) конденсує в собі цілком вивірену ідею невідповідності мрії та ідеалу.

Пафос трагізму, розчарування, невимовного страждання та безвиході майстерно виведено письменником в оповіданні «Чорна німіч». Уже в назві акумульовано ідейне звучання твору, а чорний колір поглиблює своє домінування, накреслене раніше в оповіданні «В огонь та хугу». Тенденція до саме такого обарвлення світу революційних перетворень досягає у творі свого апогею. Оповідання містить підзаголовок: «Клаптик записів хворого чоловіка» [198, с. 360], і таке авторське жанроозначення не тільки оригінальне, але й моделює рецепцію. Водночас митець принципово відсторонюється від тексту, персоніфікуючи образ наратора-розповідача, який існує «цілком всередині зображуваної реальності» [16, с. 308]. Читацьку увагу тимчасом сфокусовано довкола інтриги: «Про яку хворобу йдеться? У чому її суть і причина?» У такий спосіб виправдує себе фрагментарність тексту.

Герой новели позиціонується як людина із власним внутрішнім світом – мікрокосмом, у який неможливо втрутитися, тож і не варто намагатися щось у ньому корегувати. «Примусили мене покинути світ, людей, зачинили в якійсь сірій кімнаті й думають, що лікують. Нехай собі думають, мені це не шкодить: я завжди мав і маю свій власний світ, своїх близьких людей, що оточують мене, розмовляють зі мною, й що з ними я ніколи не можу розлучитися, навіть коли б я хотів. Нехай думають...» [198, с. 361], – міркує персонаж. Він виключно непримиренний до тих, хто поневолив його тіло і намагається ізолювати навіть від спогадів, потоком яких (синтезом снів, інтроспекцій) і є, власне, твір.

Сон героя, позначений хронотопом театру, містить доволі важливе риторичне твердження: «І навіщо закликати людей до театру, коли нема світла» [198, с. 360]. Маємо нібито звичайну згадку про минуле в контексті

марень психічно нездорової людини. Утім, можемо розцінювати фразу і як натяк на ну трагічну виставу, яку зрежисували й розіграли більшовики на території СРСР, – виставу невизначеності й темноти. Образи світла і темряви відтак набувають ознак амбівалентної пари, що корелюється в концептосфері Добра і Зла. А отже, автор Гео Шкурупій, по суті, пророкує у творі трагедію рідного народу. Маска душевнохворого героя дає можливість озвучити те, за що в реальності доводилося платити життям: «І передчуття якесь охоплює душу, що щось буде, страшне, таке... неминуче... Воно зараз встає переді мною, наче якась імла, що розгорнеться й відкриє щось страшне й сумне до розпуки» [198, с. 361].

Болісно пережиті внутрішні страждання героя викладено у творі калейдоскопом химерних, навіть для нього самого незбагненних образів, скоординованих мовби сторонньою логікою. Сенс цього колажу вражень посправжньому опрозорюється лише згодом. Єдиним, що не викликає сумніву, є відчуття своєї присутності на виставі: її всі очікували побачити на сцені, але натомість дійство розгорнулося довкруг. Учасники постанови – аматори, у професійному статусі позиціоновано тільки режисера. Першою виходить на сцену мила дівчина з «дуже гарним волоссям» і «гарною такою зачіскою», а її «лице трошки бліде, чорні оксамитові оченята так приємно поблискують» [198, с. 361]. Далі з'являється хлопчик Микола, «тримається за живіт і тихо-тихо стогне» [198, с. 361]. Над ним наслідуються дорослі чоловіки, особливо здоровий парубок «у чорній, смушевій шапці набакир, з засмаженим, порепаним видом» [198, с. 361]. І ось вихід третього актора – самого розповідача. Він із гарним, «тільки дуже сумним обличчям з чорнявими вусами, з борідкою»; у кишені раптом намацує багато якогось паперу, й це виявляються гроші. У свідомості чоловіка давно виробилася стійка асоціація: багато грошей – до людської крові, тож він хоче позбавитися пекучого скарбу – віддати їх хлопчикові, поки не бачила красуня Галя. У її очах герой прагне бути щирим і скромним. Натомість хлопчик, отримавши гроші, різко змінюється: «...на його лиці промайнуло щось хитре, лукаве, заховане десь

далеко у душі <...> з його обличчям зробилося щось надзвичайне; було видно, що на нім панувала якась таємна думка...» [198, с. 363], а потім розчиняється в юрбі. Коли ж нарешті з'явилося світло, усі «вітали електрику, яку так довго чекали... На мене не звертали уваги» [198, с. 363], – підсумовує свою розповідь герой.

Цікаво, що цей фрагмент графічно вирізнено в тексті, й перше речення нового уступу починається протиставним сполучником: «Але перед моїми очима в ту мить блиснуло щось ще яскравіше й грюкнув якийсь глушний грім» [198, с. 363]. Можемо припустити, що ці фрагменти семантично нерозривні й розгортають загальну схему використання й нівелювання особистості системою. Утім дехто, як-от змальований персонаж, починає усвідомлювати всю сутність жахливої системи. Звідси і те «щось яскравіше» за світло в спроектованому спектаклі: воно з'являється і зникає з якоїсь вищої волі. Але й прозоріння не приносить героєві полегшення, навпаки – стає джерелом страху, а згодом – немочі.

Хлопчика, який таємничо «зник у юрбі» [198, с. 363], згодом стрічаємо на полі бою – серед суцільного жахиття і смерті: «Тільки мій недавній знайомий у гарних жовтих чоботах, з якимсь хижим обличчям дивився на пригоду» [198, с. 364]. Антитезою до змального хижого спокою є тривожне відчуття смерті, що переслідує головного героя: «А я непритомний лежатиму на землі, й кров тонким струмочком збігатиме з грудей на землю» [198, с. 365].

Короткий опис чудового весняного ранку, відчуття свіжості вітру, «що приносив ніжні пахощі звідти, здалека, де біліли дерева, всипані квітом» [198, с. 365], звучить дисонансом до внутрішніх переживань розповідача. Контраст увиразнюється екстер'єром та інтер'єром «білої привітливої хатки», котра надалі виявляється «пусткою». Цей образ є ремінісценцією до Шевченкового «садку вишневого коло хатки» – ідилії спокійного, мирного життя, а в контексті оповідання він постає символом руйнації узвичаєного – неперехідних цінностей. Оксюморонне поєднання предметів побуту, що

колись створювали домашній затишок, і «товстого шару пилу», який давно їх притрусив, витворює моторошну картину, котра відображає душевну розчахнутість героя. Та навіть в полоні немочі, яка скувала його серце, чоловік не втрачає надії, хай навіть і марної. Це означено образом «молодих, свіжих гіллячок з пишним білим квітом», які настирливо лізли в заяложене вікно «і наче шепотіли щось сумне, дуже сумне...» [198, с. 366].

Один із фрагментів-екскурсів у минуле присвячений спогадам про дитинство. Син бідної вчительки зростав поміж широких степів, усякчас почувуючи себе «мишею» на фоні величної природної стихії, а втім, із малих літ набирився розсудливості. Степ як символ волі багато в чому сформував його, зокрема, навчив розуміти, що смисл життя – не «корисна посада» і п'ятикімнатна квартира, а щось зовсім інше. Поїсти, поспати, поплескати язиком – не є для героя метою існування. Він переживає типову трагедію мислячої людини, котра не може прийняти схиблено-фанатичне буття. Змалку засвоївши від бабусі, що «життя – це великий іспит... Воно дає людині силу боротися там... вона показувала кудись удалечінь – там... Воно навчить людину не боятися нічого-нічого, бо воно страшніше, ніж там...» [198, с. 370], чоловік тягнеться до християнського віровчення, розцінюючи земне існування як шлях до справжньої долі й випробування, яке слід гідно пройти, не зрадивши Божих заповідей. Але насправді ці мудрі міркування не стикувалися з ідеологічним більшовицьким міфом про «рай на землі».

Слід зазначити, що Остап (майже насамкінець твору автор відкладає представлення свого головного героя) все-таки остаточно не пристає на бабусине трактування людського життя як передбаченої заздалегідь долі: «Не вірю я в долю. Це не доля заважає мені жити, ніякої долі нема. А це – чорна неміч» [198, с. 371]. Хвороба прийшла до хлопця зі смертю матері, що завдала йому неймовірного стресу. Перший напад стає точкою відліку його самотини, немочі. Зауважмо, що М. Фуко пов'язував проблему безумства не стільки з природними вадами мозку людини, скільки з психічним розладом, який виникає внаслідок труднощів пристосування особи до зовнішніх умов,

таким чином вибудовуючи патологічну форму дії захисного механізму проти екзистенційного «неспокою» [41, с. 20].

Згодом страх героя трансформується в лють. Це спричинює постійна атмосфера небезпеки на полі бою, внутрішня психологічна травма, тиск звіроподібного командира Панаса Рудого (мовиться про жорстоке вбивство хлопчика, який крав через голод їжу, про зґвалтування і вбивства дівчат тощо). Психічно надломлену людину подібні конфліктні ситуації обертають у суцільну нездоланну суперечливість, що врешті призводить до страшної «розпуки» й «порожнечі в душі». Але водночас – і нескореності.

Найбільшою (після смерті матері) трагедією для Остапа стає жорстоке вбивство коханої Галі, образ якої непоодинокі зринає в його божевільних мареннях. Відомо, що М. Фуко в безумстві вбачав і «проблиск істини», а саме ставлення до цього стану радив проектувати на смисл людського існування, рівень його цивілізованості, здатності людини до самопізнання й усвідомлення свого місця у світі. Ставлення людини до психічнохворого є для М. Фуко мірою гуманності та ступенем зрілості суспільства [41, с. 18]. Істиною, яку відкриває для себе Остап, стає усвідомлення, що після смерті – «там» – ніхто вже «не може заважати любити» [198, с. 388], тож таки справді, як говорила бабуся, «там людина з'єднається з долею...» [198, с. 370]. Таким чином людина стає викривальником «офіційної ідеології безбожництва, що панувала в СРСР» [19, с. 5], навіть за всієї своєї немочі виявляючись здатною підточити кам'яну непорушність системи. Проте самому письменникові тоталітарна машина не вибачила такої хоробрості, зробивши його «ще одним мучеником розстріляного відродження» [42, с. 59].

Отже, мала проза Гео Шкурупія, а це новели та оповідання з виразним тяжінням до новітніх експериментів, як-от монтаж, фрагментація, іронія, карнавал, маскування й метаморфізація дійсності тощо, порушує цілу низку актуальних історично-психологічних проблем, змальовує людину в межових ситуаціях і пропонує читачеві інтроспекцію її душі – як свідчення трагедії

доби. Митець у цих творах постає не тільки віртуозом письма, а й глибоким аналітиком злободення.

Висновки до третього розділу

У контексті українського футуризму важливими є експерименти Гео Шкурупія як прозаїка. Спираючись на теоретичний базис, який представники цього модерністичного напрямку розробили, письменник і конструював свій епос. Його ліва проза прикметна фіксацією дійсності, репортажністю, а водночас не надто великою залежністю від футуризму: митець вільно розширює декларовані в маніфестах межі. Окремі тексти (передусім повість «Штаб смерти», роман «Двері в день») мають близьку до сценарної побудову, і природність такого факту зумовлена співпрацею літератора в кіноіндустрії, що й позначилося на особливостях письма. Залучення прийому монтажу для конструювання прозових текстів – це новаторський крок Гео Шкурупія. Такий підхід знайшов яскравий вияв у його всьому повістєво-романному набутку як на рівні архітектоніки, так і на рівні сюжету.

Разом із тим, надаючи своїй прозі репортажного відтінку, автор насичує її типовими представниками суспільства першої третини ХХ століття, формує типові характери, не оминаючи «соціальних хвороб» епохи зламу цінностей і систем. Письменник чітко фіксує зміну політичних поглядів, стрімку урбанізацію, механізацію, різні хиби в поведінці «нового» громадянина. Подеколи в текстах зринають не тільки фрагменти реальності, а й епізоди, пов'язані зі зміненими станами свідомості героїв (сон Жанни-батальйонерки, «фальсифікація дійсності» Теодором Гаєм тощо). Такі занурення у сферу свідомості й підсвідоме сигналізують про наближення рис футуристичної прози Гео Шкурупія до психологічної прози.

Виразною рисою малої прози футуриста є карнавалізація. Це вже не просто гра за критеріями майбутнього, а навернення до культурної традиції, що засвідчує еволюцію погляду письменника не тільки на нове мистецтво та

його функції (зокрема пропагандистську), але й на дійсність в цілому. Як футурист Гео Шкурупій радо сприйняв революцію, та з часом зазнав розчарування в новому політично-соціальному курсі. Карнавалізація, відтак, дозволяла йому приховати світоглядні метаморфози, моделюючи складне ігрове тло в текстах. Утім, навіть на судовому процесі репресований Гео Шкурупій не виказував прямого протесту щодо більшовицько-комуністичної ідеології. Принциповим для нього було відстоювання того, що український футуризм – це національне утворення, яке має свої теоретичні основи. За це він полемічно змагався на шпальтах «Нової Генерації» та в дискусіях щодо важливості зміни векторів мистецтва 1925–1928 років. У малій прозі, написаній у 1930-х роках, літератор приглушує ідеологічні ноти політичної пропаганди (яка була наявна на початку його творчої кар'єри) і майстерно використовує гру та карнавалізацію з метою приховування зміни своїх соціально-політичних поглядів. Також майстернішою стає його фіксація побутових проблем, із якими починає стикатися суспільство.

Прозаїк Гео Шкурупій активно використовує весь той інструментарій, який пропагує як теоретик і паралельно апробовує як поет, але із творчою зрілістю вдається до міжстильових узаємодій із метою більш правдивого змалювання художньої дійсності. У такий спосіб своїми творами він додає українському футуризму унікальних рис, що не були притаманними іншим національним варіантам цього мистецького напрямку.

ВИСНОВКИ

Гео Шкурупій – український поет, прозаїк, публіцист, теоретик мистецтва і маніфестант літературного руху. Належав він до трагічного покоління українського модернізму першої третини ХХ століття, названого «Розстріляним Відродженням», був одним із найяскравіших представників українського футуризму. Твори художника слова відображають еволюцію цього напрямку у вітчизняному письменстві, виразно засвідчують особливості поєднання теоретичної платформи з практикою письма. Разом із лідером українських футуристів Михайлом Семенком він багато часу віддавав естетичним і поетикальним пошукам у царині футуризму, прямуючи від італійського, російського до оригінального українського його варіанту, хоч, як того вимагали декларації, – з «інтернаціональним обличчям».

Гео Шкурупій був певен того, що представники українського футуризму мають іти своїм мистецьким шляхом, беручи найкраще від представників світового футуризму, але при цьому не абсорбуючи повністю їхні ідеї, оскільки не всі вони були доречні для нового мистецтва з точки зору українських митців.

На цьому ґрунті, зокрема, виникла дискусія з російськими футуристами, розгорнувшись на сторінках «Нового Лефу» та «Нової Генерації». Разом із тим українські футуристи були активними учасниками літературної дискусії 1925–1928 років, у якій не приставали на той чи інший бік, а займали позицію популяризації нового мистецтва, що забезпечуватиме фактичне відображення дійсності й буде відповідати вимогам часу, в який вони жили, адже суспільно-історичні умови блискавично змінювалися, й мистецтво мусило на це реагувати. Завдяки активній літературно-критичній діяльності українських футуристів читачі мали можливість ознайомлюватися з тим новим, чого раніше не знали, з чим не стикалися, і таким чином змінювалося та збагачувалося мистецьке життя в Україні.

Художня практика Гео Шкурупія тісно корелює з його літературно-критичним доробком, відтак програмні документи (маніфести, статті, інструкція, тощо), написані футуристом, можна розцінювати як джерела й навіть окремі сторіки його мистецької спадщини.

Багато в чому саме публіцистика Гео Шкурупія стала візитівкою футуристичного руху в Україні, а його маніфести ілюстрували не тільки естетичні засади конкретної мистецької групи, а доносили до суспільства думку представника нового мистецтва й глибокого теоретика щодо того, що впливає на мистецтво, яким воно має бути, яким убачається процес його розвитку загалом і окремих його видів зокрема.

Літературно-критична спадщина письменника вирізняється широтою поглядів, оскільки охоплює різні види мистецтва. Їй притаманний потяг до дискусійності, в окремих публікаціях – емоційність, однак над усім цим підноситься глибоке розуміння осмислюваних проблеми, бездоганне володіння формою висловлювання та, цілком у футуристичному стилі, гра з «фактурою», себто манерою викладу матеріалу, як у їхній художній творчості, так і в літературно-критичній.

Важливим є те, що сфера зацікавлень футуриста – не тільки література. Його можна вважати й одним із теоретиків нової для початку ХХ століття царини мистецтва – кіно. Працюючи на одеській та київській кінофабриках та знаючи ситуацію в індустрії, він виклав основні свої думки щодо стану та перспектив розвитку найновішого з мистецтв у своїй праці “Кінодійсність та кінокритика”, що засвідчує інтермедіальний вектор літературно-критичної спадщини митця.

Поетичний доробок футуриста не є однорідним із погляду форми, оскільки автор удається до написання і відверто традиційних, і суто авангардистських творів, а подеколи й до формальних стилізацій.

На мотивному рівні його вірші порушують цілий пласт актуальних для нової країни проблем і, як наслідок, тем, але при цьому не зводяться до критики політиків або суспільних діячів, допускаючи тільки означення хиб

творчої праці колег-літераторів. Безперечно, футуризм домінує у творах письменника, але знаходить вираження і дадаїзм, експресіонізм, символізм тощо.

Відповідно до футуристичних декларацій, котрі вимагають від митця фактичної фіксації дійсності, проголошеної стильовою домінантою, Гео Шкурупій, звісно, нотує реалії, проте все одно змінює фактографію, подаючи їх крізь призму індивідуального бачення. У творах письменник не приховує і своїх уподобань, навіть за всієї можливої їх ситуативності, тимчасовості чи, взагалі, фікційності, – звідси їхні полемічність, психологізм, ліризм тощо.

Наявність памфлетів у творчому доробку, безперечно, збагачує жанрову палітру автора. Вони постають і в ролі пропагандистського заклику, і як художні твори, незважаючи на виразну публіцистичність, порушують низку нагальних проблем, з якими стикалося суспільство в першій третині ХХ століття. У такому форматі автор широко використовує інтертекстуальні зв'язки, звертається до постатей класиків Данте й Шевченка, а також до літераторів-сучасників. Прикметно, що серед письменників-сучасників, котрих у своїх памфлетах автор “долучає” до мистецької дискусії, фігурують не тільки представники різних літературних напрямів, які існували в Україні, а й представники інших національних літератур.

Проза Гео Шкурупія – яскравий виразник його футуризму, хоч ознаки цього стилю по-різному проявляються в тих або тих творах. Письменник постає новатором у царині організації твору, часто застосовує монтаж як спосіб побудови художнього цілого, а в деяких текстах цей прийом komponування набуває наскрізності.

Агітаційне забарвлення Шкурупієвого епосу – одна з проголошених футуристами модерних мистецьких засад, а разом із тим – прикра необхідність для існування творчої особистості в обставинах ідеологізації суспільного життя й формування тоталітарного культу. Водночас не можна не доглянути в цій ознаці творчості Гео Шкурупія відтінку футуристичної фікції. На змістовому рівні його проза проблемна, з фіксацією фактів, а

подеколи – фальсифікуванням дії, поринанням у світ фантазії та переживань персонажів. Ці твори близькі до декларованого футуристами репортажу; водночас якісь фрагменти в ній прозора тяжіють до кіносценарію. Малі епічні форми в доробку Гео Шкурупій репрезентують мотив гри, маскараду й карнавалізації; фіксація дійсності в них часто поєднується зі зміненими станами свідомості, відтак фальсифікується.

Окремої уваги заслуговує той факт, що часто у різних прозових жанрах автор експериментує з матеріалом і створює тексти на межі різних жанрів, у його творчості посідають чільне місце твори-симбіонти.

Можемо стверджувати, що творчість «зразкового футуриста» Гео Шкурупія значною мірою моделює футуристичне письменство свого часу, відображає актуальний для стилю зображально-виражальний арсенал, його пріоритети, устремління, самоідентифікацію тощо. Осягнення літературно-художнього й публіцистичного набутку письменника важливе сьогодні в аспекті системно-цілісного пізнання його творчої особистості й мистецької оригінальності, а також цінне в умовах неперехідної тяглості стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автор – твір – читач : збірник наукових праць / ред. кол. : Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пащенко. – Одеса : Астропринт, 2012. – 240 с.
2. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
3. Адельгейм Є. Твір круглий і повноцінний та коментарі до нього / Є. Адельгейм // Літературна газета. – 1933. – 30 верес. – С. 1.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – [2-е изд.]. – 543 с.
5. Бердяев Н. Кризис искусства / Николай Бердяев. – М. : Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова. – 1918. – 48 с.
6. Бердяев Н. О самоубийстве / Н. Бердяев // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 89–113.
7. Біла А. Футуризм : наукове видання / Анна Біла. – К. : Темпора, 2010. – 248 с.
8. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С. 133–163.
9. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / П. В. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2011. – 336 с.
10. Білоус П. В. Психологія літературної творчості : навч. посіб. / П. В. Білоус. – К. : Академвидав, 2014. – 216 с.
11. Бирюков С. Авангард. Сумма технологий / С. Бирюков // Вопросы литературы. – 1996. – № 5. – С. 21–35.

12. Бліц-криг футуризму. Літературна експансія / С. Скальд, Д. Савченко, О. Пастух, А. Білодуб, Д. Камлюк ; уклад. В. Вайткунайте. – Тернопіль : Видавництво «Крок», 2012. – 96 с.
13. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–1930-их років : науково-популярне видання. – К. : Темпора, 2009. – 528 с.
14. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учеб. пособ. для вузов / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 420 с .
15. Бурбела В. «Двигун» панфутуризму / В. Бурбела // Друг читача. – 1991. – 2 жовт. – С. 4.
16. Введение в литературоведение : учеб. пособ. / под ред. Л. В. Чернец. – 2-е изд. – М. : Высш. школа, 2004. – 680 с.
17. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–43.
18. Виноградов И. О теории новеллы / Иван Виноградов // Вопросы марксистской этики : избр. работы. – М. : Сов. писатель, 1972. – С. 254–279.
19. «Він таки був справжнім і щирим християнином!» Інтерв'ю з автором книжки «Наслідуючи Христа: Віруючий у Бога Тарас Шевченко» професором Дмитром Степовиком / Дмитро Степовик ; розмову провів Тарас Головка // Слово і Час. – 2014. – № 6. – С. 3–6.
20. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
21. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. – 4-те вид., стереотип. – К. : Либідь, 2008. – 448 с.
22. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роузли Голдберг. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 320 с.
23. Горницкая Н. С. О границах взаимодействия кино и литературы. Слово в литературе и на экране / Н. С. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. – Л. : Искусство, 1985. – С. 14–59.

24. Гращенкова И. Н. Киноантропология XX/20 / И. Н. Гращенкова. – М. : Изд-во «Человек», 2014. – 896 с.
25. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры / А. Л. Гринштейн // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности : сб. работ / отв. ред. Л. Г. Андреев. – М. : «ЭКОН», 2000. – С. 22–43.
26. Губарева С. Гео Шкурупій: homo ebriusus як суб'єкт репортажної новели / Світлана Губарева // Літературознавчі обрії. – Вип. 18. – К. : Інститут л-ри імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2013. – С. 72–79.
27. Губарева С. «Патетична ніч» як нова новела розгадування таємниць / Світлана Губарева // Літературознавчі обрії. – Вип. 19. – К. : Інститут л-ри імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2014. – С. 84–88.
28. Губарева С. «Прокляті поети» і репортажна новела Гео Шкурупія [Електронний ресурс] / Світлана Губарева. – Режим доступу: http://vuzlib.com.ua/articles/book/37281-Prokljati_poeti_i_reportazhn/1.html. – Назва з екрана, 03.03.2016.
29. Гундорова Т. ПроЯвлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – Вид. 2-ге, переробл. та доповн. – К. : Видавництво «Часопис „Критика”», 2009. – 447 с. – (Український науковий інститут Гарвардського університету. Інститут Критики).
30. Данькевич Ю. В. Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. В. Данькевич ; Харківський національний ун-т імені В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 20 с.
31. Данькевич Ю. Гео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки ХХ століття) / Юлія Данькевич // Рідна школа. – 2004. – № 12. – С. 26–29.
32. Данькевич Ю. Творча індивідуальність Гео Шкурупія-епіка / Юлія Данькевич // Рідна школа. – 2005. – № 1. – С. 41–44.

33. Данькевич Ю. Український футуризм: пошуки нової естетики / Юлія Данькевич // Українська мова й література в серед. шк., гімназіях та ліцеях. – 2005. – № 6. – С. 99–107.
34. Дудаков-Кашуро К. Проблема біографічного мотива в футуристическом манифесте / К. Дудаков-Кашуро // Філософські пошуки. – Вип. XIV–XV. – Львів, Одеса : Вид-во «Центр Європи», 2003. – С. 127–136.
35. Дюркгейм Э. Самоубийство / Э. Дюркгейм // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 239–255.
36. Жигун С. Ігрові прийоми нарації у прозі українського авангарду 20-х років ХХ ст. (на матеріалі творів Л. Скрипника, Г. Шкурупія та М. Йогансена) / Сніжана Жигун // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / упоряд. І. Папуша // *Studia methodologica*. – Вип. 24. – Тернопіль : РВВ ТНПУ імені В. Гнатюка. – С. 197–200.
37. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / Сьюзен Зонтаг. – Львів : Кальварія, 2006. – 320 с.
38. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / упоряд. тексту П. В. Іванишина. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
39. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності : монографія / Петро Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 288 с.
40. Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала / Н. Іванова // Слово і Час. – 2003. – № 12. – С. 20–27.
41. Ильин И. П. Постмодернизм : Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : INTRADA, 2001. – 384 с.
42. Ільницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.) / М. Ільницький. – Львів : Львівський обл. наук.-метод. ін-т освіти, 1994. – 72 с.

43. Ільницький М. На перехрестях віку : у трьох кн. Кн. 1 / М. М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 838 с.
44. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
45. Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років. – Нью-Йорк : Український музей ; К. : Родовід, 2015. – 280 с.
46. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. : 1910–1930-ті роки : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
47. Історія української літератури: ХХ – поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. Т. 1 / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. ; за ред. В. І. Кузьменка. – К. : Академвидав, 2013. – 592 с.
48. Кантор В. К. Артистическая эпоха и её последствия (по страницам Федора Степуна) / В. К. Кантор // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С.124-165.
49. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Капленко ; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2005. – 20 с.
50. Карманський П. Футуризм / Петро Карманський // Сучасність. – 2004. – № 5. – С. 115–127.
51. Качуровський І. Напівзабутий Гео / Ігор Качуровський // Березіль. – 2004. – № 1. – С. 134–137.
52. Кисельов М. Феномен землеробства в українському світі / М. Кисельов // Генеза. – 1995. – № 1 (3). – С. 59–65.
53. Кино : Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич, редкол. : Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.

54. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : у 10 т. / Юрій Ковалів. – К. : Академія, 2013– . – Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. – 512 с.
55. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга / Е. Ф. Ковтун. – М. : Издат. дом «РИП-холдинг», 2014. – 229 с.
56. Кодак М. П. Поетика як система: літ.-крит. нарис / М. П. Кодак. – 2-е вид., доповн. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
57. Козир О. Гео Шкурупій у періодиці 20-х – 30-х років / О. В. Козир // Українська періодика: історія та сучасність. Матеріали ювілейної наукової конференції. – Х. : Харківськ. держ. ун-т, 1998. – С. 70–76.
58. Козленко І. «Люди і апарати: становлення українського кіно» : відео-лекція [Електронний ресурс] / І. Козленко. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=ut86k1qV96M>. – Назва з екрана, 07.12.2015.
59. Козленко І. Одеська кінофабрика ВУФКУ: індустріальна й художня революція в українському кіно 1920-х років. Майстер-клас на ОМКФ-2015 : відео-лекція [Електронний ресурс] / І. Козленко. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=eBuSkqcGgkc>. – Назва з екрана, 03.03.2016.
60. Козленко І. Якщо ми будемо мислити Україну в шароварах, то особливого майбутнього в країні немає [Електронний ресурс] / І. Козленко // Українська правда, 23.10.2014. – Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/person/2014/10/23/182574/>. – Назва з екрана, 03.03.2016.
61. Кони А. Самоубийство в законі і житті / А. Кони // Суїцидологія: Прошлоє і нинішнє: Проблема самоубийства в трудах філософів, соціологів, психотерапевтів і в художественних текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когіто-Центр, 2013. – С. 113–139.
62. Костюк В. Модерн як поле експерименту: комічне, фрагмент, гіпертекстуальність / Василь Костюк, Вадим Денисенко. – К. : [Б. в.], 2002. – 175 с.

63. Костюк Г. Деструктор-шукач: про творчість Гео Шкурупія / Г. Костюк, Л. Костюк // Молодняк. – 1929. – № 9. – С. 72–92.
64. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
65. Крупчанов Л. М. Теория литературы : учебн. / Л. М. Крупчанов. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. – 360 с.
66. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпритации / Н. А. Кузьмина. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 272 с.
67. Кулка И. Психология искусства / И. Кулка. – Х. : Издательство «Гуманитарный Центр», 2014. – 560 с.
68. Купер Дж. Словарь символов / Дж. Купер. – М. : Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. – 432 с.
69. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей / Ю. Лавріненко ; упорядник Є. Сверстюк. – К. : Смолоскип, 2007. – 984 с. - <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/87/17/>
70. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
71. Літературознавча енциклопедія. У 2-х томах. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
72. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
73. Лотман Ю. Итог пути / Ю. Лотман // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 193–204.
74. Майфет Г. Аналіза детективної новелі / Г. Майфет // Життя й революція. – 1928. – № 1. – С. 66–72.
75. Маловічко І. Геній по-шкурупіївському / І. Маловічко // Нова генерація. – 1930. – № 11–12. – С. 65–66.

76. Марко В. П. Аналіз художнього твору : навч. посіб. / В. П. Марко. – К. : Академвидав, 2013. – 280 с.
77. Минакова А. М. Поэтический космос М. А. Шолохова. О мифологизме в эпике М. А. Шолохова / А. М. Минакова. – М. : Прометей, 1992. – 78 с.
78. Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели / З. Г. Минц. – СПб. : «Искусство – СПб», 2004. – 775 с.
79. Минц З. Г. Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб. : «Искусство – СПб», 2004. – 480 с.
80. Михайлова А. Роман Гео Шкурупія «Жанна-батальйонерка»: поетика еросу / А. Михайлова // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса : Маяк, 2002. – Вип. 11. – С. 150–165.
81. Мицан М. Жанр маніфесту як презентація українського модернізму / М. Мицан // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2007. – Вип. 39. Ч. 2. – С. 159–168.
82. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї / В. П. Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
83. Москалець К. Гра триває : Літературна критика та есеїстика / Кость Москалець. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 240 с.
84. Моховиков А. Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – 569 с.
85. Нестелеев М. На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелеев. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
86. Николаева М. Ф. Советский плакат (1917–1941): между искусством и медийной технологией / М. Ф. Николаева // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana) : научн.-теорет. журнал. – 2012. – Вып. 3. – С. 129–132.

87. Онацький Є. Шкурупій Гео (Георгій) / Є. Онацький // Українська мала енциклопедія / Є. Онацький. – Буенос-Айрес, 1967. – Т. 8, кн. 16. – С. 2087.
88. Павлова Т. Борис Косарєв: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото : монографія / Т. Павлова, В. Чечик ; відп. за вип. : Л. Лихач. – К. : Родовід, 2009. – 288 с.
89. П'ятковський І. Хвороба на недогляд / І. П'ятковський // Молодняк. – 1930. – № 3. – С. 143–152.
90. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : «Либідь», 1997. – 360 с.
91. Пастернак Б. Люди и положения / Б. Пастернак // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотипн. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 215–217.
92. Пахаренко В. Неореалізм. Футуризм. Сюрреалізм / Василь Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 2. – С. 59–63.
93. Пахаренко В. Українська поетика / Василь Пахаренко. – Вид. друге, доповн. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.
94. Петров В. Розвідки. Т. 1–3 / Віктор Петров. – К. : Темпора, 2013. – Т. 1. – 592 с. ; Т. 2. – 576 с. ; Т. 3. – 536 с.
95. Полторацький О. Гео Шкурупій і «Нова Генерація» / О. Полторацький // Рад. літературознавство. – 1968. – № 7. – С. 66–71.
96. Полторацький О. Практика лівого оповідання / О. Полторацький // Нова генерація. – 1928. – № 1. – С. 50–60.
97. Потебня А. А. Теория словесности: Тропы и фигуры / А.А. Потебня. – М. : КРАСАНД, 2010. – 200 с.
98. Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури : навч. посібник / за заг. редакцією Н. П. Малютіної. – К. : Освіта України, 2011. – 296 с.

99. Пуніна О. Фактура кіно в конструкції «лівої» прози Гео Шкурупія / О. Пуніна // Вісник Донецького національного університету. Серія «Гуманітарні науки». – Донецьк : ДонНУ, 2008. – Вип. 1-2. – С. 42–55.

100. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино / сост. М. Б. Ямпольский ; отв. ред. Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1988. – С. 14–23.

101. Рега Д. Місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ ст. / Д. Рега // Історико-літературний журнал. – 2010. – № 18. – С. 572–577.

102. Рега Д. Український футуризм у національному літературознавстві: від генези до сьогодення / Д. Рега // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2011. – Вип. 15. – С. 220–223.

103. Садловський Ю. І. Словник футуризму / Ю. І. Садловський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 128 с.

104. Свердан Т. Народна фразеологія та екологічна свідомість українців / Т. Свердан // Дивослово. – 1999. – № 10. – С. 16–18.

105. Сенік Л. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: «лівий» роман / Л. Сенік // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том ССХХІ. Праці філол. секції / ред. : М. Ільницький, О. Купчинський. – Львів, 1990 – С. 123–135.

106. Симян Т. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция [Электронный ресурс] / Т. С. Симян // Критика и семиотика. – 2013. – Вып. 2 (19). – С. 130–148. – Режим доступа : www.nsu.ru/education/virtual/cs019simyan.pdf. – Название с экрана, 03.03.2016.

107. Словарь «Искусство» [Электронный ресурс] // Максимилиан Александрович Волошин. – Режим доступа : <http://www.maxvoloshin.ru/?item=085a4e27-aaa6-45e9-ac8f-6fc59e9bf50e&termin=b5e3e0b1-0fa1-4ca1-ba8c-84da8d9f6f21>. – Название с экрана, 03.03.2016.

108. Соловей О. Пародійність роману Гео Шкурупія «Міс Адрієна» / Олег Соловей // Слово і Час. – 2015. – С. 40–50.
109. Сподарец Н. В. Культурно-исторические эпохи в литературе : учеб.-метод. пособ. / Н. В. Сподарец. – Одесса : Одесск. национ. ун-т, 2012. – 152 с.
110. Сулима М. «Дух мій в захопленні можливостей футурних» / М. Сулима // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 28–33.
111. Сулима М. Сонети українських футуристів / М. Сулима // Київська старовина. – 2001. – № 6. – С. 86–94.
112. Сулима М. Три етапи українського футуризму / М. Сулима // Український футуризм / [Уклад. і ком. М. Сулима ; передм. І. Удварі, під ред. А. Гедеш]. – Ніредьгаза : Педагогічний інститут імені Дьордя Бешшеньєї, 1996. – 256 с.
113. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття : монографія / М. П. Ткачук. – Тернопіль : Медобори, 2014. – 608 с.
114. Толстоухов А. В. Хроніка 2000. – Вип. 65-66. – 2007. – 808 с.
115. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – Л. : Гос. Изд-во, 1925. – 232 с.
116. Томбулатова І. Герої романістики Гео Шкурупія: “переможці” й “переможені”, що мріють про смерть / І.Томбулатова // Проблеми сучасного літературознавства. – 2015. - №20. – С.296-308.
117. Томбулатова І. Літературний маніфест: діалог постмодернізму та футуризму / І.Томбулатова // Філологічні семінари. Постмодерні жанри: фікція чи полілог із традицією? – 2015. – №18. – С.31-36.
118. Трессидер Д. Словарь символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/. – Название с экрана, 03.03.2016.
119. Тростянецький А. Жарини слів // Гео Шкурупій. Двері в день: [вибране]. – К.: Радянський письменник, 1968. – С. 5-18.

120. Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки) : антологія / упорядн. Олег Коцарев, Юлія Стахівська ; передм. Олега Ільницького. – К. : Смолоскип, 2014. – 816 с.

121. Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. – Т. 1–3 / відп. ред. І. О. Дзеверін. – К. : Головна редакція УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988–1995. – Т. 3. – С. 287–288.

122. Ушкалов Л. Що таке українська література : есеї / Леонід Ушкалов. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 352 с.

123. Фащенко В. В. Характери і студії / В. В. Фащенко // У глибинах людського буття. Літературознавчі студії / В. В. Фащенко ; [упор. М. М. Фащенко, В. Г. Полтавчук, вступ. ст. В. Г. Полтавчук]. – Одеса : Маяк, 2005 – С. 22–44.

124. Франко І. Я. Влада землі в сучасному романі / Іван Франко ; ред. кол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. ; Академія наук Української РСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 1976–1986. –

Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892) / ред. Н. Є. Крутікова, С. В. Щурат ; упоряд. та комент. Н. Р. Мазепи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги, С. М. Трофимука, Н. І. Чорної. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 176–195.

125. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

126. Херсонский Б. Смысл жизни: обретение и утрата / Б. Херсонский // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 217–227.

127. Черниш Г. Український Футуризм і довкола нього / Г. Черниш // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1991. – С. 90–123.

128. Чорноіваненко Є. М. Літературний процес в історико-культурному контексті: Розвиток і зміна типів літератури і художньо-літературної

свідомості в російській словесності XI–XX століть / Є. М. Черноіваненко. – Одеса : «Маяк», 1997. – 712 с.

129. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство : в 2 кн. / Григорий Чхартишвили. – 2-е изд., испр. – М. : «Захаров», 2013. – 464 с.

130. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. : АСТ ; Х. : Торсинг, 2007. – 591 с.

131. Шкандрій М. Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; пер. з англ. Микола Климчук ; наук. ред. Ярина Цимбал. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.

132. Шкурупій Г. Армія армій : Сонет / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 2. – С. 86–87.

133. Шкурупій Г. Барабан: вітрина друга / Г. Шкурупій. – К. : Panfuturysty, 1923. – 62 с.

134. Шкурупій Г. Більше не буду... : уривок з роману «Цвіт» / Г. Шкурупій // Літературна газета. – 1934. – 7 жовт. – С. 2.

135. Шкурупій Г. Божественна комедія : памфлети / Г. Шкурупій. – Х. ; К. : Література і мистецтво, 1931. – 212 с.

136. Шкурупій Г. В. І. Ленін в художній літературі / Г. Шкурупій // Ленінський декламатор / упоряд. : Г. Д. Шкурупій, М. П. Бажан. – К., 1925. – С. 7–35.

137. Шкурупій Г. «В мою кімнату залетів кажан...» : [вірш] / Г. Шкурупій // Глобус. – 1926. – № 21. – С. 410.

138. Шкурупій Г. Вереск всеукраїнського ліліпута / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 7. – С. 40–42.

139. Шкурупій Г. Голод ; Семафори ; Мантри ; Барабан печалі ; Капелюхи на тумбах ; Ви ; Лірика футуриста ; Ждань ; Вогко ; Вони ; Передсонцоря ; Очікування ; Кажан ; Місячно ; Дада ; Трам ; Сонячно ; Машина ; Геометрія ; Пісня зарізаного капітана : [вірші] / Г. Шкурупій // Український футуризм. – Ніредьгаза : Педагогічний інститут імені Дьордя Бешшенєї, 1996. – С. 94–117.

140. Шкурупій Г. Голод ; Семафори ; Тайфунка : [вірші] ; Переможець дракона : оповід. / Г. Шкурупій // За 25 літ : Літературна хрестоматія / упоряд. А. Лебідь, М. Рильський. – К., 1926. – С. 272–280.
141. Шкурупій Г. Двері в день : Вибране / Г. Шкурупій ; вступ. ст. А. Тростянецького. – К. : Рад. письменник, 1968. – 328 с.
142. Шкурупій Г. Двері в день : роман / Г. Шкурупій. – К. : Пролетарій, 1929. – 232 с.
143. Шкурупій Г. Десятий ; Захищай Китай ; Одеса : [вірші] / Г. Шкурупій // Декляматор для юнацтва. – Х., 1930. – С. 517–525.
144. Шкурупій Г. Диктатура богомазів / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 26–34.
145. Шкурупій Г. Для друзів-поетів – сучасників вічності / Г. Шкурупій. – К. : ДВУ, 1929. – 176 с.
146. Шкурупій Г. До федерації радянських письменників / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1930. – № 4. – С. 62–63.
147. Шкурупій Г. Доктор Ствард : уривок з роману / Г. Шкурупій // Червоний шлях. – 1925. – № 1–2. – С. 37–39.
148. Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка [Електронний ресурс] / Г. Шкурупій. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Література/Гео-Шкурупій/56499/Жанна-батальйонерка>. – Назва з екрана, 03.03.2016.
149. Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка : роман / Г. Шкурупій // Життя й революція. – 1929. – № 4. – С. 5–47, № 5. – С. 35–76, №7–8. – С. 60–82, № 10. – С. 43–62.
150. Шкурупій Г. Жарини слів : вибрані поезії / Г. Шкурупій. – Х. : Книгоспілка, 1925. – 40 с.
151. Шкурупій Г. Жовтневий роман : [вірш] / Г. Шкурупій // Глобус. – 1923. – № 1. – С. 9.
152. Шкурупій Г. З нами Ленін ; Замах на революцію : вірші / Г. Шкурупій // Ленінський декламатор / упоряд. : Г. Д. Шкурупій, М. П. Бажан. – К., 1925. – С. 137–139.

153. Шкурупій Г. З нами Ленін ; Марш ; Стежка на снігу : [вірші] / Г. Шкурупій // Із поезії 20-х років : Збірник. – К., 1959. – С. 374–381.
154. Шкурупій Г. З циклу «Море» : «От шкіпером коли б я був...» : [вірш] / Г. Шкурупій // Молоде життя. – 1954. – № 1. – С. 2.
155. Шкурупій Г. З циклу «Море» ; «В краї незнані...» ; Голод ; Портрет романтика : [вірші] / Г. Шкурупій // Обірвані струни : Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих 1920–1945 / вибір, передмова й довідки Б. Кравець (1920–1945). – Нью-Йорк : НТШ, 1955. – С. 329–332.
156. Шкурупій Г. Залізна брама ; Семафори ; З поеми «Вулиця» : [вірші] / Г. Шкурупій // Червоний декламатор. – К., 1923. – С. 110–114.
157. Шкурупій Г. Зима 1930 року : фрагм. мал., викон. віршами та прозою / Г. Шкурупій. – Х. ; К. : Література і мистецтво, 1933. – 169 с.
158. Шкурупій Г. Знято з сучасного аристократа : [вірш] / Г. Шкурупій // Глобус. – 1930. – № 24. – С. 375.
159. Шкурупій Г. Зруйнований полон / Г. Шкурупій // Життя й революція. – 1927. – № 10–11. – С. 60–73.
160. Шкурупій Г. Зустріч на перехресній станції ; Розмова трьох / Г. Шкурупій ; співавт. : М. Семенко, М. Бажан // Далекосиня даль : Ваплітян. збірник. – Нью-Йорк, 1963. – С. 75–84.
161. Шкурупій Г. Із циклу «Море» : «В краї незнані запливли...» : [вірш] / Г. Шкурупій // Молоде життя. – 1954. – № 2. – С. 8.
162. Шкурупій Г. Ірина Беркут : оповід. / Г. Шкурупій // Глобус. – 1934. – № 5. – С. 2–4.
163. Шкурупій Г. Кінодійсність та кінокритика / Г. Шкурупій // Пролетар. правда. – 1925. – 3 верес. – С. 6.
164. Шкурупій Г. Кляра : оповід. / Г. Шкурупій // Глобус. – 1933. – № 5. – С. 2–4.
165. Шкурупій Г. Люди на буферах : уривок з роману / Г. Шкурупій // Робітничий журнал. – 1928. – № 9–10. – С. 8–9.

166. Шкурупій Г. Марш росту : [вірш] / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1930. – 33. – С. 5.
167. Шкурупій Г. Міркування Гео Шкурупія про Кримські гори й вічність / Г. Шкурупій // Життя й революція. – 1929. – № 1. – С. 33–35.
168. Шкурупій Г. Місяць з рушницею / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 3. – С. 174–185.
169. Шкурупій Г. Монгольські оповідання / Г. Шкурупій. – К. : Рух, 1932. – 116 с.
170. Шкурупій Г. Моя ораторія / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 5. – С. 325–328.
171. Шкурупій Г. На штурм лінощів і незнайства / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 3. – С. 211–213.
172. Шкурупій Г. Нарком / Г. Шкурупій. – К. : АРП, 1930. – 32 с.
173. Шкурупій Г. Одеса : [вірш] / Г. Шкурупій // Глобус. – 1925. – № 14. – С. 5.
174. Шкурупій Г. Переможець дракона: Книга оповід. – Х. : ДВУ, 1925. – 244 с.
175. Шкурупій Г. Переможець дракона : оповід. / Г. Шкурупій // Глобус. – 1925. – № 4. – С. 5–11.
176. Шкурупій Г. Пісня зарізаного капітана : [вірш] / Г. Шкурупій // Антологія української поезії / ред. В. Державин. – Лондон : В-во СУМ, 1957. – С. 406.
177. Шкурупій Г. Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1930. – № 5. – С. 8–17.
178. Шкурупій Г. Пригоди машиніста Хорна / Г. Шкурупій. – Х. : Книгоспілка, 1925. – 89 с.
179. Шкурупій Г. Провокатор : оповід. / Г. Шкурупій // Життя і революція. – 1927. – № 9. – С. 229–236.
180. Шкурупій Г. Психетози : Вітрина третя / Г. Шкурупій. – К. : Panfuturysty, 1922. – 26 с.

181. Шкурупій Г. Ранок : [вірш] / Г. Шкурупій // Глобус. – 1928. – № 3. – С. 39.
182. Шкурупій Г. Романси баналі : Вогкість уст : [вірш] / Г. Шкурупій // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 20–21.
183. Шкурупій Г. Семафори ; Голод ; Пісня зарізаного капітана : [вірші] / Г. Шкурупій // Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : поезія, проза, драма, есей / Ю. Лавріненко. – Мюнхен – Париж : Instytut Literacki, 1959. – С. 236–239.
184. Шкурупій Г. Семафори ; Залізна брама ; Демобілізація гуляє : [вірші] / Г. Шкурупій // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 1. – С. 9–11.
185. Шкурупій Г. Семафори ; Замах на революцію ; Троє ; Десятий : [вірші] / Г. Шкурупій // Вибрані твори нової української літератури / упоряд. М. Плевако. – К., 1929. – С. 656–664.
186. Шкурупій Г. Семафори ; Реабілітація Шевченка : уривок з поеми / Г. Шкурупій // Сто років юності : Антологія української поезії ХХ ст. в англomовних пер. / упоряд. : О. Лучук, М. Найдан. – Львів : Літопис 2000. – С. 188–191.
187. Шкурупій Г. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 11. – С. 327–334.
188. Шкурупій Г. Січневе повстання : оповід. / Г. Шкурупій – К. : Культура, 1928. – 48 с.
189. Шкурупій Г. Січневі дні : оповід. / Г. Шкурупій // Глобус. – 1924. – № 24. – С. 7–20.
190. Шкурупій Г. Старим Дніпром в останній раз : нарис / Г. Шкурупій ; співавт. Д. Бузько // Нова генерація. – 1927. – № 1. – С. 21–36.
191. Шкурупій Г. Страшна мить : оповід. / Г. Шкурупій – Х. : Книгоспілка, 1929. – 88 с.
192. Шкурупій Г. Тисяча пройдисвітів / Г. Шкурупій // Глобус. – 1923. – № 2. – С. 2–9.

193. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.
194. Шкурупій Г. Чудесний патичок : поема / Г. Шкурупій // Життя й революція. – 1925. – № 12. – С. 7–13.
195. Шкурупій Г. Штаб смерти : повість / Г. Шкурупій. – К. : Час, 1926. – 72 с.
196. Шкурупій Г. Ювілейна промова : [вірш] / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1928. – № 7. – С. 40–42.
197. Шкурупій Г. Як влаштувати ленінську вечірку / Г. Шкурупій // Ленінський декламатор / упоряд. : Г. Д. Шкурупій, М. П. Бажан. – К., 1925. – С. 29–31.
198. Шкурупій Гео. Вибрані твори / Гео Шкурупій ; упор. О. Пуніна, О. Соловей. – К. : Смолоскип, 2013. – 872 с.
199. Шляхова Н. Життя порізнені листочки : літературно-критичні статті / Н. М. Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2003. – 232 с.
200. Шляхова Н. Літературознавча герменевтика О. Потебні / Н. Шляхова // Вісник Одеського національного університету. Філологія : літературознавство. – 2008. – Т. 13. Вип. 7. – С. 170–179.
201. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення : навч. посіб. / Н. М. Шляхова. – Вид. друге, доповн. – Одеса : Астропринт, 2011. – 152 с.
202. Шнейдман Э. Душа самоубийцы. Смысл жизни: обретение и утрата / Э. Шнейдман // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 360–403.
203. Шопенгауэр А. О писательстве и о слоге / А. Шопенгауэр. – Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 72 с.
204. Шотова-Ніколенко Г. Функції космонімів у творах Юрія Яновського / Г. Шотова-Ніколенко // Записки з ономастики : [зб. наук.

праць. / відп. ред. Карпенко Ю. О.]. – Одеса : Астропринт, 2003. – № 7. – С. 62–67.

205. Юм Д. О самоубийстве. / Д. Юм // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / изд. 2-е, стереотип. – М. : Когито-Центр, 2013. – С. 47–57.

206. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – Мюнхен : Український вільний університет, 1993. – 218 с.

207. Donald Steinburk Futurism and the Feminine: Understanding Futurist Gender Dynamics between Rhetoric and Theory. – Washington University in St. Louis, Washington University Open Scholarship, 2013. – Vol. 8, Iss. 2. – P. 136.

208. Eugene Ostashevsky Italian Futurism and the Cult of Machine <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf>

209. Geert Buelens, Herald Hendrix, Michelangela Monica Jansen. The History of Futurism : The Precursors, Protagonists, and Legacies. – Rowman & Littlefield, 2012. – 431 p.

210. Iria Sobrino. Freire Reactions to Futurism in Galicia, 1916–1936. International Yearbook of Futurism Studies, ed. by Berghaus, Gunter, Vol. 3, Iss. 1, 2013. – P. 317–348.

211. Janaya Sandra Lasker-Ferretti. Between Word and Image: Women Futurists and Parole in Liberta 1914–1924 <http://escholarship.org/uc/item/5d82g3hz>

212. Jessica R. Strom Elements of the Divine in Futurist Art and Literature <http://escholarship.org/uc/item/2041r1c1>

213. John J. White Literary Futurism: Aspects of the First Avant-garde / J. John. –Oxford : Clarendon, 1990. – 385 p.

214. Kristina Rimkute Italian Futurist Art: the relationship between creation and destruction reassured http://www.academia.edu/2572167/Italian_Futurist_Art_the_relationship_between_creation_and_destruction_reassessed

215. Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman *Futurism: An Anthology*. – Yale University Press, 2009. – 640 p.
216. Marijan Dovic Anton Podbevsek *Futurism, and Slovenian Interwar Avant-garde Literature*. *International Yearbook of Futurism Studies*, Ed. by Berghaus, Gunter, 2011. – Vol. 1. – P. 262–276.
217. Paul Edwards. *Futurism, literature and the market / The Cambridge history of Twentieth-Century English Literature*. Edited by: Laura Marcus and Peter Nicholls. Cambridge University Press, 2005. – P. 132–151.
218. Ruth Markus *Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Practice*. – Tel Aviv University, Assaph C, 1999. – # 15. – P. 153–162.
219. Ruttenburg N. *Introduction: Is the Novel Democratic? / Novel*. – # 47. – 2014. – P. 1–10.
220. Vahan D. Barooshian *Russian Cubo-Futurism, 1910–1930: A Study in Avant-garde*. – De Proprietatibus Litterarum, Indiana University, 1974. – 63 p.