

13. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / М. Хайдеггер // Вопросы философии – 1990. – № 7. – С. 143–176.
14. Шерех Ю. Білок та його забурення // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій : [антологія / упор. О. Галета] / Ю. Шерех. – К. : Факт, 2003. – С. 331–341.
15. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму: [монографія] / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 295 с.
16. Ясперс К. Ницше и христианство / К. Ясперс. – М. : Медиум, 1994. – 114 с.

### **Nietzschean Discourse in Valerjan Pidmohylny's Prose**

In the article the Nietzschean discourse of Valerjan Pidmohylny's prose is analyzed. The author starts with the presumption that basic Nietzschean concepts – such as the opposition «Apollonian – Dionysian» in human culture, the antinomy of moral and aesthetical, the concept of superman give necessary structural shape to the writer's texts, from his early short stories to the last unfinished work «Povist' bez nazvy» («Story without a Title»), which gives birth to a Nietzschean hero with all essentially Nietzschean features. The analysis is made on the base of Nietzsche's interpretation produced by the most influential philosophers of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century such as K. Jaspers, M. Heidegger, and J. Deleuze.

*Світлана Губарєва (Харків)*

## **ГЕО ШКУРУПІЙ: НОМО EBRIOSUS ЯК СУБ'ЄКТ РЕПОРТАЖНОЇ НОВЕЛИ**

Номо ebriosus – людина, яка споживає алкоголь – нерідко ставала темою художнього зображення. В українській літературі проблема пияцтва викликала значний резонанс в 1928 році, вилившись в заяву футуристів «Нової Генерації» (Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Олекса Влизько, Олександр Корж, Іро Вакар та ін.), де пропагувалося гасло відмови від алкоголю заради майбутнього, що спричинило появу низки памфлетів із серії «Футуристи, в атаку на зеленого змія!». У формуванні публіцистичного та художнього мислення футуристи, яким імпонували експерименти у сфері синтаксису, семантики та прагматики, і яким могли докоряти у «латинському парикмахерстві» (Микола Хвильовий, «Вступна новела»), також спиралися на досвід «проклятих поетів» – послідовників Шарля Бодлера: Артюра Рембо, Поля Верлена, Стефана Малларме, Трестана Корб'єра, Шарля Кро та ін. Французьким літераторам ХІХ ст., безперечно, вдалося збагатити поезію у сфері словотворення й першими у досить провокуючий спосіб увести в художній текст проблеми пияцтва, наркотичної залежності, проституцію, гомосексуалізм, моральний та фізичний бруд, розклад, антирелігійні мотиви та порушення інших усталених віками канонів: «Скільки б не залежав Рембо від «хворобливої музи», оспіваної Бодлером..., справа в тому, що викорінювалося «літературне» уявлення про красу – разом з ідеалами, що залишилися у минулому» [1; 4]. Вони, за свідченнями багатьох критиків і літературознавців [див.: 1; 2; 15; 18], випереджали свій час, а отже, були приречені на несприйняття сучасниками, які вважали їх або демонічними апологетами Зла, або безумцями – втім, їхнє новаторство в літературному мистецтві ХІХ ст. послугувало передумовою формування таких напрямків у літературному процесі ХХ ст., як символізм, сюрреалізм, модернізм, футуризм та багатьох інших. Досвід «проклятих поетів», за Юрієм Тарнавським, вплинув на «спосіб думання, бачення світу, з настановою – метарух чи метастиль», «розрушивши підвалини, на яких поети Заходу будували свої твори протягом тисячоліть» [24; 176–177]. Символісти відкрито зізнавалися їм в заборгуванні, екзистенціалісти розглядали їхню творчість як прояви суто особистого акту, футуристи по-своєму трактували різні літературні концепції. У цім аспекті проблема рецепції імперативу мистецької теорії «проклятих поетів»

яскравим новатором української новелістики 1920-х Гео Шкурупієм (1903–1937), постає, безперечно, вартої уваги.

Серед сучасних дослідників, які займаються вивченням і аналізом творчих здобутків Гео Шкурупія, можна назвати: Анну Білу, Юлію Данькевич, Олега Ільницького, Олену Козир, Світлану Матвієнко, Ольгу Мікуліну, Галину Хоменко, Ярину Цимбал – в спектрі їхньої уваги розглядаються окремі аспекти літературного надбання письменника з акцентом, як правило, на специфіці саме романів Шкурупія. Отже, актуальним стає детальний і різноплановий аналіз досвіду типологізації новел за Гео Шкурупієм, який сам виділив і розробляв у збірці «Новелі нашого часу» (1931) такі типи творів, як: новелі репортажні, новелі таємниць і новелі психологічні.

У даній роботі використовується метод органічного прочитання тексту Цветана Тодорова задля дослідження теоретичних та практичних засад експлікації Шкурупієм маргінального феномену «проклятих поетів» в новелі «Тисяча пройдисвітів» (1923). Мається на меті дослідити різнопланові мистецькі функції футуристичних літературних ландшафтів крізь призму символізму, екзистенціалізму й формалізму з акцентом специфіки створеного автором жанру репортажної новели та особливостей її прочитання з погляду інтертекстуальних зв'язків.

За словами Олега Ільницького, «серед футуристів Гео Шкурупій був людиною, у творах якої найкраще виявилися характерні ознаки «орієнтованої на сюжет» літератури» [10; 323]. А критик Фелікс Якубовський ще у 20-ті роки відзначав Шкурупія за відхід від української традиції у зв'язку з орієнтуванням на Європу й за те, що він «уперто шукає нових гостросюжетних і складних композиційних засобів» [30; 58]. Не випадково Шкурупієм був обраний саме жанр новели як органічний ґрунт для інноваційних стильових і композиційних експериментів. «Специфіка жанру новели полягає в орієнтації на якийсь цікавий факт, який не є широко розповсюдженим. У її основі повинно бути щось дивне, оригінальне, те, що відхиляється від норми. Тим вона і відрізняється від звичайного нарису, який базується на справжньому, дійсному факті, який мав місце в житті. Новела ж містить обов'язково протиріччя між нормальним, звичним і тим, що відбулося насправді», – писав Іван Виноградов [7; 26–27]. Отже, одна із специфічних рис новели характеризується саме неочікуваними засобами розкриття реалій дійсності – цю мету якнайповніше втілює жанр репортажної новели, який створювався автором на базі конструктивного принципу колажної техніки, що здобула своє відображення в теорії прози формалістів завдяки поєднанню взаємодивнення безсюжетності (абстракції) з монтажем фактів (реальністю) [див.: 25; 75–76]. На думку Ільницького, в теорії літератури для футуристів ««факт» був просто об'єктом літературної гри у вимірах пародії чи «деструкції»» [10; 375]. Так, «українці надавали перевагу експериментові з жанрами й нарративними структурами, «руйнуючи» літературу і відразу натомість створюючи незнані форми. До «літератури факту» вдавалися не заради неї самої, а як до можливості поєднувати прийоми журналістики з мистецькими» [10; 376]. І Гео Шкурупієві, безперечно, вдалось продемонструвати майстерність такого поєднання у своїх репортажних новелах, які слугували більшою мірою художнім прикриттям для проголошуваних футуристичних лозунгів у притаманній авторові манері тонкого пародіювання відомих європейських сюжетів та прийомів.

Аналізуючи новелу Гео Шкурупія «Тисяча пройдисвітів», неможливо не провести паралелі з відомим «П'яним кораблем» (1871) французького поета-символіста Артюра Рембо, що підтверджують і тези самого автора ще на початку твору: «...мені здавалось, що я можу живим потрапити на небо. Згодьтесь, що такого телеологізму ще не траплялось ні з одним морцем. Навіть «Bateau ivre», – корабель Артура-Рембо – ніколи не потрапляв у таке абсурдне становище» [28; 23]. З перших рядків стає очевидним сатиричне переосмислення Шкурупієм теорії ясновидіння Рембо і його символістського прагнення «живим потрапити на небо», та щоб впевнитися у цьому, необхідно звернутися до детального аналізу феномену «проклятих поетів».

Не лише через творчість, а й самим життям втілював Рембо на практиці принципи виробленої ним теорії, основу якої складала ідея необхідності самоочищення від усього суб'єктивного, людського задля можливості медіумного спілкування із Всесвітом, отримання об'єктивних знань, які могли б стати у пригоді цілому людству: «Рембо [...] пов'язував перетворення суспільства з подвижницькою місією поета-ясновидця. Поет «зобов'язаний суспільству» – він має бути новим Прометеєм, «дійсно викрадачем вогню» для людей, він «відповідає за людство», він має «примножувати прогрес» [2; 19]. За Рембо, «поет перетворює

себе на ясновидця довгим, безмірним і свідомим приведенням до розладу всіх чуттів» [там само]. І, сподіваючись досягти поставленої мети, він насправді піддавав себе довгому, систематичному мордуванню, невід'ємними компонентами якого були й культивування зтяжненого безсоння, й голодування, і пияцтво – життя всупереч усім тим моральним нормам, що видавались поетові міщанськими, а тому потребували винищення. Головний же герой у Гео Шкурупія – звичайний пияк, далекий від ідеалістичних прагнень конкістадора, якому лише «здавалося», що він може «живим потрапити на небо», втім вкладаючи в це поняття найтривіальніший зміст, на відміну від символістів.

Рембо сподівався дійти до кінця у подоланні суб'єктивності поезії, що означало для нього необхідність надлюдських експериментів над самим собою, щоб витравити в собі людину і стати «справжнім поетом», коли «людина більше не може не бути медіумом..; поет більше не творець, а радше музичний інструмент, на якому грають об'єктивні сили – поет не стільки мислить сам по собі, скільки Ці сили «його мислять» або «ним мислять»...» [2; 23].

Сучасне літературознавство висуває ідею Всесвітнього тексту, який існує сам по собі, і лише обрані творці здатні увійти в цей текст і висвітлити окремі його частини силою свого таланту; за Роланом Бартом, текст не має батька, бо є тісним сплетінням культурних кодів, про які автор може навіть не здогадуватись, і які втягуються його твором цілком підсвідомо, змушуючи повторювати вже існуючі архетипи [див.: 3]. Цей момент творення Платон називав екстазом, бо він міг відбуватися лише у певному психофізичному стані – ейфорії, чого, власне, й домагався Артюр Рембо «приведенням до розладу всіх чуттів». Тут доцільно згадати видатного французького мислителя Жана Полана, який, поділяючи літераторів на «терористів» та «риторів» з огляду на дотримання ними концепції традиційного й новаторського, також вказував на невідповідність думки та її словесного втілення: «Чи то мимовільна, звична, наївна влада слів, чи ні, вона, тим паче, виявляє зсув й свого роду розрив зв'язків, що існують всередині мови між словом і значенням, між знаком й ідеєю» [20; 36].

Уперше теорія ясновидіння Артюра Рембо почала втілюватися у віршах 1871 року – «П'яний корабель» і «Голосні». Давно було відзначено, що поезія «П'яний корабель» наче випереджає або передбачає увесь шлях Рембо, як життєвий, так і творчий. Цей твір про корабель – він же і сам автор: «моє соснове тіло», «мій розхитаний кістяк», «мій труп, заплутаний в морське волосся, – я п'яним кораблем блукаю по морях» [11; 408–410] – без керма і вітрил, який носить по морських просторах, насолоджуючись п'янкою свободою і можливістю побачити й спізнати незнане. За Леонідом Андрєєвим, «у вірші виникає подвійний образ корабля-людини», подвійної долі – і розбитого корабля, і розбитого серця поета. І хоча поет доручає образу корабля нібито самостійну роль корабля, що заблукав під час бурі, все ж не корабель занурюється в море, а душа – *в океан, в океан буття* (курсив мій – С. Г.), де стихія вражень, незвичайних відчуттів наростає могутніми хвилями, що захоплюють розбиту душу поета» [1; 13]. За визначенням Ніколая Балашова, «у вірші є й пресимволістський бік – апофеоз індивідуальної фантазії ясновидця, посилення метафоричності (весь вірш – одна розгорнута метафора), поява вишукано-рідкісних слів у контамінації з окремими грубощами лексики» [2; 24]. Цей текст міг стати реакцією на відому поезію «Плавання» із книги «Квіти Зла» Шарля Бодлера, якого Рембо називав чи не єдиним гідним поетом: «Бодлер – це перший ясновидець, цар поетів, істинний Бог. Однак, він жив у надто малярському оточенні. І форма його віршів, яку так схвалювали, надто бідна. Відкриття невідомого потребує нових форм» [2; 20]. Так, Рембо пропонує свій варіант – і вражає новизною авторських підходів, що стали предтечею ритмів ХХ ст.: йому вдалося поєднати у «П'яному кораблі» глибоку символіку з багатством, яскравістю і несподіваністю образів та лексики (при тому, що, як відомо, на момент написання цього твору автор жодного разу не бачив справжнього моря, лише багато читав про нього), а також продемонструвати динаміку, вміння передавати стрімкий рух і контрастний монтаж зміни кадрів, як у ще не винайденому кінематографі. Артюр Рембо, як виявилось пізніше, зміг передбачити імперативи авангардистських літературних теорій, що були тісно пов'язані з принципом кіномонтажу та експериментами із стилем та формою художнього тексту. «Поет шукає самого себе. Він виснажує себе всіма отрутами, та всмоктує їхню квінтесенцію. Невимовна мука, під час якої він потребує всієї своєї віри, всієї надлюдської сили; він стає найбільш хворим з-поміж усіх, найбільш злочинним, найбільш проклятим – і вченим із вчених!

Бо він досяг невідомого. Бо він виростив більше, ніж хто-небудь інший, власну душу, й так багату! Він досягає невідомого, і нехай, втративши глузд, він втратить і розуміння своїх видінь, – він їх бачив!.. Отже, поет – дійсно викрадач вогню», – зазначав Рембо [2; 20]. Так він бачив справжню місію «проклятих поетів», незрозумілу для загала, що не могло не перетворити новаторів на маргіналів.

Наприклад, популярний наприкінці минулого століття Макс Нордау, лікар-психіатр за фахом, у своїй праці «Виродження» (1894) звинувачував Рембо за його «невдалі жарти, досить звичні для недоумкуватих й божевільних» [17; 103], що потягло за собою розвиток цілої теорії символістів, яких Нордау позиціонував не інакше як психопатів: «Символісти, наскільки вони чесні люди, внаслідок хворобливого стану своєї нервової системи можуть мислити лише туманно. Несвідоме переважає в них над свідомим, діяльність нервів різних органів – над діяльністю сірої мозкової речовини, емоція – над уявленням. Коли люди такого роду відчують у собі потяг до поетичної чи художньої творчості, вони, звичайно, бажають надати йому вираження. Точні слова, чіткі уявлення їм недоступні, через те що їхня думка не знає різко окреслених, недвозначних уявлень. Отже, вони обирають розпливчасті, незрозумілі слова, що найліпше відповідають їхнім розпливчастим, неясним уявленням» [17; 90].

Тенденція до самоцінності звучання у Рембо, послаблення логічних й синтаксичних зв'язків, символічного змалювання пізнання світу ясновидцем вимагала дешифровки описуваного в тексті автора читачем, тим самим різко підвищуючи роль останнього в естетичному процесі, спонукаючи читача також ставати поетом, «співпоетом» [2; 31], що виявилось дуже продуктивним й широко розповсюдилось у літературному процесі ХХ ст. – у текстах Шкурупія цей прийом так само чітко спостерігається, набувши у літературознавців назву «гри автора із читачем» [29; 227].

Гео Шкурупій будує свою новелу «Тисяча пройдисвітів» у резонансі з символістсько-містичним баченням світу Рембо, на яскравому контрасті задля підкреслення відриву ідеалістичних шукань «проклятого поета» від справжньої дійсності, а тому утопічній мрії надлюдини Рембо протиставляється звичайна банальність, подана настільки високохудожньо, що майстерна іронія автора у відтіненні маргінесу маргінального стає помітна не одразу.

Попри подекуди вдавану схожість із Рембо, Шкурупій лише *обігрує* відомі європейські традиції символістського напрямку: «візійний характер реальності, містичне та екзотичне як знаки «істинного» світу» [4; 124]. І все це задля «вправління у містифікації та очудненні» [10; 324]. Ідея одивнення/очуднення (від рос. «остранение») Віктора Шкловського, як відомо, передбачає зруйнування автоматизму сприйняття подій і явищ навколишнього світу, зламання усталених канонів, перевернення шкереберть звичних образів, знаходячи невідоме у знаному, бо справжній митець навчає мислити образами [27; 10]. Морські декорації з усією необхідною атрибутикою на початку новели Гео Шкурупія дуже скоро перетворюються на фарс, і стає очевидним, що мова йде не про славного мореплавця, а про звичайного пияка, який прагне в зливу дістатися із ресторану («із затишної бухти Санта-Ресторано») додому («до бухти Санта-Домо»), а втім потрапляє до міліцейського відділку («в бухту Дель-Районо») [28; 22–23, 25]. Таким чином, «‘ніс корабля’ перетворимо на ніс пройдисвіта, що розсікає струмені дощу; те, що обіцяло бути пригодницьким оповіданням, стає уроком літературних пасток» [10; 325]. Як писав Олександр Білецький, ««учуднення» зроблено так легко й невимушено, що найдосвідченіший читач потрапляє в сильце авторської містифікації» [5; 154]. І саме репортажна новела допомагає авторові втілити прийом «одивнення», який допомагає по-новому, «одивнено» подивитися навіть на банальні факти, подати їх у незвичний спосіб задля новизни зображення.

Якщо пригадати популярне гасло Нової Генерації, висловлене Олександром Коржем, – «футуристи, в атаку на зеленого змія!» [13; 8] (навіть сам вірш формою символічно нагадує змія) – тобто негативне ставлення футуристів до пияцтва, здатного звести нанівець усі найкращі людські прагнення, стає зрозумілим бажання Шкурупія продемонструвати читацькій аудиторії означену позицію в досить несподіваний спосіб, що сприяло приверненню посиленої уваги до проблеми пияцтва. І, згадуючи в своїй новелі «П'яний корабель» Артюра Рембо, Шкурупій тим самим на контрасті з ним більше підкреслює усю непринадність такої життєвої буденщини, далекої від ідеалістичних шукань надлюдини, як стан сп'яніння головного героя:

«З моїх вирахунків я тепер знаходився під шістдесятим градусом, а при таких непевнім градієнті я не міг сказати ні да, ні ні... Ви знаєте, що значить пити чистий спирт і запивати його водою?» [28; 22]. Варто зазначити схожі мотиви поезії однодумця Гео Шкурупія з футуристичної групи «Нова Генерація» Гео Коляди з промовистою назвою «40°», провідна думка якої проголошує гасло боротьби з «алькогольним бенефісом у 40°», що нівечить життя людей, які «п'ють горілку, як воду» [12; 6].

Доцільним з огляду різнобічного висвітлення проблеми постає зіставлення бачення проблеми пияцтва не лише у символістів і футуристів, але й екзистенціалістів. Так, Мартин Гайнц, аналізуючи фігуру пияка в Ганса Фаллади і Йозефа Рота (2007), відзначав: «В цій екстремальній ситуації постає питання, чи алкоголь слугує тимчасовому притлумлюванню, чи огульному відкиданню всього світу, тобто: є він проблемою, чи втечею-розв'язкою? Не раз дві недуги зближуються – недуга алкоголіка й недуга його часу. Обидві волають абсолютного сп'яніння – раз суб'єктивно, раз об'єктивно. Суб'єктивний момент – потяг, який, можливо, здатний пом'якшити трагічність» [9; 155]. У цім контексті природно виглядає зізнання Артюра Рембо, що він приречений на нерозуміння, що він є «знехтуваним», і для нього краще за все – «забутися в хмільному сні на прибережному піску» [2; 37]. Досить радикальним є таке екзистенційне порівняння: «Революціонер і пияк – комплементарні близнюки, які згідні в тому, що існування ображає. Вони відвертаються від нього: «Відвертаючись, я кажу цим самим своєму візаві, що він перестав для мене існувати» [9; 157]. У Віктора Неборака в роздумах «Про алкоголізм і запійне пияцтво» (2002) фігура пияка набуває глибокого детального висвітлення і поетапного розкладання на різні фази, забарвлені своєрідним сенсом, з чого виводиться висновок: «Запійне пияцтво – це спроба бути хоч якийсь час незалежним від світу, яким він є, тобто від світу узалежнень. Пійло для запійного пияка – це кислота, якою він руйнує ланцюги залежностей» [16; 67]. Згідно з цією логікою «запійний бунт» має на меті «перетворення в когось з часткою над-», адже «сєнс запою – у вивертанні свідомості, в усєнсовлюванні довколишнього і себе в довколишньому, в називанні речей своїми іменами, в переінакшуванні сфальшованого світу» [там само]. Так, саморуйнація «піраміди особистості» необхідна для «спроби нового народження», після чого: «Запійний пияк, який добре знає, що колись йому не вийти з запою, починає болісно, навпомацки, з останніх сил, як розвідник з ворожого табору, втягати себе з запою. Подолавши фатальні двері, він знову вбирає у себе своє внутрішнє, як восьминіг свій шлунок, і насичується відбитками сєнсів, аж поки знову не зголодніє» [16; 68]. Втім Шкурупій не ставить собі за мету зображення пияка чи то героєм-конкістадором, чи то революціонером, а лише іронічно змальовує буденні життєві реалії звичайнісінької людини напідпитку.

У Шкурупія замість справжньої бурі, як у Рембо, розгортається опис метафоризованої шквальної бурі: «Я вже дуже старий морець, але ще ніколи не бачив такої бурі в склянці води» [28; 22]. І, якщо Рембо маякам, «точніше портовим вогням, згідно з традицією Байрона, поетів-романтиків, протиставляє «вільну стихію», навіть, в її згубній для людини вільності» [2; 25] – то Шкурупій, хоча вже й прямо співвідносить свій корабель із його прототипом – «Bateau ivre», тобто «П'яним кораблем», обирає не шлях метафізичної втечі від реальності, близький символістам, а створює загострені життєві колізії, що підіймають зображення звичайнісінького п'яниці до рівня справжнього літературного сюжету.

Гео Шкурупій оминає естетику потворного, яка була необхідним елементом антибуржуазних тенденцій мистецтва часів Бодлера і Рембо, проте, його позиція щодо релігійної тематики перегукується з ними в своїй основі. Негативізм Рембо змушував поета визнати, що нічого святого не залишилося для нього у світі, що потребував тотального оновлення – і саме за таке протистояння його вважали «проклятим поетом», відчуженим від суспільства; проте, він готовий був і словом, і справою принести себе в жертву, як Христос, задля блага людей, які його не розуміли і ставилися до нього вороже. У Гео Шкурупія в новелі «Тисяча пройдисвітів» в іронічний спосіб змальовано ставлення людей до релігії, яку кожен з них прагне осягнути, виходячи із власної логіки та розрахунків. Так, наприклад, один ув'язнений зізнається, що блюзнірськи вважав за святиню чужі гроші, а саме: «молився кишенням своїх єдиновірців», прикриваючись тим, що «тепер свобода сповідань і я мав право вважати за свого бога кишені дурнів» [28; 27], а інший використав молитву як стратегічний маневр, аби хитрістю здобути собі краще місце в трюмі серед співкамерників. Що ж стосується

вираження авторської позиції, вона висловлена чітко: «Я – старий морець, і не вірю ні в які божеські й чортячі сили. Краще за все, – це вірити в самого себе» [28; 28].

Рембо не визнавав мистецтва, яке не виконувало б соціально-значущої функції – на думку Балашова, «людині протиставляється «п'яний» корабель, однак зрозуміло, що, по суті, людині дається порада йти шляхом надлюдської концентрації своїх сил, прагнути героїзму, що досягається поетом-ясновидцем» [Балашов], що підтверджує строфа: «Хотілось би ці золоті рибини, Співучі риби ці спіймати для дівтори» [11; 409], тобто мається на увазі подвижницький біг не для себе, а для людства. Соціально спрямовані мотиви чітко спостерігаються і у Шкурупія попри всю іронічність оповіді, гру зі словами, численні повтори й образність – мається на увазі момент перевтілення головного героя на самого автора, який зізнається, що соромиться знаходитись у «ганебному колі анархістів», «армії тисячі пройдисвітів»: «Це була буйна череда без голови, з боязкими серцями. Армія боягузів та крикунів» [28; 30], яка не знає, куди йде й навіщо. І вже зовсім прозоро звучить гасло: «Я ненавиджу анархію... Я стою тільки за комуністів!...» [28; 32] – як відомо, маніфести панфутуристів, до групи яких входив Гео Шкурупій, базувалися на ідеях «космічного комунізму», «інтернаціоналізму», «тісному контакті з комуністичними партіями всіх країн», «розриві з буржуазними та дрібно-буржуазними течіями» [23; 12]. І футуристи, будучи впевненими у тому, що ««мистецтво вмирає», вірили, що суспільство може тимчасово використати його надбання з агітаційною метою» [23; 12]. У Станіслава Савицького в його праці «Жива література фактів» (2008) такий літературний прийом, який використав Гео Шкурупій, позначається як «відсторонена авторська позиція спостерігача», що обумовлює наявність «автора-персонажа», – це «головний персонаж, який вмilo ховається від читача» до певного часу [21; 29], щоб затим – маючи на увазі конкретний твір Гео Шкурупія «Тисяча пройдисвітів» – тонко, за допомогою не дидактики, а іронії, засудити пияцтво і тим самим виконати «соціально-корисну роль функціонального мистецтва» (з лозунгів «Нової Генерації»).

Савицький також застерігає, що «знайомство із вдаванням прототипом» може «перешкоджати адекватному сприйняттю» [21; 16] – паралелі з Рембо (а також і з відомою сатиричною поемою німецького письменника-гуманіста Себастьяна Бранта «Корабель дурнів» (1494), що стала справжньою подією культурного життя Європи кінця XV ст.) у Шкурупія мають на меті не переспів символістсько-містичних традицій, а високохудожню пародію, засновану на контрасті. Рембо цікавить футуристів як письменник, який протиставив об'єктивній дійсності глибини своєї душі, лабіринти внутрішнього життя. Головний же герой Шкурупія демонструє власним прикладом особливості світу людини у ситуації алкогольного сп'яніння: від відчуття всемогутності до розуміння власної нікчемності й подібного ж примітивного оточення, і недавній «герой» – «Хіба сміливому морцеві потрібні документи?» [28; 24] – внаслідок руйнівної дії «п'яної» свободи виказує не глибини духовних прагнень надлюдини-конкістадора, а міліну душі звичайного п'яниці – «п'яної людини в спіралях фантазій» [12; 7]. «Циніки – це моралісти, які мають схильність до фарсу, комедіанти, заражені меланхолією, – писав Вольфганг Ланге у своїй роботі про літературу та цинізм. – [...] Притаманний їм особливий настрій почуттів змушує їх у першу чергу помічати в людині все те, що протирічить її гідності, усе неприємне, відштовхуюче, мерзенне – смішні та гротескні риси людського буття» [14; 238–239], і додавав, що цинізм виступає в ролі захисного засобу, необхідного, аби «не захлинутися від гніву з приводу *conditio humana*», будучи впевненим, що у світогляді циніків змішані «мудрість, гіркота й фарс» [там само]. І Шкурупій цинічно розвінчує банальність без прикрас: дія алкоголю скінчилась, і його головного героя вистачило лише на проголошення гучних лозунгів, – «Як відомо, шістдесятый градус завжди розохочує до всяких пригод» [28; 25] – після чого він змушений був шукати захисту «під бабиною спідницею»: «Вона з таким же успіхом могла бути чудовою заслоною, як і м'яким місцем для відпочинку» [28; 32].

За Шкловським, «розвиток «літератури факту» має йти не за шляхом зближення із високою літературою, а через розходження, і одна з найголовніших умов – це певна боротьба з традиційним анекдотом, котрий сам в собі, в рудименті несе всі властивості й всі хиби старого естетичного методу» [26; 412]. Можна з впевненістю стверджувати, що Гео Шкурупію вдалося майже неможливе – поєднати орієнтир на європейські традиції задля розвитку вітчизняної

літератури з авторською самобутністю у створенні фрагментарного то зближення, то несподіваного розходження з високою літературою у ключових моментах, що поставило під сумнів відповідність форми і змісту матеріалу. І, можна зазначити, сміливі експерименти Гео Шкурупія в царині репортажної новели цілком сприяли утвердженню новизни зображуваного, а отже, його новаторство в перетворенні агітаційних лозунгів на високохудожній текст не могло не позначитися на розвитку літературного процесу. Як зазначав Олег Ільницький, «винахідливість сюжету й інтриги краще зрозумілі в аспекті його виняткової літературної самосвідомості, яка породжує розмаїтість форми. Шкурупій міг настільки ж вправно обігрувати мову, як і композицію. Він начебто використовував прийом, але водночас і розвінчував його. Міг догоджати конвенційним читацьким бажанням, а міг ними знехтувати. Інколи Шкурупій звільна підкорявся диктатові жанру, а часом свідомо поборював його» [10; 324]. Так, за часів розквіту футуризму, Гео Шкурупієві вдалося створити оригінальну «новелу нашого часу» з новим баченням homo ebrius, побудувавши свою новелу «Тисяча пройдисвітів» за кумулятивним принципом Бориса Ейхенбаума (з кульмінацією не наприкінці новели, а на самому її початку з поступовим зниженням), що якнайповніше сприяло висвітленню авторської філософії цинізму з наданням акцентовано високого значення тому, що є завідомо приземленим. Отже, аналізуючи новаторську творчість «короля футуропрерій», як він сам себе називав, неможливо не визнати, що вклад Гео Шкурупія як у вітчизняне, так і світове красне письменство, величезний, а його експериментальні підходи до розробки європейських традицій дозволяють значно розширити уявлення про жанр новели як такий, і вести мову про можливість багатофункціональності художнього тексту, виходячи за межі традиційних уявлень про літературні ландшафти.

#### Література:

1. Андреев Л. Г. Феномен Рембо [Электронный ресурс] / Андреев Л. Г. // Артюр Рембо. Поэтические произведения в стихах и прозе: [сборник]. – М.: Радуга, 1988. – С. 1–20. – Режим доступа к статье: [http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembaud\\_andreev.txt](http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembaud_andreev.txt).
2. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии [Электронный ресурс] / Балашов Н. И., Кудинов М. П., Поступальский И. С. // Артюр Рембо. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М.: Наука, 1982. – 496 с. – (Литературные памятники). – Режим доступа к статье: [http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo\\_1.txt](http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo_1.txt).
3. Барт Р. Від твору до тексту [Електронний ресурс] / Р. Барт; [пер. з фр. Ю. Гудзь]. – 1971. – Режим доступу до статті: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm>.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Анна Біла. – К.: «Смолоскип», 2006. – 464 с.
5. Білецький О. «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» / О. Білецький // Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С. 133–163.
6. Вакар Г. Лист до письменника, що пірнув у богему / Гро Вакар // Нова Генерація. – 1928. – № 9. – С. 143–144.
7. Виноградов И. А. О теории новеллы // Борьба за стиль: сб. статей / Виноградов И. А. – Л.: Гос. изд. «Худ. лит-ра», 1937. – С. 5–85.
8. Влизько О. Дайош сельтерської води / Олекса Влизько // Нова Генерація. – 1928. – № 8. – С. 110–112.
9. Гайнц М. А. «Світ, загнаний у п'янкість ліній...». Фігура п'яка в Ганса Фаллади і Йозефа Рота // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / [упоряд. Тимофій Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 155–164.
10. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. – Львів: «Літопис», 2003. – 456 с.
11. Клен Ю. (Освальд Бургардт) Вибране / [упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів]. – К.: Дніпро, 1991. – С. 408–410.
12. Коляда Г. 40° (Еластичні поеми) / Гео Коляда // Нова Генерація. – 1929. – № 4. – С. 6–9.
13. Корж О. Футуристи в атаку на зеленого змія / Олександр Корж // Нова Генерація. – 1929. – № 5. – С. 8–9.
14. Ланге В. «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира / Вольфганг Ланге [пер. с нем. Е. Драйтовой] // ИЛ. – 2005. – № 2. – С. 237–255.
15. Мосешвили Г. «Я в трауре смеюсь...» (Шарль Бодлер: человек и легенда) // Бодлер Шарль. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве / [пер. с франц. – предисловие Г. Мосешвили; сост. О. Дорофеева]. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. – С. 5–16.

16. Неборак В. Про алкоголізм і запійне пияцтво / Віктор Неборак // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 155. – С. 65–69.
17. Нордау М. Вырождение / Макс Нордау [пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского ; Современные французы ; пер. с нем. А. В. Перельгиной ; послесл. В. М. Толмачева]. – М. : Республика, 1995. – 400 с. – (Прошлое и настоящее).
18. Обломиевский Д. Д. Французский символизм / Обломиевский Д. Д. – М. : Наука, 1973. – 303 с.
19. Палійчук Ю. Сухий закон / Юрій Палійчук // Нова Генерація. – 1928. – № 12. – С. 364.
20. Полян Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности / Жан Полян [пер. с фр. А. Шестакова ; вступ. ст. С. Л. Фокина]. – СПб. : Наука, 2000. – 336 с.
21. Савицкий С. «Живая литература фактов» : спор Л. Гинзбург и Б. Бухштаба о «Лирическом отступлении» Н. / Станислав Савицкий // НЛО. – 2008. – № 89. – С. 8–37.
22. Стріха Е. Ми кидаєм пий не воду / Едвард Стріха // Нова Генерація. – 1928. – № 9. – С. 142–143.
23. Сулима М. Три етапи українського футуризму // Український футуризм / [уклад. і ком. М. Сулима ; передм. І. Удварі, під ред. А. Гедеш]. – Ніредьгаза, 1996. – 256 с.
24. Тарнавський Ю. Модернізм, це теж гуманізм / Юрій Тарнавський // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168. – С. 174–188.
25. Ханзен-Леве О. А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Ханзен-Леве Оге А. ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с. – (Studia philologica).
26. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи–воспоминания–эссе (1914–1933) / Шкловский В. Б. – М. : Сов. писатель, 1990. – 544 с.
27. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. – М. : Круг, 1925. – С. 7–20.
28. Шкурупій Г. Проза. Том 1. Новелі нашого часу / Гео Шкурупій. – Х.–К. : Держ. вид. «Література і мистецтво», 1931. – 211 с.
29. Якубовський Ф. Від новелі до роману : Етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст. / Фелікс Якубовський. – К. : ДВУ, 1929. – 266 с.
30. Якубовський Ф. Б. Українська художня проза в Києві / Якубовський Ф. Б. – К. : Сяйво, 1927. – С. 58.
31. Яснов М. Жизнь ради мифа / Михаил Яснов // Проклятые поэты / Пер. с фр. М. Яснова. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 304 с.

#### Heo Shkurupij: Homo Ebriosus as a Subject of the Article Novelette

The paper is focused on the investigation of some specific features of such genre as short story (the novelette) by Ukrainian futurist of 20-ies of the XX century Heo Shkurupij. The writer's innovative experiments based on the experience of «The Cursed Poets» are emphasized. The analysis is conducted in the light of symbolism, existentialism and structuralism due to comparative strategy.

*Наталія Якубчак (Київ)*

#### «КАМЕНА» МИКОЛИ ЗЕРОВА (1924 РОКУ): АСПЕКТИ ЦІЛІСНОСТІ

Серед дослідників творчості Миколи Зерова склалася традиція вивчати його поезію за пізніми рукописами, що лягли в основу видань творів поета 1966 і 1990 року. Тоді як видана за життя автора збірка «Камена» (1924 року) досі лишається мало дослідженою. Чи не єдиною працею, присвяченою аналізу цієї поетичної книги як цілості, є стаття Ганни Білик [1], яка містить відкривавчі думки і дуже цінні спостереження, проте через невеликий обсяг розкриває тему стисло й дещо пунктирно.

У цій статті ми маємо на меті дослідити деякі аспекти цілісності збірки Миколи Зерова «Камена» (1924 року видання) як циклічного утворення, особливого текстового ансамблю. Зокрема, ми проаналізуємо паратекстуальні зв'язки, послідовну та пунктирну взаємодію поезій у кожному циклі й у книзі загалом і частково розглянемо циклізаційну роль інтертекстуальних