

19. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе / А. Разумова // Вопросы литературы. – 2004. – № 3. – Режим доступа до журн. : <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/raz6.html>
20. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года / Г. Тиханов // Режим доступа до джерела : <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/tihan-pr.html>
21. Троцкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм / Л. Д. Троякий // Режим доступа до джерела : <http://www.opojaz/critique/trotsky.html>
22. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. – М. : Наука, 1977. – С. 270–281.
23. Уолгар С. Идентификация и определение научных коллективов / С. Уолгар // Научная деятельность: структура и институты : [сб. переводов] / Общ. ред. и вст. статья Э. М. Мирского и Б. Г. Юдина. – М. : Прогресс, 1980. – С. 200–217.
24. Фуко М. Археология знания / М. Фуко / Пер. с фр. ; общ ред. Бр. Левченко. – К. : Ника-Центр, 1996. – 208 с.
25. Ханзен-Леве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / О. А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
26. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // О литературе : Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – С. 428–436.
27. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // О литературе : Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – С. 375–408.
28. Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы / Б. М. Энгельгардт. – Ленинград : Academia, 1927. – 120 с.
29. Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві / Борис Якубський. – К. : Слово, 1923. – 62 с.
30. Bennett T. Formalism and Marxism / Tony Bennett. – London and New York : Routledge, 2003. – 180 p.
31. Orłowski V. Metafiction / V. Orłowski // Режим доступа до джерела : <http://www.geneseo.edu/~johannes/Metafiction.html>
32. Steiner P. Russian Formalism / Peter Steiner. – Ithaca, London : Cornell University Press, 1984. – 276 p.

The Gravitation Field of Ukrainian Formalism (to the Problem of the Formalist Contexts in Ukraine)

The article is devoted to the consideration of the contexts of origin and development of Ukrainian formalism. The gravitation field of Ukrainian formalism, the components of which are also Marxism, avant-garde, national ideology etc., and the system of communications between the components of formalism are examined.

Олена Сайковська (Одеса)

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Явище експериментального прозописма 20-х років ХХ століття – одне з проблемних питань історії українського письменства, що тривалий час витискалося на маргінесі літературознавства. Означник «маргінальна» цієї неординарної прози зрілого модернізму має поступитися перед означником «закономірна», як зазначають дослідники, адже в контексті 20-х експериментальний напрям був далеко не периферійним, задавав тон теорії та художній практиці, мав своїх апологетів і послідовників, розвинену образну, жанрову, стильову систему.

Досі експериментальна проза 20-х років у поодиноких наукових роботах монографічного характеру розглядалася фрагментарно, висвітлювалися лише окремі аспекти творчості найбільш яскравих представників цього напрямку: Майка Йогансена (передмова Р. Мельніківа до збірки перевиданих вперше після 20–30-х років «Вибраних творів» письменника, його ж кандидатська дисертація, предмет якої – поезія митця; статті у періодичних виданнях Юрія

Коваліва, Олександра Гриценка, окремі розвідки, переважно з наголосом на поетичному доробку Майка Йогансена, Степана Крижанівського), Михайла Ялового (у передмові Олександра Ушкалова до видання «Вибраних творів» Юліана Шпола творчість письменника отримала системну характеристику), Юрія Яновського (кілька ґрунтовних розвідок Володимира Панченка, Григорія Майфета, Миколи Бажана, цікаві розвідки Віри Агеєвої, Л. Старинкевич, Фелікса Якубовського прикметні дискурсивною інтерпретацією, вписуванням постаті у контекст модернізму).

Під кутом зору комплексної концептуальної рецепції, цілісної проблемно-естетичної інтерпретації в контексті експериментальної літературної продукції 20-х років проза Майка Йогансена, Михайла Ялового та Юрія Яновського ще не розглядалася. Критично не переосмислювалися з огляду на дану проблему статті Фелікса Якубовського, Григорія Майфета, Світлани Матвієнко – сучасників прозаїків-експерименталістів. Посутніх коректив вимагають призабуті монографії Зінаїди Голубєвої, Леоніда Новиченка, Віталія Дончика, в яких перевага надавалась романістиці панівного на той час «соцреалізму». Потребує теоретичного осмислення і сама номінація експериментальна проза, зокрема в аспекті уніфікації паралельного вживання термінів «експериментальна», «авангардна» проза.

Наукова значущість проблеми, недостатній рівень її теоретичного обґрунтування, потреба в осмисленні експериментування як домінантної риси розвитку мистецтва першої третини ХХ століття визначили об'єкт – експериментальна проза 20-х років ХХ століття – та предмет дослідження – мистецький експеримент як провідна риса українського роману 20-х років ХХ століття та жанрово-стильові модифікації експериментального роману, зокрема творів Майка Йогансена («Подорож вченого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію»), Михайла Ялового («Золоті лисенята») та Юрія Яновського («Майстер корабля»).

Метою дослідження обрано з'ясування специфіки нової естетичної якості експериментальної літератури 20-х років ХХ століття у межах єдиного напрямку, мистецького феномену, що передбачає розв'язання комплексу завдань:

1. розглянути поняття експерименту, його еволюцію, види мистецького експерименту, сформовані в межах модернізму;
2. розглянути семантичний спектр літературного експериментування; узгодити паралельне використання в науковому вжитку дефініцій «експериментальна проза», «прозовий авангард»;
3. визначити за всієї різновекторності як на тематичному, образному, композиційному, так і на жанрово-стильовому структурних рівнях експериментальних творів 20-их років риси спільної для них поетики;
4. висвітлити функціонування експериментальної моделі в романістиці Юрія Яновського;
5. продемонструвати аспекти літературного експериментування на прикладі показового для таланту і художнього темпераменту Юліана Шпола твору («Золоті лисенята») крізь фокус жанрово-стильових модифікацій на рівнях композиційному, образному, деталей, мікропоетики;
6. проаналізувати естетику новацій прози Майка Йогансена; дослідити специфіку жанрових модифікацій у «Подорожі вченого доктора Леонардо...».

Методи дослідження базуються на основних принципах філологічної школи, рецептивної естетики, теорії гри. У роботі використано також традиційні методи: порівняльно-історичний, типологічний, прийоми літературної герменевтики, психоаналізу.

Теоретичною основою дослідження є літературознавчі та культурологічні праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені проблемам літературного процесу 20-х років ХХ ст., питанням поетики, рецепції, проблемам жанру і стилю: Віри Агеєвої, Михайла Бахтіна, Дзиги Вертова, Йогана Гейзінґи, Зінаїди Голубєвої, Тамари Денисової, Віталія Дончика, Сергія Ейзенштейна, Олега Ільницького, Майка Йогансена, Світлани Матвієнко, Леоніда Новиченка, Соломії Павличко, Ярини Цимбал, Віктора Шкловського.

Використано також теоретичні положення щодо осмислення поняття «науковий експеримент» з погляду філософії Френсіса Бекона, Джона Дьюї, Огюста Конта. З-поміж українських і російських науковців експериментові присвятили свої праці Віра Агеєва, Олеся Бенюк, Оксана Боярчук, Володимир Горпенко, Майк Йогансен, Валентина Саєнко, Юрій Сурмин.

Розглядаючи експеримент як домінуючу рису розвитку літератури 20-х років ХХ століття, необхідно конкретизувати значення термінологічних синонімів – «експериментальна», «авангардна» проза. Увагу акцентуємо на діалектиці традицій і новаторства, адже від центру перетину цих двох модусів через категорії кризи, ревізії вироблених культурних кодів минулих епох, модернізації і вибіркової деструкції класичних прозових канонів виводиться генеза «ренесансних» експериментальних творів і жанрово-стильових модифікацій художньої практики Майка Йогансена, Юліана Шпола та Юрія Яновського як різновиду нового прозописма. Експеримент «буремних» 20-их у широкому розумінні постає потужним стимулом літературного оновлення, творчого перегляду, переосмислення, самоідентифікації, «визволення з утертого штампу» (Остап Тарнавський), за яким відкривається свобода як відповідальність: письменницька майстерність і досконалість, оригінальність, цікавість, читабельність творів [2; 11].

Дефініція «експериментальна проза» щодо нестереотипної, гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 20-их років видається більш вмотивованою, на думку дослідниці Оксана Боярчук, тому що вирізняється універсальністю, підводить до термінологічної уніфікації: зосереджується на специфіці художнього експерименту як такого, містить вкраплення семантичних нюансів інших визначень, але всуціль не зводиться до них. Ми у своїх міркуваннях притримуємось саме такої думки: вона – ширша від поняття «ліва проза», ототожнюваного із сюжетною белетристикою; змістовніша від двозначного визначення «авангардна проза», співвідносного з практикою авангардизму.

Експериментування стало основою для творення артефактів мистецтва і відбувалося чи на всіх рівнях:

1. «Експериментування з кольором» втілене в естетико-художній концепції фовістів. Специфіку кольору можна яскраво простежити у творчому доробку Юліана Шпола.

2. «Експериментування з формою» знаходить своє вираження в естетико-художніх концепціях кубізму, футуризму, супрематизму [див.:10; 36]. Кубісти працювали над проблемою третього виміру, що дав би глядачеві можливість побачити предмет – у межах площини – з різних боків. Такий принцип, що отримав назву «симультанізм», давав можливість кубістам регулювати їхньою власною активністю динамізм форми. Принцип симультанізму використаний в архітектоніці кінороману Юрія Яновського.

3. Футуристичний експеримент носив глобальний характер і охоплював усі види мистецтва – від поезії і малярства, як основних, до скульптури, музики, театру, фотографії, кінематографу та архітектури. Футуристи відмовилися від статичності та намагалися створювати картини і скульптури, що давали відчуття руху: фази руху не лише чергувалися, а й нашаровувалися одна на одну (принцип дивізіонізму) [22; 189]. Поняття «динамізм» було найважливішим у художньо-естетичній концепції футуризму, представників якого цікавили тільки такі предмети, котрі мали динамічне наповнення, яскравими прикладами є романи Юрія Яновського та Михайла Ялового.

4. Окремо, слід відзначити поняття «синестезія» і «синтез мистецтв», які розглядаємо, як це і пропонували теоретики абстрактного мистецтва, залучаючи поняття «інтегративність», адже синтез – це інтегративність мистецтв, а синестезія – міжчуттєвий зв'язок і візуалізація логічних абстракцій. Сучасні дослідники (Булат Галеев, Володимир Міхальов, Борис Раушенбах, Валентина Саєнко) розглядають синестезію як концентровану і симулятивну актуалізацію в широкому спектрі своїх проявів, по-перше, як феномен «подвоєної сенсорності» [3; 19]; по-друге, як феномен емоцій, що виконують це метафоричне «подвоєння»; по-третє, мистецтво, як сферу соціальної практики, де культивується й функціонує синестезія [15; 116].

Експериментування в літературі найяскравіше проявляється у творчих доробках письменників кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Обрані для аналізу твори, написані у 20-ті роки ХХ століття і викликали бурхливі дискусії як сучасників письменників, так і критиків сьогодення. Розглядаючи мистецькі доробки Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»), Михайла Ялового («Золоті лисенята»), Юрія Яновського («Майстер корабля»), ми маємо змогу простежити, як проявляється процес експериментування, та визначити риси поетики, спільні для експериментального роману цього періоду.

Без розв'язання проблеми жанру неможливе створення теорії роману. Нам близьке розуміння жанру Ніни Бернадської [див.: 1], яка розглядає його як художнє ціле, у якому взаємодіють домінуючі (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури). Перші з них забезпечують кістяк будь-якого жанру, другі – його модифікацію, залежну від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також своєрідних рис – естетичних, історичних, національних – літератури певного періоду. Такий підхід зумовлює трактування жанру як естетичного явища. Хоча в ХХ ст. спостерігається посилення особистісного начала, суб'єктивності художньої свідомості, які меншою мірою підкоряються диктату жанрових норм, однак повністю їх значення не зникає, адже жанр зберігає традицію, естетичний досвід попередніх епох і створює умови для художнього розвитку; водночас жанрові параметри твору зазнають переосмислення, здобувають значну свободу в моделюванні світу.

«Майстер корабля» Юрія Яновського як «кінороман» (Володимир Панченко) народжується з єдності чотирьох його компонентів: ремарки (описової частини), діалогу та монологу (прямої мови персонажів), авторського тексту (закадрового голосу), розмаїтих пояснювальних написів.

Ремарка є образною характеристикою складної кінематографічної дії й охоплює всі сторони кінороману. Вона втілюється на екрані пейзажем, обставинами дії, її послідовністю, поведінкою персонажів, музичним та шумовим оформленням твору. Діалог та монолог розкривають характери, зміст і сутність події. Своєрідність кінематографічного діалогу визначається у творі його монтажною побудовою, виділенням «паралельних», «узагальнених», «відображених» та «парціально-монтажних» (Єфим Добін) образів, безперервністю дії [див.: 5; 68–83]. Помітну роль в композиції відіграє закадровий голос оповідача, що виражає філософські та ліричні роздуми автора. Пояснювальний напис використовується як засіб інформування, введення в атмосферу дії.

Освоєння фаху конкретним митцем багато в чому видається типологічно схожим із загальноісторичним усвідомленням виражальних можливостей кіно в цілому. Можемо виокремити основні архітектонні засади твору Ю. Яновського:

1. позначувальний характер формування місця дії;
2. пошук внутрішньо- та міжкадрових принципів формування просторово-речовинних параметрів як цілісності середовища;
3. усвідомлення взаємозалежності монтажного цілого від внутрішньокадрової організації руху, світло-тонального і загалом компоновального рішення, темпо-ритмічних ознак;
4. вибудовування причинно-наслідкової залежності між окремими кадрами як способу розгортання логічнозв'язної дії;
5. типологізація дієзчеплень, в результаті якої виникає певна природа події.

Слід сказати, що, здобувши низку рецензій сучасників, шполівські «Золоті лисенята» перегадом були майже забуті. Приміром, Леонід Новиченко у своїй монографії «Український радянський роман (стилий нарис історії жанру)» (1976) жодним словом не згадує про «Золотих лисенят». Так само робить і Віталій Дончик у книзі «Український радянський роман: рух ідей і форм» (1987). У будь-якому разі Олег Ільницький, вочевидь, таки має рацію, коли стверджує, що «Золоті лисенята» зажили недовгої слави [7; 317]. Сам Ільницький теж не аналізує цього роману. Щоправда, називаючи (без ближчих пояснень) «Золотих лисенят» формалістським твором, канадський літературознавець, на нашу думку, вказує магістральний напрямок його дослідження.

Вочевидь, цей роман і справді було б найбільш природно розглядати в межах українського формалізму [див.: 11], тобто використовуючи ті методик, на яких свого часу засновувалися праця Майка Йогансена «Як будується оповідання», книжка Григорія Майфета «Природа новели» (тут автор подав суто формалістський аналіз «Беатриче» Жилка, «Via dolorosa» Любченка, «Фрідолін» Шніцлера та деяких новел Цвайга), розвідка Дмитра Чижевського «Про «Шинель» Гоголя», а також ціла низка праць російських літературознавців-формалістів, які справили помітний вплив на тогочасну українську літературу. Досить пригадати хоч би те, що лідери російського ОПОЯзу доволі часто виступали з лекціями в Харкові (зокрема, цикл лекцій про формалізм прочитав у Харківському університеті, тодішньому ХІНО, Борис Ейхенбаум, а у

Всеукраїнському комуністичному інституті журналістики виступав Віктор Шкловський). Отож, не дивно, що, пишучи свої «Золоті лисенята», Юліан Шпол часто вдавався до прийомів формальної поетики.

Скажімо, обидві сюжетні лінії «Золотих лисенят» (подорож головного героя та підготовка терористичного акту) мають мотиви-загадки, проте мотиви-розгадки виглядають доволі штучними. Такий прийом Борис Томашевський називав «оголенням зашифровки» [19; 199], коли пояснення й мотивація тих подій, що трапилися, або виглядають слабкими, або й узагалі відсутні. «Оголення зашифровки» відбувається в межах формалістської романістики через те, що загадка розглядається в багатьох випадках лише як прийом, котрий дозволяє «педалювати виклад матеріалу», «очуднити» його та напружити увагу читача. Саме так, скажімо, після постановки тасмниць в обох сюжетних лініях, Шпол буквально кількома реченнями сухо подає розгадки: «Мене таки зрадив той дідок, що їхав тоді в потязі разом зо мною. Друкарню провалив сам Мем, що в нього один із помічників був провокатор. А замах не вигорів тільки через те, що один із підручних Мандибули підсунув йому в револьвер порожні патрони (він теж був провокатор, і це саме він загубив тоді у схованці на цвинтарі свою хустку з літерою «М»)» [22; 479].

Елементи формальної поетики помічаємо й у способах змалювання образів головних героїв. Ще 1929 року Фелікс Якубовський, рецензуючи «Золотих лисенят», зауважував, що всі шполівські герої «якісь напрочуд умовні, неіндивідуалізовані, схематичні. Читаючи про них, ви не бачите їх облич, не відчуваєте живих людей» [24; 460], Олеся Досвітнього та Юліана Шпола [4; 63].

Утім, на наш погляд, коли йдеться про «Золотих лисенят», умовність і схематичність героїв слід трактувати як спеціальну авторську настанову, прийом, що впливає із засад формальної поетики. Приміром, Борис Томашевський вважав уведення персонажів (живих носіїв тих чи інших мотивів) звичайним прийомом групування та нанизування мотивів. «Герой не є необхідним складником фабули, – говорив Томашевський, – фабула як система мотивів може й зовсім бути без героя та його характеристики. Герой постає внаслідок сюжетного оформлення матеріалу і є, з одного боку, засобом нанизування мотивів, з іншого – немовбито втіленим мотивуванням зв'язку мотивів» [16; 199]. Таким чином, слід розуміти, що для формалістів герой роману може бути конструктивним прийомом для пов'язування тих чи інших мотивів. Відтак характерові героя, його описові тощо автор навмисно не приділяє особливої уваги, через що й виникає враження умовності та схематизму.

У «Передньому слові» до книги «Як будується оповідання» Майк Йогансен, один з авангардних прозаїків цієї епохи, оголошував, що «має поширити марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників», хоча насправді робив цілком протилежне – висміював і підривав його [8; 6]. Це важливо тому, що тут дається ключ для розуміння всього Йогансена – «читання – навпаки». Так, простежуючи хай іронічні, але все ж таки теоретизування Йогансена у цій книзі, де він «на відміну від футуристів», «ніякої смерті (мистецтву) не виголошує, а намагається поставити мистецтво на його місце» [8; 5].

Мотив подорожі тут профанується і набуває комічного характеру. Коли йдеться про подорож, важливо зазначити, що вона відноситься до фабульних елементів твору (адже фабулу розуміємо як такий чинник сюжету, що «визначає межі його руху у часі і просторі»; «не сама переповідь, а те, що переповідається, вона виступає засобом художнього аналізу, створює основу для порівняння, тло для сприймання сюжету». За Віктором Шкловським, «фабула – це повернення до старої, зрозумілої та близької для читача або глядача теми» [21; 384]. Подорож («звичайний спосіб зображення не тільки деталей доквілля, а й самого героя» [21; 98]; «зміна життя» або «мотивування зміни героїв» [19; 297]) не виправдовує себе вже тому, що герой, котрий у художньому творі «росте та змінюється» (Віктор Шкловський), у Йогансена залишається абсолютно незмінним. Навіть коли зіставити весь роман та його епілог, де подаються факти «теперішнього життя» персонажів за певний час від моменту «перебування у ландшафті» (бо ж подіями їх навряд чи можна назвати), то можна легко впевнитися, що маємо справу не з «розвитком подій», а радше – прийомом «безперервної гри». Йдеться про своєрідну гру режисера, що її помічав Віктор Шкловський у Сергія Ейзенштейна: це «...гра монтажем, ножицями, це архітектурне кіно, це фрески, повз які проходить людина, самі ж фрески існують поза часом. Час дається проходом або монтажем; прохід зіштовхує різних людей, або різні стани однієї людини, що подані без підготовки» [20; 145].

Особливої уваги вимагає момент децентрації дискурсу твору, акцентації уваги до маргінесу. Йдеться про пасажі, де згадується сифіліс, екскременти, надуживання їжею та горілкою, де бачимо заниження психо-емоційного смислу страждання та жаху шляхом введення їх в іронічний контекст, покалічене та викривлене тіло, «веселе» забивання, вбивство як таке.

Децентрація суб'єкта як відображення специфічної світоглядної настанови вплинула на героя, «оскільки послідовне застосування засіюваних на ідеї децентрації принципів зображення на практиці призвело спершу до девальвації, а тоді й до повної деструкції особистості персонажа як психологічно та соціально детермінованого характеру» [14; 44]. Відтак, маємо навіть не персонажів, а «ляльок», на що не раз вказує автор. Але «ляльки», що ними упродовж 169 сторінок бавиться читач і що їх він бачить саме як персонажів першого плану, знову двічі зраджують сподівання читача. Вперше, коли виявляється, що на відміну від «вигаданих» «ляльок» існують інші, «справжні» персони. Це з'ясовується в епілозі, коли автор висвітлює подальшу долю, здавалося б, другорядних персонажів (селянина Черепахи, безпритульного велетенка, Ореста Перебийиоса, діда, доброго деревонасадця), тоді як про «трійцю» (Альчеста, Леонардо, Перейра) йому сказати нічого, «бо ні Дона Хосе Перейра, ні доктора Леонардо, ні прекрасної Альчести ніколи не було на світі і вони не їздили ні в далекі степи, ні в Слобожанську Швейцарію. Я їх вигадав» [9; 114].

Таким чином, можемо підсумувати наступне. Модерністський експеримент плідно й активно застосовували в мистецькій практиці. В основі модерністських естетико-художніх концепцій, сформованих в Україні та Європі, лежало експериментування із засобами, методами, чи із способами творення. Всі представлені види експериментування більшою чи меншою мірою відображали риси модерністського мистецького експерименту.

Можемо окреслити три продуктивних напрямки експериментальної прози, якими в тій чи іншій мірі може визначатися нова белетристична продукція 20-их років, репрезентованих жанрово-стильовими модифікаціями творчості Юрія Яновського (орнаментальна модель), Михайла Ялового (інтелектуальна, дискусивна модель), Майка Йогансена (модель сюжетна).

Наявні спільні риси поетики експериментальних творів:

1. Комунікабельність, налаштованість на конструктивний діалог з читачем. Поза модальністю спілкування (загальна обов'язкова форма звертання – «любий», «прекрасний», «шановний», «милий», «розумний», «вибагливий», «уважний», «дорогий», «вибачливий», «цікавий» читач / читачка) не мислились жоден роман, повість, оповідання, новела.

2. Модель співтворення тексту автором і реципієнтом, читач стає співтворцем нового модерністського роману, що реалізується через авторські коментарі, емоційні засоби (питальні, спонукальні, окличні), ліричні відступи, філософічні рефлексії, текстуальні загадки, коди і шифри. Рецепція того чи іншого твору залежить від ерудованості читача, який обирає відповідний рівень прочитання – поверхову лінію пригод, сюжетних хитросплетінь чи глибші текстові нашарування, завуальований полемічний, філософський, іронічний підтекст.

3. Ігрова природа, чинна на всіх структурних текстуальних рівнях: нарації, стилістики, інтертексту, образів, сюжету, композиції. Гра розглядається як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу, множинність інтерпретаційного підходу, відмова від всіляких заборонених тем і додатковий відсоток підвищення читабельності. Її прийоми – пародія, іронія – модифікуються топосами маски, двійництва, метаморфоз, гротеском, парадоксами, словогрою.

4. Металітературний характер, узагальнений формулюванням «роман про роман», з оголенням прийомів, авторськими міркуваннями про сам творчий процес, художній твір як літературний факт. Експериментальні твори за браком адекватної правдивої критики перебирають на себе критичну функцію. Атрибути книжного буття – стиль, мова, образи, мотиви – перетворюються на самодостатнє тіло модерністської літератури.

Варто говорити про універсальний понаджанровий характер дефініції експериментальна проза, під якою розуміється сукупність як жанрових, так і стильових модифікацій новаторських творів. Як літературознавчу категорію її характеризують значення апробації, перевірки, верифікації тез, гіпотез, теорій, впровадження формальних новацій, знакових у плані сюжетно- і характеротворення, концепції героя, жанрово-стильового діапазону. В якості прийому художнього моделювання експериментальним структурам властиві відкритість, темпоральна

діалектика, що розкриваються через семантику досліду, тотожного «можливості інших можливостей» (Михайло Епштейн), а також неповторюваність, одиничність, винятковість. Адже експерименти Юрія Яновського, Юліана Шпола, Майка Йогансена не знайшли свого продовження не тільки в перспективі національного літературного процесу, але і в їхній власній творчості (за історичної, політичної, особистої мотивації) виявились коротким фрагментом.

Функціонування експериментальних моделей Майка Йогансена, Михайла Ялового, Юрія Яновського виявляється на декількох рівнях – на образному рівні, тематичному, сюжетному (процес створення кіно) та композиційному (використання методу монтажу й «оголення прийомів», що створює ефект написання книги «на очах у читача»). Твори мають структуру з тяжінням до ускладненості. «Зробленість» текстів демонструється через оголення прийомів, демонстрацію таємниць письменницького ремесла.

Експериментальна проза 20-х років ХХ століття виявилася одним із яскравих феноменів літератури модернізму і має бути ідентифікована як магістральний, а не периферійний напрямок, з властивою йому світоглядно-естетичною системою, поетикою, прикметними ознаками якої з позицій рецептивної естетики та теорії гри визнано: комунікабельність, модель співтворення модерністського твору автором і читачем, актуальну на всіх рівнях тексту концепцію ігрової реальності, явище так званої «саморефлектуючої літератури».

Література:

1. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філолог. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. І. Бернадська. – Київ, 2005. – 36 с.
2. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття : жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Бернадська. – Київ, 2003. – 19 с.
3. Галеев Б. М. Синестезия – чудо поэтического мышления / Б. М. Галеев // Научный Татарстан. – 1999. – № 3. – С. 19–23.
4. Голубева З. Український радянський роман 20-х років / Голубева З. – Х., 1967. – 227 с.
5. Добин Е. Поэтика киноискусства / Добин Е. – М., 1961. – с. 59– 27.
6. Дончик В. Г. Український радянський роман : рух ідей і форм / Дончик В. Г. – К., 1987. – 429 с.
7. Ільницький О. Український футризм (1914–1930) / Ільницький О.; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Л., 2003. – 456 с.
8. Йогансен М. Як будеться оповідання / Йогансен М. – Х., 1928. – 148 с.
9. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // Вибрані твори / Передмова Р. Мельникова / Йогансен М. – К., 2001. – 516 с.
10. Крючкова В. А. Кубизм. Орфізм. Пуризм / Крючкова В. А. – М., – 2000. – 176 с.
11. Матвієнко С. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена) / Світлана Матвієнко // Магістеріум. – Вип. 2 : Літературознавчі студії / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – К., 1999 – С. 18–24.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Основи, 1999. – 438 с.
13. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна...» / Володимир Панченко // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – К., 2002. – С. 287–301
14. Современное зарубежное литературоведение. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.
15. Степанян Л. Л. Синестезия и эмоциональность речи / Л. Л. Степанян // Вестник Московского университета. – Сер. 9. : Филология. – 2004. – №4. – С. 115–120.
16. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Томашевский Б. В. – М. : Аспект пресс, 2003. – 372 с.
17. Ушкалов О. «Драстуй, Юліане Шпол!» / Олександр Ушкалов // Шпол Юліан. Вибрані твори / [упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова]. – К., 2007. – С. 5–27.
18. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Ханзен-Леве Оге А.; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М., 2001. – 672 с.
19. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М., 1984. – 384 с.
20. Шкловский В. Б. Эйзенштейн / Виктор Шкловский // В. Б. Шкловский. – 2-е изд. – М., 1976. – 298 с.

21. Шкловский В. Энергия заблуждения / Виктор Шкловский. – М., 1981. – 247 с.
22. Шпол Юліан. Вибрані твори / Юліан Шпол; [упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова]. – К., 2007. – 531 с.
23. Юрков С. Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры – кабаре 1910-х гг. / С. Е. Юрков // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). – СПб., 2003 – С. 188–206.
24. Якубовський Ф. Рецензія на роман «Золоті лисенята» / Шпол Юліан // Вибрані твори / [упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова] / Фелікс Якубовський. – К., 2007. – С. 459–461.
25. Яновський Ю. Майстер корабля / Юрій Яновський // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Юрій Яновський / [упоряд. В. Панченко]. – К., 2002. – С. 11–176.

The Features of the Experimental Prose in the 20's of the XX Century

The article is dedicated to the phenomenon of the experimental prose in the 20's of the XX century that was not investigated for a century. The artistic experiment is treated as a leading trend of the prose of that period. Novels by Majk Johansen «Doctor-scientist Leonardo and his future lover beautiful Alchesta's trip to Slobozhanska Switzerland», Mychajlo Yalovuy «Golden foxes» («Zoloti lysenyata») and Jurij Janovskuy «Master of the ship» are characterized by modifications in genre and style. Their experimental features reveal themselves on different textual levels. Communicativeness, co-creation of modernist work by the author and the reader, the concept of reality as a game and so-called «selfreflexive» literature – are important on all text levels.

Олександра Беляєва (Одеса)

ГРОТЕСК ЯК СПОСІБ АРТИКУЛЯЦІЇ ТРАГІКОМЕДІЙНОЇ ВІЗІЇ СВІТУ У П'ЄСІ Я. МАМОНТОВА «РЕСПУБЛІКА НА КОЛЕСАХ»

Трагікомедія Я. Мамонтова «Республіка на колесах» була найпопулярнішим його твором, удостоєна премії на конкурсі, присвяченому 10-річчю Жовтня, йшла на сценах багатьох театрів України. Свого часу критики досить неоднозначно зустріли п'єсу Я. Мамонтова «Республіка на колесах». Автори численних рецензій закидали драматургові, що він «не спромігся дати ні глибокої сатири на тогочасну дійсність, ні подати більш-менш правдоподібне освітлення подій, ні створити яскраві типи» [Див.: 1], що «трагікомедія неоригінальна, що це – агітка, а не художня п'єса», що нарешті «її у свій час «Березіль» був анонсував до вистави, а потім зняв з репертуару» [Див.: 12]. Критик Є. Кротевич вважав, що п'єсу «Республіка на колесах» написано досить реалістично [Див.: 6].

Подібні однозначні оцінки виявляють орієнтацію критиків лише на реалістичне відтворення дійсності, інтерпретоване у руслі тогочасної ідеології.

Я. Мамонтов назвав п'єсу «Республіка на колесах» трагікомедією. Це визначення знакове для творчої еволюції драматурга, воно вбирає жанрові, світоглядно-естетичні чинники. У спеціальній статті під назвою «Трагікомедія – жанр нашого часу» він спробував обґрунтувати своє розуміння суті й значення цього жанру для драматургії того часу: «... драматичний процес – єдиний по своїй суті, і в трагіка відбувається в той же самий спосіб, що і в коміка. А тому – немає жодних принципових заперечень для трагікомедії, як окремого, серйозного жанру. ... А по соціальній суті – що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива, контрастова трагікомедія? Хіба ж не кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно – на другому?» [9; 5]. У листі до режисера Одеської держдрами В. Василька, Я. Мамонтов відстоював жанрове віднесення «Республіки на колесах» до трагікомедії. «Дуже