

Олег Соловей

УДК 821.161.2-3.09.

ПАРОДІЙНІСТЬ РОМАНУ ГЕО ШКУРУПІЯ “МІС АДРІЄНА”

Стаття присвячена пародійному аспекту останнього, вимушено “підсумкового” роману “Міс Адрієна” (1934) Гео Шкурупія, одного з найпереконливіших українських письменників-авангардистів 1920-х років. Роман до сьогодні лишається фактично невідомим широкому загалу й не досліджений фахівцями, як і решта багатожанрового доробку Гео Шкурупія. Автор статті пропонує розглянути останній роман письменника за принципом інверсійного прочитання; до цього спонукає, зокрема, пародійний ефект, що постає з відверто алегоричного змісту твору, його езопової мови із глибоко прихованими алюзіями та латентною опозиційністю до тогочасного ідеологічного дискурсу. Це лише друга публікація в сучасному українському літературознавстві, цілком присвячена роману “Міс Адрієна”.

Ключові слова: пародія, алегоризм, езопова мова, латентна опозиційність, тоталітаризм, інверсійне тлумачення тексту.

Oleh Solovey. Geo Shkurupiy's novel "Miss Adrienne" as a parody

The paper explores the parodist nature of the last, unwittingly summarizing novel “Miss Adrienne” by Geo Shkurupiy, one of the most promising representatives of Ukrainian literary avant-garde of the 1920s. The novel still remains pretty much unknown to the general public and, not unlike the rest of Geo Shkurupiy's experiments with various genres, underrated by literary scholars. The author proposes a sort of inverting interpretation of the novel, propelled by its parodist effects which are produced by the combination of allegoric form and the indirectness of speech with wide-ranging allusions and latent opposition to the ideological discourse of that time. It is only the second publication in contemporary Ukrainian literary studies which deals with Shkurupiy's last novel.

Key words: parody, allegorical language, indirectness of speech, latent opposition, totalitarianism, inverting interpretation.

Вимушене блазнювання українських письменників в умовах утвердження авторитарного сталінського режиму неабияк актуалізувало у другій половині 1920-х рр. так звану езопову мову, якщо взагалі не окрему повноцінну *поетику прихованого вислову*, яку можна порівняти з тактикою партизанської боротьби проти значно сильнішого окупанта. Загальноприйнято вважати, що в українській літературі 1920-х рр. цим займались найопозиційніші до режиму письменницькі сили, об'єднані в літературну організацію ВАПЛІТЕ. І це, зрештою, так. Ось як завершує, приміром, М. Хвильовий свій коротенький лист до А. Любченка після розгрому ВАПЛІТЕ: “Привіт всім “бувшим”. Вмерла Вільна Академія Пролетарської Літератури – Хай живе Державна Літературна Академія!” [25, 884]. Здавалося б, навіть найменші підстави для жартів відсутні. Однак... Алегоричний зміст і приховані підтексти цього листа (а інакше й бути вже не могло, враховуючи тотальну перлюстрацію паперів та формуляр, заведений на Хвильового компетентними органами [див.: 16]) доволі прозорі, хоча й відверто сумні, навіть із теперішньої історико-літературної перспективи. Це своєрідне “без надії сподіваюсь” колишнього неформального лідера ВАПЛІТЕ; можна припустити, що він уже мав наступні конкретні ідеї щодо форм і засобів подальшого опору національної культури й літератури зокрема, той же зухвалий у своїй мистецькій розкутості та самодостатності “Літературний ярмарок” або й пізніший, значно більш конформістський, але

все ще *український національний ПРОЛІТФРОНТ*. Передсмертні записки М. Хвильового з їх відверто невідповідними його життєвій ситуації мажорними закличками [див.: 25] так само є всі підстави вважати “нещирими”, метою яких було бажання зберегти недоторканими рідних і друзів письменника. Поготів, що попри вдаваний мажор, зміст записки, адресованої товаришам-письменникам часом набуває звучання оксюмору. Прекрасний сонячний день та улюблене число 13 увійшли у фатальне протиріччя з неможливістю жити далі в умовах винищення найяскравіших представників української нації: “Страшенно боляче. Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія” [25, 889]. Привертає увагу той факт, що останні три речення-гасла не містять у пунктуації знаків оклику. Утім перспектива суїциду одного з визнаних лідерів генерації 1920-х рр. уже містила неабиякий знак оклику й алегоричну емблематику близького в часі знищення-розгрому всього українського національного життя – не лише культури.

Роман Гео Шкурупія “Міс Адрієна” (1934), виданий свого часу в популярній видавничій серії й досить великим накладом (10 000 прим.), українськими науковцями до сьогодні майже не розглядався; немає нічого, окрім короткої принагідної згадки в передмові А. Тростянецького до вибраних творів Гео Шкурупія 1968-го р. [21, 17] і поодинокій статті Ю. Данькевич [див.: 3]. В іншій своїй статті [див.: 4] ця авторка, по суті, повторює раніше вже викладені думки. О. Ільницький у ґрунтовній монографії про український футуризм, у розділі, присвяченому прозовому доробку Гео Шкурупія, згадує лише про два перші романи [7, 324], чомусь повністю ігноруючи творчість письменника після 1930-го р., а отже, і роман 1934-го р. “Міс Адрієна”. Існує згадка про цей твір письменника й у збірнику “3 порога смерті” [13, 466]. Цим рецепція роману “Міс Адрієна” на сьогодні фактично й вичерпується.

Один із найпомітніших творців українського модерного літературно-мистецького дискурсу в ХХ ст. І. Костецький у невеличкій, але програмовій для себе праці “Тло поетичної місії Езри Павнда” (1960) вирізняв три етапи (або тут же, його ж словами: стилі, ступні, щаблі) становлення світового модерного мистецтва: “Модерне мистецтво нашого часу розпочало свою основну працю з деталі і доходить вершини синтетичного. Три ступні належалося йому здобути на цьому шляху” [11, 387]. Першим зі ступенів модерного мистецтва І. Костецький вважає експресіонізм: “Революцію деталі відбув той з-поміж модерних стилів, якому першому судилося набрати на певний час універсального значення: *експресіонізм*. З пут типового він звільнив виняткове, поодинокому надав автономного значення, а надавши – звів значення в новий тип. Мистці навчились екстатично випинати те, в чому екстаза менш усього підозрювалася. Права громадянства здобув символ неповторного. <...> Технічно це досягалося деструкцією звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси. Зовнішню заслугу експресіонізму становило те, що з’явилися нові художньо-технічні терміни: *учуднення і зсув*” [11, 387-388]. Для більш-менш фахової людини цілком зрозуміло, що йдеться, зокрема, і про українську художню теорію і практику першої третини ХХ ст. та передовсім про третю декаду, про плідні для українського мистецтва 1920-ті рр., в які остаточно ствердив себе чи пак “здобув права громадянства” в усіх актуальних видах мистецтва (література, театр, кіно, фотографія, скульптура, графіка, живопис, архітектура тощо) український експресіонізм як мистецтво *питомо національне*, котре спирається на власні середньовічні та барокові засадничі джерела.

На наступному етапі модерне мистецтво, на думку І. Костецького, не задовольняючись універсальністю власного бачення, остаточно прощається

з минулим, прагнучи водночас багатоплановості бачення й вираження, сягаючи ще більш упевненої універсальності й синтезу. Дозволю собі досить розлогу цитату, бо концепти й положення, викладені в ній, мають принципове значення для розмови про пародійний аспект у розглядуваному мною романі Гео Шкурупія “Міс Адрієна”: “Наступний щабель у становленні сьогочасного модерного мистецтва, явила праця в напрямі багатопланового виразу. Для такого виразу автор цих рядків пропонує “учуднений” термін: *пародія*. Термін береться у первісному значенні слова: “рівнобіжний спів”, “спів допари”. Пародія розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття. Головне завдання пародії – створювати можливості для поновного переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено. Пародія спмагається привернути увагу до забутого, поставити його в новому світлі. Витворюючи інші дистанції до існуючого мистецького явища, зводивши навколо нього риштування, пародія дає явищу черговий старт, відроджує його несподіваним робом. Як правило, пародія посередить труднодоступне легшим, “жвавішим” для сприйняття способом. Якоюсь мірою пародія тотожна з тим, що в акторському мистецтві називається “відношенням” або “ставленням”. Називане звичайно пародією (тобто: сміхотворний виворіт явища) становить, отже, тільки незначну частину спроможностей пародіювання. Усвідомлення пародії як мистецької відстані, як монтажу різних планів породило в мистецтвознавстві нові важливі робочі терміни: *оголення засобу* і *пакувальний матеріал*” (курсив І. Костецького. – О. С.) [11, 388].

Пародія густо присутня в мистецькому арсеналі 1920-х рр., особливо вагома і плідна в умовах згортання художнього плюралізму і становлення авторитарного більшовицького політичного режиму. Треба окремо наголосити на тому, що більшовицький режим від самого початку поставився з недовірою до діяльності авангардистів, і то не лише до оточення Михайля Семенка. Режим не тільки позбавляв футуристів фінансової підтримки (із чим, зокрема, пов’язаний занепад Асоціації панфутуристів і перехід учасників цього угруповання (окрім М. Семенка) до цілком легітимної й підтримуваної режимом літературної організації “Гарт”), а й уживав безпрецедентні як на 1921-й рік репресивні заходи, заборонивши в Києві літературно-мистецьку групу Гео Шкурупія “Комкосмос”, яка проіснувала один тиждень. Ось як про це повідомляє О. Ільницький: “У Києві 25 червня 1921 року Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій і Микола Терещенко разом із художником Олегом Шимковим утворили організацію “Комкосмос”. <...> “Комкосмос” так і не спустився на землю, відразу ж потрапивши під тиск політичного керівництва. Колегія головполітосвіти при Народному комісаріяті освіти 5 липня 1921 р. анулювала дозвіл на діяльність групи, заявивши, що програма комфутів суперечить принципам партійної організації і що вони навряд чи зможуть бути використані з точки зору культурного будівництва” [7, 77]. Зауважу лише, що подібних заходів не вживали навіть до відвертих “попутників” на кшталт письменників із групи неокласиків або літературної організації МАРС. Про небажання режиму співпрацювати з авангардистами яскраво свідчить відсутність державної підтримки аж до пізньої осені 1927-го р., коли після фактичного розгрому ВАПЛІТЕ влада нарешті надала кредит довіри футуристам і саме так уможливила створення Семенком і Шкурупієм надпотужної “Нової Генерації”, яка успішно та переконливо провадила свою діяльність упродовж трьох років, демонструючи власну гідність і незалежність, наприклад, від “лівих” письменників Росії [див.: 34]. Утім режим укотре помилювся: націоналістичні інтенції одного лише Гео Шкурупія перевищили, як видається сьогодні, усіх ваплітян та марсівців разом узятих. Чого варта

одна лише повість “Штаб смерти” зі збірки “Переможець дракона” (1925), що присвячена темі Холодного Яру й повстанському селянському опору супроти більшовицького режиму. Крім того, Гео Шкурупій у подальших перевиданнях цього твору (у збірках “Штаб смерти”, 1926; “Новела нашого часу”, 1931) увиразнив і підсилив звучання фактично антирадянської теми, змінивши назву повісті на “Чучупак” (за прізвиськом одного з найвідоміших отаманів Холодного Яру), тим самим доволі специфічно і сміливо розставляючи акценти у свіжих для тогочасного українського читача подіях.

Не випадково, авторитетний критик 1920-х рр. О. Білецький, говорячи про дебютну прозу Гео Шкурупія (дві збірки новел 1925-го рр.) називає його “вундеркіндом нашої літературної сучасності” [1, 80]. Не складно наразі збагнути, про що саме говорив шановний метр. На тлі комуно-утилітарної прози, яку досить проблемно взагалі вважати художньою, себто автентично-авторською вигаданою мистецькою нереальністю, Шкурупій уже в дебюті категорично відмовився від наслідування життю. Мистецтво має свою суверенну територію і власну конституцію, свою етику і своє розуміння потворного та прекрасного. Шкурупій це збагнув ще в ранньому віці, звідси й “вундеркінд”. Якщо перші критики Шкурупія не спромоглися, а радше не побажали, як Майк Йогансен (вірогідно, через перманентну хатню війну між тогочасними літературними угрупованнями) розгледіти сутнісні координати таланту та ідеології поета, то наприкінці 1920-х рр. ситуація в літературно-критичній рецепції радикально змінилася [див.: 9]. Утім констатуємо, що й М. Йогансен визначив вагомий момент у творчості тоді ще поета-початківця з футуристичних лав. Зокрема, рецензент зауважив, наскільки далекий молодий поет від пролетарської ідеології (візьмемо це до уваги!): “Певно жоден панфутурист не стане заперечувати, що “виробництво” їх не для робітника... а для міщанина! Що правда, воно з того міщанина знущається, воює його, та за теж тільки до нього звертається. Хатня революція, так сказати!” [8, 303]. Дивно сьогодні спостерігати за таким вдумливим критиком, як Йогансен, котрий, проте, не артикулював, що Шкурупій піддав деструкції тогочасного міщанина, тобто, у реаліях початку 1920-х рр. – *російського* або, у ліпшому випадку, *малоросійського російськомовного міського обивателя*, національно несвідомого та, головне, байдужого до процесу національного українського відродження. Це знуцання з міщанина, помічене критиком, є крайнім виявом пародійного дискурсу, що, напевно, був іманентно близький Шкурупієві ще на початку його творчої діяльності. Крім того, Шкурупія насправді не цікавила соціальна більшовицька революція та роль у ній пролетарів. А також український зиск у наслідках революції. Або інакше: революційні швидкі та радикальні зміни цікавили молодого українського поета й теоретика футуризму остільки, оскільки мали значення для вивільнення саме *українського* духу з-під імперської кормиги та відкривали перспективу для повноцінного розвитку національного мистецтва. Про стан української культури, її ареал і підґрунтя чітко висловлювався наприкінці 1925-го р. М. Хвильовий: “До революції українська інтелігенція ідеологічно жила виключно з села і скоріш із незаможницького, ніж із глитайського, оскільки серед неї було багато вихідців саме з цієї прослойки. З пролетаріатом і міською буржуазією вона мала слабенькі зв’язки. На сьогодні ситуація приблизно та ж. Але з тією різницею, що на завтра вона має тенденцію змінитись. Ми маємо на увазі українізацію” [24, 452]. Якщо наприкінці 1925-го р. ситуація з містом лише “мала тенденцію змінитись” на ліпше, то що вже говорити про рецепцію Шкурупія цього міста зразка початку 1920-х рр.? На наш погляд, Гео Шкурупій – один із найпослідовніших національних поетів, і то не лише в контексті так званого українського футуризму. Варто лише згадати його принципів,

гостру й аргументовану відповідь новолефівському критикові Треніну [34] або суть закидів усе того ж Хвильового на адресу роману Шкурупія “Жанна батальйонерка” (головні звинувачення зводились до націоналістичних ухилів романіста й усієї “Нової Генерації”) [див.: 26; 28].

Є. Старинкевич у своїй чималенькій розвідці про фактуру та ідеологію українського футуризму, по суті, викладає тези, що вже звучали щодо лірики Шкурупія у відомій рецензії В. Ковалевського [див.: 9]. І це лише свідчить про слухність щодо припущення про використання Шкурупієм техніки пародійного зображення як у віршах, так і в романній прозі. Говорячи про роман “Двері в день”, дослідниця, зокрема, зауважує цікаву річ: “Тим часом у напрямі стилістичного оформлення, портрета, пейзажу, розвитку дії та ін. Шкурупій лише в деяких місцях дає щось свіже, в решті ж випадків настільки наближається до шаблону, що виникає думка про *пародіювання* певних стилів. Втім, для пародії виклад Шкурупія надто мало загострений, а інколи і надзвичайно розтягнений, та й дуже мало відмінностей можна помітити в стилі окремих новел, які входять до роману. Доводиться визнати, що просто у сфері стилю автор показав себе доволі консервативним” [20, 533]. Утім, як бачимо, у підсумку доходить висновку про консервативність прозаїка на рівні стилю. Твердження відверто дискусійне, не інакше. Бо Шкурупія, як і більшість авангардистів, досить складно запідозрити в консерватизмі, зокрема в питаннях стилю. “Те саме, – стверджує Є. Старинкевич, – стосується роману “Інтелігент” Л. Скрипника – роману, від якого, попри його екранізовану форму, віє затхлою літературщиною. Справді, Л. Скрипник, маючи намір створити монтаж з кадрів, дав монтаж з літературних шаблонів. І тут можна було би сприйняти його “авторські ремарки” і зауваження, ліричні відступи і розмови з читачем (уявним глядачем кінокартин) як пародію на літературні жанри кепського смаку, якби в них було більше гостроти і менше наївної претензії на власну літературну творчість” [20, 533].

У романі “Жанна батальйонерка” маємо наскрізь пародійний дискурс із відштовхуванням від психологічного спадку імперії та дещо притлумлений трагізм українського інтелігента Бойка, людини без ґрунту й навіть без своєї суверенної території. Насамперед культурної території. Хоча і зрозуміло, що культурний простір неможливий без усвідомленої політичної ідентичності, яка й забезпечує всі інші можливості та ресурси, включно з освітніми, а отже, і культурними. Цікавими видаються спостереження дослідниці О. Пуніної, яка доходить висновків стосовно “ситуаційної пародійності”, що й визначає творчий метод письменника в межах цього конкретного роману: “Конструюючи (якісно стилізуючи) за зразком окремих художніх прийомів (сюжетних чи позасюжетних), класів (роман-епістолярій) і форм (авантюрний, історичний, психологічний та ін.) роману літературну річ, Гео Шкурупій обирає, умовно кажучи, стратегію ситуаційної пародійності: дати фрагмент загальної події роману в тій чи іншій формі (у широкому розумінні – і тематичний, і оформлюючий пласти), одночасно оголивши доцільність цієї форми за рахунок подачі ситуації (становища) як недієвої (в плані того, що умови й обставини, які мають утворити ситуацію, виявляються напрочуд стриманими, аби ситуація трактувалась як повноцінна)” [17, 100-101]. Шляхом відвертої пародійності письменник піде й далі, незважаючи на несприятливі обставини тогочасного суспільного й літературного життя.

Роман “Міс Адрієна”, виданий, і це треба пам’ятати, трагічного для України 1934-го р., на позір присвячений соціальній боротьбі робітників у капіталістичній Франції. (Саме так трактує задум письменника дослідниця Ю. Данькевич у дисертаційному дослідженні: “Доведено, що композиційну

домінанту роману становить соціальний конфлікт, викликаний класовим розшаруванням капіталістичного суспільства кінця 20-х – початку 30-х років минулого століття” [5, 11]. Водночас вона помічає “навмисно абстраговану назву країни”, слушно говорить про “полеміку” й “алегоричне зображення Європи”, але не помічає наскрізної пародійності в цьому романі Гео Шкурупія. Міркуючи про заголовок роману, авторка помітила невідповідність пісні про Адрієну тематиці роману, однак і тут не доходить логічних висновків щодо причин цього явища [5, 13]). Їх обрій сподівань виповнює досвід робітників із країни соціалізму, зокрема українських радянських робітників. Україна після геноциду 1933-го р. вже не здатна бути взірцем для робітників капіталістичних країн – це було до снаги зрозуміти будь-якому українському читачеві цього роману. Напевно, для всіх ще пам’ятними були річної давності самогубства М. Хвильового й М. Скрипника, а також численні арешти й навіть уже перші розстріли української інтелігенції впродовж 1933–1934 рр. Роман “Міс Адрієна” за таких умов наближається до жанру соціальної утопії з одночасним (симультанним) і потужним ефектом її викриття й заперечення-спростування, себто можна в цьому випадку говорити навіть про елементи експресіоністичної антиутопії. До того ж антиутопії абсолютно своєрідної, нетипової, алегоричної, завуальованої самою пародійною фактурою (зміст, форма, матеріал [див.: 18]), та акцентованою синтетичним характером твору, котрий за незначного обсягу (лише 64 сторінки) кваліфікується його автором як роман.

Іманентна інтенційність пародії – це пониження та нівеляція явищ та образів; ураження об’єктів, на які скерована пародія, є її сутнісним змістом. Деструкція (у випадку тактики футуристів – деструкція старого, усталеного, канонічного й невідповідного новим ідеологічним та економічним умовам) як фундаментальна настанова модерних мистців, цілком успішно реалізувалася через застосування пародії. Утім деструкцією такі футуристи, як Шкурупій, не зловживали; ще М. Йогансен у 1923-му р. зазначав, що мовні експерименти Шкурупія не видаються аж надто радикальними: “Нам траплялося вже зазначати, що деструкція панфутуристів, їхня руйнація мистецтва не так страшні, як вони їх малюють” [8, 303]. У художній прозі – і поготів, деструкція виявляла себе передовсім у пародійному ефекті, у дозованій критиці тогочасного політичного режиму та міського обивателя. І навіть у ситуації, коли Л. Скрипник визнавав свій роман “Інтелігент” “романом невдалим” [19, 556], то і в цьому випадку можна відчувати все ту ж пародію на рецепцію партійної критики. Про деструкцію було, як на мене, значно більше теоретизувань, ніж реального застосування її як технологічного прийому в художній практиці. Тому застереження, що його висловила 1929-го р. Є. Старинкевич, виглядає (принаймні сьогодні) щонайменше факультативним, мовляв, “самою деструкцією ні в прозі, ні в поезії не проживеш” [20, 535].

Навіть такий цікавий і проникливий критик, як О. Гриценко, дивувався на початку 1990-х відносно того, що “Майк Йогансен – міг створити таку глибоку й формально-вишукану річ, як “Подорож доктора Леонардо” й чи не водночас – видати поверхово-епатажний “теоретичний” трактат “Як будувати оповідання”” [2, 136]. Не помічаючи в письменницькій поведінці моменту стратегічного, імпліцитно скерованого, можливо, не стільки до читача кінця 1920-х рр., скільки до нас, теперішніх. І замість епатажу (бо кого можна було епатувати так у 1928-му р., коли й з’явився трактат “Як будується оповідання”?) варто бачити іронію та пародійність подібних письменницьких зусиль. До того ж зовсім не поодиноких. Квазінауковий трактат М. Йогансена та його ж останній роман 1930-го р. витворюють в українській літературі разом з іншими багатьма творами доволі масштабний контекст (або ж ледве чи не суцільний мегатекст),

в якому остаточно запанувала пародія. Романи Д. Бузька “Голяндія” (ніби-то присвячений колективізації) і Л. Скрипника “Інтелігент”, повісті А. Любченка “Образ” й “Вертеп”, трагікомедії М. Куліша “Народний Малахій” та “Мина Мазайло”, редакційна політика журналу “Веселий ярмарок”, поетичні збірки П. Тичини “Чернігів” і “Партія веде” і, можливо, навіть діяльність Е. Стріхи (але не В. Жукової й не К. Буревія). У середині – наприкінці 1930-х рр. більшовики про всякий випадок знищують майже всіх і матимуть свою диявольську рацію, так для них, звичайно, безпечніше. Бо розбиратися, про що саме йшлося в інтермедіях “Веселого ярмарку” або в мало знаній збірці П. Тичини “Ку-ку” (1934) занадто обтяжливо, а в історичній перспективі тоталітаризму ще й небезпечно; простіше позбутися всіх, хто звертався до езопової мови, пародії й барокового алегоризму.

Топоси роману довільні й відносні у своїй географічній невизначеності. Попри очевидні натяки на те, що події відбуваються у Франції, у романі присутні фашисти (К. Буревій, використовуючи псевдонім, іще 1930-го р. бомбардував футуристів на сторінках журналу “ПРОЛІТФРОНТ”, люб’язно наданих для цього М. Хвильовим, “досліджуючи” кореляційний аспект фашизму і футуризму [див.: 6]), які лише б’ються з комуністами й зазвичай перемагають, бо мають підтримку поліції (влади) і нагадують не політичні партії, а вуличні бандитські угруповання. Мотори, які закупає для своїх потреб радянська сторона, натякають, що, швидше всього, умовна країна є Німеччиною, а не слабко розвиненою Італією або віддаленішою Францією. Романний топос виглядає змішаним, “зібраним” задля презентації всього найгіршого, що лише є в західному світі, для контрастного протиставлення країни соціалізму й умовного “загниваючого Заходу”. У цьому сенсі окрема іронія полягає в тому, що саме Радянський Союз закупає в Європі мотори для свого господарства, а не навпаки, як мало би бути, якщо на Заході насправді все так погано, а в країні звільнених робітників і селян усе добре.

Пародійний ефект виникає вже на самому початку роману, зокрема завдяки авторемінісценції, у сцені, коли голодний і виснажений Франц Каркаш мовчки “молиться” ковбасам і поросяті, виставленим у вітрині м’ясної лавки. Подібна картина присутня в поезії, що відкриває поетичну збірку Шкурупія “Барабан” (1923). Читач, який знає творчість письменника, не може не зауважити цього разючого збігу або радше свідомої автоцитації. Порівняймо ці сцени. У романі: “Франц Каркаш незабаром порівнявся з вітриною. Тоді його мимоволі потягло до неї і він не спинився доти, поки його обличчя щільно не притиснулось до холодного скла. Так він стояв досить довго, нічого не відчуваючи, крім голоду, не відчуваючи гомінкої вулиці в себе за спиною. Кишені його пальта розкрили свою порожнечу, як голодні роти удавів, як порожні бочки, що чекають на небесну манну. Та це була марна надія” [33, 5]. І в поезії: “Мій товариш / до скла приплюсне носа, / і фанатично молиться / гладкій ковбасі, / цій богородиці нашого храму, / де ладаном / курить автомобіль” [30, 7]. Усе було б добре, якби не разюче одне “але”. Перша поезія зі збірки “Барабан” відображає реалії в Україні часів нової економічної політики, коли соціалізм ще боровся за своє існування. Цілком ідентична сцена в романі показує стан робітника в капіталістичній Європі початку 1930-х рр. Натомість читач у реальному часі вже знав про страшний і штучно інспірований владою голодомор в Україні 1932–1933 рр. Пародійність сцени і становища робітників (але передовсім селян, якщо мати на увазі реальну ситуацію в Україні 1934-го р.) полягає в можливості або й потребі інверсійного тлумачення, що водночас призводить навіть до появи викривального патосу. Спадає на думку “Автоекзекуція” К. Буревія, коли він, ніби-то прагнучи покаятись за минулі свої розваги, вдався (можливо, навіть

несвідомо, а за своєю стилістичною звичкою) до пародії на встановлений від початку 1930-х (або й раніше) партійний канон так званої самокритики [див.: 15; 31], на що звернув увагу ще 1953-го р. Ю. Шерех: “Виступ у “Літературному Ярмарку” був останнім вільним виступом Стріхи. Його спроба видати 1930 р. книжку “Пародези” не вдається. Дарма Едвард Стріха пише передмову, в якій твердить, що його пародії спрямовані тільки й виключно проти футуризму. Дарма він назву поезії “Дніпрельстан” замінює на “Як “Нова Генерація” уявляє собі Дніпрельстан”. Цензура (Головліт), повертаючи видавництву рукопис “Пародези”, пише: “Повертаючи при цьому книжку Едварда Стріхи “Пародези”, Сектор Літконтролю рекомендує видавництву не видавати її.” <...> 1930 р. Едвард Стріха змушений, лишивши пародійний тон осторонь, виступити в офіційно-партійному журналі “Критика” (1928–1931, Харків) з самокритикою. <...> А все-таки, всупереч усьому, і тут проглядає старий Стріха, і чим ближче читач до кінця статті, тим сильніше враження, що він має справу з пародією теж, тільки на новий об’єкт – на стиль офіційної комуністичної критики. Насамперед це виявляється в не позбавленій двозначності й алюзійності назві статті – “Автоекзекуція”, а далі в солідаризуванні з найтупішими заявами “пролетарських критиків” Овчарова, В. Сухино-Хоменка й Б. Коваленка” [29, 705].

Ось як характеризує Ю. Шерех атмосферу другої половини 1920-х рр.: “Це був час, коли були спалені “Вальдшнепи” Миколи Хвильового і розгромлено Вапліте, а опозиційні течії української літератури мусили переходити в УСРР до Езопової мови” [29, 704]. Направду, можна погодитись із висновками Ю. Шереха: “Пародія показалася занадто небезпечним жанром в умовах 30-х років в Советській Україні” [29, 706]. Слушна також думка критика, що пародії Стріхи “цікаві тим, що не обмежуються на літературній пародії, а заховують за нею жало політичної сатири, прихованого, але гострого виступу проти політичної системи на Україні, за що, в числі інших “злочинів”, справжній автор Едварда Стріхи і заплатив трохи згодом своїм життям” [29, 702]. Однозначно пародійною виглядає у п’єсі “Народний Малахій” (1927) М. Куліша сцена “перевиховання” божевільного Малахія Стаканчика зусиллями робітників заводу, додана на вимогу чиновників від культури: “Восени 1928 р. з’являється друга редакція п’єси (і вистави), а навесні 1929 р. – третя. Перші дві редакції не мали суттєвих розбіжностей, у третій же з’явилася сцена (дія 4), коли Малахій Стаканчик потрапляє на завод, і ідейні робітники дуже швидко кількома не позбавленими патетики репліками “побивають” цього пророка-дивака” [14, 27-28].

Що це за назва “Міс Адрієна” і хто така ця міс Адрієна? Висловлю свої міркування із цього приводу. По-перше, така назва мала до певної міри заколисати цензуру, відсилаючи рецепцію змісту твору в безнадійні реалії капіталістичного закордоння, Західної Європи. По-друге, у романі це ім’я пов’язане з пісенькою легкого розважального жанру, тим часом як люди в романі неймовірно бідують, зокрема й епізодичний персонаж із таким же ім’ям, дівчина-циркачка. Щось подібне можна сприймати як алюзію на те, що радянські бравурні пісні (також вірші, газетні репортажі, виробничі романи, кінострічки – не лише художні, а й навіть хроніка, яка ап’оріі покликана бути правдивою) так само не відповідають страшній дійсності 1933–1934-го рр. На фабульному рівні наймасштабніша подія в романі – підготовка до страйку, його перебіг і наслідки. Усі інші відгалуження безпосередньо пов’язані зі страйком, навіть найінтимніші з них, як-от стосунки Франца із Жакеліною, смерть дитини Жакеліни, спроби суїциду з боку Франца й Жакеліни тощо, – усе це безпосередньо стосується причин страйку. Ідеться або про нелюдські умови

праці, або, найчастіше, про безробіття. Усі біди робітників у капіталістичній країні – наслідок відсутності праці. Навіть пересічний читач у Радянській Україні міг спостерегти подиву гідний факт: радянський робітник не страждає від безробіття (не говорячи вже про українських селян, які працюють від ранку до ночі), а життя за соціалістичного режиму таке ж убоге, голодне і безправне, як і життя в умовах капіталістичного безробіття. У чому ж тут справа? Наступне питання могло би бути на кшталт “хто винен”? Але таке питання вже не було кому ставити. Українське селянство значною мірою було фізично винищене в 1928–1933-му рр. колективізацією й геноцидом, а інфіковане страхом на довгі десятиріччя. Натомість на останній сторінці роману звучить як знуцання, і водночас (другий план оповіді) як закид режимові, голос члена МОДРівського осередку Назарчука: “Всі ми члени МОДРівського осередку, у нас на заводі є модрівські бригади, які частину свого заробітку віддають на справу міжнародної пролетарської допомоги. В наших підшефних колгоспах є теж бригади, які засівають понадпланово цілі лани і урожай з них іде на допомогу закордонним робітникам в їх революційній боротьбі” [33, 64].

Наскрізна пародійність роману “Міс Адрієна” є очевидною, позаяк цей текст живе “подвійним життям”: “За планом твору стоїть другий план, який піддається стилізації або пародіюванню” [22, 201]. Водночас пародійність цього роману Гео Шкурупія досі не була ніким зауважена. Так буває. Особливо, у суспільствах, позбавлених рецептивної свободи. Ю. Тинянов у 1919-му р. присвятив спеціальну статтю специфічній пародійності одного з відомих романів Ф. Достоєвського (“Село Степанчикове”), сказавши наприкінці: “Якщо пародія не зауважена, твір змінюється; так, власне, змінюється будь-який літературний твір, відірваний від плану, з якого він виокремився” [22, 226]. Роман Гео Шкурупія “Міс Адрієна” виявився у принципі ґрунтовно забутим не лише кількома поколіннями читачів, а й науковцями, адже тривалий час не вводився до літературного обігу (ця прикрийсть була виправлена лише напередодні 110-ї річниці від дня народження письменника [див.: 32]). Другий план, з якого постає реальний опозиційний зміст роману Шкурупія – це, ясна річ, радянський тоталітаризм. Латентна опозиційність або й відверта зухвалість письменника полягають в абсолютизації пародійних прийомів, розпізнавання яких дає змогу інверсійно трактувати образи й події (безвідносно до пошуку конкретних літературних першоджерел, бо в нашому випадку такими джерелами є і література соціалістичного реалізму, і вся практика побудови соціалізму в окремо взятій радянській державі). Не говорячи вже про залучення цілих текстових фрагментів із власної поетичної творчості автора, які в романному творі починають жити новим життям, працюючи задля втілення нового пародійного задуму письменника. Ю. Тинянов у своїй пізній праці “Про пародію” (1929) переконливо довів, що найбільшого успіху зазнає та пародія, яка “*ошукала*, спромоглась ошукати” сучасників, які “прийняли її за наравду серйозний твір і лише потім *змушені* визнати свою помилку” (курсив Ю. Тинянова. – О. С.) [23, 288]. Подібна помилка може мати своє просте пояснення, яке полягає в направленості конкретного твору, в якому має місце пародійність: “Справа в тому, що ця направленість може стосуватися не лише визначеного твору, а й певного ряду творів, до того ж їх об’єднуючою ознакою може бути – жанр, автор, навіть той чи той літературний напрямок” [23, 289].

На жаль, мені не відомі приклади рецепції роману “Міс Адрієна” в українській критиці 1930-х або пізніших років, але навіть сама їх відсутність схиляє до думки про непомічену або, хай як дивно це звучатиме, *відтерміновану* пародійність твору. Однією з вагомих причин (суто літературною, пов’язаною радше з національною літературною традицією, а не з тогочасними політичними

реаліями, хоча й вони відігравали неабияку роль) є розуміння пародії, ґрунтоване на комічно-травестійному переспіві “Енеїди” І. Котляревського. Після яскравого бурлеску “Енеїди” масова українська свідомість надалі міцно пов’язувала пародійність передовсім із комізмом. Водночас “доросле” розуміння пародії та пародійності, яке присутнє, скажімо, у вже згадуваній пізній праці Ю. Тинянова “Про пародію”, слушно наголошує на тому, що “є пародія некомічна” [23, 292], і варто про це пам’ятати. У чорнових нотатках до цієї праці науковець був іще категоричнішим: “Некомічність пародій; чим помітніший комізм, тим слабша пародійність” [10, 539]. І хоча це твердження про факультативність комізму в пародії викликало бурхливу полеміку, що тривала зо три десятиліття, його опоненти, урешті-решт, були змушені визнати, що комізм “не є основною жанровою ознакою пародії” [див.: 12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // *Білецький О.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 51-90.
2. Гриценко О. Харківські епіпи та московський сфінкс // *Сучасність*. – 1992. – Ч. 1. – С. 136-164.
3. Данькевич Ю. Динаміка сюжетно-композиційної побудови роману Гео Шкурупія “Міс Адрієна” // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. – 2006. – Вип. XI. – С. 215-225.
4. Данькевич Ю. Концепт міста у творчості футуристів (на прикладі творів Гео Шкурупія) // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. ст. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. II. – С. 352-357.
5. Данькевич Ю. Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2008. – 20 с.
6. Жукова В. Фашизм і футуризм // *Пролітфронт*. – 1930. – № 3. – С. 205-228.
7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
8. Йогансен М. [Рецензія]: Гео Шкурупій. “Барабан”, вітрина 2-га. – К., 1923. Король футуропрерій. Гео Шкурупій, “Психетози”, вітрина 3-тя. – К., 1922 // *Червоний шлях*. – 1923. – № 2. – С. 303-304.
9. Ковалевський В. [Рецензія]: Гео Шкурупій. Для друзів поетів сучасників вічності. – К.: ДВУ, 1929 р. Ст. 172 + 4, тир. 2000, ц. 2 крб. 20 коп. // *Життя й революція*. – 1929. – № 9. – С. 179-181.
10. Коментарії // *Тинянов Ю.* Поетика. Історія літератури. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 397-572.
11. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павнда // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / Упоряд. М.Р. Стех. – К.: Критика, 2005. – С. 381-389.
12. Морозов А. Пародія як літературний жанр // *Русская литература*. – 1960. – № 1. – С. 60-62.
13. Никанорова О. Гео Шкурупій // *З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій*. – К.: Рад. письменник, 1991. – Вип. 1 / Упоряд. О. Мусієнко. – С. 464-468.
14. Панченко В. Арки і шибениці (Драматургія Миколи Куліша). – Кіровоград, 1997. – 40 с.
15. Поліщук В. Лист до редакції // *Комуніст*. – 1929. – 14 грудня. – С. 4.
16. *Полювання на “Вальдшнепа”*. Розсекречений Микола Хвильовий: Науково-документальне видання / Упоряд. Ю. Шаповал. Передмова: Ю. Шаповал, В. Панченко. – К.: Темпора, 2009. – 296 с.
17. Пуїна О. До творчої методи Гео Шкурупія (Роман “Жанна батальйонерка”) // *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. збірник*. – Вип. 14. – Донецьк: Дон НУ, 2010. – С. 94-105.
18. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест) // *Хроніка–2000*: Вип. 65-66.: Документи українського авангарду / Упоряд. М. Суліма. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. – С. 519-525.
19. Скрипник Л. Поезія (Фрагмент) // *Семенко М.* Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 555-559.
20. *Старинкевич Є.* Український футуризм (Його фактура й ідеологія) // *Семенко М.* Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 514-535.
21. *Тростянецький А.* Жарини слів // *Шкурупій Гео.* Двері в день: Вибране. – К.: Радянський письменник, 1968. – С. 5-18.
22. *Тинянов Ю.* Достоевський і Гоголь (к теорії пародії) // *Тинянов Ю.* Поетика. Історія літератури. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 198-226.
23. *Тинянов Ю.* О пародії // *Тинянов Ю.* Поетика. Історія літератури. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284-310.
24. *Хвильовий М.* Думки проти течії // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 444-514.
25. *Хвильовий М.* Листи до Аркадія Любченка // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 882-884.
26. *Хвильовий М.* Кричуще божество // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 713-718.
27. *Хвильовий М.* Передсмертні послання до пасербиці Любові Уманцевої та до друзів письменників // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 888-889.

28. *Хвильовий М.* Чим причарувала “Нова Генерація” тов. Сухино-Хоменка? // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 719-747.
29. *Шерех Ю.* Історія однієї літературної містифікації // *Українське Слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: У 4 кн.* – К.: Аконіт, 2001. – Кн. 4. – С. 702-708.
30. *Шкурупій Гео.* Барабан: Вітрина друга. – К.: Рапфутурysty, 1923. – 64 с.
31. *Шкурупій Гео.* Без полеміки // *Літературна газета.* – 1931. – № 8 (28 лют.).
32. *Шкурупій Гео.* Вибрані твори / Упор. О. Пуніна, О. Соловей. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с. – (Серія “Розстріляне Відродження”).
33. *Шкурупій Гео.* Міс Адрієна: Роман. – К.: Радянська література, 1934. – 64 с.
34. *Шкурупій Гео.* Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога // *Нова Генерація.* – 1928. – №11. – С. 327-334.

Отримано 14 грудня 2014 р.

м. Вінниця

