

2. Корабльова Н. С. Багатомірність ролі та маски – лик і личина / Н. С. Корабльова. – Х. : ХНУ, 2000. – 288 с.
3. Сероштан С. И. Трансформація топоса маски / С. И. Сероштан // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2006. – № 734. – С. 194–200. – (Серія : філософія, філософські перипетії).
4. Шугай О. Одиссея української людини, або джерела епічного мислення Івана Багряного / Олександр Шугай // Багряний І. Вибрані твори : у 2 т. / Буйний вітер. Маруся Богуславка : роман ; Держіть поїзд! : уривок ; [упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая ; худ. оформл. В. Василенка]. – К. : Юніверс, 2006. – Т. 1. – С. 5–78.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню мотивів ролі та маски в романі І. Багряного "Маруся Богуславка". Згідно з авторською концепцією, окреслення проблеми автентичного / неавтентичного існування відбувається через мотиви ролі та маски, які набувають екзистенціалістського прочитання. У романі мотив соціальної ролі реалізується в негативному ключі. Варто зазначити, що цей мотив розкриває сенс радянського конформізму. У творі І. Багряного "Маруся Богуславка" маска виконує важливу ідентифікаційну та захисну функцію.

Ключові слова: роль, маска, автентичне / неавтентичне існування.

Аннотация

Статья посвящена исследованию мотивов роли и маски в романе И. Багряного "Маруся Богуславка". Согласно авторской концепции, выделение проблемы аутентичного / неаутентичного существования происходит через мотивы роли и маски, которые прочитываются в экзистенциалистском ключе. Следует отметить, что этот мотив раскрывает сущность советского конформизма. В романе И. Багряного "Маруся Богуславка" маска выполняет важную идентификационную и защитную функцию.

Ключевые слова: роль, маска, аутентичное / неаутентичное существование.

Summary

The article deals with the investigation of the motives of role and mask in the novel "Marusia Boguslavka" by I. Bahryany. According to the author's conception, the elaboration of authentic and non-authentic problem of existence takes place through the motives of role and mask, which are being revealed from the existentialistic point of view. In the novel the motive of social role is realized in the negative key. It should be mentioned, that this motive represents the Soviet conformism. The mask is an important identification and defensive function in the novel "Marusia Boguslavka" by I. Bahryany.

Keywords: role, mask, authentic / non-authentic existence.

УДК 82.0:791.43.01

Пуніна О.В.,
аспірантка,
Донецький національний університет

"ФІЛЬМИ" ГРИЦЬКА КОЛЯДИ (ДО ЦИКЛУ ДИНАМІЧНИХ ПОЕМ "МІСТО ДИХАЄ!")

Українська літературна практика 20-х років ХХ століття презентує чи не найбільш екстремальний формат ведення мистецького діалогу, а точніше – полілогу. Йдеться як про одночасне функціонування (й – консолідацію,

конфронтацію) різноспрямованих угруповань (за певною ознакою: пролетарські письменники, футуристи, конструктивісти, попутники), так і плинний (часом провокаційний) рух його творчих одиниць. Показовою в контексті цього стає постать Грицька Коляди, вивчення доробку якого безпідставно ігнороване радянським і сучасним дослідницьким дискурсом, що поза рецензуванням поетичних збірок у 20-х (В. Сонцвіт, Ів. Сенченко, А. Лебідь, О. Білецький, М. Доленго, Л. Піонтек), поокремими заувагами в літературних оглядах, статтях (В. Коряк, М. Доленго, Л. Сенік), присвяченим підрозділом роману “Арсенал сил” у дисертації О. Капленко та функціональним віршам у монографії А. Білої [2, 185–187], фактично не зачеплений (про те саме можна говорити й щодо біографічного пласту [див.: 4]).

Власне, на його художньо-літературні напрацювання – збірка “Штурма” (разом із І. Сенченком та О. Копиленком; Харків, 1923), поема “Оленка” (Харків, 1925), збірка “Вибрані вірші й поеми” (М., 1925), поеми “Штурм і натиск” (М., 1926), “Прекрасний день” (М., 1926), збірка лірики “Золоті кучері” (М., 1926), поезії “Futur-extra” (М., 1927), “Поезії” (М., 1927), роман нової конструкції “Арсенал сил” (Харків, 1929) [4; 13; 14] – і накладається аспект кадрового руху. Себто творчий багаж Г. Коляди набуває ознак-настанов тих художніх платформ, до яких письменник долучається (член від 1922 року “Плугу”, упродовж 1923–1924 “Гарту”, 1925 – “Села і Міста”, від 1927 року “ВАПЛІТЕ”, 1928 – “Авангарду”, 1929 – “Нової Генерації” [4; 9, 148]), при цьому в процесі переходу чи додаткового входження не позбувається уже набраного досвіду (хоча спостерігаються спроби “узаконити” себе в певних угрупованнях, наприклад, зміною імені за часу співпраці із “НГ” на влучне (чи не в слід Шкурупієві?) Гео), витворюючи тим самим власну манеру роботи з матеріалом. Ці переходи автор енциклопедичної статті про Коляду К. Буревій розцінює як ті, що “досить негативно відбивалися на його творчості” [4].

Безпосередньо в одній із таких (уже синтезованих) площин бачиться твір “Місто дихає!”, що під авторським жанровим визначенням “динамічні поеми плюс афоризми і образи” увійшов до збірки поем 1926 року “Штурм і натиск”. Дата й місце його написання – березень 1924 року в Москві, де від 1923 року до 1926 року автор навчався в Академії соціального виховання ім. П. Блонського, – припадають на час дії філіалу спілки пролетарських письменників “Гарт” (жовтень 1923 – серпень 1924) із провідним завданням створити єдину інтернаціональну комуністичну культуру, в якій Г. Коляда був одним із фундаторів (також В. Гадзінський, І. Дорожний, А. Скеля та ін.) [15]. Знаковим щодо “синтезування” художніх постулатів (і щодо творчості самого Г. Коляди, і щодо формату функціонування самої організації) стає і подальше утворення 1925 року на базі гартівського відділу та під впливом футуристичних течій Союзу українських пролетарських і селянських письменників у РРФСР “Село і Місто” та однойменного видавництва [див.: 15]. У своєму маніфесті організатори, серед них і Г. Коляда (а також К. Буревій та В. Гадзінський), наголошують “на потребі європеїзації, модернізації змісту і форм українського мистецтва” [10, 25], звідси прагнення до неухильного експериментаторства (передовсім на засадах стилізації та пародіювання).

Поєми “Штурму і натиску”, як і “Прекрасного дня” (збірка видана цього ж року у видавництві “СІМ”), виступають тим показником, що свідчить на користь тези про інтеграцію окремих мистецьких переконань. А саме: вже будучи в активі групи “СІМ”, що орієнтувалася на зразки не тільки пролетарського, а й футуристського типу, Г. Коляда не поступається колишнім настановам на користь художньої платформи нової організації та поєднує їх із попередньо підтримуваними – плужанськими, зокрема. Як член ініціативної спілки селянських письменників “Плуг” від початку її заснування (статут датований березнем 1922 року [17, 598]) Г. Коляда дотримується певних приписів, за одним із яких творчість має скеровуватися “на організацію психіки й свідомости широких селянських мас і сільської інтелігенції в дусі пролетарської революції” [6, 271]. Характерно, що плужани ставлять себе як опозиціонери до так званої “буржуазної літератури”, представленої творчістю неокласиків, імажиністів, футуристів та символістів.

Беручи за матеріал для творчості сучасну дійсність та побут часів революції, члени організації прагнуть “продукувати твори з епічною й драматичною розробкою матеріалу, причому форма творів має наближатися до найбільшої широти, простоти й економії художніх засобів” [17, 603]. Чи не більшість так званих “поєм” (відзначимо, що саме епічну поєму члени “Плугу” ближче до 30-х років визнавали за провідний жанр доби, який слід культивувати в поезії [див.: 17, 649]) Г. Коляди з СІМівських збірок фокусується довкола суто плужанської тематики (“Епохи бурхливі”, “Україна” та ін.) – індустріалізації села та революційної романтики життя трудящих мас (“Ігор Малай”, “Пелюстки життя”, “День життя”, “Життя”), розроблених в ключі головної настанови спілки – “змички” села та міста, зазвичай прийомом контрастування й бінаризації (капіталізм–соціалізм). Проте з’являється і тенденція до “футуризації” (помітний вплив футуризму безвідносно до його виявів – кубо-, еґо-, пан- тощо) фактури творів – робота над кеглем та пунктуацією передовсім: “БУР – АН! / Танк! / Танк! / Танк! / Тах – у – нтах! / БУРАН В СТЕПАХ!! / Ого-го-го – Г’АЙ – гу-ух! / Ух!.. / Бон!.. / Дон!” (“Епохи бурхливі”) [13, 3] (і звісно, не без впливів прийому повтору-анафори В. Вітмена, метричної системи В. Маяковського [див.: 4] та вподобань століття загалом до верлібрового начала). Доповнюють синтезовану картину й композиції гартівських установок – орієнтація на пролетаріат і пов’язаний із ним виробничий процес (“Волховстрой”, “Індустрія”): “Армія робочих на праці / АРМІЯ РОБОЧИХ / о – о – о – !! / Яка це сила вулкана / Нового // Червоного Титана, / Що б’є, мурує, л’є / Бетон. ТОН!? <...>” (“Волховстрой”) [13, 16].

Цикл динамічних поєм “Місто дихає!” привертає увагу не стільки через установчий синтетизм Г. Коляди (насамперед гартівського “фетишизму” – завод та його контекст, та футуристської матеріальної складової), скільки через зв’язок тематики – способи життя сучасного міста, із формою її подачі, що виражається вже в авторському жанровому новоутворенні – “динамічні поєми”, та наданні жанрового позначника критикою – зокрема, О. Білецьким (у № 1 за 1926 рік “Червоного шляху”) на підтримку ліричного суб’єкта (що теж намагається визначити створювані художні речі) як “поємофільми” (сам по собі урбаністичний горизонт не становить

оригінального віання, адже розроблений неодноразово і для літератури початку ХХ століття має свої типові маркери, на кшталт: вулиця, площа, поети, повії, автомобілі, трамваї тощо; особливо що стосується футуристів, адже, за словами О. Дорошкевича, “футуризм, далі, це поезія великого міста з його розвиненою технікою, з його своєрідною урбаністичною культурою, це поезія тяжкої індустрії” [6, 272]). Витворення нових художніх форм (так звані “стихійні жанри”) характерне передовсім для авангардного поля літературної роботи (приміром, “поези”, “поезопісні”, “ревфутпоєми”, “повеми”, “поезомалярство” М. Семенка). Із цим пов'язана реалізація авторської індивідуальності як такої, безвідносно до канонічних жанрів та принципів їхнього існування.

Для Г. Коляди, що послуговується окрім “динамічних поєм”, підназвами типу “еластичні поєми” (чотири еластичні поєми “Лев Троцький”, “Європа”, “Комінтерн”, “Ленін” у збірці “Штурм і натиск” та пізніша “40?” (у № 4 “НГ” за 1929 рік), що кваліфікується як функціональний вірш, який опрацьовує ситуацію злободенного характеру [2, 185]) та “повеми” (наприклад, “Повема про те, як стати вродливим, мати у жінок поспіх і бути щасливим”; як пояснює О. Ільницький, “повема” є Семенковим неологізмом, що виник унаслідок поєднання слів “повість” і “поєма” [9, 291]), при жанровому називанні практично не важать безпосередні ознаки традиційного жанру. “Динамічні поєми” вже не несуть смислового навантаження великого кількочастинного віршованого твору епічного чи ліричного характеру [11, 221], автор не дотримується комплексу стійких властивостей жанру. Видозміну жанрових структур у постромантичну добу відзначає науковець В. Халізов: “Вони [жанрові структури. – О. П.] стали піддатливими та гнучкими, втратили канонічну суворість, а відтак відкрили широкі простори для виявлення індивідуально-авторської ініціативи” [19, 335].

Кожна частина “Міста дихає!” (усього 20; критик О. Білецький називає їх “віршованими п'єсами”) виступає як окрема “динамічна поєма”, це при тому, що обсяг цих фрагментів сягає не більше двох сторінок, а часом і кількох рядків, наприклад, поєма восьма “О 1-й годині ночі”: “<...> За обрієм працюють шахти. / <...> Сниться піонерам Комуна. / – На фабриках ткачі червону мануфактуру / тчуть” [14, 80]. На паралель із жанровизначенням “поємофільми” (пригадаємо так звані “поезофільми” “Весна”, “Степ” та “Океанія” М. Семенка або “радіо- та фільмовірші” польських формістів) вказує та деталь, що твору не притаманні такі традиційні складові поєми, як: порушення тих чи інших важливих проблем, розгортання подій, окреслення характерів, вклинювання ліричних елементів (тут: іронія над ними); його стрижень – фіксаторська (режисерська / об'єктива камери) та оціночна ролі ліричного суб'єкта-автора щодо поданого матеріалу: “Поет задоволено ходить по улицах. / На майданах, ринках, в заводі, в трамваї / він складає вірші. / Йому більше нічого не потрібно <...> / На все останнє йому плювають. / Він робить одне – вивчає життя / і пише поємофільми” (курсив наш. – О. П.) [14, 83].

Цей стрижень і робить спробу вкласти Г. Коляда у саме жанровизначення, даючи назву “динамічні” та акцентуючи на написанні поетичним суб'єктом “поємофільмів” (для О. Білецького в поємах діє третій Коляда, бешкетник, що

поєднує характеристики першого і другого – і динамічного, і елегійного [3, 85–86]) – ту ознаку, що для кінематографа періоду німоти виступає за провідну і що за допомогою кіно (роль кіно як “каталізатора”) реабілітується заново, як одвічно притаманна (приховані можливості літератури активізуються за рахунок кіно, надаючи враження новизни [5, 39–40]), в літературі. Кінознавець В. Ждан вважає, що приписування літератури до кіно здійснюється завдяки її динамічності. Ефект руху як головного виразного засобу кіно, але не лише як зміни кадрів, а й всього, що рухається в просторі кадру, ритм зміни кадрів, рух самої камери [7, 183], дослідники намагаються вчитати в тому, чому властивий динамічний розвиток подій, засвоєний кінематографом. Але сам по собі цей ефект, переконує науковець, ще не дає ключ до естетичного переживання, яке породжується “не зовнішньою формою руху, а внутрішнім змістом – рухом художнім” [7, 185]. Відтак “Місто дихає!” підпадає під категорію так званої “природженої кінематографічності” або, за І. Маневичем, кінематографічної оманливості літератури [16, 239]. На думку А. Щербака, художня література в усіх своїх родах і видах загалом містить значний елемент “природженої кінематографічності”. “Кінематографічна виразність, – твердить літературознавець, – закладена також в епічній та ліро-епічній поезії і, насамперед, в тих поетичних картинах, де зображується обстановка дії, пейзаж, вчинки героїв, їх мова” [20, 13].

Неабиякий інтерес у цьому ключі становить концепція “кінематографічного методу інтелекту” французького філософа А. Бергсона, висвітлена в праці “Творча еволюція” (1907), зокрема порівняння мислителем механізму концептуального мислення із механізмом кінематографа, що веде до висновку про кінематографічну природу механізму звичайного людського пізнання. Мистецтво людського пізнання прирівнюється А. Бергсоном до мистецтва кінематографа, специфіка якого полягає у процесі видобутку одного безособового руху, що належав би всім фігурам, які прагнемо до нього призвести, руху абстрактного, простого, руху загалом, та поміщення його в знімальний апарат для відновлення індивідуальності кожного окремого руху “шляхом комбінації цього анонімного руху з особистими розташуваннями” [1, 293]. Філософ наголошує на тому, що сприймаючи замість злиття з внутрішнім становленням речей, ми розташовуємося поза ними та відтворюємо їхнє становлення штучно. Важливо відзначити таку деталь, що будь-яка людська свідомість, згідно міркувань А. Бергсона, сприймає, мислить, виражає думку (і говорить) власне за кінематографічним принципом кадрування й нанизування, тож фіксація цього сприйняття і мислення, вираження думки на письмі мала б відбуватися аналогічно, що тягне за собою узагальнення про вселюдську (а не лише певних авторів) кінематографічність бачення. До подібних висновків приходять П. Флоренський, який, стверджуючи, що людське сприйняття відбувається у просторі й завжди дискретне, тобто має певний ритм, наголошував: у творах мистецтва ритм утворюється за рахунок наявних елементів спокою (подрібнена матерія твору), на яких зупиняється око, і формальних елементів (“шви”), тому в широкому смислі будь-який твір сприймається і будується монтажно (кінематографічно) [8, 121].

Орієнтація Г. Коляди на фільмовий зразок та його ознаки веде за собою відповідну будову твору: як “сукупності зображень, послідовно зафіксованих (у прямій чи перевтіленій формі) на кіноплівці, і поєднаних у тематичне ціле, що призначається для сприйняття з екрану” [12, 449], із характерним для неї типом організації – монтажем, але не на матеріальному носії кіно, а – літератури. Своєрідним анонсом такої композиції виступає сама назва твору, витворена за принципом перерахування (до якого доволі часто апелюватиме письменник у поемах, наприклад, у поемі-розділі “Тверська вулиця”: “В перших поверхах крамниці <...> / Продають книжки, вино, тютюн, люльки, портфелі, / цигарки, чоботи, мануфактуру <...>” (найменувань більше двадцяти. – О. П.) [14, 72]; О. Білецький не дарма говорить про таку авторську установку, як: “що бачу, про те й пишу”):

МІСТО ДИХАЄ!

АБО
ПРО

флейту, червінці, бульвари, ніч,
люльку, вроду, реклами, воші, пивні,
плакати, майдани, театри, людей,
непманів, ватер-клозети, повій, крам-
ниці, цигарки, кіно, нуль, вулиці,
залі, завод, годинник, портфель,
автомобіль, робочих, балет, трамвай,
синдикати, кондуктора, трести, порт-
сігари, кооперацію, калосі, брук,
дим <...> [14, 67].

Цим прийомом називання поеми Г. Коляда близький до засобів інтелектуальної кінематографічної прози літературного авангарду (наприклад, роману І. Еренбурга 1921 року “Незвичні пригоди Хуліо Хуреніто та його учнів:

Monsieur Делє,
Карла Шмідта,
Містера Куля,

Алексея Тішина,
Ерколе Бамбучі,
Іллі Еренбурга

і негра Айші,
у дні миру, війни та революції,
у Парижі, у Мексиці, у Римі, у Сенегалі,
у Кінешмі, у Москві
та в інших містах,
а також різні міркування
Учителя
про трубки,
про смерть, про кохання, про свободу,
про гру в шахи, про іудейське плем'я,
про конструкцію
та багато іншого” [21, 15];

назва сама по собі вказує на складну, монтажну, кількапланову побудову).

Тематичне ціле “динамічних поем” *місто* формується шляхом накопичення ліричним суб'єктом конкретних об'єктів-деталей, що об'єднуються у підтематичні одиниці – розділи з промовистими назвами: “I. Бульвар”, “II. Bier halle

“Мосельпром””, “III. Тверська вулиця”, “XIV. В трамваї”, “XV. Театр”, “XVI. Кіно” тощо (ключовими орієнтирами, показниками урбаністичної території, де, в свою чергу, кожна територія визначається за своїм маркером: бульвар – повія, пивна – спиртне, вулиця Тверська – реклама, зала консерваторії – Маяковський тощо), у більшості випадків реальними московськими топосами, закладами, установами, людьми (вулиця Тверська, Великий академічний театр, зала консерваторії із виступами В. Маяковського, Л. Троцький зі статтею про значення кіно для агітації; себто мовиться про застосування автором культурного коду), та подеколи висловленої оцінки (“IV. Краса міста”). Увесь цей шар набутків міста, “сфотографований” оком ліричного суб'єкта, включно із гумовими галошами та засобами боротьби проти вошей, звісно, не без іронічного замаху, розкривається Г. Колядою в межах цивілізаційних перспектив: “Бийте вохів! / Мийте тіло з милом! / Міняйте білизну! Хай будуть у вас чисті сорочки й кальсони! / <...> / – Се гряде цивілізація!” [14, 92].

У розділах, умовно – епізодах, схоплені деталі, об'єкти занотовуються за певними принципами, схожими до логіки зміни кадрів та форм переходу від кадру до кадру в кіно. Наприклад, в епізоді-поемі “Бульвар” подача здійснюється за рахунок наїзду – технічного прийому, за допомогою якого досягається вибір плану. Тут, зокрема від масштабного зображення до деталізованого: “Скажено припав вечір над містом. / Каміними терасами квартал на кварталі. / Вулиці тунелями в лабіринтах. / Кілька поверхові будинки велетні. / Ланцюгами тягнуться гірськими. / Кожен будинок у квадратах вікон. / Кожен квадрат світить очима. / Огні... / Огні <...>” [14, 69]. План бачення ліричного суб'єкта рухається спочатку в напрямі від розширення до звуження: місто–квартал–вулиця–будинок–вікно–вогонь (вертикаль). Надалі ж автор удається до розширення горизонтальної складової (сам бульвар): трамваї–візники–ларьки–дівчата–хлопці– повії (зазвичай кожне окреме зображення є дією: трамваї ідуть, дівчата продають та ін.). При цьому Г. Коляда оперує повтором подібних циклів, досягаючи тим самим, за зразком хроніки, що стає художньою стрічкою, позапобутового ефекту. У горизонтальному вимірі увагу суб'єкта-спостерігача повертає насамперед ключовий маркер того простору, про який йдеться. У випадку з бульваром розгортається зображення продажу-покупки повій (головної фігури, за О. Білецьким, у фільмах Г. Коляди): “На бульварі хвороба сіфіліс робиться приємною <...> / Кожний мужчина частіше дихає і енергійно стукає пульс. / <...> / Він торгується <...> / Він купив на раз <...> / Вони пішли <...>” [14, 70]. За такою ж схемою (вертикаль, горизонталь, розширення / наповнення горизонталі) діє “окомір” ліричного персонажа в наступних епізодах-поемах – “Bier halle “Мосельпром”” (пивна–стіл–пляшки–наливають; процес розпивання спиртного – ядро), “Тверська вулиця” (крамниця–реклама–покупки–люди; об'єднуючий центр – реклама).

Цей метод роботи – фіксація – критик О. Білецький кваліфікує як “дуже простий”: у заголовку тема, далі її розвиток “в стилі фраз із елементарного підручника чужої мови для малих дітей” [3, 87]. Слід відзначити, що примітивність сама по собі є характерною ознакою, “яка випинає”, й аванґардного розрізу в художній практиці й кінематографічного мистецтва. На підтримку аванґардних

уподобань Г. Коляди виступають неодноразові (майже дадаїстські) графічні та звукові трюки у творі: “Ре / кла / ма / Трам / вай / Трам / Трам / Трам / Трамвай / Авто / то-то-то-то / мо-мо-мо-мо / мобіль / Віз / з з з з з / зник / Візник <...>” [14, 75], покликані як посилити зміст, так і виконати певні функції – ігрову (так звана “друкарська революція” [3, 86]), пародіювання (з, а, в, о, д – д, о, в, а, з; Л, е, н, і, н – Нінел). Показовим щодо “аванґардовості” автора стає й уведення спостерігача-ліричного суб’єкта в контекст тематичного цілого: поет як невіддільна складова урбаністичного світу. Поет Г. Коляди відвідує виступи епатажних футуристів, вечори письменників “Молодої Гвардії”, отримує гроші за свої поемофільми чи “Надсилає до редакції “Червоний Шлях” / поемофільми, / Але редакція не друкує <...>” [14, 82–83], купує жовтий портфель, годинник Мозера та люльку, при всіх цих “футуристських” атрибутах “плює на все, за винятком РКП і Світової / Революції” [14, 82] і, найголовніше, – “Поет задоволено ходить по улицах. / На майданах, ринках, заводі, в трамваї / він складає вірші”, адже “Йому більше нічого не потрібно <...>” [14, 83] (цікаво, що такий самий тип поета діятиме в авторському сценарії 1927 року В. Маяковського “Як поживаєте?”).

Загалом колядівська техніка роботи з матеріалом близька до програми дій режисера Дзиги Вертова – “кіночества”, світорозуміння механічного ока, мистецтва організації необхідних рухів речей у просторі й часі, що ґрунтувалася на засадах зйомки “життя зненацька” і передбачала точне відображення реального матеріалу, фотографічну його копію [18, 31]. Його програма включала кілька етапів монтажної роботи як організації видимого світу (динамічного матеріалу). Схожість же авторської техніки Г. Коляди вбачається саме із першою стадією цієї монтажної роботи Дзиги Вертова: монтаж під час спостереження (орієнтація неозброєного ока в будь-якому місці, в будь-який час). Звідси – фіксація ліричного суб’єкта чи не кожної деталі обраного для спостереження простору: на Театральній площі помічається щонайменший об’єкт – театральний дах із чотирма конями, форми клумб у вигляді літер та п’ятикутних зірок, матові ліхтарі, афіші, повії з янтарними губами тощо. Подальші кроки монтування (поданих деталей-кадрів та ширше – епізодів), як у випадку зі смисловим монтажем, у фільмах Г. Коляди покликаний робити сам читач (узагальнювати, синтезувати). Відтак, враховуючи розуміння поезії монтажного типу (монтаж у поезії) Вяч. Івановим, для якого її особливість визначається з мовного боку (це – настанова на співставлення ряду іменників, чому в монтажному кіно відповідає ряд предметів чи їх зображень, саме верлібр дослідник проголошує вершиною монтажної поезії [8]), можна твердити про монтажний лад “Міста дихає!” Г. Коляди.

Брак “єдності поетичного обличчя” у Г. Коляди, наголошуваний О. Білецьким у рецензії на “Штурм і натиск”, можна кваліфікувати за той фундамент, що ґрунтує його поетичну творчість, і яким, власне, й прихилиє автор, вслід тому ж рецензентові. Не поступаючись “успадкованим” (плуго-гартівська установка), поет всотує конструкти нових (і актуальних) дискурсів, аванґардного віяння зокрема, тим самим напрацьовує, певним чином, гетерогенний стиль, удало презентований циклом динамічних поем

“Місто дихає!”. Так звані динамічні поеми, “поемофільми” Г. Коляди, сконструйовані за принципами монтажного методу, на засадах природженої кінематографічності (динамізму), залученням культурного коду та ін., не безпідставно вписуються до категорії експериментального письма в українській літературі.

Література

1. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон ; [пер. с франц.]. – М. : КАНОН-пресс, “Кучково поле”, 1998. – 384 с. – (“Канон философии”).
2. Біла А. Український літературний аванґард : пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Білецький О. І. Грицько Коляда “Штурм і натиск” : поеми / [рецензія] / Олександр Іванович Білецький. – (М. : Вид-во “Сім”, 1926) // Зібрання праць : у 5 т. – К. : Наук. думка, 1965–1966. – Т. 3. – 1966. – С. 85–89.
4. Буревой К. Коляда [Електронний ресурс] / Кость Буревой // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1929–1939. – Т. 5. – 1931. – С. 401–402. – Режим доступу : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-4011.htm>.
5. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. Горницкая // Зримое слово, кино и литература : диалектика взаимодействия : [сб. ст.]. – Ленинград : Искусство, 1985. – С. 3–59.
6. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / Олександр Дорошкевич. – Вид. 3. – Харків : Книгоспілка, 1927. – 338 с.
7. Ждан В. Н. Эстетика фильма / Виталий Николаевич Ждан. – М. : Искусство, 1982. – 375 с.
8. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вячеслав Всеволодович Иванов // Монтаж, литература, искусство, театр, кино : [сб. ст.]. – М. : Наука, 1988. – С. 119–148.
9. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький ; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
10. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / [підр. за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – Кн.1 : Перша половина ХХ ст. – 1998. – 464 с.
11. Квятковский А. Поэтический словарь / Александр Квятковский. – М. : Сов. библиотека, 1966. – 375 с.
12. Кино : энциклопедический словарь / [под ред. С. И. Юткевича]. – М. : Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
13. Коляда Г. Прекрасный день : [поеми] / Грицько Коляда. – М. : Вид-во “СІМ”, 1926. – 103 с.
14. Коляда Г. Штурм і натиск : [поеми] / Грицько Коляда. – М. : Вид-во “СІМ”, 1926. – 95 с.
15. Крикуненко В. О золотых зёрнах украинской духовности на просторах России [Електронний ресурс] / Виталий Крикуненко. – Режим доступу до статті : http://www.ukrlife.org/main/evshan/gold_ua.doc.
16. Маневич И. М. Кино и литература / Иосиф Михайлович Маневич. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
17. Пилипенко С. Вибрані твори / Сергій Пилипенко ; [упоряд. Р. Мельників]. – К. : Смолоскип, 2007. – 887 с. – (“Розстріляне відродження”).
18. Селезнёва Т. Ф. Киномысль 1920-х годов / Тамара Фёдоровна Селезнёва. – Ленинград : Искусство, 1972. – 184 с.
19. Хализев В. Е. Теория литературы : учебн. / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.
20. Щербак А. Новый жанр / Анатолий Щербак // Кіноповісті : зб. у 2 т. / [уклад. А. Щербак]. – К. : Рад. письменник, 1963–1964. – Т. 1. – 1963. – С. 5–30.

21. Эренбург И. Хулио Хуренито. Трест Д. Е. Тринадцать трубок : [романы] / Илья Эренбург // Собр. соч. : в 9 т. – М. : Госуд. изд. худ. лит., 1962–1965. – Т. 1. – 1962. – 535 с.

Анотація

Стаття присвячена одному з аспектів творчості Грицька Коляди, доробок якого не вкладається в межі якоїсь однієї стильової течії. Специфіка поетичного світу письменника визначається врахуванням окремих біографічних фактів. А саме – участю Г. Коляди в різноспрямованих угрупованнях, дотриманні у роботі над творами їхніх ідеологічних та творчих платформ та синтезування (одночасно чи в подальшому) набутого досвіду як певної технічної ознаки. Такий тип роботи спостерігається у збірці поем “Штурм і натиск”, зокрема у такій її складовій, як цикл динамічних поем “Місто дихає!”. Цикл ґрунтується на засадах природженої кінематографічності (динамізму), монтажному принципі із залученням культурного коду.

Ключові слова: монтаж, динамічні поеми, угруповання, ідеологічна і творча платформа.

Аннотация

Статья раскрывает один из аспектов творчества Грицька Коляди, наследие которого сложно охарактеризовать принадлежностью к какому-либо одному стилевому течению. Специфика поэтического мира писателя проявляется при взятии на заметку отдельных биографических фактов. А именно – его участие в разнонаправленных литературных группах, установка придерживаться их идеологических и творческих платформ и объединение полученного опыта как технического признака. Такой тип работы наблюдается в сборнике поэм “Штурм и натиск”, в частности цикле динамических поэм “Город дышит!”. Цикл основан на динамичности, монтажном принципе при привлечении культурного кода.

Ключевые слова: монтаж, динамические поэмы, группа, идеологическая и творческая платформа.

Summary

Clause opens one of aspects of creativity G. Koliada, which heritage is complex for characterizing by an accessory to any one style current. The specificity of the poetic world of the writer is shown at a capture on a note of the separate biographic facts. Namely – his participation in different behind a direction literary groups, installation to adhere to their ideological and creative platforms and association of the received experience as technical attribute. Such type of work is observed in the collection of poems “Storm and charge”, in particular cycle of dynamic poems “The City breathes!” The cycle is based on principles of dynamism, installation at attraction of a cultural code.

Keywords: installation, dynamic poems, group, ideological and creative platform.

УДК 821.161.2–31

Дашко Н.С.,

кандидат філологічних наук,
Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара

МІСТО ЯК СВІТ АБСУРДУ В РОМАНІ “ВОВКУЛАКА” В. ДРОЗДА

Досліджуючи художні твори, репрезентовані українською літературою XIX–XX століть (зокрема романи “Повія” П. Мирного, “Місто” В. Підмогильного, “Вовкулака”, “Листя землі” В. Дрозда та ін.), переконуємося, що зображенню урбаністичного хронотопу в них відводиться значне місце, що цілком закономірно.